

Е. Н. Ковтун

ФАНТАСТИКА В ЭРУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: РУССКАЯ И ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКАЯ ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ

Закончился двадцатый век, настало время подводить итоги, в том числе и литературные. Отдельные периоды развития искусства слова в этом столетии были непохожи друг на друга. Они различались подчас не только философскими концепциями и идеологическими установками, на которых базировалась или которые внедряла в сознание читателей литература (и вытекающими из этих концепций и установок поэтическими принципами, художественными системами), но и действием общелитературных закономерностей, проявлением основных законов развития художественной словесности.

В свое время в наших работах, посвященных фантастике и шире – проблемам художественного вымысла, «повествования о необычайном»¹, мы попытались выстроить схему функционирования и взаимодействия между собой – как в литературном процессе, так и в сознании авторов и читателей – различных типов литературы, описывающей то, «чего не бывает или вообще не может быть». Нами было обосновано существование шести типов «явного» вымысла (вторичной художественной условности): рациональной, или научной, фантастики (science fiction), фантастики «мистической» или «волшебной» (fantasy), мифологической, сказочной и философской условности; определены основные закономерности каждого из типов, описана их эволюция в европейской литературе XIX–XX вв.²

При обосновании нашей концепции мы пояснили, что она с наибольшей точностью позволяет интерпретировать период примерно с 1830-х по 1960-е гг. – от первых научно-фантастических рассказов Э. По до расцвета творчества американских корифеев science fiction А. Азимова, Р. Брэдли, А. Кларка и формирования в странах социалистического

¹ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999; Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М., 1998; К вопросу о соотношении понятий «условность» и «фантастика» в литературоведении // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1990. № 1; Фантастика Герберта Уэллса и Карела Чапека // Советское славяноведение. 1991. № 2; «Истинная реальность» fantasy // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 3 и др.

² Наиболее подробно эти вопросы рассматриваются в нашей диссертации: Ковтун Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века. М., 2000.

содружества мощной социально-фантастической традиции, представленной именами И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Лема и менее известных авторов, таких как чешские фантасты Л. Соучек или Й. Несвадба. Мы создавали, что в дальнейшем «классические» типы вымысла претерпевают все большие изменения, и указали их примерные контуры. Однако в конце 1980-х гг., когда разрабатывалась концепция, и ее автор, и писатели-фантасты еще жили в границах эпохи, которая ныне завершилась, поэтому точные прогнозы делать было трудно. Теперь же, на новом этапе развития литературы, нас интересует изменчивость различных типов «повествования о необычайном» (и прежде всего, в рамках данной статьи, фантастики) в последней трети ушедшего века.

Сейчас уже, по-видимому, ясно, что вторая половина XX столетия распадается для литературы нашей страны и стран Восточной Европы³ на два неравных по продолжительности периода. Это 1950–1980-е гг. (внутри данного периода можно проводить дополнительные временные границы) и 1990-е гг. (многие характерные для них процессы, впрочем, начались еще в середине 1980-х гг.). Первый период – это относительно стабильная при всех присущих ей противоречиях эпоха функционирования «социалистической» литературы, эволюцию которой в главных чертах определяли закономерности художественного творчества, сложившиеся в СССР еще в предвоенные десятилетия. Второй период характеризуется постепенным или резким разрушением этих закономерностей, распадом общего пространства литератур «братских социалистических стран» и поисками новых путей развития художественной словесности, во многом зависящих уже от концепций и традиций не Востока, а Запада.

Частично мы уже затрагивали проблемы развития отечественной и славянской фантастики второй половины XX в. в ряде публикаций⁴. Одна-

³ Поскольку наш анализ начинается с 1970-х гг., мы считаем возможным сохранить в данной статье понятие «Восточная Европа» в его прежнем, «доперестроечном» значении, когда он охватывал все европейские социалистические страны. С 1990-х гг. к большинству этих стран применяется термин «Центральная Европа» или «Центрально-Восточная Европа» (ЦВЕ, калька с английского East Central Europe). Подробнее об этом см.: *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. М., 2003; *Фрейдзон В. И.* Нация до национального государства: Историко-социологический очерк Центральной Европы XVIII – начала XX в. Дубна, 1999.

⁴ *Ковтун Е. Н.* Чешская фантастика 1990-х гг.: преодоление кризиса // Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. М., 2002; Основные тенденции развития фантастики славянских стран в 1990-е годы (чешско-польско-русские параллели) // Литература, культура и фольклор славянских народов: XIII Международный съезд славистов (Любляна, август 2003): Доклады российской делегации. М., 2002 и др.

ко ранее нас интересовала преимущественно *практика* функционирования фантастики в рамках советской и постсоветской литературы, а также новые талантливые авторы, появившиеся в славянских странах в 1980–1990-е гг. Ныне же мы попытаемся сформулировать *теоретические* закономерности развития отдельных типов фантастической прозы. Если признать, что обоснованная нами концепция различных типов вымысла сохраняет свою актуальность до конца 1960-х гг., то поиск ее изменений логично начать с эпохи 1970–1980-х гг. Эволюция классической схемы в эти десятилетия была относительно плавной. В литературе СССР и большинства славянских стран в целом преобладает, как и в 1950–1960-е гг., фантастика рационального типа, именуемая в тот период «научной» (общепринятая аббревиатура – НФ; ср. также чешский термин *vědeckofantastická literatura*). «Неуклонное возрастание роли научной фантастики в общем потоке литературы очень характерно для второй четверти нашего века на Западе и второй половины столетия – для СССР» (И. Ефремов)⁵.

Данный тип фантастического повествования основан на рационально обоснованной гипотезе, в основном соответствующей представлениям автора и читателя о современной им научной картине мира. Фантастика такого плана повествовала об успехах человечества в познании Вселенной, перспективах развития цивилизации на нашей планете и в других мирах, общении людей с «братьями по разуму», путешествиях во времени, проникновении в глубины человеческого «я». На фоне первых полетов в космос и высокого престижа науки приоритет рациональной фантастики в литературе 1960–1980-х гг. закономерен. Однотипный круг тем и проблем мы находим у И. Ефремова, ранних А. и Б. Стругацких, А. Громовой, Г. Гора, Е. Войскунского и И. Лукодьянова, С. Снегова и других советских фантастов, равно как и в произведениях чешских авторов – «Дороге слепых птиц» Л. Соучека, рассказах из сборника «Мозг Эйнштейна» Й. Несвадбы.

Из-за доминирования рационально-атеистического мировоззрения и по ряду идеологических причин (партийные кураторы НФ вполне созна-

⁵ *Ефремов И.* Предисловие // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хищные вещи века: фантастические повести. М., 1965. С. 3. Интересно сопоставить с оценкой И. А. Ефремова иронический комментарий Б. Н. Стругацкого: «В отечественной... фантастике послевоенных лет чудеса имели характер почти исключительно коммунально-хозяйственный и инженерно-технический, тайны не стоили того, чтобы их разгадывать, а достоверность – то есть сцепление с реальной жизнью – отсутствовала вовсе. Фантастика была сусальна, слюнява, розовата и пресна, как и всякая казенная проповедь. А фантастика того времени была именно казенной идиотической проповедью – проповедью ликующего превосходства советской науки и, главным образом, техники» (*Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 38–39).

вали «силу этого вида литературы и его значение как инструмента идеологической борьбы»⁶) другой тип фантастики – *fantasy* (повествование о сверхъестественном) – не приветствовался властями и до конца 1980-х гг. в СССР и других восточноевропейских странах почти не представлен. Однако бессменное лидерство научной фантастики, запрет на целый ряд противоречащих ортодоксальному марксизму тем, невозможность издать в рамках «литературы крылатой мечты» хоть сколько-нибудь «вненаучные» творения фантазии привели к тому, что наиболее талантливые авторы прибегли к своеобразному эскапизму, уходя либо «вглубь» разрешенных тем (вплоть до их полного переосмысления), либо в «окраинные», маргинальные сферы фантастической литературы.

Первый вектор ухода способствовал развитию социально-философской фантастики, по своему уровню не уступающей произведениям корифеев мировой *science fiction* первой половины XX в. (Г. Уэллс, К. Чапек, О. Степлдон). Традиционных для социалистической литературы тем «светлого будущего», «нового человека» и вселенского братства разумов в этой традиции становилось все меньше, а если они оставались, то в них существенно смещались акценты. На первый план выдвигались проблемы отсутствия понимания между различными типами интеллекта («Солярис» С. Лема), беззащитности человека перед непостижимой сложностью бытия («За миллиард лет до конца света» А. и Б. Стругацких), возможных негативных вариантов развития цивилизации (в этой сфере произведения восточноевропейских авторов, стыдливо именуемые критикой «романами-предупреждениями», смыкались с антиутопиями западных фантастов). В польской литературе доминирование философской проблематики над традиционной «фантастической» ощутимо в романах Т. Парницкого, в венгерской – Л. Мештерхази («Семпестернин», «Загадка Прометея»).

Второй путь «бегства» от штампов НФ привел к расцвету комической, пародийной, а также «детской» и «подростковой» фантастики. Возможности сатирической условности, переосмысляющей сюжеты и схемы иных типов вымысла, вскрывая их подчас ложную значимость и серьезность, пожалуй, в наибольшей степени использовали чешские фантасты поколения 1970-х гг.: О. Нефф, З. Вольный, Я. Вейсс и др. Сказался и опыт чешской «оттепели» 1960-х гг., возродившей многие экспериментальные художественные течения еще предвоенной поры. В отечественной прозе каноны научной фантастики подвергались сатири-

⁶ *Ефремов И.* Предисловие // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хищные вещи века. С. 3.

ческой критике у И. Варшавского, в романе А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и других произведениях.

Fantasy в 1970–1980-е гг. нередко существует под крылом «фантастики для детей» или «сказочно-фантастической прозы». Вполне «волшебный» взгляд на мир представлен в повестях Ю. Томина («Шел по городу волшебник» и др.), романах В. Крапивина и Кира Булычева. Несколько иная тенденция – скрывать fantasy под маской science fiction – присутствовала в книгах В. Орлова «Альтист Данилов» и «Аптекарь», в «Маске» С. Лема, заставляя вспомнить сюжеты К. Чапека, в которых рациональная посылка окружена магическим «флером» (пьесы «R. U. R.» и «Средство Макропулоса», роман «Кракатит», «дьявольская» тема в «Воине с саламандрами» и т. п.).

Наконец, почти необозримые возможности открывал перед fantasy уход в сферу философской и мифологической условности. На волне всеобщего увлечения латиноамериканским литературным мифом, европейским «магическим реализмом», романом-параболой у южных славян фантастика типа fantasy выступала в облике притчи и неомифа с национальным уклоном в творчестве Ч. Айтматова и А. Кима; в болгарской («Барьер», «Белый ящер», «Озерный мальчик» П. Вежинова), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе 1980-х гг. А от этих романов прямая дорога ведет к постмодернистским экспериментам конца столетия.

Иными словами, в 1970–1980-е гг. в СССР и странах Восточной Европы становится все более заметно тяготение писателей-фантастов к синкретичности, активному взаимопроникновению различных типов вымысла – что, впрочем, было свойственно фантастике и в гораздо более древние эпохи, начиная еще с Р. Бэкона и С. де Бержерака. Именно эта синкретичность позволила нам ранее обосновать положение о едином ментальном пространстве вымысла в человеческом сознании – своего рода индивидуальной для каждого автора и читателя Стране Чудес.

В данном пространстве располагаются научные гипотезы и ненаучные фантазии, домыслы и догадки, слышанные в детстве сказки и встреченные на жизненном пути тайны, загадочные стечения обстоятельств и рассказы знакомых о невероятных происшествиях – словом, факты, не получившие устойчивого подтверждения практикой, именуемые людьми науки суевериями, а склонными к «явному вымыслу» писателями – «Неведомым; таинственным и чудным оленем вечной охоты» (А. Грин)⁷. Из этой области заимствуются творцами и на эту область опираются при восприятии публикой разнообразнейшие сюжеты. От

⁷ Грин А. Бегущая по волнам. Уфа, 1990. С. 78.

тех, что содержат лишь малую долю фантазии, легкий покров «необычайного», – как, например, в рассказах чешской писательницы Я. Моравцовой, где комнатное растение на глазах расцветает под взглядом хозяйки. До тех, что воплощают самые головокружительные фантазмагии в книгах Д. Липскерова, В. Пелевина или чехов М. Урбана, М. Айваза и И. Кратохвила.

Окончательно тенденцию к синтезу различных типов вымысла выявили и закрепили 1990-е гг., эра долгожданной творческой свободы. Фантастика в это время оказалась под воздействием разнородных литературных и внелитературных процессов. Знакомство с запретными ранее западными образцами *science fiction* и *fantasy*, издающимися в невероятных количествах, вызвало гигантскую волну подражаний, подчас весьма талантливых, но всего лишь копий. К сожалению, если говорить о ситуации в целом, российская и восточноевропейская фантастика конца XX в. демонстрирует вторичный характер – за немногими исключениями, увы, лишь подтверждающими правило.

Крушение системы общественных ценностей, падение престижа науки, наступившая эра личного комфорта и погони за материальным благополучием оттеснили на второй план социально-философскую фантастику – лучшую, на наш взгляд, как в содержательном, так и в художественном плане фантастическую традицию «мира социализма». Без общезначимой проблематики рациональная фантастика стала хиреть, вырождаясь в авантюрное повествование и боевик. Не спасло бывшего лидера ни значительное расширение тем (одни только успехи информатики и виртуальные компьютерные миры породили, правда, тоже в подражание Западу, новую традицию «киберпанка»), ни масштаб таланта писателей.

Например, известный отечественный фантаст А. Мирер, мастер интриги и «нетрафаретного» освещения классической научно-фантастической проблематики, в романе «Мост Верразано» воспроизвел сюжетные схемы англо-американской *science fiction*. Изобретение нового типа автомобильного двигателя, не нуждающегося в бензине, вызывает преследования изобретателя спецслужбами нефтяных компаний. Роковая любовь приходит к герою во время попыток избежать гибели и получить награду за свое открытие. Действие разворачивается динамично, читатель затаив дыхание следит за неожиданными поворотами сюжета, а дочитав роман, недоумевает: зачем это написано? Конфликт не разрешен, последствия массового применения новых двигателей неясны. Разумеется, в последнее десятилетие XX в. традиционная трактовка темы о губительности технического прогресса для нравственного мира человека не пользуется популярностью. Однако кого интересуют сами

по себе частные эпизоды из жизни изобретателя, пусть даже гениального?

Аналогичная опасность ожидала и чеха О. Неффа, в настоящее время одного из наиболее влиятельных имен в национальной корпорации фантастов. В обширной трилогии «Милениум» он попытался прибегнуть к сочетанию рационально-фантастических мотивов с элементами мистической *fantasy*. Органичного синтеза, однако, не получилось, и картина будущего Земли и околосолнечного пространства стала лишь фоном для несложной приключенческой интриги. В «романе катастроф» того же автора «Тьма» посылка более интересна, хотя и менее обоснованна: на Земле перестало действовать электричество, в результате чего человечество скатилось к средневековому хаосу. Однако развязка сюжета (некая сверхцивилизация устроила катастрофу ради блага самих же землян) получилась излишне идилличной, утопичной и к тому же опять вторичной – в духе «Пересадочной станции» К. Саймака. Не случайно, наиболее популярными у чешских читателей 1990-х гг. стали именно боевики – как в «малых формах» (рассказ Й. Пецинковского «Бросаю тебе лассо, дружище», в котором за несимпатичным героем гоняется хитроумный электронный убийца), так и в больших – серия книг И. Кулганека, начиная с романа «Время мертвецов».

Увлечение же произведениями из сферы *fantasy* (а у фантастики этого типа не меньше оснований гордиться своими традициями, чем у *science fiction*; в числе ее мастеров были Э. Т. А. Гофман, Э. По, Г. Майринк, Г. Лавкрафт) неизбежно привело к следованию западной моде на книги Д. Толкиена, У. Ле Гуин, П. Бигля и других ее современных кумиров вплоть до Дж. К. Ролинг, а далее – к сужению выразительных возможностей этого типа вымысла до авантюрных романов с псевдосредневековым декором⁸. Начиная с россиянина Н. Перумова, поляка А. Сапковского и чешской писательницы В. Валковой (работающей под псевдонимом Adam Andres) авторов подобного типа не счесть в *fantasy* бывших социалистических стран. Чтобы не копировать дословно западные образцы, она часто эксплуатирует псевдофольклорные славян-

⁸ Любопытно, что аналогом «условного средневековья» в сегодняшней *fantasy*, с его неперемными замками, драконами, длинными плащами, мечами, добрыми и злыми магами, красавицами и чудовищами, в современной *science fiction* является не менее условный мир «развитого капитализма» – общество потребления, где каждый (в том числе и главные герои) озабочен преимущественно удовлетворением материальных потребностей при минимальной духовной рефлексии (в основном на тему: и что же это моя жизнь все равно такая тошная?). Очень похожий социум описали братья Стругацкие в романе «Хищные вещи века» (1964). Время лишь изменило оценки. Если раньше подобный мир отвергался с позиций социалистической морали, то сейчас отношение к нему терпимое: уютно, хоть и скучно, – да все равно лучше не бывает...

ские мотивы. Наиболее талантливые ее поклонники и творцы прекрасно чувствуют однотипность подобной прозы. «Неожиданно в нашей fantasy стало славянско, пресно и квасно, похотливо, кисло и льняно. Свойски... И что нам Конан, у нас есть родимые вояки: Вареник, Збируг, Пэрог, Котей, Потей, Заграй, Сыграй, Прибей и Заметай! И двинулись эти Вареники от мызы к мызе, конечно, зигзагами, двинулись через леса, дубравы и велесы...» (А. Сапковский)⁹

Сведение fantasy к многотомным коммерческим сериям о приключениях супергероя в волшебном мире губительно отразилось на творчестве даже таких талантливых авторов, как Г. Л. Олди (Д. Громов и О. Ладыженский), С. Логинов, А. Лазарчук и М. Успенский. Менее известные авторы и вовсе не оригинальны. Об этом свидетельствуют, например, рассказы молодых чешских фантастов из сборников, подготовленных по материалам национальных конгрессов фантастов «Паркон» 2001 и 2002 гг.¹⁰

Но что еще более важно, в 1990-е гг. изменилась сама сфера функционирования восточноевропейской фантастики – так же как и воспринимающая ее аудитория. Из «властительницы дум» интеллигентов фантастика, подобно детективу, мелодраме, триллеру и другим популярным жанрам, превратилась в своеобразный литературный клуб для узкого круга почитателей. Парадоксальным образом эра духовной свободы не только не вывела фантастическую прозу из «гетто» в т. н. «основной литературный поток», но, напротив, ограничила сферу ее распространения. Сказалось, правда, и смещение интереса в «индустрии развлечений» (а в нынешние времена именно она формирует если не мировоззрение, то по крайней мере мировосприятие среднестатистического индивида) в сторону кино- и видеофильмов, компьютерных игр, общения в Интернете. Затронуло фантастику и возвращение искусства слова после снятия идеологических запретов в свое «естественное» состояние, характеризующееся расслоением литературного процесса на уровни и сферы в зависимости от предполагаемой аудитории¹¹: на «элитарную», «массовую» и «промежуточную» (беллетристика) лите-

⁹ Сапковский А. Вареник, или Нет золота в Серых горах // Если. 1997. № 12. С. 238–239.

¹⁰ Kočas: Sborník fantasy a SF k Parkonu 2001. Praha, 2001; Kočas: Sborník fantasy a SF k Parconu 2002. Praha, 2002.

¹¹ Подробнее об этом см. наши работы: «Интеллектуальное чтение»: роль беллетристики в современной литературе (на материале чешской и русской прозы 1990-х гг.) // Автор. Текст. Аудитория: Межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 2002.; Синтез приемов «интеллектуальной» и «массовой» литературы в современной чешской прозе // Сфера языка и прагматика речевого общения: Междунар. сб. науч. тр. Краснодар, 2002.

ратуру. К сожалению, большая часть современной фантастической продукции прочно остается в ведении «массовой» культуры.

Наконец, сегодня в фантастике проявляется – как и в других областях литературы – конфликт поколений, доведенный нынешней переходной по своему характеру эпохой до небывалой остроты¹². Фактически, в восточноевропейских странах¹³ в настоящее время присутствуют как минимум три типа культуры. Культурный пласт «старшего поколения» (разумеется, возрастные границы здесь условны, и каждый человек сам выбирает принадлежность к тому или иному типу), сформировавшийся до «бархатных революций», продолжает опираться на общезначимые ценности преимущественно социального плана. Представители этого типа культуры по-прежнему считают «правильным», оправданным в нравственном смысле, существование человека и человечества ради общих «высоких» целей (пусть весьма по-разному понимаемых), выходящих за рамки непосредственных потребностей личности и нередко эти потребности ограничивающих.

Соответственно, в данном типе культуры (и создаваемой в его рамках фантастике) продолжают сохранять актуальность проблемы развития цивилизации, и в их числе будущего собственной страны, человеческих взаимоотношений – прежде всего взаимопонимания, примирения интересов и концепций, расширения представлений человека об окружающем мире, его активной социальной функции и т. п. Задача фантастики при подобном мировосприятии пусть уже не просто воплощение социального идеала и антиидеала, как ранее, но по крайней мере – порождение дискуссии, иначе читать ее не интересно. В подобном русле продолжают писать мастера восточноевропейской science fiction (С. Лем на рубеже 1980–1990-х гг., отчасти О. Нефф, Б. Стругацкий, В. Рыбаков, А. Столяров, некоторые фантасты – представители отечественной «школы Ефремова»).

Младшее же поколение, воспитанное в постреволюционную эпоху, исходит из совсем иных постулатов. На первом месте в данном типе куль-

¹² Ср. мнение А. П. Никонова, книга которого претендует на целостное осмысление современной цивилизации: «В кризисные и переходные времена оживает искусство. Оживает и расслаивается. Кто-то поет старые песни, задушевно-ностальгические, кто-то пробует новые формы, соответствующие новым ветрам. Взволнованные разговоры о смерти настоящего искусства, которое поглощается массовой культурой и всяческим непотребством – свидетельство зарождения нового искусства» (*Никонов А. П. Апгрейд обезьяны: Большая история маленькой сингулярности*. М., 2004. С. 258).

¹³ В разных литературах идейный разрыв между поколениями ощутим в различной степени. Масштабы конфликта зависят от общего уровня развития страны и ее культуры, от того, насколько болезненными были для нее политические, экономические и духовные преобразования конца 1980-х – начала 1990-х гг.

туры оказывается личность, гипертрофированная индивидуальность, живущая ради собственной реализации (далеко не всегда духовной) в хаотичном, неупорядоченном мире, слишком сложном и противоречивом для того, чтобы ставить перед собой и окружающими общие идеальные цели – тем более ограничивающие в правах собственное «я». Отсюда декларативная асоциальность и внеидеологичность развивающейся в этом культурном пространстве литературы, в том числе фантастики. «Действие в ней подменяется своеобразной цепью случайных по сути происшествий, а персонажи откровенно бесплотны и обрисовываются, главным образом, с позиции функции. Рассматривать их в традиционной для литературоведения системе координат бессмысленно» – констатирует критика¹⁴. Примерами фантастики «молодых» могут служить романы В. Пелевина, Д. Липскерова, М. Веллера; из чешских авторов – М. Айваза.

Между данными полюсами культуры пребывает в некоей растерянности среднее, своего рода «промежуточное» поколение, способное к восприятию обоих охарактеризованных выше пластов, но не ощущающее ни один из них вполне своим. Воспитанное в рамках «старшего» культурного типа, оно тяготело к новому, которое ему пришлось придумывать самому. Именно представители этого поколения в фантастике конца 1980-х гг. приступили к ломке стереотипов своих предшественников, устраняя из литературы идеологию, а с ней, увы, нередко, и философский подтекст сюжета. Именно они взяли на вооружения западные образцы – те, что считали лучшими и неопасными для национальной самобытности, и именно они все чаще испытывают ныне усталость от плодов собственной усилий. К данному типу можно отнести романы Е. Гуляковского, С. Лукьяненко, Г. Л. Олди, С. Логинова, А. Лазарчука, а в чешской фантастике – М. Урбана.

Едва ли правомерно, однако, винить в конфликте поколений лишь смену политических режимов в Восточной Европе. Проблематику и эстетику творчества представителей младшего (а зачастую и среднего) типа культуры во многом сформулировала общая, ныне уже планетарная, культурная среда – и в том числе полномасштабно пришедшая в 1990-е гг. в литературы бывших социалистических стран «эра постмодерна». Это очень широкая тема, и в данной работе мы ни в коей мере не претендуем на ее целостный анализ. Нас интересуют лишь те грани концепции постмодернизма, которые значительным образом повлияли на развитие фантастики и эволюцию различных типов «повествования о необычайном».

¹⁴ Русская фантастика XX века в именах и лицах: Справочник / Под ред. М. И. Мещеряковой. М., 1998. С. 100–101.

Фантастическая литература оказалась чувствительна к постмодернизму (или, напротив, постмодернистская литература обнаружила большой интерес к фантастике) не случайно. Если попытаться максимально лаконично сформулировать главный эстетический принцип постмодернистского искусства, можно сказать, что он заключается в моделировании вымышленных конструкций с включением в них как мира реального, так и миров, ранее созданных человеческим воображением (т. е. уже написанного, нарисованного, выдуманного кем-то)¹⁵. Постмодернизму свойственно принципиальное «стирание границ» между реальностью и вымыслом. Точнее, речь идет об искусной маскировке двух «барьеров восприятия» художественного вымысла, о которых мы говорили в работах, посвященных «повествованию о необычайном». Первый барьер читатель преодолевает, открывая любую книгу. Он разделяет реальность и ее художественное отображение в литературе (отображение определенным образом искаженное, субъективированное, зависящее от эпохи, личности художника и многих иных факторов). Второй барьер ожидает тех, кто знакомится с произведением, содержащим «элемент необычайного», т. е. повествующем о том, чего «не бывает» в известном читателю мире. Автор как бы заключает с читателем договор: пока длится чтение, поверь мне, что все описанное существует «на самом деле».

Постмодернист же дает понять читателю: мир именно таков, как он представлен в данном тексте; мало того, чем парадоксальнее сюжет, тем более точно он воплощает реальность (в чем призваны убедить и элементы других, уже существующих текстов, включенных в данный). Подобная игра с реальностью и составляет главную прелесть творений мастеров постмодернизма, будь то его западный вариант (Д. Фаулз) или восточный (В. Пелевин). Заметим, кстати, что оба названных автора прибегают и к более-менее «традиционной» фантастике («Червь» Д. Фаулза, «Омон Ра» В. Пелевина).

Постмодернизм чувствителен к необычайному в самых разных его проявлениях, но более всего – даже не к фантастике, а к фантазмагии и гротеску, сопряжению в тексте обыденных реалий с событиями и превращениями, буквально «не лезущими ни в какие ворота». В романе М. Айваза «Парадоксы Зенона» малоизвестный писатель усаживается за пишущую машинку – и обнаруживает не замеченную ранее клавишу, которая включает лампочку, горящую странным синим светом. В его

¹⁵ Конечно, отнюдь не постмодернисты открыли данный принцип. Любое художественное произведение отражает (и переосмысляет) реальность, учитывая в том числе и то, как это делалось раньше. Речь идет о заострении данного принципа в эстетике постмодернизма и выдвигании его в качестве основного.

лучах герой неожиданно для самого себя начинает писать роман о городе, плавающем в южном океане – а затем и непосредственно оказывается в нем. Правит городом морская богиня, некогда бывшая пражской студенткой. «Когда я покидала Прагу, – расскажет она герою, – там жили три демона, заключенные в предметы: урна в Кржижиковой улице, памятник Гусу и Национальный театр».¹⁶

Аналогичных примеров можно привести немало. Фантастика «естественна» в художественном мире постмодернизма (как некогда была «естественной» для романтиков), а фантазмагория и гротеск представляют собой высшие степени воплощения художественного вымысла. Вот почему мы нередко находим их и у предшественников постмодернизма («У королев не бывает ног» В. Неффа), и у корифеев «элитарной» постмодернистской прозы («Хазарский словарь» М. Павича), и в его более «массовой», авантюрно-развлекательной разновидности (Макс Фрай).

Из ведущего принципа постмодернизма – игры с реальностью и вымыслом на пространстве художественного текста – неизбежно вытекает принципиальное неразличение в рамках данной эстетики отдельных типов вторичной условности. Так, в романе «Бессмертная история» И. Кратохвила научно-фантастическая гипотеза о послании людей XIX в. своим потомкам в XXI столетие совмещена с одной из главных тем *fantasy*: перевоплощениями и возрождениями героев в иных обликах. Подчеркнутый алогизм и доведенный до абсурда гротеск (рожденный героиней ребенок от превращенного в волка советского солдата; воспитывающая этого ребенка рыба-учитель; двадцатилетний сон героини в коконе из старого кринолина на крыше одного из городских домов, позволяющий ей благополучно пережить «эпоху нормализации») у Кратохвила воссоздает судьбу страны на протяжении прошлого столетия, вполне реалистично и узнаваемо прослеживая ее основные моменты.

Характерные для *science fiction* и *fantasy*, сказки и мифа, сатирического и философского иносказания приемы писатель-постмодернист с непонятной, на первый взгляд, неразборчивостью употребляет совокупно, «смешивая жанры». Однако подобная совокупность рождает новые смыслы, и читатель, способный смириться с полной невероятностью описанного, получает неожиданное удовольствие. При восприятии постмодернистского текста сознание постоянно балансирует на грани

¹⁶ *Ajvaz M. Tyrkysový orel. Praha, 1997. S. 112.* В этом плане и схожую по сюжетной схеме «Хромую судьбу» А. и Б. Стругацких вполне можно считать «франним» постмодернистским романом, как и трилогию чешского писателя В. Неффа о похождениях благородного авантюриста Петра Куканя в Европе XVII в. Эпоха барокко в романах Неффа прекрасно уживается с ядерными взрывами и прочими анахронизмами.

«верю – не верю», «узнаю – не узнаю», «принимаю всерьез – воспринимаю как игру авторской фантазии». Зато в распоряжении автора оказывается вся Страна Чудес и все фантастические миры, созданные его предшественниками за долгие века художественной эволюции «повествования о необычайном».

Любая игра внешне ведется ее участниками всерьез, но предполагает скрытую улыбку. Онтологически присущая постмодернизму ирония в полной мере простирается и на сферу «явного вымысла». Для постмодернизма не существует «серьезных» фантастических тем и проблем, столь ценимых обычно поклонниками научной фантастики; ему свойственно карнавальное переосмысление и пародирование всего и вся. Классический пример – тип комической *fantasy*, представленный в романах М. Успенского «Там, где нас нет», «Во время Оно» и «Кого за смертью посылать». В похождения славянского «чудо-богатыря» Жихаря, пародирующие избитые штампы т. н. «фантастики меча и волшебства», вплетены самые разные культурные ассоциации: от псевдонаучных до сказочно-аллегорических и литературных. «На краю ямы, возле деревянного кумира Владыки Проппа, остановились... Поклоняться Проппу стали еще в незапамятные времена, такие незапамятные, что никто и не помнил, что это за Пропп такой и зачем ему следует поклоняться... Знали только, что жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил все законы, по которым идут дела в мире. Законов тоже никто не помнил, хотя исполнялись они неукоснительно»¹⁷.

Если же перед нами подчеркнуто «серьезное» постмодернистское произведение, то это скорее всего стилизация, преувеличенно дотошное воспроизведение канонов определенного типа вымысла (или сразу нескольких типов). Эстетический эффект создает здесь именно скрупулезное следование образцу – настолько детальное, что оно опровергает само себя, буквально взрываясь неожиданными сюжетными поворотами и финалом (например, в стилизованном «под готику» романе «Семьхрамье» М. Урбана).

Итак, постмодернизм вдыхает в традиционные разновидности фантастики новую жизнь и краски. Он заостряет ведущий принцип традиционного повествования о необычайном – конструирование вымышленных миров, на событийном уровне противоречащих реальности, но содержательно ей адекватных. Фантастические миры убедительно и емко воплощают философию постмодернизма и, соответственно, тип культуры поколения «молодых». В этих мирах естественны «хаотичность» бытия, алогизмы, рефлексия, скрытое цитирование и

¹⁷ Успенский М. Там, где нас нет. М., 1999. С. 22–23.

Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.

т. п. Схема читательского восприятия подобных миров выглядит примерно так: «я уже где-то это читал (видел, слышал) – да это же... (опознается тот или иной сюжет) – но здесь иначе – а, это он (автор) смеется над... (вспоминаются имена предшественников) – нет, это не просто пародия – получается, что... (осознается новый смысл) – ну, это он (автор) меня провоцирует... – а вообще-то лихо закручено!»

Ложку дегтя во вполне объемную бочку меда, которую являет собой фантастика в эру постмодернизма, добавляет, пожалуй лишь одно «но». «Повествование о необычном», на наш взгляд, не терпит «полного бессмыслия», одной лишь самоценной и самодостаточной художественной игры. Степень зависимости от «идеи», мысли (отнодь не обязательно политического или даже философского характера), вложенной автором в текст, в фантастике нам представляется более высокой, нежели в остальной литературе. Вероятно, это связано с тем, что не склонный к фантастическому способу мышления автор волен «просто изображать» мир, уклоняясь от вынесения оценок или поисков глобального смысла бытия. Фантаст же связан с аудиторией чем-то вроде обещания пояснить, почему и зачем им создан тот или иной (именно такой, и не иначе) вымышленный мир. Ведь сущность любого «повествования о необычном» – иносказание; подразумеваемое в каждом его типе оказывается важнее того, что изображено непосредственно в тексте.

В последнее время появился ряд произведений (романы «Выбраковка» О. Дивова, «Дети ржавчины» М. Тырина, «Шаг влево, шаг вправо» А. Громова, «Времена негодяев» Э. Геворкяна и ряд других), применительно к которым критика начала говорить о возрождении в отечественной литературе социально-фантастических традиций¹⁸, однако по первым опытам судить нелегко. Восточноевропейской фантастике, на наш взгляд, еще предстоит трудный поиск достойных ее проблем.

¹⁸ *Ройфе А.* Из тупика, или империя наносит ответный удар // Если. 2000. № 3.