

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК (СВЕРХ)ЖАНР¹

чтобы было все понятно
нужно жить начать обратно
(Александр Введенский,
«Значенье моря»).

1. Гетерогенезис

1.1. Большинство определений так называемой фантастической литературы конструируется таким образом, что при этом не дефинируется, в чем состоит суть того, что ей противоположно, – того, что мы могли бы подвести под категорию нефантастического словесного искусства. Этот методологический просчет с закономерной мстительностью влечет исследовательскую мысль к тому, что литературной фантастике так или иначе приписывается свойство, противоречащее понятию фантастического. Предмет дефиниции, игнорирующей противоположное данному предмету, оказывается противоположным самому себе. Чем меньше в определении дизъюнктивного, тем больше в нем такого конъюнктивного, которое создает *contradictio in adjecto*.

Вот суждение о фантастическом Владимира Соловьева, высказанное им (1899) в предисловии к повести А.К. Толстого «Упырь» (1841):

«...отличительный признак *подлинно*-фантастического: оно никогда не является, так сказать, в *обнаженном* виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, *намекать* на него. В подлинно-фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого

объяснения из обыкновенной, всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность»² [подчеркнуто в оригинале, – И.С.].

Как видно из цитаты, литература с соловьевской точки зрения только тогда и бывает фантастической, когда она маскирует сверхъестественность изображаемого ею мира. Перед нами концептуализация фантазмов, выполненная применительно к тексту, написанному в момент кризиса романтизма и наступления новой реалистической эпохи. Специфика жанра (или, может быть, сверхжанра, т.е. особой литературности, проникающей в самые разные области словесного искусства) стирается дважды: во-первых, фантастика берется в качестве 'мистического' нарушения каузальных ожиданий, свойственных «практическому разуму», и, во-вторых, сам этот здравый рассудок объявляется необходимым дополнением, вуалирующим отклонения от доксы. Однако доксу с ее объяснительными моделями возмущают не только мыслительные эксперименты писателей, но и сенсационные научные открытия, дерзкие философские доктрины и т.п. Сверх того, докса кишит 'мистицизмом' (суевериями, повседневными магическими действиями, надеждами на чудо).

В наши дни теорию фантастической литературы Соловьева подхватил Цветан Тодоров. Фантастический художественный текст, согласно очень влиятельному мнению Тодорова, манифестирует колебание («*hésitation*») повествователя между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемого события³. Нет сомнения в том, что подобного рода тексты найдутся в литературе романтизма и раннего реализма. Но неужели колебания, о которых ведет речь Тодоров, всегда присущи и рассказчику в современной научной фантастике с конституирующей ее полной рационализацией невероятного, чудесного?⁴

Кроме Соловьева, на Тодорова, надо полагать, оказал воздействие и Роже Кайуа («Au coeur du fantastique», 1964–65). К фантазмам в изобразительном искусстве исследовавший их Кайуа подошел крайне субъективно и выборочно (отсеяв из обсуждаемого материала, например, большую часть произведений Босха). Основанием для этого произвола послужило отождествление фантастического с таинственным. Воистину фантастично для Кайуа не просто неправдоподобие наглядного образа, но такое послание автора реципиентам, которое оторвано от своей воплощенности в зримые формы. Последние вполне могут соответствовать общепринятому порядку видения и мышления⁵. «Колебания» рассказчика занимают у Тодорова то место, которое Кайуа отвел отрыву сообщаемого от подразумеваемого.

Ясно, что литературная фантастика, даже если называть ее сверхжанром, – понятие, все же требующее расширения за счет учета других искусств и иных, чем естественный язык и письменность, медиальных средств. Но попробуем опрокинуть концепцию Кайуа на литературу. Фантастика в словесном творчестве и впрямь часто имеет дело с загадкой и откровением. Однако сама по себе тайна в литературе отнюдь не обязательно фантастична, как, скажем, во многих романах о происхождении героя, скрытом от него. Более того, в детективных повествованиях тайна облигаторным образом не фантастична. Диффузное представление о не-фантастическом ведет, среди прочего, и к тому, что подлежащий постижению предмет подается в качестве с трудом расшифровываемого. Любой жанр (кроме «твердых форм») – криптообразование, коль скоро он не феноменален, а ноуменален.

Библиотечные полки ломаются от фантазмологических научных трудов. Но я довольствуюсь для мыслительного разгона пока отсылкой только к трем названным, дабы не утонуть в море мнений, взбаламученном способностью человека быть заведомо недостоверным и убедитель-

но-завораживающим одновременно, что Кайуа спутал с нашей иной склонностью – утаивать информацию, которой мы делимся только с посвященными.

1.2.1. Ответ на вопрос о том, с чем вступает в конфликт фантастика, очень короток: с социокультурной историей. Литературные тексты, пусть не все, но все же в большинстве своем, – плоды вымысла, однако имажинативными продуктами являются и самые разные иные социальные и дискурсивно-медиаальные инициативы человека, преобразующие его и его самосознание. Воображаемое историзует реальность, делая ее идеальной, т.е. изменяемой в самой ее сущности. Без наличия лишь мыслимых (желаемых) обстоятельств история не могла бы состояться. С другой стороны, имажинативное, каким бы безудержным оно подчас ни бывало, диалектически теряет по ходу истории свою чистоту, свою укорененность в грезе, свою сугубо ментальную природу, поскольку инкорпорируется в социальных установлениях и в затвердевающих дискурсивных практиках. Чтобы отвечать духу истории, литература вынуждена брать назад свои семантические изобретения, пульсировать между неверифицируемостью и как бы верифицируемостью. Фантастическое представляет собой особую форму воображаемого. Свою особость оно может получать только в конфронтации по отношению к воображаемому в целом. Фантастическим оказывается, следовательно, мир, в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью. Нередко фантастический текст борется с имажинативностью⁶, всегда склонной к реализации: в «Мы» Замятина конструктору космического корабля хирургическим путем удаляют из мозга центр творческого воображения после того, как чаемая отступниками от утопического порядка революция совершилась.

Воображаемое создает дифференциацию времен. Реальность настоящего отличается, с одной стороны, от реальности, ставшей более или

менее идеальной, разместившейся в индивидуально-коллективной памяти, от прошлого, и, с другой, – от сугубой идеальности, от будущего. Время, образующееся в результате имажинативной работы, однонаправлено: оно устремляется от того, что было реальностью и снова является таковой, к тому, что его конституирует, **к самому себе**, к несомненной идеальности будущего. Но чтобы запустить линейный процесс, его нужно фундировать, чему посвящает себя мифоритуальный человек, который помнит то, чего не было. Примордиальное общество предвосхищает **всю** допустимую историю и потому видит себя как лишь повторяющего ее, каковая концентрирована для него в *arché*, в Акте Творения. Ранняя социокультура *quasi*-исторична, не имея собственной истории, отчуждая историю от себя в сторону баснословного первовремени.

Если не-фантастическая литература рисует картину поступательно (из прошлого в будущее) изменяющегося мира, то художественная фантастика изображает **реверс** времени, его обратный ход (нарушая, если воспользоваться терминами физики, второй закон термодинамики). Не следует путать эту фантастическую темпоральность с христианской моделью, в которой время единоецелостно, открыто в абсолютное будущее и вместе с тем ретроспективно. Эта хроногенетическая двунаправленность вообще не позволяет средневековым авторам и читателям разграничивать фантастическое и не-фантастическое. В фантастическом же тексте историческая изменяемость мира становится обратимой помимо того, что из настоящего намечается путь в грядущее. Вторая возможность, которой обладает фантастическое в его борьбе с историчностью, заключается в том, что оно изображает **иную**, чем данную нам, **историю**, релятивизирует историю **нашего** мира.

Понятие реверса уже всплывало в фантазмологии. Эрик Рабкин свертывает к реверсу всю фантастику:

«The structure of diametric reversal, which signals the fantastic in

narrative, might, in theory, arise just as readily in any mental activity that occurs through time or in any temporally extended perception»⁷.

Фантастическое, однако, двулико. Обратимость времени составляет его важную часть, но этим фантастика, которая творит также комплементарную историчность, не исчерпывается.

1.2.2. Фантастическое часто без остатка растворяется исследователями в воображаемом⁸ и тем самым исподволь или открыто возводится в характеристику любого литературного текста (как на том особенно решительно настаивал Борхес). Розмари Джексон пишет:

«In a secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven or hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something 'other' than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates 'alterity', this world replaced and dis-located. A useful term for understanding and expressing this process of transformation and deformation is 'paraxis'. This signifies par-axis, that which lies on either side of the principle axis, that which lies alongside the main body. Paraxis is a telling notion in relation to the place, or space, of the fantastic, for it implies an intericable link of the main body of the 'real' which it shades and threatens»⁹.

Пространственное перемещение тела туда, где его на самом деле нет, еще не создает фантастической картины мира. Всякое, а не только фантастическое, воображение удваивает субъекта и его объект, составляя сущность человеческого вообще и, в частности, литературного творчества без деления такового на виды, что подчеркивал Вольфганг Изер:

«Als Doppelgänger seiner selbst <...> ist der Mensch allenfalls das Differential seiner Rollen, die sich gegeneinander vertauschen und wechselseitig umprägen lassen. Rollen sind dann weder Charaktermas-

ken noch Tarnungen, um ein Selbst mit einer herrschenden Pragmatik zu vermitteln, sondern die Möglichkeit, immer auch das andere der jeweiligen Rolle zu sein. Man selbst zu sein hieße dann, sich doppeln zu können»¹⁰.

Имагинативное может быть сколь угодно далеким от биофизического опыта, не становясь при этом фантастическим в тесном смысле слова до тех пор, пока не отменено историческое течение времени, пока существует одноплановый переход из настоящего в неизвестное будущее, допускающее **веру** в богов, чудовищ, загробное воздаяние и т.п. История, пущенная вспять, лишает будущее, навешиваемое в некую современность, его потенциальности и тем самым отнимает у веры ее основание, придает ей статус фантастического. То же самое случается тогда, когда передвижение из настоящего в будущее рисуется уму двумя альтернативными способами, когда две веры сталкиваются и взаимонейтрализуются.

1.2.3. Время, двинувшееся назад, имеет нечто общее с временем, получившим содержание, которого нет у пережитой людьми истории. В обоих случаях подразумевается, что мы способны отыскать путь к более или менее далеким началам нашего нынешнего состояния, которые подвергаются обновлению, – то ли за счет присутствия там носителей позднейшей темпоральности (так, в «Алефе» Борхеса рассказчик попадает в такую точку, откуда видит, как расходятся веером сразу все исторические события), то ли в силу того, что там меняются условия, значимые для программирования привычной нам социокультурной динамики (скажем, в «Красной Звезде» А.А. Богданова марсиане развивались в естественной среде, исключившей из общественной практики классовую борьбу). Указывая на гетерогенезис исторического бытия, фантастика выходит за пределы глобального всечеловеческого знания-опыта, основывает свой мир на предпосылках, принципиально не проверяемых в

рамках того, что когда-либо испытал *homo historicus*. Тем самым фантастический текст втягивается в конкуренцию с религиозностью, для которой инобытие объединяет будущее с настоящим, являя себя в том числе в фигурах святых. Фантастике знакомы героические и авторитетные личности, но в ней нет сакральных персонажей или же она профанирует священное (вплоть до того, что пародирует – во «Франкенштейне», «Собачьем сердце» и иных подобных произведениях – божественное миро- и человекотворение). Кошунствуя над святынями, фантастика охотно вбирает в себя апокрифику (достаточно будет вспомнить пушкинскую «Гавриилиаду» или «Мастера и Маргариту» Булгакова). Под углом зрения фантастической литературы инобытие могло бы быть, но не стало фактом исторической жизни – оно имеет здесь источником ирреальное прошлое, а не будущее, пусть гипотетичное, но все же еще субстанциально не заполненное, т.е. допускающее вероятность любой невероятности, которая придет на ум¹¹.

Несколько иначе обстоит дело в футурологической фантастике. Она предсказывает гетерогенезис, позиционирует его на пророческий манер. Однако и в этом своем проявлении фантастическое воображение противоречит религиозному, у которого отбирается его идеальность. То, что *homo religiosus* лишь ожидает (будь то спиритуализация тел, слияние человеческого и божественного, Страшный суд), фантастический профетизм выдает за технически достижимое (в *science-fiction*) или социально осуществимое (в литературных утопиях).

Социокультурная функция фантастического искусства, как продемонстрировала в своем фундаментальном труде Ренате Лахманн, заключена в том, чтобы создать универсум гетеродоксии (в самых разных ее вариантах), противознания и «антиантропологии»¹². Делая ставку на иноначинательность, фантастика подключается ко всем дискурсам и медиальным средствам социокультуры в той мере, в какой они обрели свои

истории (пусть даже и совсем короткие, зачаточные). Так, киноискусство берет старт (у Эдисона и братьев Люмьер) в съемках, далеких от фантастической реорганизации обыденности, но как только оно набирает темп становления, режиссеры (Мельес в «Путешествии на Луну» (1902), немецкие экспрессионисты) обращаются к изображению обстоятельств более, чем странных, к сюжетным фантазмам¹³. Фантастическое в литературе – сверхжанровая зона ее особенно интенсивных контактов с инодискурсивностью (например, с наукой¹⁴) и иномедиальностью (так можно интерпретировать произведенный Фридрихом Киттлером интермедиаальный анализ «Дракулы» Стокера, откликнувшегося в романе о вампиризме, среди прочего, на изобретение фонографа¹⁵). В ряде своих версий фантастическая литература занята тем, что «снимает» стадиальность в эволюции логосферы. Германн обрисован Пушкиным в «Пиковой даме» как явный представитель романтической эпохи, но желает действовать (и тут в повествовании вступает в силу фантастика) из доромантического XVIII столетия, из просвещенческого прошлого, где, якобы, таится чудесное умение вести беспроегршную карточную игру.

Проводящая специфические темпоральные операции, фантастика, как и литература в целом, может восстанавливать в правах здравомыслие, миметичность, давая своему сюжету достоверную мотивировку (на чем сосредоточился Тодоров) либо возвращаясь к предсобытию, к нормальному раскладу вещей (нос в повести Гоголя в конце концов занимает положенное ему место на лице майора Ковалева). Вместе с тем, фантастика предрасположена и к тому, чтобы безоговорочно утверждать свой темпоральный порядок вразрез с тем, что дан для наблюдения и представления, адекватного истории. В новелле Кисиной «Русский лес» герой приезжает после двухлетней отлучки (он был в Берлине) в Москву с надеждой воскресить прежнюю жизнь, т.е. продублировать себя в ней,

но Москва тут же зарастает германскими дубами, делается угрожающим фантазмом. Город десоциализуется, непоправимо деградирует в природу. Бескомпромиссная фантастика – Другое самой литературы, ищущей, как увязать свой вымысел с фактической средой (как соучаствовать в историческом инкорпорировании мыслительных конструкций). Если угодно, такого рода фантастика – пародия всерьез¹⁶ на литературную имажинативность. Погружаясь в гетерогенезис, создатель фантазмов оказывается готовым приписать даже хрестоматийно прославленным литературным сочинениям новое начало, как о том повествует Борхес в рассказе «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”». Когда литература переживает второе рождение, что случилось в романе, она с неизбежностью пускается на заем у фантастики: «Гаргантюа и Пантагрюэль» – это история, комплементарная той, что была в ходу; воплощенная в телах, гиперболизирующих человеческие; упирающаяся в утопию, с одной стороны, а с другой, – в неизведанное и не вполне определенное.

2. Коды фантастики

2.1.1. Простейший образец темпорального реверса – хорошо известные машины, получающие ту сюжетную функцию, которой был наделяен *Deus ex machina*, и позволяющие литературным героям перемещаться во времени так, как если бы оно было пространством. Впрочем, иногда фантастика обходится и без такого рода технических подсобных средств: в «Призраках» Тургенева некий дух по имени Эллис носит рассказчика по воздуху, показывая ему прошлое мира – встречу Цезаря в Риме с толпой, бунт Степана Разина. Но обратимость времени кодируется в фантастическом словесном искусстве по-разному (тем самым фантастическое создает свой универсум, в котором преобразуемым оказывается не только историческое время, но и любое иное зависящее от этого миропонимание).

Вероятно, один из самых распространенных способов такого кодирования – изменение соотношения между живым и мертвым (отсюда: разговоры в загробном царстве не столько особый жанр (мениппеи), сколько способ подачи фантастического мировидения). В фантастической литературе не живое умирает, но – в противоположенности – мертвое живо. Так, в пушкинском «Гробовщике» толпа покойников навевается к похоронных дел мастеру. Это событие мотивируется пьяным сном героя.

Эволюционируя, логосфера далеко не одинаково оценивает свою историческую подвижность, всякий раз историзуя толкование, образ истории. XVIII и XIX вв. были эпохами до того небывалого подъема исторического мышления – неважно, какую нацеленность оно принимало, выступая то как просвещенческая убежденность в прогрессе разума, то как романтический поиск забытых и затемненных первоисточников культуры. В такого рода контексте фантастика впадает в трезво-историческую авторефлексию¹⁷. Антиисторическое событие (пробуждение мертвецов в моем примере) обязывается быть двусмысленным: реальным и **кажущимся** (всего лишь сновидением, принятым за явь, как у Пушкина) или кажущимся и **реальным** (в «Упыре» сообщение Рыбаренки о пребывании трупов среди людей подано в начале текста как бред безумца, однако в концовке выясняется, что это правда). Господство историзованного сознания на каком-либо этапе социокультурной диахронии делает литературную фантастику смысловым образованием с колеблющимся признаком, с размытой (жанровой и параллельно к этому общесистемной в данный момент) идентичностью, что и позволило Соловьеву и Тодорову дать внутренне противоречивые определения фантастического в уверенности, что таковые соответствуют материалу. Однако в те эпохи, для которых историзм перестает быть длящейся константой человеческого существования (например, в период символизма с его критикой прогресс-

сизма, желанием подытожить все прошлое и на разные лады варьировавшейся идеей конца времен), ино- и антиисторизм фантастического обретает полную самотождественность, существует в-себе и для-себя – в цикле Блока «Пляски смерти все тот же мотив мертвого среди живых выступает как нечто, само собой разумеющееся:

Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят¹⁸.

Начиная с 1960-х гг., когда социокультура осмыслила себя в качестве расположенной в *posthistoire*, фантастика (*fantasy*, *science-fiction*, неоготическое повествование, заведомые апокрифы и многое подобное) сделалась доминирующей в литературном творчестве¹⁹ и, соответственно, одним из самых излюбленных в литературоведении предметов обсуждения.

Еще один код, с помощью которого фантастика записывает в текст свой антиисторизм, образуется из категорий субституируемого и субституирующего. Фантастика принимает, что в процессе замещения одного другим последующее может захватывать позицию предыдущего. Зеркальное отражение изгоняет из жизни героиню рассказа Брюсова «В зеркале»; в гоголевском «Портрете» оживает картина; в новелле Сенковского «Превращение голов в книги и книг в головы» литературные сочинения ведут себя подобно их авторам. Частые в фантастических тек-

стах превращения человека в животное подразумевают, что у культуры есть путь назад, в природу, что последняя не уступает место первой, а заступает его.

Применительно к индивидуальной телесности фантастический реверс времени обнаруживает себя в сюжетах о течении жизни от старости к младенчеству («Мир-сконца» Хлебникова) или от полноценного физического облика к инфантильной неотении («Маленький человек» Сологуба).

2.1.2. Альтернативная история, изображаемая в фантастических текстах, или охватывает персональную жизнь, или распространяется на все человеческое.

Когда фантастическая литература этого типа выдвигает на передний план обрисовку человеческого тела, оно дублируется или, как в «Носе», распадается на части, ведущие себя самостоятельно²⁰. Тело с точки зрения фантастики способно возникнуть во второй раз, так что это репродуцированное его бытие будет разворачиваться параллельно первому. Двойничество не задается литературным героям от их рождения, оно есть *novum* для персонажей фантастического текста, что и отличает литературных двойников от реальных или мифологических близнецов. *Lebenszeit* фантастического двойника – его персональное достояние, но очень часто он действует в том же пространстве, в котором обитает оригинал дублера. Таким образом, фантазии о двойниках вовсе не обязательно гетеротопичны. Время индивида, отчужденное от него, узурпированное двойником, оказывается вырождающимся, иссякающим, скоротечно смертельным. Сверхъестественное демонстрирует свое торжество над естественным, когда фантастическое повествование (взять хотя бы «Двойника» Достоевского) рассказывает, как персонаж вытесняется из обжитой им пространственной сферы тем, кто его воспроизводит²¹. В противоположной ситуации фантастическое терпит крах, и победу одерживает

здравомыслие: в набоковском «Отчаянии» герой-писатель убивает двойника, но тот – лишь кажущееся подобие человека, мечтающего написать роман о совершенстве преступного деяния, которое на самом деле легко раскрывается полицией.

Вместе с персональной историей фантастическое – в утопиях прежде всего – удваивает также историю мира или государств. Так, в «Новой Атлантиде» Френсис Бэкон рассказывает о другом человечестве, спасшемся от потопа; «Путешествие в Землю Офирскую» Щербатова излагает русскую историю, упраздняя перенос столицы из Москвы в Петербург (здесь другое течение времени выводится из его реверса). Только что приведенные примеры дают право утверждать, что фантастическая историография кодируется двумя главными способами: либо посредством добавок, вносимых в действительную историю (обитатели утопической земли у Бэкона превосходят по объему и качеству знаний социокультурную норму своего времени), либо посредством вычитания признаков у событий, хранящихся в коллективной памяти (Щербатов описывает Петербург как пришедший в упадок, хотя и не вовсе исчезнувший город²²).

Чем больше накапливается истории, чем больше, стало быть, у нее признаков содержания, тем радикальнее делается процедура фантастико-утопического изъятия из нее конститутивных черт: в «Элементарных частицах» Уэльбека будущее предстает в образе лишённого мужской генеративности – женщины там размножаются путем партеногенеза. Уэльбек пародирует не что иное, как опорный мотив христианства – идею непорочного зачатия. Разумеется, иноисторизм не принудительно утопичен, будучи явлен и в романах Свифта, и в абсурдистской драматургии обэриутов, кишящей недопустимыми анахронизмами («Комедия города Петербурга» Хармса, «Минин и Пожарский» Введенского), и в галлюциногенном переписывании событий Второй мировой войны, принятом Пепперштейном в соавторстве с Ануфриевым в «Мифоген-

ной любви каст». Антиутопии (как, например, «Мы» Замятина или «Brave New World» Хаксли) непременно предполагают, что в исторически трансцендентное вторгнется то прошлое, которое было для человека исторически имманентным.

2.1.3. Обратимость человеческого времени и представление о том, что у него может быть неизвестный из практики ход, вступают в сложное взаимодействие, выражающееся подчас в виде конфликта двух фантастико-темпоральных моделей. Порой литературный текст отменяет один из двух параметров фантастического, сохраняя другой. При этом обнаруживается, что в борьбе с самим собой фантастическое не выдерживает соперничества с реально-историческим. Например, художественная словесность делает допустимым темпоральный реверс, но не принимает альтернативную историю. В «Фотографии Пушкина» Битова герою, хотя и обладающему возможностью путешествовать во времени, никак не удастся изменить роковую судьбу Пушкина, в чью эпоху он попадает. Или наоборот: герою текста, старающемуся стать иным, чем все, т.е. инициировать другую, антропологически-невероятную историю, не удастся проникнуть из настоящего в прошлое. Германну из «Пиковой дамы» хотелось бы быть вечным победителем в карточной игре, однако из его попытки вернуться из романтизма в XVIII столетие, когда это было как будто возможным, в конечном счете ничего не получается.

Дьявол, столь распространенная в фантастической литературе фигура, не персонифицирует только отчуждение от нас нашего разрушительного инстинкта, нашего нигилизма (как считала Мод Бодкин²³) точно так же, как он не служит только иным обозначением либидо (Тодоров²⁴). Дьявол и созидает, и разрушает. Он изменяет, историзует некое положение дел с тем, чтобы заинтересованный в этом изменении персонаж позднее убедился бы в мнимости, ошибочности, бесперспективности и т. п. происшедшего. Дьявол в восприятии фантастической литературы есть

симулякр историчности. Литература, которая оспаривает историзм, приписывает способность ввергать мир в историю заведомо негативному персонажу и выдает ее за кажимость или за устройство, страдающее неустранимым изъяном.

2.2. Один из вопросов, на которые непременно должно дать ответ определение фантастической литературы, касается того, в каком соотношении она находится с архаическим мифом. Существует прочная исследовательская традиция, отождествляющая фантастику с мифом.

В статье «Das Unheimliche» Фрейд, разбирая новеллу Гофмана «Песочный человек» и другие произведения фантастического словесного искусства, пришел к выводу, что фантастическое несет в себе черты первобытного анимизма, который, в свою очередь, обуславливается соответствием раннего человеческого сознания глубоко инфантильному («первичному») нарциссизму, переводящему все объектное в субъектное:

«Die Analyse der Fälle des Unheimlichen [«das Unheimliche» представляет собой для Фрейда существеннейший компонент фантастического. – *И.С.*] hat uns zur alten Weltauffassung des *Animismus* zurückgeführt, die ausgezeichnet war durch die Erfüllung der Welt mit Menscheng Geistern, durch die narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie, die Zuteilung von sorgfältig abgestuften Zauberkraften an fremde Personen und Dinge (*Mana*), sowie durch alle die Schöpfungen, mit denen sich der uneingeschränkte Narzißmus jener Entwicklungsperiode gegen den unverkennbaren Einspruch der Realität zur Wehr setzte»²⁵ [подчеркнуто в оригинале. – *И.С.*].

Связь между сознанием писателя-фантаста и мифогенной рефлексией менее всего сводима к простому подобию. Архаический человек рассматривает производимую им историзацию реальности в качестве ее ко-

нечного, более не изменяемого состояния. Акт Творения переживается в ритуале и как прошлое, и как настоящее, длится постоянно. Идеализируя, т.е. историзуя, объектное, анимизм преподносит свои результаты в виде раз и навсегда заданного универсуму повсеместного свойства. Нарцисс имеет мало общего с анимистом. Первый замкнут на себе так, что для него нет ничего, что было бы отлично от его тела. Второй, напротив, наделяет социо-физические тела незримой сущностью, спиритуализует их. Магия делает изменяемость мира здесь и сейчас такой, которая уже была; чтобы трансформировать данную ситуацию, достаточно лишь **напомнить** – в заговоре, заклинании, символическом действии – о том, что нынешнее преобразование некогда было возможным. Quasi-историзм примордиальной социокультуры не предусматривает таких человеческих акций, которые были бы гетерогенетичны по сравнению с омнигенезисом, живописуемым в мифах. Одношаговая история (Творения) – то, что было, есть и будет. Миф, ритуал и магия не допускают никаких иных операций относительно истории, кроме одной – ее воспроизведения. Иными словами, раннее сознание предотвращает возникновение фантастического из воображаемого, самоотмену веры, случающуюся лишь тогда, когда *homo historicus* пытается взглянуть на себя с ино- или антиисторической точки зрения, когда он не удовлетворен собой²⁶. Миф гарантирует нерушимость (излагаемой им) истории. Можно даже сказать, что мифотворное мышление, максимально отрываясь от повседневного опыта и в то же время не разрешая никакого скепсиса по поводу этого отрыва, заранее празднует победу воображаемого над фантастическим.

Было бы грубым заблуждением лишь противопоставить миф и литературную фантастику, которая со всей очевидностью неустанно питается мифологическими мотивами. В той мере, в какой *homo historicus* отвергает мифоритуальную первобытность, та становится Другим истории

и, стало быть, источником фантастической словесности. Однако олитературивание мифа рекодирует его и делает отличным от самого себя. Обслуживая фантастику, миф теряет свою универсальность. Из рассказа о происхождении всезначимого он преобразуется в повествование о частном и уникальном. Миф рождается заново, противореча себе. Метаморфоза в «Превращении» Кафки вписана в семейную, а не в мирнообъемлющую ситуацию. Точка отсчета для такой партикуляризации мифа – волшебная сказка, в которой исследователи справедливо усматривают начало фантастической словесности²⁷.

Постмифогенный человек готов представить себе не только то, что реальность идеальна, но и то, что одна идеальность замещается новой. Если мифогенный субъект владеет (хотя бы и мнимо) всей полнотой истории, то постмифогенный обладает историей парциально, лишь в ее текущий момент. Постмифогенность постепенно пробивает себе путь к модернистичности (проходя в средневековой христианской культуре и стадию премодернизма). Иначе говоря, модернизм есть частичная власть над временем – безвластие относительно темпорального целого.

Фантастическая литература отрицает и архаический quasi-историзм, и историзм модернизма. Смысл фантастического – в том, что оно разоблачает историзм модернизма в качестве недостаточной, в сличении с мифом, власти над временем, не возобновляя при этом мифотворный подход к историчности. Фантастическое дополняет альтернативной историей или реверсом модернистскую однонаправленность, однолинейность времени. Изменение в фантастической модели мира изменяемо как обратимое или как происходящее иначе, чем общеизвестно. Но оно все же **изменяемо**, т.е. не мифично.

¹ Краткие тезисы этой статьи были опубликованы в: Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века / Под ред. Леонида Геллера. М., 1994. С. 215–224. Здесь

они расширены и уточнены.

² Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 9. Брюссель 1966. С. 377.

³ Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. P. 61 ff.

⁴ Модель Тодорова многократно обсуждалась в научной литературе – ср. хотя бы один из последних сборников, посвященных его идеям: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur / Hrsg. von C. Ruthner, U. Reber, M. May. Tübingen, 2006.

⁵ Цит. по: Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / Пер. Н. Кисловой. СПб., 2006. С. 11–128.

⁶ См. также: Rabkin E. S. Imagination and Survival: the Case of Fantastic Literature // The Fantastic Other. An Interface of Perspectives / Ed. by B. Cooke e.a. Amsterdam [u.a.], 1998. P. 10 ff.

⁷ Rabkin E. S. The Fantastic in Literature. Princeton (New Jersey), 1976. P. 189.

⁸ Своего максимума это растворение достигло у Славоя Жижека, для которого фантастическое эквивалентно идеологическому, политическому, желаемому и т.п. и в принципе реализуемо (Žižek S. Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien (1997) / Übers. von A.L. Hofbauer. Wien, 1999). Многие утверждения Жижека сами отдают фантастикой, которая естественным образом проявляет себя в научном тексте, игнорирующим ее своеобразие: из названной книги можно узнать, например, что fist fucking – это райский секс.

⁹ Jackson R. Fantasy: the Literature of Subversion. London; New York, 1981. P. 19. Ср. также выведение фантастического из дублирования тел в: Vonarburg E. The Reproduction of the Body in the Space // State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film / Ed. by N. Ruddick, Westport (Connecticut); London, 1992. P. 59–72.

¹⁰ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main, 1991. S. 148 (со ссылкой на: Plessner H. Soziale Rolle und menschliche Natur // Plessner H. Gesammelte Schriften. Bd. X / Hrsg. von G. Dux e.a. Frankfurt am Main, 1985. S. 235).

¹¹ Ср. попытку примирить религиозное и фантастическое (представленное в виде крипторелигиозности): Frenschhowski M. Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen // Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur / Hrsg. von C. Ruthner, U. Reber, M. May. Tübingen, 2006. S. 31–51.

¹² Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main, 2002.

¹³ Сомнительно отнесение к кинофантастике уже ленты братьев Люмьер «Механизированная колбасная» (1895), как это предлагает Брукс Лэндон (русский перевод его статьи «Diegetic or Digital?» (1999) см. в сб.: Фантастическое кино. Эпизод первый / Под ред. Н. Самутиной. М., 2006. С. 257–273). Показанное в этом фильме устройство по переработке живой свиньи в готовые для потребления продукты не техномагично – оно не более чем комическое усовершенствование (ускорение) процессов ручного труда. Подлинно фантастичен, к примеру, прибор, позволяющий марсианам в фильме «Аэлита» (1924) Протазанова издалека видеть внутренности приближающегося к ним космического корабля.

¹⁴ Ср. хотя бы пересечения фантастического повествования о привидениях с научной мыслью на рубеже XIX–XX вв.: Pannowitsch R. Das Phänomen des Spukhauses in der phantastischen Literatur und der esoterischen Grundlagenforschungen um 1900 // Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur / Hrsg. von E. Schlenkel e.a. Frankfurt am Main, 1998. S. 273–299.

¹⁵ Kittler F. Drakulas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig, 1993. S. 11–57. Со своей стороны, техноискусства новейшего времени охотно откликаются на литературную фантастику, как о том свидетельствуют многочисленные экранизации фантастических романов. Находясь, вероятно, под впечатлением этих кинопостановок, Шарль Гривель рискнул заявить, что фантастической литературе имманентна наглядность письма. Но зримые образы здесь распространены не более, чем в прочем словесном искусстве, а иногда и вовсе отсутствуют (как, например, в «Человеке-невидимке» Уэллса). Константа фантастики, по Гривелю, – ужасать реципиентов 'разрушением сущего' (*Grivel C. Horreur et terreur: philosophie du fantastique // La littérature fantastique: Cahiers de l'Hermétisme / Directeur A. Faivre. Paris, 1991. P. 170–187*). Но разве проза Кэрролла развлекает читателей, запугивая их? Подобно Кайуа, Тодорову и др., Гривель атрибутировал фантастическому свойство, взятое из иной категориальной области словесного творчества.

¹⁶ К некомическим пародиям ср.: *Тынянов Ю.Н. О пародии (1929) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е.А. Тоддеса и др. М., 1977. С. 284–310*.

¹⁷ О метатекстуальности романтической фантастики см. подробно: *Grob T. Phantastik, Phantasie, Fiktion. Autoreflexive literarische Phantastik und ihr romantisches Erbe // Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur / Hrsg. von C. Ruthner, U. Reber, M. May. Tübingen, 2006. S. 145–171*.

¹⁸ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 36.

¹⁹ Ср., например: *Olsen L. Ellipse of Uncertainty. An Introduction to Postmodern Fantasy. New York; Westport; London, 1987*.

²⁰ О разных видах удвоения тела в фантастической литературе см., например: *Dolezel L. Le triangle du double. Un champ thématique // Poétique. 1985. № 64. P. 436–472; Lachmann R. Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov // Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. S. 463–488*.

²¹ Фантастическое принято рассматривать как гетеротопичное (ср., например, такого рода концептуализацию, выстроенную со ссылкой на Толкина: *Zahorski K.J., Boyer R.H. The Secondary Worlds of High Fantasy // The Aesthetics of Fantasy Literature and Art / Ed. by R.C. Schlobin. Brighton (Sussex), 1982. P. 56–81*). Но ведь гетеротопичный «вторичный мир» не просто фиксируется фантастической литературой, но показывается в ней в своем возникновении, становлении, которым и обуславливается.

²² Петербург, заново открывший российскую историю, – пространственный участок, готовый для помещения туда фантастического гетерогенезиса. Фантастика главенствует в так называемом «петербургском тексте» (за исключением очерковой литературы и некоторых ее филиаций, вроде «Островитян» Лескова). Москва становится фантастическим локусом (в прозе Чаянова, Булгакова, Кржижановского) лишь после того, как она возвращает себе статус столицы, становясь эквивалентом Петербурга.

²³ *Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination (1934). 3-ed Ed. London, 1965. P. 232*. К преобразованиям фантастической inferнальности, освещенной в духе Бодкин, ср.: *Koepke W. Nothing but the Dark Side of Ourselves? The Devil and Aesthetic Nihilism // The Fantastic Other. An Interface of Perspectives / Ed. by B. Cooke e.a. Amsterdam [u.a.], 1998. P. 143–163*.

²⁴ *Todorov Tz. Op. cit. P. 134*.

²⁵ *Freud S. Das Unheimliche (1915) // Freud S. Sexualleben. Studienausgabe. Bd. V. Frankfurt am Main, 1982. S. 263*. Фрейдовской концепции фантастического посвящена об-

ширная научная литература – см., например: *Hartwich K.-H.* Phantastik und/oder Psychoanalyse. Anmerkungen zu einigen Aspekten einer problematischen Beziehung // *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur* / Hrsg. von E. Schlenkel e.a. Frankfurt am Main, 1998. S. 173–198.

²⁶ К проблеме «миф-вера-фантастика» ср.: *Sander A.* Myths and the Fantastic // *New Literary History*. 1991. Vol. XXII-2. P. 341 ff.

²⁷ Ср. хотя бы: *Brittnacher H.R.* Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik // Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur / Hrsg. von C. Ruthner, U. Reber, M. May. Tübingen, 2006. S. 15–29.