

Станислав

---

# ЛЕМ



---

---

Фантастика  
и футурология

том I



Лем – собрание сочинений (Neo)

Станислав Лем

**Фантастика и футурология. Том I**

«Издательство АСТ»

1970

УДК 821.162.1-312.9  
ББК 84(4Пол)-44

**Лем С. Г.**

Фантастика и футурология. Том I / С. Г. Лем — «Издательство АСТ», 1970 — (Лем – собрание сочинений (Neo))

ISBN 978-5-17-162466-8

В этот двухтомник вошла уникальная по своему замыслу и объему монография, исследующая множество проблем, возникающих при соприкосновении фантастики — безграничной игры воображения и футурологии — науки, ответственной за каждый свой постулат. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 821.162.1-312.9  
ББК 84(4Пол)-44

ISBN 978-5-17-162466-8

© Лем С. Г., 1970  
© Издательство АСТ, 1970

# Содержание

Предисловие	6
Предисловие ко второму изданию	12
Введение	13
Структуры	18
I. Язык литературного произведения	18
Вступление	18
Языковые проблемы фантастики	20
Структура представления и структура Представленного	23
Неизменные структуры представления	34
Конец ознакомительного фрагмента.	36

# **Станислав Лем**

## **Фантастика и футурология. Том 1**

© Stanislaw Lem, 1970

© Перевод. В. Борисов, 2023

© Издание на русском языке AST Publishers, 2024

## Предисловие

Если написать монографию, которая исчерпывающе рассказывала бы о какой-то области человеческой деятельности, сегодня еще возможно, то вряд ли это сможет сделать отдельный человек в недалеком будущем. Таково футурологическое пророчество, которым можно начать введение.

Тем не менее, люди пишут монографии, потому что для этого есть множество тактик: во-первых, можно опереться на плечи предшественников или хотя бы частично воспользоваться выводами, сделанными в их работах, можно это сделать в форме компиляции или полемики; можно, наконец, вместо скрупулезного анализа действительного положения в избранной сфере человеческой деятельности просто описать, как ситуация **должна** складываться в соответствии с высшими целями монографии. Являясь самозванцем в данной области, спешу заверить, что я последовательно отвергал каждый из вышеназванных приемов, но делал это не по здравому размышлению, а по необходимости.

Эта книга, как видно из названия, имеет двойное намерение: она исследует литературу, известную как научная фантастика, в поисках следов предсказания того, что когда-нибудь может произойти. Такими предсказаниями, по определению отделенными от художественного творчества, занимается сегодня футурология, одна из молодых дисциплин, шумно претендующих на научный статус. Первоначально я намеревался написать книгу в двух частях: первая посвящена была бы решению вышеуказанной задачи, то есть поискам чего-то футурологического в фантастике, вторая же, наоборот, должна была выискивать элементы фантастичности на внелитературной футурологической территории. Однако работа, несмотря на все усилия удержать ее в заданных рамках, разрослась до неожиданных масштабов и одновременно обрела незапланированную самостоятельность. Она стала такой большой, что вторую часть проекта пришлось на время отложить; я хочу вернуться к ней после соответствующей подготовки. Тем более что в данном случае подготовка необходима во всех отношениях. Ведь и так существенные мировые достижения интеллекта и литературного творчества рассматриваются под микроскопом и рассекаются скальпелем; избыточность материала требовала ограничений, а так как и научная фантастика, и футурология зародились в Америке, то творчество американцев (то есть англосаксов) прежде всего пало жертвой рассмотрения. Таково первое ограничение поля зрения.

Примерно тридцать последних лет в Соединенных Штатах ежегодно издается до пяти-сот научно-фантастических книг. Общее число изданий за это время достигло впечатляющей цифры 15 тысяч. Кроме того, там выходят ежемесячники и другие периодические издания, публикующие исключительно фантастику. Я знаю десяток таких изданий, хотя их значительно больше; средний объем такого журнала около 130 страниц. Таким образом, за тридцать лет фантастикой заполнено от трех до трех с половиной миллионов страниц. Простой расчет показывает, что, если читать по **сто** страниц фантастики ежедневно, необходимо будет прожить ровно сто лет и ничего не делать, а только поглощать все, что создано в этом жанре. Но ведь авторы продолжают писать; поэтому, не говоря уже о таких мелочах, как потребность в сне, питании, во времени, уходящем на болезни и прочие естественные недомогания, мы видим, что в безграничном Звездном Космосе помаленьку прорастает другой, но почти такой же безграничный бумажный космос. Собственно, какая разница, измеряется ли то, что все равно превосходит наши возможности усвоения, в парсеках и гигатоннах или всего лишь в метрах и килограммах? Мы действительно слишком большое значение придавали объему Science Fiction<sup>1</sup>. Не менее 30 процентов наименований – это книжные публикации произведений из периодических

---

<sup>1</sup> Science Fiction – научная фантастика (англ.).

изданий, переиздания одних и тех же книг и т. п. Учитывая это, уже и семидесяти лет хватит, чтобы справиться с этими фантастическими Гималаями. А дальше, как ни занижай цифры, меньше чем пятьюдесятью годами не отделаешься. Какой же позорной кажется по сравнению с приведенными цифрами возмутительная лень автора этой книги, который, ознакомившись всего лишь с 62 тысячами страниц Science Fiction в книжных изданиях и с 8500 глянцевыми страницами журналов, осмеливается браться за написание монографии предмета! Похоже на попытку произвести на свет учебник анатомии человека, основываясь на поверхностном знакомстве с мизинцем ноги.

По крайней мере, столь бессовестной представляется на первый взгляд ситуация. Оборонительные укрепления я мог бы построить двумя способами: или объяснить, что в ту ничтожную цифру трехсот с небольшим наименований книг, с которыми я ознакомился, входят тщательно процеженные сливки жанра, или что родившиеся по непреложным, пока тайным законам, первые тридцать тысяч страниц фантастики поразительно похожи на остальные многие тысячи страниц всего этого массива.

Больше ни слова: щепотка правды есть в обоих способах обороны. Но как человек, требовательно – иногда, во всяком случае, – относящийся к своей работе, я наверняка неустанно продолжал бы читать все новые и новые произведения, если бы не то обстоятельство, что ко многим **тысячам** из них у меня просто не было доступа. Но именно эти библиографические сложности, вызванные тривиальным книжным дефицитом, пошли мне на пользу. Хотел я этого или не хотел, но вынужден был себя ограничивать; отдавая же себе отчет в том, насколько это неправильно, я подвергал имеющиеся в моем распоряжении тома невообразимым анализам и пыткам, чтобы выжать из них информационный, жизнетворный сок. Качеством патологоанатомических работ я стремился компенсировать скудность количественной базы исследований.

Исключительно благоприятным оказался для меня и тот факт, что, кроме критических статей, рассыпанных по журналам, и устаревшей уже книжки Кингсли Эмиса «New Maps of Hell»<sup>2</sup> (устаревшей, потому что была опубликована в 1960 году), у меня не было **ни одной** монографии, посвященной этой ветви литературы. Что может быть соблазнительней желания опереться на готовые анализы, выкладки и обобщения твоих предшественников, и что может быть в то же время более непристойным! Занимаясь проблемами мушиной ножки или жвал, один энтомолог может спокойно опираться на выводы другого энтомолога, который во благо науки собственноручно препарировал данный экземпляр. Но ничто не может заменить личного прочтения литературного произведения, потому что хотя сами тексты, которые подаются в сокращенном изложении другого исследователя, ничего не теряют по своей значимости, к литературе относятся уже только по недоразумению. Таким образом монографии, к которым у меня не было доступа, уберегли меня от тяжкого искушения воспользоваться готовыми плодами чужого труда. Воистину как недостаток денег удерживает от любого и, как правило, расточительного разврата, так и недостаток информации может, как видим на данном примере, поддерживать и укреплять добродетель.

Кроме того, нездоровым явлением в литературе является прислушивание к голосам авторитетных критиков. Пусть и отсутствует низкое желание украсть их изящные формулировки, блистающие огранкой высокого стиля, а может, и мысли; тем не менее готовые суждения об авторах и произведениях могут запомниться и незаметно стекать потом с пера, будто свои собственные, выношенные. Всего вышеперечисленного мне удалось успешно избежать. Я ничего не позаимствовал, потому что неоткуда было; все суждения, оценки, замечания, анализы принадлежат мне, за все я должен, хочу я этого или не хочу, нести ответственность. После этих вступительных объяснений я должен рассказать, как задумывалась эта книга.

---

<sup>2</sup> «Новые карты ада» (англ.).

Как мы уже знаем, она не является бескорыстным путешествием по странам литературной фантазии. Я туда отправлялся с явными, даже слишком явными намерениями. Раскрывает их второе слово в заглавии книги. Речь шла об изучении связей, возможно, – заранее я не мог этого утверждать, – роднящих фантастику, как безответственную игру воображения, с футурологией, ответственной за свои положения в той же степени, в какой несет за это ответственность любая научная дисциплина. Но и на этот раз мне удалось хотя бы частично сохранить добродетель. Я не ставил перед собой задачи бросаться на любой текст как на пригоршню информации, возможно футурологического содержания, но в чрезмерно красивой упаковке из многословия различных там диалогов и описаний. Мне не хотелось вследствие такого антиэстетического намерения оказаться слепым к красотам фантазирования, которое никогда не впрягалось в составление гороскопов. Мне грезилась высшая справедливость: как я раскрываю лучшие и самые сильные стороны исследуемых книг. Однако эмпирический патронат мог обозначить только рамки всесторонней классификации исследуемого материала, и я лишил его права на исключительную применяемость. В поисках информации о реальных проблемах мира я мог опираться на уверения в наличии такой информации, содержащиеся в самих изучаемых книгах. Однако анализ проекта в целом позволял предполагать, что, если я буду поступать именно так, то есть отмеряя справедливость воображаемому по законам воображения, а футурологическому по законам прогностических методов, книга распадется на отдельные бессвязные фрагменты. Чтобы избежать такого растрескивания книги, я начинаю экспедиционные работы с чисто литературного ключа, используя структуралистские, аналитические и семантические операции; эту зацепку я стараюсь удерживать, пока не кончится ее время, а потом контрапунктом появляется вводимая малыми дозами внелитературная, то есть цивилизационная и культурная проблематика, сначала пиано, потом форте и, наконец, в финале вытесняя и подавляя начальную тему. Я не знаю, получилось ли так на самом деле. Я лишь рассказываю о том, как должно было быть.

Читатель, который, возможно, уже знает мои книги, не относящиеся к беллетристике, не удивится, что линия главной темы во многих местах изгибается различными отклонениями. Во вступительных главах, где говорится еще не столько о самой Science Fiction, сколько о теории произведения с литературоведческой точки зрения, ведутся маршевые стычки и даже острейшие схватки со структурализмом как критической школой. Эти столкновения бывают весьма энергичными, хотя именно в этих главах сам я, будучи дилетантом, пытаюсь разделять фантастику скальпелем структурализма. Здесь не место для объяснений этого противоречия: надеюсь, что сам текст внесет ясность во мнимую антиномию моего поведения. Уместно только такое, очень общее замечание. Научный метод сводит воедино разнородность явлений, вроде бы не состоящих в родстве, исследуя их общие черты. Молния пронзает небо; шерсть кота, если его погладить, искрится в темноте; на солнце есть пятна; радиоприемник работает – это совершенно разные феномены, но их электромагнитный принцип один и тот же. Структурализм аналогичным образом в литературных текстах от Яся и Малгоси до Джойса и Роб-Грийе обнажает скелет произведений и ищет в них общее. Но как искры с кошачьего меха не дают представления обо всем коте, как анатомия солнечных пятен не объясняет всех звездных процессов, так и откровения структурализма, объясняя нам одно в произведениях, о другом молчит. Структуры произведений нужно исследовать. Это скелетные образования, столь же необходимы для организации произведения, как ребра, позвонки и берцовые кости наших друзей, определяющих их телесное существование, поскольку вне всякого сомнения все мы являемся позвоночными. Однако как различия в строении скелетов не определяют различия индивидуальностей, так же дело обстоит и со структурой произведения. Книги не могут ни родиться на свет, ни существовать без структуры, но не тем позвонкам и ребрам, которые в них гордо находит структуралист, они обязаны своей **индивидуальной** красотой. Недаром говорят (иногда с большой долей преувеличения), что ценность произведения искусства определяется совокупностью отличий его



от всех других произведений. Я говорю об этом, исходя из практического опыта, ведь скальпель структурализма обнажает то, что является общим для всех произведений определенного вида – в данном случае фантастического. Однако то, что отличает выдающиеся произведения от просто слабых, при структурном вскрытии упускается из виду. Это значит, что для структуралистского метода все произведения одного жанра **безусловно** похожи, как, например, для анатома похожи все кости одного вида животных. Именно поэтому в первых главах книги рассматривается остеология фантастики и демонстрируется инструментарий структуралистского метода. Следующий поворот – это переход от анализа к синтезу, а именно: от структурального уровня к проблемному. Спешка при таком маневрировании представляется нежелательной. Мы предпочли бы постепенный переход, но ответственности за разрыв, который распространяется между двумя уровнями рассмотрения, я не несу: такова ситуация в литературоведении, что от структуральной остеологии нет непрерывного перехода к теории литературного произведения как организма, сформированного неким **неповторимым** способом. Кстати говоря, биология находится в не лучшей, чем литературоведение, ситуации, но с одним принципиальным отличием: в биологии четко просматриваются присущие ее методике ограничения, и о них открыто говорят. Поэтому (после периода первоначального сопротивления) на территорию биологии свободно допускаются разведчики от точных наук, прежде всего от математики и физической химии, что идет только на пользу; в такой ситуации – наличия иноспециализированных соединений на территории какой-то науки – необходимо одновременно избегать двух крайностей. Нельзя выбрасывать на свалку то, что было фундаментом прежней методики, но нельзя также то, что предлагается взамен или хотя бы в поддержку старой методики, объявлять универсальным философским камнем или лекарством на все случаи жизни. Ведь возникновение биофизики не означает ликвидацию всего набора традиционно биологических подходов и понятий, как и сама биофизика – это не какой-то акт вредительства, направленный против биологии. Просто необходимо достаточно хорошо ориентироваться в принципах общей методологии, чтобы уметь отличать эклектизм от комплиментарности исследовательских методов, то есть мешанину различных аналитических методов и систем измерений, которые **стали** неподходящими, от гармоничного сочетания различных методик в едином пространстве исследований. В гуманитарных науках по-другому: здесь все еще господствует тенденция (напоминающая религиозные войны Средних веков) универсализации в качестве исследовательского направления единой первоначальной школы, из-за чего любые попытки помощи со стороны других научных дисциплин воспринимаются не как вмешательство с целью устранения отдельных устарелых методов исследования, а как агрессия, направленная на уничтожение самой гуманитарной науки. Мы практически пытаемся, насколько это для нас вообще возможно, избежать обеих указанных крайностей.

Теперь несколько слов о противоречивых тенденциях, которые выявились в процессе написания этой книги, и о способах их преодоления или хотя бы смягчения. Я хотел избежать как бесконечных обобщений под впечатлением огромного монолита книг, названия многих из которых здесь даже не упоминаются, так и слишком часто заниматься изложением содержания и анализом отдельных произведений.

Необходимо было стабилизировать высоту полета, что не всегда удавалось. Но в любом случае текст основывается на изучении намного большего количества книг, чем число упомянутых названий. Присущей библиографу страсти расширять до бесконечности список названий я пытался избежать и старался приводить названия, репрезентативные для рассматриваемого направления. Но и так их было слишком много. Так что мне пригодился бы во время работы один из тех огромных институтов, которыми располагают американские футурологи, вместе с множеством сотрудников, выполняющих роль первичных и селективных фильтров, а также пара мощных компьютеров, чтобы их машинная память могла поддерживать мою. Однако на подобную помощь я не мог рассчитывать и не располагал ни одной ЭВМ, если не считать

того компьютера, даже не электронного и не транзисторного, а по-старомодному сконструированного из различных белков и липидов, который я всегда ношу с собой. В какой степени этому кустарному устройству удалось справиться с дерзкой целью, обозначенной самим названием книги, судить Читателю.

И наконец о моих собственных фантастических произведениях, цитируемых в этой книге. Я долго думал, имею ли я право включать их в текст книги, и в конце концов пришел к выводу, что у меня такое право есть. Самоанализ – всегда дело весьма деликатное, но в этом случае я предпочел для пользы дела отказаться от возможных предостережений. Если бы даже я отказался от использования собственных произведений, я не смог бы избежать влияния практического опыта, накопленного на литературной ниве. Тогда я не только оторвал бы мой частный писательский опыт от моих же книг, которые вследствие публикации превратились в публично доступную информацию, но и лишился бы возможности использовать конкретные примеры, иллюстрирующие отдельные выводы. Я не смог бы убедительно показать, в чем состоит кабинетная работа, если бы ничего не рассказал о том, какая заготовка лежала на рабочем столе писателя и как она обтачивалась до нужных размеров. В любом случае такие упоминания не могут претендовать на роль эталона, вроде того идеального метра, который в виде платиново-иридиевого слитка хранится в Севре под Парижем и некогда служил мировым эталоном длины. Функции такого самоанализа иные. Во-первых, они обращены на то, замалчивание чего я посчитал делом бессмысленным, как если бы я был только критиком, который лишь теоретически занимается обсуждаемым видом литературы, не обладая практическим писательским опытом в этой области. Во-вторых, я на собственном примере показываю, как в процессе писательской работы может произойти искажение первоначального замысла. В-третьих, мне показался поучительным феномен схожести некоторых моих текстов с типичными темами в области Science Fiction при условии, разумеется, параллельного и независимого процесса творчества; много раз я убеждался, написав какую-либо книгу, что вовсе не являюсь первооткрывателем использованной в ней концепции. Такие совпадения весьма поучительны, так как свидетельствуют о том, что конфигурационная сфера воображения не является в данный период территорией безграничной свободы, если, находясь в отдаленных в географическом или культурном смысле точках Земли, разные люди могут приходить к сходным мыслям.

В то же время за этой монографией не скрывается моя писательская автомонография. Ведь о том, как соотносятся друг с другом мои различные тексты, как они влияли друг на друга, как одни вытекали из других, как отдельные, возвращающиеся представления приобретали различные формы выражения, как и какие семантические поля они создавали в совокупности, я вообще не писал, так как не считал это уместным. Собственные произведения я использовал от случая к случаю, иногда как позитивные, иногда как негативные модели решения какой-либо дилеммы, то есть пользовался ими как инструментами для решения основной проблемы, но не соотносил проблему с качеством собственных произведений. При этом я нещадно рубил свои произведения на цитаты и совсем необязательно обращался к наиболее удачным работам, потому что мое творчество должно было послужить на пользу монографии, а не себе. Я столько других писателей распотрошил, пользуясь структурными методами или проблемным сопоставлением, что обойти самого себя я уже никак не мог.

На мне лежит еще приятная обязанность хотя бы символически заплатить долги людям, которые оказали мне всевозможную помощь в процессе написания этой книги. Выражаю благодарность пану Рышарду Хандке из Варшавы за предоставленную мне в машинописной копии еще до публикации в печати книгу «Польская научно-фантастическая литература», господину Францу Роттенштайнеру из Австрии, который щедро и великодушно снабжал меня литературой Science Fiction, составлял для меня библиографические справки и пересылал мне ком-

плекты посвященного мировой фантастике критического журнала «Quarber Merkur»<sup>3</sup>, главным редактором которого он и является, господину Хансу Альперсу из Бремерхафена, редактору ежемесячника «Science Fiction Times»<sup>4</sup>, который систематически пересылал мне это издание, а также господину Джону Фойстеру из Мельбурна, редактору журнала «Australian Science Fiction Review»<sup>5</sup> и господину Вольфгангу Тадевальду за помощь в поисках наиболее труднодоступных работ в области SF и футурологии. Книгами, статьями и необходимой информацией меня снабжали также писатели и знатоки фантастики из Советского Союза, из которых я назову только госпожу Ариадну Громову и господина Рафаила Нудельмана; я не могу привести полный список сторонников фантастического дела, иначе данное предисловие стало бы похоже на международную адресную книгу, но всех тех, имена которых мне здесь даже не удалось привести, я от всего сердца благодарю за помощь.

*Краков, май 1969 г.*

---

<sup>3</sup> «Кварбский Меркурий» (нем.), название журнала происходит от долины Кварб, в окрестностях которой проживал Ф. Роттенштайнер, когда начинал выпускать этот журнал.

<sup>4</sup> «Время научной фантастики» (англ.).

<sup>5</sup> «Австралийский обзор научной фантастики» (англ.).

## Предисловие ко второму изданию

Представляя читателям новую версию книги «Фантастика и футурология», я уже не могу рассчитывать на привилегию сладкого теоретического невежества, на которое я ссылался в первом издании. За более чем два года со времени выхода в свет первого издания мой дом затрещал по швам от книг, журналов, любительских изданий и других публикаций, посвященных Science Fiction. Я также познакомился с посредственной массовой продукцией нескольких провинциальных издательств в США. Просмотр этих произведений подсказал мне новый термин из области восприятия литературной продукции – «авгиевы чтения», на котором, однако, я не буду настаивать. Вердикта, растянутого на несколько сотен страниц этих томов, отменить не удалось. Так что изменения, которые я внес в настоящее издание, касаются почти исключительно футурологических проблем; в основном им посвящена новая глава «Эпистемология фантастики». По мере возможности я также старался избавиться от ошибок и отдать должное тому, что обошел вниманием в первом издании, прежде всего это касается творчества Филипа К. Дика. В данное издание включен целый ряд новых ссылок и примечаний. Я сконцентрировался на том, что в новых изученных мною книгах было действительно новым и оригинальным (это касается как фантастических, так и футурологических произведений). Тем не менее и речи быть не могло о том, чтобы охватить всю совокупность книжной продукции по обоим направлениям. Некоторые из концепций, содержащихся в «Метафантастическом окончании», я облек в литературную форму, например в «Бессоннице», но не думаю, что этим проявил неуважение к роли критика, которую я принял здесь. К добровольным помощникам, благодарность которым я выразил в первом издании, присоединились и новые, и общими усилиями обрушили на меня фантастический *embarras de richesse*<sup>6</sup>, с которым я едва справился как читатель. С благодарностью назову некоторые фамилии: госпожи Урсулы Ле Гуин, профессора Дарко Сувина, господина Брюса Гиллеспи, господина Томаса Кларесона из Science Fiction Research Association<sup>7</sup> (Вустер, США), издателя академического журнала «Extrapolation»<sup>8</sup>, и посольство США в Варшаве; все указанные лица и учреждения облегчили мне получение книг и доступ к разыскиваемым источникам. Выражаю, наконец, благодарность тем американским авторам SF и критикам, которые использовали против меня самую тяжелую артиллерию, ибо ничто так не способствует оздоровлению теории и практики литературы как ураганный дискуссионный огонь.

Краков, май 1972 г.

---

<sup>6</sup> Изобилие, избыток (фр.).

<sup>7</sup> Ассоциация исследователей научной фантастики (англ.) – некоммерческая профессиональная организация, занимающаяся поощрением и вознаграждением изучения научной фантастики и фэнтези.

<sup>8</sup> «Экстраполяция» (англ.).

## Введение

Выдать определение фантастичности – одна из самых трудных задач, которые можно перед собой поставить. Границы этого понятия размыты, так что для многих вещей само решение, фантастичен данный объект или нет, уже превращается в дилемму. Квадратная радуга – это бесспорно фантастический объект, но можно ли назвать фантастическим такое сложение, в котором два плюс два дает семь? Мне кажется, что такая операция может приобрести оттенок фантастичности, если будет помещена в определенный контекст. Это означает, что фантастичность не может быть свойством изолированных понятий, однако она может соответствовать этим понятиям при условии их включения в определенную целостную систему.

Фантастические названия обозначают классы понятий, частично нереальных, а частично – реальных. Так, например, понятия объектов, не существующих в действительности и фантастичных – это гном, житель Юпитера или летающая улитка. В то же время африканский божок, компьютер, гипнотизирующий людей, или двухголовая собака – это названия реально существующих объектов (то есть объектов, могущих реально существовать), которые многие люди считают фантастическими.

Что же касается наименований нереальных фантастических объектов, то эти понятия весьма неоднородны. Гномы не существуют, но не существуют по иным, так сказать, принципам, чем летающие улитки. Такую улитку я только сейчас выдумал *ad hoc*<sup>9</sup>, комбинируя друг с другом элементы реальных объектов, а вот гнома выдумать не удастся, так как это понятие постоянно присутствует в коллективном сознании и в определенной культуре. Вероятно, и оно возникло когда-то благодаря комбинаторным операциям, но не имело определенного автора, во всяком случае, нам о нем ничего не известно. Таким образом, нереальные фантастические наименования обозначают как понятия, присутствующие в коллективном сознании, благодаря чему каждый член такого сообщества в состоянии описать иллюзорный объект, соответствующий своему наименованию, так и объекты, которые до настоящего момента никто еще не придумал, но которые можно сконструировать комбинаторными операциями. В этом и состоит различие, что от меня не зависит внешность гнома как маленького бородастого человечка, зато от меня зависит образ летающей улитки (которой я мог бы придать любые особенности, например, снабдить ее оперением, крыльями птиц или насекомых). Далее, для меня не подлежит сомнению абсолютная нереальность гномов, в то время как существование обитателей Юпитера я считаю лишь маловероятным. Здесь мы сталкиваемся с пробабилистической градацией экзистенциального статуса фантастических объектов. Если бы удалось обнаружить обитателей Юпитера и общественное сознание осознало реальность их существования, то они перестали бы считаться фантастическими объектами.

Однако то, что некий объект существует в реальности, автоматически не освобождает его от признаков фантастичности. Почему божка из Африки мы воспринимаем как фантастический объект? Очевидно, потому, что мы в общих чертах ориентируемся в тех необычных качествах, которые ему приписываются отдельными народами. Если бы мы ничего об этом не знали, то могли бы посчитать фигурку божка странной деревянной статуэткой, но ни в коем случае не фантастическим объектом. Здесь мы вновь сталкиваемся с атрибутом фантастичности, обусловленным **системой** понятий, а именно: верований африканцев, которые поклоняются этому божку. Для нас фигурка божка – это всего лишь предмет, а для приверженцев африканской религии – это также знак, принадлежащий ее системе. А можно ли, в свою очередь, о статуэтке ангела сказать, что это фантастический предмет? Не совсем, потому что в рамках нашей культуры ангелы не считаются фантастическими существами. Здесь мы каса-

<sup>9</sup> К случаю, экспромтом (лат.).

емя деликатного вопроса психологии веры: христианин не может считать ангела вымышленным существом, не обладающим реальным бытием. Согласно догмату, который христианин, безусловно, принимает, ангелы существуют, хотя и несколько в иной форме, чем облака или табуретки. Таким образом, даже для людей, которые не разделяют эту религию, но воспитывались в границах ее распространения, объекты, отвечающие понятиям христианства, к фантастическим никак не относятся. Мы ведь не считаем фантастическими такие понятия, как голубь – Дух Святой, архангелы, серафимы, Сам Господь Бог. О книге, в которой описывалось бы Благовещение, мы бы скорее сказали, что она относится к религиозной литературе, нежели к фантастической. Конечно, исходя из эмпирических позиций, это **именно** фантастический текст, но критерии, на которых мы обычно основываемся при определении фантастичности той или иной информации, относятся скорее к сфере культуры, чем к научно-эмпирическим представлениям. Почему же шестирукого Шиву или пса Цербера мы считаем фантастическими существами? Да только потому, что шестирукое божество существует в рамках чужой для нас культуры, а пес принадлежит к мифологии давно уже мертвой религии (то есть древнегреческой мифологии). Отличие голубя – Духа Святого от Шивы с Цербером является межкультурным, поскольку для эмпирика несущественно.

С точки зрения христианина Дух Святой реально существует, но не так, как обычные предметы: это сверхъестественный, надприродный объект, но никак не фантастический. А с точки зрения математика-платоника, существуют идеальные математические объекты, являющиеся обозначениями понятий, которые он использует в своей работе, например: окружности, точки, шара, прямой линии и т. д. – эти объекты, по мнению платоника, существуют в иной форме, чем обычные предметы, так же как в иной форме обретаются ангелы и серафимы. Ведь идеальные математические объекты пребывают в трансценденции, но не в сверхъестественной и не в сакральной форме. Речь идет об иной, третьей модальности экзистенциального статуса.

До сих пор мы говорили только об объектах, обозначенных нереальными фантастическими названиями; но, как уже было сказано, иногда фантастическими представляются и такие вещи, которые могут существовать в действительности. Например, компьютер в качестве гипнотизера или живая собака с двумя головами. Объекты такого рода считаются фантастическими потому, что общественное сознание еще не освоило их существование. Когда врачи начнут пользоваться компьютерами для гипноза так же повсеместно, как стетоскопами, тогда эти устройства перестанут казаться фантастическими; когда подобным образом распространится знание о пересадке голов, двухголовая собака станет не фантастичной. Пожилой мужчина, который живет, потому что у него в груди бьется сердце молодой женщины, до недавнего времени тоже представлялся объектом фантастичным, а сегодня это уже не так. Таким образом, часть нереальных названий фантастического словаря постепенно, благодаря научно-техническому прогрессу, наполняются реальным содержанием, а следовательно, вычеркиваются из лексикона фантастики как обычные предметы и явления.

Итак, робот, с которым можно спеть романс, или машина-телепат – это действительно фантастические объекты, но иного рода, чем гномы, духи и вампиры или же греческие и индийские боги. Нереальность первых можно будет когда-нибудь в процессе исторического развития исправить, лишив их ореола фантастичности.

Кроме вышеуказанных, существует третья, особая категория фантастических объектов и процессов. К ним можно отнести брата-близнеца Наполеона, победу Польши над Германией в 1939 году, высадку на Землю марсиан в 1899 году или существование в Атлантическом океане, между Европой и Америкой, Атлантиды как отдельного гигантского континента. Эти наименования не означают ни объектов, которые могли бы когда-нибудь в будущем возникнуть, ни объектов, которым мы были бы склонны приписывать трансцендентальное (идеальное) бытие. Каким же образом существуют такие явления и вещи? О них следует говорить только как о нереализованных в реальной истории возможностях, хотя их осуществление, не противореча-

щее естественному порядку вещей, было вполне реально. Ведь у Наполеона мог быть брат-близнец, Атлантида могла существовать, Марс могли бы населять агрессивные существа и т. д. То есть такие явления, которые факультативно удастся включить в процесс мирового развития, остаются фантастичными всего лишь из-за того, что их реальные возможности не были воплощены в жизнь.

При планировании маршрутов путешествий в страну Science Fiction наше особое внимание привлекают также объекты, которых нет в настоящее время, хотя они могли бы когда-либо возникнуть, а кроме этого, такие, каких нет и наверняка никогда не будет, но которые «могли бы» существовать, причем их существование нисколько не противоречило бы законам Природы.

Дальнейшего уточнения позиций мы будем добиваться постепенно, по мере рассуждений, теперь же скажем еще, что понятие фантастической литературы как художественной словесности не совпадает полностью с понятием фантастического сообщения (послания). Оба понятия существовали в какой-то степени независимо, а частично во взаимосвязи. Так, например, структурные элементы из сферы религиозных верований нельзя было произвольно менять в интересах литературного творчества до тех пор, пока данная религия пользовалась широкой поддержкой. Особенно жестко запрещались любые искажения религиозных догматов (скажем, непорочного зачатия). Подобные вопросы – влияния религиозной парадигмы на структуры сказки, предания, легенды, а затем рассказа, повести или же комедии – выходят за рамки нашей темы. Мы будем касаться их от случая к случаю, но глубоким анализом и истолкованием этих проблем заниматься не будем.

Особенность литературы заключается в том, что она берет на себя – точнее, может брать – множество различных функций одновременно. Она может повествовать о том, что фактически имеет место (например, Наполеоновские войны или человеческие пороки), о том, что должно происходить по законам эстетики или нормативной этики (например, люди должны любить друг друга) и, наконец, о том, что вообще не происходило, но о чем приятно было бы услышать, даже если этическое качество предлагаемой информации весьма сомнительно (например, о необычайных, даже невероятных достоинствах героя – рыцарской, эротической или какой-либо иной природы).

Итак, литература решает по крайней мере три задачи: информационную как ознакомительную, дидактическую как нравственно-поучительную и развлекательную, служащую для удовольствия. Science Fiction, кроме того, выполняет особую службу: а именно: прогностическую, что вовсе не освобождает ее от исполнения вышеназванных задач. Таким образом, тексты фантастики иногда несут и четыре элемента: ознакомительный, поучительный, развлекательный и, так сказать, пророческий.

Исследование фантастики, к которому мы в настоящее время приступаем, будет иметь трехсегментное деление. Три сегмента составят: первую часть – структуралистическую, вторую – социологическую и третью – проблемную. В свою очередь, первая часть также представляет собой триаду: раздел, посвященный **языку** произведения; второй раздел – **мир** литературного произведения и третий раздел, анализирующий правила и методы **творчества** в фантастике. Таким образом, сначала мы рассматриваем произведение как **лингвистическую** конструкцию, потом как фантастическую (придуманную) **реальность** и, наконец, погружившись в языковые недра, исследовав ситуационные механизмы, мы выходим на след литературного творчества Science Fiction *in statu nascendi*<sup>10</sup>.

Четвертый раздел – «Введение в социологию SF» – занимает особое положение и в количественном отношении значительно уступает прикрывающим его с флангов соседям (структурному и проблемному фронтам). Он представляет собой перевалочный пункт, потому что

<sup>10</sup> В стадии возникновения (лат.).

на нем заканчиваются аналитические исследования и начинается рассмотрение проблемных областей, в которые вторгается фантастика и которым намеренно даются вольные названия, не ограничивающие дальнейшую трактовку, например, «Катастрофы в Science Fiction», «Метафизика в SF», «Секс в фантастике» и т. д. Там также нашел убежище раздел, посвященный так называемой «Новой Волне» в англосаксонской фантастике, хотя его тематика намного шире, так как включает анализ современной экспериментальной прозы и ее эволюционных тенденций вроде «семантически эмансипированной» прозы. Возможно, этот план путешествия стоит наглядно показать схематически:

<b>1. Структуры.</b>	<b>2. Писатели- читатели</b>	<b>3. Проблемные области</b>
Язык произведения		
Мир произведения	Введение в социоло- гию писателей,	Катастрофа
Структура литера- турного творчества	издателей и чита- телей.	Метафизика
		Секс
		«Новая Волна» в SF и т.д.

В бесконечном количестве вещей, которые **можно** было бы сделать, лишь очень немногое заслуживает претворения в жизнь. Так что несомненно, можно свести – компаративистично и даже «инструментально» (то есть проверкой на используемость) – создание фантастической литературы как видение, «разумное безумие», – к футурологическому экскурсу, лишенному признаков принадлежности к искусству. Вся проблема в том, **стоит** ли вообще так поступать. Мне кажется, что попробовать можно. Высшие оценки, которые всегда получала «серьезная» литература в отличие от развлекательной, отнюдь не являются лишь снобистским лицемерием читателей. Это происходит, вероятно, потому, что одним из первоначальных и одновременно автономных приоритетов нашей культуры является истина; мы считаем, что познавать ее необходимо даже тогда, когда она имеет удручающий характер. Исходя из таких позиций, мы приходим к заключению, что литература может нас развлекать, может доставлять нам славную разрядку или кружение головы, может являть также форму «*wishful thinking*»<sup>11</sup>, то есть роскошного мечтания, но она не должна ограничиваться только такими функциями.

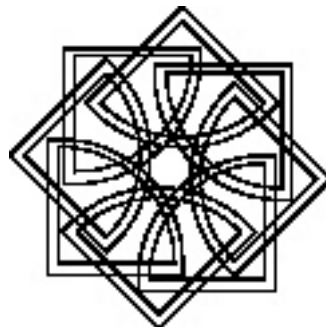
В последнее время постепенно и не без сложностей происходит процесс переориентации культуры: если раньше рассматривалось только историческое прошлое или же настоящее человека, то теперь столь же пристально, так же внимательно писатели начинают вглядываться в будущее. Речь не идет о каком-то волюнтаристском изменении перспективы, вызванном изменчивой модой, а об осознанной **необходимости** прогнозирования; от таких прогнозов может зависеть фундаментальное качество существования человечества. Литературы всегда прежде хватало при поворотных моментах истории, так что не должно бы ее недоставать и при этом процессе поворота петель и засовов общественной мысли. Ей следует быть там, где бодрствует и трудится мысль человеческая. Science Fiction не сегодня стала называть себя смотрительницей будущего. Но так как подобные занятия не принимались всерьез ни точными, ни гуманитарными науками, никто этих претензий под увеличительным стеклом не рассматривал. Когда, однако, директивы и оценки диаметрально изменяются, проверка добросовестности выдвигает-

<sup>11</sup> Принятие желаемого за действительное (англ.).



мых претензий, смысла творческой работы, ее специфики, то есть, короче говоря, критико-теоретический контроль ее качества, оказывается как нельзя более актуальным.

## Структуры



### I. Язык литературного произведения

#### Вступление

Наш теоретический инструментарий мы хотели бы представить, используя как можно меньше абстрактных понятий и не вдаваясь в такое теоретизирование, которое нежелательным образом отвлекло бы нас от ждущих своего решения задач. Поэтому мы сделаем наше описание по возможности простым, заботясь о выразительности используемых терминов относительно их разрешающей способности, даже если это вынудит нас использовать не совсем корректные, но зато понятные и наглядные модели и примеры. Начнем с того, что каждое литературное произведение является лингвистическим образованием, а язык, из материала которого строится текст, может уподобляться или окну, открытому в мир, а иногда закрытому прозрачным стеклом, или же витражу. При этом между языком, прозрачным, как стекло, и языком, непроницаемым для взгляда, как витраж, возможны постепенные переходы, образующие в совокупности непрерывную шкалу, и литературные произведения могут располагаться в любом месте этой шкалы. Вышеприведенное сравнение позволяет нам сразу отметить, что всевозможные оконные заполнители, если они действительно прозрачны, образуют единый класс равноценных, то есть взаимозаменяемых, элементов; то, что окном является пластина стекла, плексигласа, слюды или кварца, не имеет значения для того, кто наблюдает за законными явлениями. И подобно тому, как язык произведения «прозрачен» для объектов, описанных в данном произведении, существует класс равноценных языковых описаний, одинаково пригодных для демонстрации «предметной действительности» произведения.

От идеально прозрачного стекла до витража путь неблизкий; когда же перед нашими глазами оказывается витраж, мы начинаем понимать, что его невозможно поменять ни на какой другой; потому что уникальность восприятия зависит не от того, что находится за ним, а от того, что является его собственной характеристикой. Но оконное стекло может быть дымчатым, цветным, на отдельных участках может иметь неровности, волнистость, стекло можно также заменить на выпуклую или вогнутую линзу и даже на еще более сложные оптические системы, на нечто настолько замысловатое, что оно в состоянии будет служить микроскопом или телескопом. И, наконец, можно сделать полупрозрачные витражи, и наблюдатель, оказавшись перед столь разнообразными объектами, зачастую окажется в затруднительном положении, не сможет определить, является ли то, что он видит, одним из свойств полупрозрачной преграды или же мира, за ней находящегося.

Между любыми стеклами и языком имеются коренные различия, прежде всего в вопросах, связанных с доступностью объектов, которые воспринимаются через стекло или посред-

ством литературного произведения: стекло можно разбить на мелкие осколки и тогда оказаться лицом к лицу с фрагментом некой действительности, но аналогичное разрушение языкового слоя произведения приводит к полной пустоте; мир, созданный посредством артикуляции, вместе с ней и гибнет. Так и с витражами: нельзя разбить витраж с целью «лучше увидеть» то, что на нем изображено.

Однако вышеприведенные замечания не определяют границы применения оптических моделей; только явления, которые можно наблюдать непосредственно, доступны взгляду, не вооруженному каким-либо специальным оптическим оборудованием; мы понимаем, что уничтожение витража ведет к уничтожению эстетического объекта, потому что им был сам витраж, но бактерии, наблюдаемые через микроскоп, вовсе не находятся в этом микроскопе и тем более «им» не являются, хотя разрушение микроскопа также разрушает и образ этих бактерий. Но даже визуально вполне доступные объекты иногда непосредственно вообще не удается наблюдать. Язык как неоптический (конечно, в семантическом понимании, а не в смысле видимости на бумаге букв и выражений) инструмент информации только в очень грубом и примитивном приближении является заменителем, суррогатом непосредственного, личного участия в наблюдении событий, о которых идет речь в повествовании. Совершенно понятно, что зрения он нам заменить не может, как и других органов чувств, но он и не адресован ни к одному из них; если язык и содержит «отсылки» к чувствам, то только опосредованно, так как обращается к инстанции нашего разума, то есть прежде всего к нашей способности понимания. Об этой очевидной истине мы упоминаем потому, что модели, на которые мы ссылаемся, обходят данный аспект языкового высказывания. Тем более следует здесь обратить особое внимание на этот постоянный и одновременно общий характер языка, который относится к его доминирующим особенностям. Язык, направленный в целом на открытие и воспроизводство свойств реальности структур, справляется с этим намного успешнее, нежели в том случае, когда мы принуждаем его к такой индивидуализации описываемых объектов, чтобы они становились неповторимыми, чувственно незаменимыми. Ведь каждое человеческое лицо и каждый скальный профиль отличаются неповторимыми для глаза особенностями, которые взгляд сразу схватывает; однако для того, чтобы языковое описание хотя бы приблизилось к такой же картине неизменного единства, всегда приходится порядком помучиться при артикуляции. Поэтому каждое паспортное описание важно для большого класса лиц, а не только для того индивидуума, которому принадлежит по определению. В информационной сфере чувство зрения превосходит язык, поэтому часто рождается мнение о том, что визуальная техника коммуникаций в виде фильма или телевидения может исполнять разрушительную роль литературного основания. Однако это недоразумение, так как все наши познавательные функции, включая и основанные на чувствах, в корне подшиты и связаны языком. Для литературы как литературы, а не как суррогата зрения, фильм не может быть более грозным конкурентом, чем для описания пирушки представляло бы опасность соперничество какого-либо ресторана. Конечно, мы хотим есть и желаем видеть, но с центральными, характерными функциями литературы это не имеет ничего общего. То, что способно выразить языковое произведение, невозможно передать никаким другим способом, а если иногда все же получается, что используются какие-то заменители – как суррогаты, – тогда мы имеем дело не столько с определенной литературной формой, сколько с ее не очень литературным злоупотреблением. Любые знания, которые мы получаем благодаря языковым текстам, обусловлены их предварительным прохождением инстанций семантического понимания, поэтому для двух людей, из которых первый не участвовал ни в одном сражении, а второй половину жизни провел в войнах, термин «битва» на самом деле имеет различные познавательные аспекты, но те же самые семантические; в понимании семантики они равны.

## Языковые проблемы фантастики

Обращаясь к окружающей человека действительности, язык наиболее тонко дифференцируется в тех областях, на которых сосредоточено общественное внимание; когда же эти области, размытые в русле исторических перемен, исчезают, накопленное богатство языка мертво и утрачивает прежнюю функциональность. У эскимосов есть такие названия для различных особенностей снега, каких не обнаружить ни в одном языке к югу от них; а стародавние поляки, обожавшие лошадей и оружие, накопили в этой области настоящее языковое сокровище, которое сегодня полезно, увы, только для писателя-историка. Американцы так быстро пересели из повозок в автомобили, что автомобильная лексика вышла за рамки дословно понимаемого автомобилизма, и такие термины, как «low gear» и «high gear» (низкая и высокая передача), можно употреблять в их английском даже в переносном смысле. А как люди, любящие комфорт, они устроили для себя различные предприятия обслуживания, в которые можно въезжать непосредственно на автомашине и, не выходя из нее, делать покупки, смотреть кинофильмы, обналичивать чеки и т. п., и дали этим предприятиям лаконичное название «drive in»; так материальные и функциональные потребности создают новые термины, которые быстро сокращаются до коротких названий.

Способность английского языка к образованию по мере необходимости новых терминов исключительно велика. Англосаксы не очень-то умеют отличать этнические корни словотворчества от латинских корней, так как латынь вошла в кровь и плоть их языков еще в глубокой древности, когда римляне захватили Британские острова. Поэтому у английского языка подавлена инстинктивная защита перед вторжением слов иностранного происхождения, и они в нем не звучат слишком гротескно. У нас с этим потруднее, хотя пуристы, которые называли кроссворды крестословицами, почти полностью вымерли. Английский даже приобрел черты агрессивности в области научно-технической терминологии, что очевидно хотя бы из того, что слово «компьютер» стало практически интернациональным, а за ним вслед идут такие термины, как «software», «hardware» или «рандомизация» (последний термин в русском языке уже прижился).

Профессиональное словотворчество в фантастике можно распознать по тому, что оно не пользуется кручеными цепочками из греко-латинских сегментов, а именует предмет коротким сокращением. В области словотворчества SF накопила богатейшую фиктивную лексику, которая долгие годы и наиболее старательно отшлифовывалась именно на тематическом уровне. Некоторая велеречивость и торжественность, присущая в польском языке терминам сверхчувственного порядка, в английской фантастике отсутствует. Наоборот, такие выражения отличаются фамильярностью (например, «presog» – сокращение от «presognition» – это ясновидец, тот, кто предсказывает будущее; «prefash» – это тот, кто предвидит наступление новой моды «pre-fashion»). От «телепатии» мы не можем образовать однословного глагола, а американцы смеются и с легкостью используют термин «to teep». Этим, в частности, объясняется сложность перевода англоязычной SF. Ведь недостаточно просто отразить на языке перевода понятие, необходимо озаботиться тем, чтобы новообразование выглядело совершенно «обычно», чтобы казалось, что оно давным-давно прижилось в повседневной речи.

Следует отметить, что фиктивная лексика SF является коллективной собственностью авторов; и задачей специалиста, превосходящего меня библиографическими знаниями, было бы установить, кто, когда и при каких обстоятельствах первым употребил то или иное фантастическое название. Проблемы лексикографии в SF весьма многозначны, поскольку обычно в ней господствует релятивизм повествования. Если рассказчиком является современный человек, который оказался в каком-то будущем или свернул «в сторону» – в «параллельный универсум», тогда мы, читатели, имеем право требовать от него решения проблем, связанных с линг-

вистическими сложностями неизвестного нам окружения: такой рассказчик берет на себя роль не только проводника в этом мире, но и переводчика языка этого мира. Однако если рассказчик сам из другого времени или другого мира, по обычаю, укоренившемся в SF, потенциальные трудности устраняются несколькими типовыми приемами. Обитатели других планет говорят «по-своему», и их речь по негласному соглашению разрешено цитировать «в оригинале», конечно, только в виде «образчиков», которые тотчас же кто-то или что-то – переводчик или лингвистическая машина – переводят на более понятный язык. Иногда довольно нескладно и даже деревянно выражаются роботы, что должно имитировать суперлогический образ мышления. Так как SF лишь в самой микроскопической степени продемонстрировала свои способности в области обнаружения внеземных институций культуры, то и словарь ее космической антропологии в этой сфере остался довольно убогим. Зато богат словарь, касающийся «технического оснащения»: машин, средств передвижения, оружия и т. п.

Более оригинальные эксперименты фантастики в области языка относятся к недавнему времени. Имеются в виду диалекты и сленги, используемые иногда с таким размахом, что на них построено вообще все произведение. Так, Э. Бёрджесс написал «A Clockwork Orange»<sup>12</sup> на вымышленном сленге будущих хулиганов Великобритании, в котором много слов русского происхождения («groodies» от «грудь», «glazzies» от «глаза» и т. п.). Подобного сленга в книге было настолько много, что пришлось дополнить ее специальным словарем. Этот прием наверняка попался на глаза Р. Хайнлайну, так как при написании «The Moon is a Harsh Mistress»<sup>13</sup> он использовал аналогичный метод и его повествователь восклицает «Бог!», а не «God!», хотя Хайнлайн чаще лишь обозначал присутствие сленга, что в принципе, пожалуй, уместнее, так как трудно требовать англосаксонскому писателю от своих читателей, чтобы они читали его со словарем в руке.

Такое литературное творчество может оказаться в весьма забавной ситуации. Например, отвечая английским критикам своей книги «Bug Jack Barron»<sup>14</sup> Н. Спинрад объяснял, что он отнюдь не использовал реальную форму американского сленга, как считали критики, а «экстраполировал» сочетание всевозможных существующих в настоящее время жаргонов в фиктивную лексику будущего. Как видно, британское ухо не смогло через океан отличить подлинные выражения американского сленга от вымышленного жаргона. А если это так, то трудно требовать от человека, для которого английский – чужой язык, чтобы он проявил достаточную дифференцированную чувствительность для оценки неологизмов SF как американской, так и английской. Не подлежит сомнению, что для того, чтобы разбираться в словотворчестве и оптимально, то есть справедливо, оценивать его, необходимо обладать исключительно чутким ухом и чувством языка или в полной мере владеть парадигматической интуицией. Как известно, такой интуиции зачастую лишены даже те, кому данный язык служит с колыбели. Парадигматика языка – механизм одновременно упорный и деликатный, который нельзя перегружать. Современные поляки, как люди прогрессивные, страдают от реакционности своего языка, который не хочет принять к немедленному употреблению феминизацию традиционно мужских до недавнего времени профессий. А. Малаховский предлагал, чтобы мы говорили «эта профессора», «эта доктора», «эта доцента», «ректора» и т. п. Но это невозможно сделать, потому что от слов, оканчивающихся на «ор», мы уже имеем женские формы, оканчивающиеся на «ка»: «aktor» – «aktorka», «lektor» – «lektorka», и эти «aktorka» и «lektorka» не звучат для нас странно или пренебрежительно. Но, интересное дело, «rektorka» звучит скверно, как какая-то уничижительная уменьшительная форма.

<sup>12</sup> «Заводной апельсин» (англ.).

<sup>13</sup> «Луна – суровая хозяйка» (англ.), на русском языке публиковалось также под названиями «Луна жестко стелет», «Восставшая Луна», «Луна – суровая госпожа».

<sup>14</sup> «Жук Джек Баррон» (англ.).

Проблема здесь в том, что язык не хочет быть логичным: «szoferka» (в польском языке) – это не женщина-водитель, а кабина, место, в котором сидит шофер грузовика; не знаю, осмелился бы кто-либо использовать форму «та шофера». «Эта геолога» также не кажется приемлемой, а «геоложка» немного комична. (Скорее уж геологичка.)

Этот вопрос весьма существенен в SF, потому что худшего подарка тексту не сделать, чем вставить в него слова, которые вопреки авторскому замыслу звучат комично. Я не отважился бы начать серьезный рассказ словами: «Вошли две докторы и три профессоры». Язык беспощаден и мстит гримасами неудержимой насмешки за насилие, которое он испытывает от навязываемых ему чуждых форм. Зато в польском словотворчестве можно шутить сильнее, чем во всем семействе англо-германских языков. Наверное, именно поэтому языки не совпадают по своим словотворческим возможностям.

Моя проблема в том, что я, однако, пишу об иноязычной Science Fiction, следовательно, проблемы неологизмов в польском языке выходят за рамки моего исследования. К тому же и языковедом, тем более выдающимся знатоком английского языка, я не являюсь. Поэтому вышеприведенные замечания лишь намекают о проблематике лингвистически локализованной фикции. В книге «The Left Hand of Darkness»<sup>15</sup> Урсула Ле Гуин цитирует многочисленные слова, названия и поговорки гетенского языка и в качестве приложений даже добавила словарики-сопоставления (названия месяцев и т. п.). Такой прием должен по замыслу добавить убедительности книге и оказался тем более оправданным, что рассказчиком «Левой руки Тьмы» является землянин. Настоящая маниакальность, присущая американцам при описании внеземных цивилизаций, проявляется в их упорном именовании владык и нотаблей чужих миров «септархами», «маркизами», «маркграфами» и т. п., что мне кажется (но я могу и ошибаться) результатом наивных поисков элитных званий, должностей и функций, которые настолько далеки от американской повседневности, как это только возможно представить. Конечно, для страны, где никогда не было монархов и удельных князей и даже, строго говоря, собственной аристократии, экзотика в таких определениях доминирует, что для нас звучит несколько юмористически, особенно в технологическом контексте (когда эти «септархи» пользуются телефонами или магнитофонами, а садясь в автомобиль, включают автоматическую коробку передач).

Типичная для SF ситуация, когда происходит контакт с неизвестным и непонятым окружением. Его объективная загадочность может быть усилена благодаря использованному для описания языку, но такой прием не должен быть чересчур последовательным, так как речь идет не о полном непонимании, а только об ощущении раздвоенности, когда ситуация, не поддающаяся однозначному определению, наталкивает на различные, часто взаимоисключающие толкования. Полоса, отделяющая однозначность ситуации от ее полнейшей невнятности, остается относительно узкой. Как правило, в SF эту полосу рассказчик преодолевает довольно быстро, что вредит произведению, так как предвосхищенное открытие редко когда равняется тому, что произведение могло бы проявить. Один из слабейших романов Герберта Уэллса «When the Sleeper Wakes» («Когда Спящий проснется») представляет определенный интерес сегодня только в первой части, где вместе с героем, который проспал два столетия, мы сталкиваемся с непонятым окружением; однако, когда приходит очередь для объяснений, нас постигает разочарование: речь идет о банальной и традиционно протекающей борьбе за власть. Соответствующее повышение уровня языковой неприступности в SF всегда оправданно, это видно хотя бы из того, что книги, которые мы раньше читали на иностранных языках, менее, разумеется, освоенных, чем родной язык, чаще всего разочаровывают при чтении их в переводах. Но и здесь авторы не могут себе много позволить, так как стремление к интеллектуальному комфорту для читателей SF сдерживает изобретательность авторов, в том числе и лингвистическую. Как можно узнать из авторских признаний, издатели часто отвергают их произведения

<sup>15</sup> «Левая рука Тьмы» (англ.).

как раз за изысканность стиля, за языковое вероломство; образ типичного читателя SF, укоренившийся в сознании издателей, по сути просто оскорбителен, потому что эти безапелляционные властители царства SF считают ее любителей примитивными недоумками, перед которыми не следует ставить никаких сложных проблем (в том числе, разумеется, и лингвистических).

Таким образом, хотя язык может стать полупрозрачной шторой, добавляющей загадочности описываемому в произведении миру, авторы не злоупотребляют этим средством. Зато они – все без исключения – молчаливо полагают обязательным знакомством с тем «basic S-Fictionese»<sup>16</sup>, который является общей собственностью и писателей, и потребителей. Поэтому, когда кто-нибудь, даже хорошо владеющий английским языком, впервые берет в руки том современной SF, даже самого среднего уровня, у него неизбежно возникают сложности с языком. Ведь ни из одного словаря он не узнает, что «spacer» – это бывалый космонавт (от «space» – космос), что «coldpack» – это разновидность холодильника для гибернации, а «protophason» – это какой-то не объясненный в тексте термин из фантастической теории работы мозга.

Читабельность современной экспериментальной и нефантастической прозы обычно затруднена лингвистическими изысками ее авторов, никогда не опускающихся до уровня лексикографии: деформации традиционной условности и общепринятой структуры подвергаются высшие фразеологические уровни. Этот прием продиктован собственно чисто эстетическими критериями, потому что такая трансформация языка обычно не таит в себе никаких проблем онтологического (философского) порядка и он мог бы найти вполне рациональное обоснование в SF, так как в сферу ее интересов входят контакты и столкновения ничего не знающих друг о друге миров, не только разнопланетарных или разновременных, но разделенных также терминологически, то есть в сфере культуры. Но так как само по себе препарирование лингвистических «странностей» будет здесь всегда недостаточным, если только автор не решится на конструирование совокупных структур диаметрально противоположного значения, такие эксперименты в SF не наблюдаются. Так на лингвистическом уровне отражается ее типичная слабость: отказ от новых **структурных** систем и смыслов **высшего порядка** для достижения локального сфабрикованного эффекта, который должен шокировать, удивлять, немедленно увеличивать правдоподобие повествования, поскольку созданием таких безотлагательных раздражителей всё обычно и заканчивается.

## Структура представления и структура Представленного

Если экран телевизора представляет образ какого-либо предмета, например скелета, то именно его структуру мы понимаем как «структуру представленного». Структура же представления совершенно иная; телевизор представляет любой объект, находящийся в поле зрения камеры, благодаря процессу так называемого сканирования; образ этого объекта разбивается на несколько сотен горизонтальных линий, а электронный луч, непрерывно скользя вдоль этих линий (начиная свое странствие в верхнем углу экрана, а заканчивая в нижнем), создает на экране изображение, которое в действительности возникает не сразу (симультанно), а складывается из точек. И только рефракция глаза, как следствие инерции сетчатки, которая не различает образы, следующие друг за другом быстрее двадцати раз в секунду, создает иллюзию, что мы видим некий образ, столь же неподвижный, как обычная фотография.

Структура объектов, которые показывает телевизор, зависит исключительно от их внешнего вида, то есть она такова, как ее представляют визуальные особенности демонстрируемых объектов. В то же время структура представления в телевизоре всегда одна и та же и всегда одинаково мы, глядя на экран, **не** замечаем ее. А вот все то, что описывает литера-

<sup>16</sup> «Базовая научная фантастика» (англ.).

турное произведение, на самом деле передается нам последовательным, поочередным способом, поскольку так работает язык, но структура представления объектов, о которых говорит произведение (то есть повествование), бывает различной. Язык работает последовательно: он ничего не может показать сразу (на что способна фотография), но всегда только понемногу и постепенно. Лишь потребитель активными усилиями, часто бессознательными, должен из переданных в процессе этого сканирования фрагментов построить единое целое. Рубашку, нижнее белье, одежду мы носим на себе, последовательно надевая отдельные предметы друг на друга, только после стирки мы развешиваем на веревке отдельно каждый из предметов одежды. Именно так, «отдельно развешивая», поставляет нам информация язык; а процессу понимания сказанного соответствует процесс облачения в отдельные предметы гардероба в **соответствующей** последовательности. Только благодаря такому процессу облачения нам открывается предметный смысл артикуляции (данному «гардеробно-бельевому» примеру мы обязаны Сьюзен Лангер).

Когда благодаря языку мы общаемся в обычных, «нелитературных» ситуациях, нас не покидает убеждение, что за словами, которые мы слышим, скрываются или скрывались реальные события, и их развитие вовсе не зависело от того, были ли они когда-либо и как-либо описаны. Таким образом, когда мы читаем, к примеру, о катастрофе «Титаника», мы уверены, что этот корабль, тонуший с множеством людей на борту, превратился в сцену неисчислимых драматических событий, таких как прорыв ледяной воды в котельную, падение быющейся посуды в ресторанах, черные омуты на затапливаемых лестницах, ведущих на верхние палубы, и что происходило это вне зависимости, фиксировал ли кто-либо эти события, чтобы потом, возможно, описать в книге или газете. Мы также уверены, что корабль не исчез, когда пошел на дно, а лежит где-нибудь в глубинах морских как ржавеющий остов, и эту уверенность не может поколебать тот факт, что этих останков, возможно, никто никогда не увидит. Свыкаясь в течение всей жизни с таким положением вещей, мы, однако, не думаем, что выдуманные корабли, плывущие в выдуманных волнах художественных произведений, сразу и лишь такими фрагментами моментально начинают материализоваться, поскольку их соответствующих элементов коснулось слово литературного описания. Мы также не думаем, будто на какое-то время материализуются только мачты, паруса, реи, штурвал и капитанский мостик, а те части корабля, которые рассказчик не сумел описать, так как они находятся под водой, вообще «не существуют», и перед нашими глазами во время чтения проплывает странная череда кусочков, сотканная из слов и словами склеенная в какую-то заплатанную штукину, которая держится на воде вопреки законам гидродинамики, без дна, без киля, без шпангоутов. Разумеется, если мы, как читатели романов Конрада, задумаемся над вышесказанным, мы с уверенностью заявим, что в произведениях говорится о совершенно нормальных, то есть целых, кораблях, а не о фрагментах, и такое мнение складывается относительно вообще всех явлений и фактов, о которых в тексте говорится подробно, а также о тех, которые только упоминаются. И даже когда Конрад умалчивает о том, как выглядело небо, мы не считаем, что над литературным вымышленным кораблем распростерлась ничем не заполненная бесконечная пустота, а когда в тексте говорится о криках невидимых чаек, мы не станем предполагать, что их никакое птичье горло вообще не издавало, так как слова, описывающие этих птиц, в тексте не фигурируют, и т. п.

Таким образом, мы как бы автоматически воспринимаем любое лингвистическое описание, принимая за чистую монету то, что является всего лишь видимостью чистой монеты, звоном, намеком на нее, чистым домыслом. Благодаря такому устройству, которое находится у нас в голове и которое позволяет именно так воспринимать литературные произведения, мы можем впоследствии беседовать о них с другими читателями в такой форме, что посторонний человек долгое время не сможет отличить литературную беседу от разговора о людях, кораблях, бурях и других реальных объектах и явлениях земли и неба. Этот странный автоматизм, которым мы пользуемся в полном неведении законов его действия, время от времени может



быть пойман с поличным при наблюдении свойственных ему творческих моментов. Например, если мы ради эксперимента будем говорить разным людям: «Видел вчера кита с сигаретой и в цилиндре», а потом спросим их, что они об этом думают и как представляют себе сказанное, то более 90 % опрошенных представило бы себе этого кита с сигаретой в пасти и с цилиндром на голове, причем этот образ появится у них совершенно рефлекторно без подключения сознания. И все потому, что для этой «строительной машины», которая всегда готова мысленно реконструировать из деталей, которые поставляются нам в языковых высказываниях, для этого аппарата-отгадчика место цилиндра – на голове, а сигареты – во рту, и ничего с этим не поделать, даже если субъектом, то есть обладателем этих предметов оказывается кит. Этот семантический автомат слегка сконфузился бы только тогда, когда фраза звучала бы, скажем, следующим образом: «Я видел кита в сметане» или: «Я видел кита на тарелке», так как ему пришлось бы выбирать, идет речь о карлике из семейства китовых или о какой-то еде, как мы привыкли говорить: «Вчера я ел кабана», при этом никто не считает, будто мы утверждаем, что нам удалось одним махом съесть целого кабана.

Как, однако, ведет себя этот семантический реконструктор, помещенный в голову у читателя, когда язык описывает фантастические объекты, которые никто не видел, когда текст звучит, скажем, следующим образом: «Приземлившись, космический пришелец покинул ракету. Правда, он не вышел из нее, так как принадлежал к расе, которая путешествует, находясь снаружи ракеты»? Можем ли мы действительно вообразить себе, каким способом непонятного вида пришелец сползал с корпуса ракеты примерно так, как с манекена спадает на пол небрежно наброшенное пальто? Разумеется, нет. Образно мы не можем себе представить такой картины, мы просто не в состоянии этого сделать; достаточно того, что мы понимаем, о чем идет речь. В промежутке между повествовательными фразами типа: «Корабль шел под всеми парусами, поскрипывая такелажем» – и фразами типа: «Полные люди отличаются, как правило, хорошим самочувствием» – происходит ослабление образной функции семантического реконструктора. Это ослабление осуществляется постепенно, и нельзя представить на воображаемой шкале, протянувшейся от крайнего пункта явлений полного образного восприятия до крайнего пункта визуальной неочевидности, такую точку, в которой образное восприятие внезапно превращается в смысловое понимание, лишенное всякой визуальной поддержки.

Семантический реконструктор работает, пользуясь стереотипами хорошо знакомых нам образов. Стереотипы таких образов нередко ассистируют в процессе мышления на совершенно абстрактные темы и часто оказываются исключительно полезными. Мне, к примеру, вспоминается, что, когда я пытался понять, в чем заключается разница между хорошей измеримостью инструментальной ценности одних предметов, таких, как фотоаппараты, и плохой измеримостью других объектов, таких, как ковры, в какой-то момент представилось нечто вроде полукруглой шкалы, по которой двигались стрелки (как в часах). Сектор движения этих стрелок сужался, так как амплитуда отклонений с обеих сторон все более ограничивалась. Через некоторое время или даже сразу я понял, что аксиометрия осуществима тем легче, чем более однозначна цель (назначение) любого объекта. Фотоаппарат служит исключительно для фотосъемки, и поэтому только под этим углом следует оценивать его качества, а ковер может использоваться для разнообразных целей (как чисто утилитарная вещь, или как предмет искусства, или как объект «смешанного» назначения). Вышеописанный зрительный образ помог мне сформулировать именно такое суждение.

Когда же я пытался понять, в чем заключается разница между верным и неверным мышлением на какую-либо тему, в моем воображении возник аппарат, похожий на соединение ткацкого станка с пантографом. Это была конструкция с множеством колесиков (блоков), с которых свисали на нитях гири, а другие концы этих нитей соединялись с рычагом пишущего устройства. Таким образом, путь пишущего устройства должен был представлять собой равнодействующую всех частных нагрузок, передающихся через нити и колесики блоков. Как

подсказывал мне возникший в воображении образ, в процессе мышления, связанном с особенно сложными явлениями, необходимо одновременно учитывать множество фактов, которые являются составляющими и детерминантами данного явления, то есть образуют его и им управляют. Мышление же одностороннее неверное опускает часть факторов, а за счет этого другие факторы приобретают чрезмерное значение, непропорциональное характеру явления. Откуда взялся у меня этот образ? Мне кажется, что он возник как трансформация некоего рисунка, который я когда-то видел; речь шла о нематематическом решении задачи: как построить самую короткую дорогу между тремя городами, образующими три конца треугольника, учитывая при этом количество жителей в каждом городе (так как было бы справедливым, чтобы дорога своей конфигурацией обеспечивала преимущества более населенным городам, только так можно было свести к минимуму объем средств, необходимых для поддержания оптимального сообщения между тремя городами). Это делается просто: в соответствующем масштабе изображается взаиморасположение городов, на местах их нахождения просверливаются отверстия, через эти отверстия пропускаются нити, концы которых с одной стороны связаны, а с другой стороны к ним подвешены грузики, причем масса каждого грузика должна быть пропорциональна числу жителей данного населенного пункта. Когда вертикально свисающие грузики уравновесят друг друга, шнурки своим расположением на плоскости обозначат топологию оптимального решения (рис. 1).

Однако иногда способ, каким зрительный образ включается в мыслительный процесс, остается загадкой; некогда один астрофизик рассказал мне, что он, занимаясь проблемами внегалактической астрономии, представляет себе туманности серыми пятнами, помогающими ему в работе. Максвелл, разрабатывая свою теорию электромагнетизма, пользовался механическими моделями типа зубчатых передач, что теории совсем не повредило и не придало ей механистический характер. В таких случаях возникающий в воображении зрительный образ превращается в «строительные леса», которые помогают сформулировать мысль, но позднее отбрасываются, – когда суждение уже сформулировано.

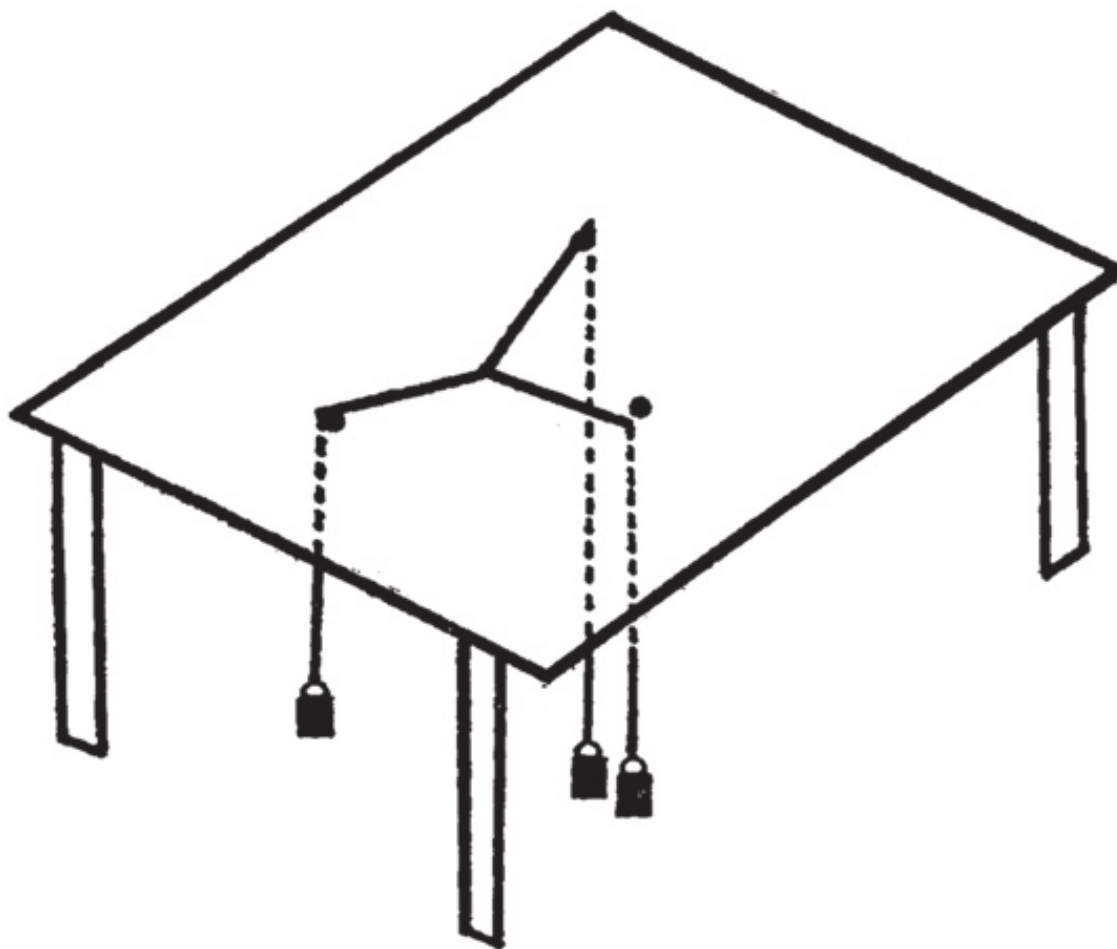


Рис. 1

А как поступает физик, имеющий дело с объектами, которые зрительно (макроскопически) вообще невозможно представить? Иногда бывает так, особенно в нынешние времена, что строительными лесами как опорой для него становятся математические структуры; например, феноменологическое подобие поведения отдельных микрообъектов явлениям совершенно иного порядка (например, явления в сфере акустики и феноменология микрочастиц) представляется возможным перевести в исследуемую область математических структур, позаимствованных из иной дисциплины (к примеру, из научного аппарата акустики). А может быть даже так, что положения, в общих чертах установленные и включенные в определенную математическую структуру как ее физическая интерпретация, оказываются лишенными всякой наглядности и в дальнейшей работе оперировать приходится уже не физическими понятиями, а просто следовать математической интуиции в соответствии с математическими преобразованиями исходной структуры. В исследовательском плане это зачастую дает превосходные результаты, но одновременно создает серьезные проблемы в плане интерпретации возникших таким образом теоретических структур.

Упоминаю об этом потому, что возможно и не наглядное создание фантастических объектов – языковое. Я, например, почти никогда творческим воображением при такой работе не пользуюсь. Не случается, чтобы я сперва «внутренним зрением» рассмотрел фантастический предмет, а только потом воображенное описывал – языком. В процессе творчества я ничего не вижу, ничего пространственно себе не представляю, а только мысленно конструирую ситуацию в соответствии с предварительно заданными условными рамками. В этом случае главенствующее значение имеет модальность суждения, так как необходимо решить, будет ли данное произведение звучать в серьезной (реалистической) тональности, в гротескной или юмористиче-

ской. Если бы я хотел *ad hoc* сконструировать робота, да еще такого, которого вероятнее всего построили не люди, я мог бы идти от образа обычного волчка, но робот, явно напоминающий волчок, может встретиться только в шутовском тексте; если бы речь шла о более «серьезной» конструкции, необходимо такой объект соответствующим образом переделать и одновременно дополнить. Пусть, скажем, одна часть корпуса робота будет вращаться с огромной скоростью (для создания гироскопического эффекта, благодаря чему будет обеспечено устойчивое равновесие), в то время как другая, неподвижная, будет снаряжена органами восприятия, вместо глаз – чтобы избежать человекоподобия – можно опоясать корпус робота тонкой щелью, через которую он будет видеть все пространство вокруг себя. И т. п. Но этот пример невыразимо примитивен. Действительно фантастический объект – прежде всего такой, с каким мы никогда раньше не сталкивались. А контакты с такими предметами характерны прежде всего тем, что мы не умеем на них правильно смотреть. Змею правильно видит тот, кто может правильно отличить ее хвост от головы, кто знает, где голова, а где жало у сидящего шершня, и т. п. Это не так по-детски просто, как кажется, особенно когда речь идет о детализации того, с чем мы не встречаемся близко или часто. Характерно, к примеру, что очеловеченные в детских книжках волы, коровы, лошади, собаки или рыбы, как правило, изображены на картинках в соответствии с реальным обликом этих животных, но в то же время, если в качестве действующих лиц в книжках появляются насекомые, то им вместо тех органов (особенно головных), которыми их действительно снабдила природа, пририсовываются подобия человеческих мордашек. Ведь для неэнтомолога остается неразрешимой загадкой, где, собственно, у мухи или пчелы находится рот, где (и есть ли вообще) органы слуха и т. п. Именно поэтому такое жуткое ощущение вызывают у нас увеличенные фотографии голов насекомых; мы воспринимаем их как «анормальные», как переименование того, как «должны» выглядеть рот, голова, глаза. Похожее сложности распознавания, а также ощущение противоестественности должны сопровождать – если экстраполировать ситуацию – столкновения с внеземными объектами, например с космическим пришельцем или с машинами из 30 000 года и т. п. Для определения того, что он видит, рассказчику будет не хватать справочного материала, понятий, терминов, поэтому распознавание фантастического объекта должно быть распределенным во времени процессом. Конечно, когда речь идет о написании гротеска, такие проблемы не возникают; в этом смысле «реалистическая», «серьезная» фантастика – это самая трудная разновидность Science Fiction в конструкционно-языковом отношении.

Кроме того, тактическое и языковое чутье подсказывает, до какой степени можно усложнить фантастическое описание, так как более чем вероятно, что читатель не справится со слишком сложным описанием, особенно если это описание ситуации, все составляющие которой для него незнакомы. Ведь распознавать внешний облик объекта как нечто уже знакомое можно, только опираясь на сумму накопленного опыта, приводя неизвестное к тому, что хотя бы частично приближается к этому опыту. Возможность такого поражения реконструктора семантического целого скорее не касается сказок, потому что в сказках наиболее необычными являются межситуационные переходы, а не отдельные ситуации. Превращение брошенного на землю гребня в густой лес необычно, но как гребень, так и лес – объекты для читателя хорошо известные. Также и раскрытие скалы Сезам подобно двери, появление дьявола после произнесения заклятия, превращение в камень заколдованного принца – не создают дилеммы для семантического механизма, так как не слишком сложно спроецировать обычные двери в скалистую стену, вообразить дьявола, вспомнив его многочисленные изображения, или соединить два следующих друг за другом образа: живого человека и его каменной статуи. А вот объекты Science Fiction, вроде «внеземного существа», «аппарата для путешествия во времени», «космического броненосца», то они не являются конститuentами конкретных образов, но скорее некими векторами, какие представляет произведение и обязуется оплатить в ходе дальнейшего повествования. Правда, большинство авторов не относятся серьезно к таким обязательствам.

Поясним на примере. В новелле «The Mailman Cometh»<sup>17</sup> Р. Рафаэля мы встречаем плывущую в «гиперпространстве» галактическую почтовую станцию, которую обслуживают двое молодых людей, принимающих ракеты-роботы с грузом почты на микрофильмах и рассылающих эти посылки по адресам соответствующих планет. Молодые люди пренебрегают своими обязанностями, пытаются, например, из солода и дрожжей наладить производство пива в климатизационных агрегатах своей станции; в качестве почтового инспектора к ним на станцию прилетает молодая красивая девушка, которая заражает их гриппом; вместо того чтобы писать суровые рапорты, девушка вынуждена из-за этого заниматься всей почтовой работой на станции и к тому же ухаживать за больными вплоть до прибытия помощи на соответствующей ракете. Итак, автор концентрирует внимание на том, что для читателя знакомо и узнаваемо: на возникшем любовном треугольнике (два молодых человека и одна рыжеволосая красотка), на попытках сварить пиво (не важно, что в климатизаторе космической станции – это лишь добавляет «экзотики»), на возникшей из-за этого неразберихе в почтовой службе.

Таким образом, ситуационные схемы оказываются полнейшим старьем, а космическая декорация носит характер условного реквизита, который невозможно воспринимать всерьез: если в «гиперпространстве» существуют станции, если роботы доставляют почту в микрофильмах, если «тяговым излучением» можно молниеносно переносить с места на место любые объекты, то очевидно, что оба молодых человека вместе со своей станцией совершенно излишни. Ведь намного удобнее было бы письма-микрофильмы пересылать, к примеру, голографическим или каким-то иным светолучевым методом; следовательно, такой анахронизм, как станция, служит только для создания живописной сценки (парни, давно лишенные женского общества; суровый инспектор в юбке, который, однако, вынужден ухаживать за ними; такой крупный план со стародавних времен служил генератором эротической атмосферы). То есть вышеназванное произведение может считаться фантастическим только благодаря присутствующему в нем реквизиту с чисто фиктивными функциями, потому что структурное целое всей истории – это не более чем старосветская комедия, оперирующая истертыми приемами *qui pro quo*<sup>18</sup> (девушка-инспектор появляется как беспомощная жертва «космической» аварии, чтобы легче обмануть молодых почтальонов), и с точки зрения насыщенности фантастическими элементами большинство произведений Роб-Грийе, Кафки или Гомбровича на голову превосходит «The Mailman Cometh» (если мы сравниваем просто «количество странностей» в текстах, абстрагируясь от их эстетической значимости). Однако ныне функционирующая классификация считает «The Mailman Cometh» фантастикой, а произведения вышеназванных авторов столь однозначно к ней не относит. Эта классификация принимает во внимание наиболее поверхностные характеристики текстов, основываясь на использованных в произведении нереальных названиях («гиперпространство», «ракета», «космическая почтовая станция», «тяговое излучение» и т. д.). Аналогичная классификация в биологии делила бы, например, всех животных на летающих и нелетающих; при этом летучие мыши оказались бы в одном классе с мухами и бабочками; в соответствии с такой классификацией обычные мыши отстояли бы от летучих мышей намного дальше, чем летучие мыши от пчел, так как обычные мыши не летают. То есть это была бы совершенно бессмысленная классификация, учитывающая вместо структурного **целого** организмов лишь небольшое количество их характеристик, рассматриваемое как изоляты. Но в литературе именно так и делается. Произведения классифицируются на основе использованных в ней терминов и самых низших структур и фразеологических уровней, а структуры высшего порядка чаще всего не принимаются во внимание. Но фантастич-

<sup>17</sup> «Комета почтальона» (англ.).

<sup>18</sup> Кто вместо кого (лат.). Фразеологизм, обозначающий путаницу, связанную с тем, что кто-то принимается за кого-то другого.

ность бывает локализована по-другому; она бывает как онтологической, так и эпистемологической, однако эта проблема требует более подробного исследования, и мы займемся ею особо.

Семантический реконструктор текстов является сидящим в наших головах устройством, которое ситуационные совокупности и смыслы складывает в многомерное строение, опираясь исключительно на линейно воспринимаемый языковой текст. Максимальной точности требует от него интерпретация текстов большого объема. Как же он действует, когда описания, идущие друг за другом, складываются из сотен, а то и тысяч предложений? Он ведет себя совершенно так же, как при реконструкции объектов малого масштаба. А то, что сознание не может охватить сразу, передается в память. Таким способом по мере чтения текста совокупность опредмечиваний, определенных фразами из произведения, расширяется и застывает в связанном мире – мире литературного творения. О том, как именно такой мир выглядит в лингвистическом аспекте, то есть как читатель фантастических сочинений представляет себе «иную планету», «иную цивилизацию», «андроида», «робота» и т. д., мы совершенно ничего не знаем, так как никто не предпринимал исследований, направленных на установление таких фактов. Мы можем только сказать, что текст вообще-то сообщает очень мало данных, которые делали бы возможной тщательную визуализацию фантастических предметов, а судить об этом можно по огромным трудностям, с которыми сталкивается каждый кинорежиссер, пытающийся экранизировать такой текст. Тогда вдруг оказывается, что фантастические образы не только не доопределены, у них нет даже устойчивого изображения даже в виде наброска: ведь, почти как правило, образы подменяются названиями, содержание которых каждый додумывает, как умеет. Итак, семантический реконструктор не только интерпретирует содержание фразы, но, подключая память, может оказаться творцом целых фиктивных миров, строительные конструкции и безграничные пространства которых каплями слов перетекают в литературное произведение. Нужно сказать, что это невыразимо странное явление, ведь этот мир запоминается в своеобразной изоляции относительно всего того, что как информация к нему не относится. То есть в нашей голове не только не путаются возникающие при чтении персоны с реальными людьми, но, более того, можно читать две, и даже три книги «сразу», в том, разумеется, смысле, что мы будем поочередно заниматься чтением каждой книги, то есть после прочтения первой главы «Трилогии» Сенкевича мы займемся чтением первой части лунной трилогии Жулавского, а после нее – второй части «Огнем и мечом» и т. д. Несмотря на это, и тогда в нашей голове не возникнет путаницы; возобновляя прерванное чтение каждого произведения, мы чисто автоматически как бы подключаемся к нужному участку памяти, где хранится информация, полученная в процессе чтения предыдущих отрывков. Но опять же – о том, как это происходит, каким образом память ухитряется настолько выборочно срабатывать, нам ничего не известно (хотя гипотезы на эту тему уже появляются).

Самая простая используемая в литературе структура представления заключается в следующем: в процессе повествования литературное произведение следует за событиями, которые отражают повседневную реальность. Одним из самых простых в творческом плане осложнений при передаче содержания является инверсия временных отрезков внутри фразы. В предложении: «Ребенок прочел молитву и пошел спать» – очевидная очередность синтаксических фрагментов соответствует фактической последовательности описываемых событий. А в инверсионном порядке это предложение прозвучит иначе: «Ребенок пошел спать, прочитав молитву». Объективно оба предложения равнозначны, такова установка семантического реконструктора; смысл, который является окончательным результатом операции чтения обоих этих предложений, представляет собой их инвариант. Очередность представления фрагментов действия может подвергаться весьма значительным изменениям, но и тогда обычно мы в состоянии осуществить верную реконструкцию, то есть восстановить реальную хронологию событий, а благодаря этому разобраться в клубке следствий и причин в соответствии с эмпирическим знанием и повседневным опытом.

Однако иногда случается так, что какое-нибудь двух-, трех- или даже многотомное произведение нам приходится читать в неправильной очередности: сначала мы знакомимся со вторым томом, потом с первым и, наконец, с третьим. Несмотря на это, такое чтение не превращается в бессмысленную несуслаицу, хотя, очевидно, что эффект, который при этом достигается, несколько отличается от того, какой мы получили бы, соблюдая правильную последовательность (1, 2, 3), – но потери или искажения, в общем, оказываются второстепенными; после знакомства с произведением в целом у нас в памяти полностью сохраняется его содержание почти в той же степени, а возможно, именно в той же степени, как если бы мы читали его в принятой последовательности. Это немного похоже на то, как если бы перед нами находился некий невидимый, например, идеально прозрачный объект, который кто-то показал бы нам, постепенно обвивая тонким шнурком; если этот объект топологически представляет собой довольно сложную фигуру, то есть это не шар и не цилиндр, а нечто вроде развесистого дерева, то сложности, с которыми мы столкнемся при ранней идентификации этого объекта и его назначения будут в значительной степени зависеть от систематики наматывания шнурка. Если шнурок у нас перед глазами будут наматывать бессистемно, перескакивая с одного участка невидимого объекта на другой, отдаленный, если витки будут пересекаться и накладываться друг на друга (так, что один участок объекта будет обвит несколькими плотными витками, а другой останется вообще пустым), наши сомнения относительно внешнего вида этого предмета усилятся, и мы долго будем плутать в ложных предположениях о том, что же мы видим перед собой. В то же время правильное, планомерное наматывание шнурка облегчит нам идентификацию объекта и ускорит ознакомление с его видом в целом. Однако окончанием любого наматывания будет момент, когда на поверхности объекта не остается ни одного свободного участка, не покрытого плотными витками шнурка, и очевидно, что при таком финале у нас будет полное представление о стоящем перед нами овеиествляемом образе. Тогда уже не будет иметь значения, в какой последовательности наматывался шнурок, делалось ли это планомерно или бессистемно, хотя во всех подобных ситуациях (теперь мы возвращаемся от модели к литературе) структура повествования не всегда тождественна структуре овеиествления образа. Впрочем, структура повествования имеет свои реальные соответствия в повседневных событиях жизни. Если нас кто-нибудь знакомит со своим домом, то для окончательного представления об общей топологической конфигурации его жилища не имеет значения, поведет ли он нас сначала на первый этаж и на чердак или на второй этаж и в подвал, а остальные комнаты покажет потом. В этом смысле повествовательная структура может соответствовать обычному течению времени, то есть сохранять хронологическую параллельность, а может отказаться от нее, но сумма информации, которую мы приобретаем при прочтении, от порядка очередности подачи сегментов описания в принципе не зависит. Зато от этой очередности в огромной, а зачастую в решающей степени зависят те ощущения, которые рождаются у нас **в процессе** чтения.

Для всех произведений, построенных так, как это продемонстрировано на модели со шнурком или на модели с осмотром дома, обязательным правилом является объективная инвариантность, то есть независимость семантической структуры созданного в произведении мира от повествовательной структуры **представления** этого мира в развитии сюжета произведения. После окончания чтения произведений такого типа вполне возможно «отклеить» представленный мир от тех средств, с помощью которых он был представлен.

Эта проблема может показаться чем-то до тривиальности ничтожным. Пусть так. Но для нас важен следующий вывод из сказанного: познавательные (в эмпирическом смысле) свойства любого текста (то есть речь идет не только о литературном произведении) зависят исключительно от того, что в нем образует совокупность семантических инвариантов, неподвластных изменчивости, вызванной использованием различных структур представления. С чисто познавательной точки зрения литературный текст, как и всякий другой, оценивается только

по своему овеществлению, а не по «проявляющим» операциям, которые представили нам это овеществление.

Однако это требует правильного понимания. Очевидно, два изложения теории Эйнштейна: одно – усложненное, тяжелое и темное – и другое – ясное, простое и прозрачное, – неравнозначны в смысле семантической **доступности**. Аналогично одно и то же положение вещей может быть нам представлено выразительным, точным и живым описанием, а может – тяжелым, многословным, с замысловатыми оборотами и несносной болтливостью. Но и в первом, и во втором случае отличаться будут только умственные усилия, которые придется применить для оптимального упорядочения информации. Ведь теория относительности, изложенная тяжелым, усложненным способом, в сущности, остается той же теорией, которую иное изложение позволяет нам понять более легким способом. То, что в любом случае речь идет об одной и той же теории или об одном и том же событии, доказывать нет необходимости: мы предполагаем это исходным положением. Овеществление для целого типа реалистических произведений – это такая же данность в познавательном смысле, как реальный мир, как катастрофа «Титаника», как дерево, растущее за окном; совокупность различий сводится к дифференциации в сфере повествовательных структур.

Упорядочение нелитературных текстов по степени их доступности – это довольно простое задание. Ведь используемый для этого критерий определяет лишь одно: какова в компаративистике доступность сообщаемой информации с точки зрения нашей способности ее осмысления. Если мы ее схватываем на лету, с ходу, то ее доступность считается превосходной. Любое трудное и темное изложение по этой оценке наверняка хуже любого легкого и ясного изложения.

А вот аналогичное упорядочивание литературных текстов уже не может быть точно таким же одномерным в оценках. Это потому, что даже очень темный при чтении текст в результате использования автором исключительно «закрученной» повествовательной структуры, возможно, мы будем оценивать выше, чем его более простой вариант. Удовлетворение от общения с художественным произведением вовсе не равно сумме знаний, извлеченных при чтении, и не сводится к количеству полученной информации. Путь, которым мы эту информацию получаем, приобретает тогда первостепенное значение.

Но тот тип информационной оригинальности, который мы стремимся найти в Science Fiction, отнюдь не включен в представительскую структуру повествования. Ведь любую информацию, воспринимаемую в процессе представления как оригинальную, а потом опустившуюся до банальности, в Science Fiction мы должны подвергнуть дисквалификации. Предупреждаю: речь идет не об «обычных читателях» таких произведений, а об искателях того, что в познавательном смысле действительно ценно. Поэтому работать нам придется, идя против течения действующих эстетических традиций.

Максимальная и оптимальная простота повествования этим традициям скорее чужда. Эстетически обоснованные оценки мы вообще не ставим под сомнение. Такое поведение с нашей стороны было бы не слишком умным, подобно тому, как если бы мы начали упрекать фокусника за то, что он нас обманывает, доставая яйцо из уха, из носа или просто из воздуха. Это была бы неумная критика фокусника, хотя он в чисто эмпирическом смысле действительно нас обманывает. В том же смысле нас обманывает любой детективный роман, направляющий наши ожидания на ложный след, но ведь это одно из элементарных правил игры, происходящей между автором и читателями. Такое «жульничество» представляет собой элементы тактики в многочисленных развлечениях. Только в области познания и дискурсивного мышления для них нет места. А поскольку те находки, те структуры понятий, их трансформации, которые мы ожидаем от Science Fiction в надежде на их возможное использование на службе футурологии, не могут иметь видимого характера, не могут представлять лишь минутные иллюзии, порождаемые фрагментами определенного чтения, но должны остаться нашей постоянной собствен-



ностью даже после того, как мы закроем книгу, мы в силу таких высоких ожиданий вправе ждать от Science Fiction подлинников в области информации, которую она нам предоставляет. Это, разумеется, не значит, что мы должны немедленно и *a priori*<sup>19</sup> дисквалифицировать все такие тексты SF, которые этому условию – «инвариантности относительно повествовательных структур» – не отвечают. Это лишь означает, что мы как бы сместим их оценки, заявив, что как **литературные** и **художественные** произведения, способные вызвать чувство **сопереживания** у читателя, они могут представлять значительную ценность, но это не относится к их эпистемологической оценке. Таким образом, справедливость будет соблюдена даже тогда, когда нечем будет утолить нашу жажду познания. Правда, и мы в этом скоро убедимся, часто бывает так, что у произведения, которое лишили права гражданства на территории Science Fiction за то, что его фантастичность так же мнима, как и его научность, не остается абсолютно никаких аргументов для получения «пропуска» на территорию «обычной» литературы. Такое произведение превращается в нелегального иммигранта, подлежащего «депортации» со всех литературных территорий.

Суммируем наиболее важные выводы из всего вышесказанного. В нехудожественных, чисто информационных текстах структура представления содержания, безусловно, подчинена (то есть так должно быть) основным смыслам этого содержания. В этом случае любое усложнение текста (как изложения фактического материала), которое не служит восприятию информации, автоматически приобретает отрицательную ценность. А вот в литературе совсем не так: в ней само движение к цели, то есть к пониманию траектории событий, может быть в художественном смысле важнее, чем сами события. И только когда мы концентрируемся на познавательном содержании литературного произведения, в силу такого подхода нам приходится отбрасывать имманентное качество структуры представления. В этом случае все время действия произведения после окончания его чтения для нас застывает в неподвижности как четырехмерная форма (три пространственных измерения и четвертое, обозначенное хронологией событий). Мы можем путешествовать в воспоминаниях вдоль всей цепочки ситуационных коллизий, представленных в произведении. При таком осмотре исчезают эффекты отступлений, неожиданностей, сюрпризов, которые появлялись в процессе чтения, вызванные столкновением наших предположений с теми событиями, которые по мере чтения предлагались в тексте, подтверждая или отвергая наши догадки. Мы можем помнить о тех впечатлениях, которые порождались у нас, когда из неизвестности начала проступать суть событий, но уже не можем изумляться композиции отдельных фрагментов произведения и их искусно выстроенной последовательности. Мир произведения лежит тогда перед нами как совершенная замкнутая форма, замкнутая, разумеется, только событийно, а не в смысле интерпретации. Мы можем множить толкования того, что произошло, при застывшем знании того, что именно произошло: точно так же по отношению к любым реальным событиям прошлого мы обладаем свободой реминисценций, но у нас уже нет никаких иллюзий относительно того, произойдут эти события или нет, так как все окончательно решено и бесповоротно свершилось то, что именно свершилось. Произведение может быть имитацией, даже великолепной, **проступающих контуров** судьбы только в **процессе** чтения, когда «будущее неизвестно» и поэтому подвешено в виртуальном пространстве, но после слова «конец» для подобных переживаний уже нет места. Своеобразное качество представления тогда отделяется от мира, явленного в произведении, и этот мир можно нам рассмотреть уже в его эпистемологических ценностях, например футурологических (предсказательных), – если он ими обладает.

<sup>19</sup> Заранее, наперед (лат.).

## Неизменные структуры представления

Как в детских переводных картинках постепенно из-под стираемой бумаги появляется сияющая влажной свежестью чистых красок картинка, так и в классическом романе его мир освобождается от смиренной рубашки языка и предстает перед читателем «как живой». Но такое наивно-совершенное состояние вещей для новейшей литературы уже стало анахроничным прошлым: повествовательные структуры не хотят отклеиваться от рождающегося в произведении мира.

Такое постоянное сращивание способа описания с самим описанием происходит, прежде всего, потому, что мир произведения – это некий этап лингвистического и только лингвистического пути; сойти с него – все равно что разбить витраж с примитивной надеждой «лучше» его рассмотреть, в то время как он после этого полностью исчезнет. Подобное сращивание объектов и лингвистических тропок, ведущих к ним, всегда господствовало в математике, потом появилось в поэзии, а сегодня, когда увеличился радиус действия этого метода, ему подчинена уже и проза.

Возможно также (во-вторых), что эта нераздельность является следствием особенности не самого языка описания, а самой представляемой объективации. До ее единой сути добраться тогда невозможно, поскольку ее не откроешь: самое большее, удастся получить некоторое количество частичных представлений, которые будут взаимно неприводимы или даже противоречивы. Реальным приближением такой ситуации является состояние, в котором, например, от тех, кто пережил катастрофу «Титаника», мы получаем ряд несвязных, даже противоречащих друг другу рассказов о причинах, течении и финале трагического случая, – или судебное заседание, на котором свидетели дают совершенно противоположные показания, хотя речь идет об одном и том же событии. Или, наконец, попытка реконструкции биографии некоего человека на основе его уже опубликованных воспоминаний, причем этот человек страдает фантастической псевдологией (то есть постоянно что-то выдумывает и лжет). Граница такого индетерминизма обозначается записью бредовых галлюцинаций сумасшедшего; в этом случае даже отдельных фрагментов как предполагаемых, пусть и противоречивых версий одного и того же факта невозможно выделить. Современные традиции, условности прозы с удовлетворением отдают пальму первенства именно таким парадигмам, а дискурсивные отодвигаются на второй план.

Таким образом, «виной», во-первых, лингвистического слоя, а во-вторых, объективного в произведении становится ситуация сращивания, препятствующая пониманию правды о том, «как было на самом деле».

Мне кажется, что следует выделить как особый вариант, то есть третий, такое состояние вещей, в котором «вина» за неразрывность лингвистического и вещественного элемента падает на читателя. Как мы уже отметили, в основном каждое высказывание познавательного типа, например излагающее теорию относительности, можно отделить от объекта (в данном случае теоретического), о котором говорится в данном высказывании. Но понятно, что тот, кто не владеет понятийно-категориальным аппаратом, которым необходимо пользоваться при чтении текста, ничего или почти ничего не поймет в его артикуляции и, следовательно, не сумеет провести границу между реляционной и референциальной структурами высказывания (тем, **как** было сказано, и тем, **о чем** было сказано). Для научных текстов в данном случае речь идет об обычном, тривиальном невежестве читателя. Но литературный эксперимент как совершенно новая форма творчества состоит как раз в таком поведении, чтобы по его результатам (то есть после прочтения произведения) практически **все** люди, какими бы знатоками художественной литературы они ни были, оказались в неприятной ситуации полных невежд. В такой ситуации они должны как бы заново учиться тому, что они частично уже знали, воспринимать новые

правила и принципы конструкции, которыми автор руководствовался в процессе творчества. Однако их непонимание и дезориентация как «семантическая путаница» могут продолжаться долго и упорно, и для этого есть сразу две причины. Первая легче поддается объяснению: речь идет о том, что даже тот, кто не владеет в совершенстве новой стратегией восприятия, все равно после прочтения оригинального текста что-то для себя извлечет. В конце концов, такой текст не построен на таинственных символах математического типа, его язык лексикографически и синтаксически общепринят, следовательно, «кое-что» будет воспринимать даже читатель, который не раскусил новую тактику творческого процесса. А если это так, то такой читатель может просто удовлетвориться тем, что в новом произведении поймет «по-старому», в лучшем случае отмечая значительные расхождения семантических ожиданий с их фактическим осуществлением в рамках данного произведения. Может, он будет этим недоволен, и тогда, если он критик, отрицательно оценить произведение, а может, например, именно из-за этой непонятности посчитать произведение таинственным или как-то иначе чарующим. Ведь далеко не все читатели «странных» театральные пьес Виткацы поняли их смысл, однако эти пьесы и воспринимались как «странные» и «запутанные»; это происходит потому, что если каждая дедуктивно выстроенная по математическому типу реплика или воспринимается полностью, или вообще не воспринимается, то такой дихотомической вилки не предусматривает ни один литературный текст. Его можно воспринимать в некоторой степени так, как «воспринимают» совсем непропеченный кекс, выковыривая из него изюм и другие кусочки «получше», тем и довольствуясь.

Другая причина такого состояния постоянной дезориентации, сопровождающей некоторые новаторские произведения, выглядит действительно странно, особенно если о ней говорить откровенно, без недомолвок. Дело в том, что очень часто сам автор не потому только не спешит на помощь читателям (объявляя им об открытии новых творческих принципов), что не хочет этого делать, но сохраняет молчание потому, что сам не знает, что, как и почему сделал. В общих чертах это означает, что «размещение в мозгу» творческого аппарата, каким творец пользуется, не совпадает с размещением того «аппарата», также находящегося в его мозгу, который управляет дискурсивно-логическим мышлением. В том, что это именно так, я могу поручиться и показать на собственном примере. Пример этот особенно показателен потому, что очень прост. Довольно давно я написал рассказ «Вторжение», в котором на Землю падают необычные метеориты в виде больших стекловидных груш с молочно-белым подвижным ядром. Это, как потом оказывается, были живые существа, которые в виде «зародышей» веками кружат в Космосе, а их цикл развития начинается только после падения на какую-нибудь планету. При этом в раннем, «внутриплодовом» развитии ядро «стекловидной груши» в точности повторяет форму тех предметов, которые по стечению обстоятельств оказались вблизи места его падения. Если рядом была птица или человек, то внутри себя «груша» создавала как бы высеченную точную подвижную копию того или другого. В рассказе подробно разбирается, какой «смысл» имело это «копирование», для чего оно служило, что было его причиной и т. п.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.