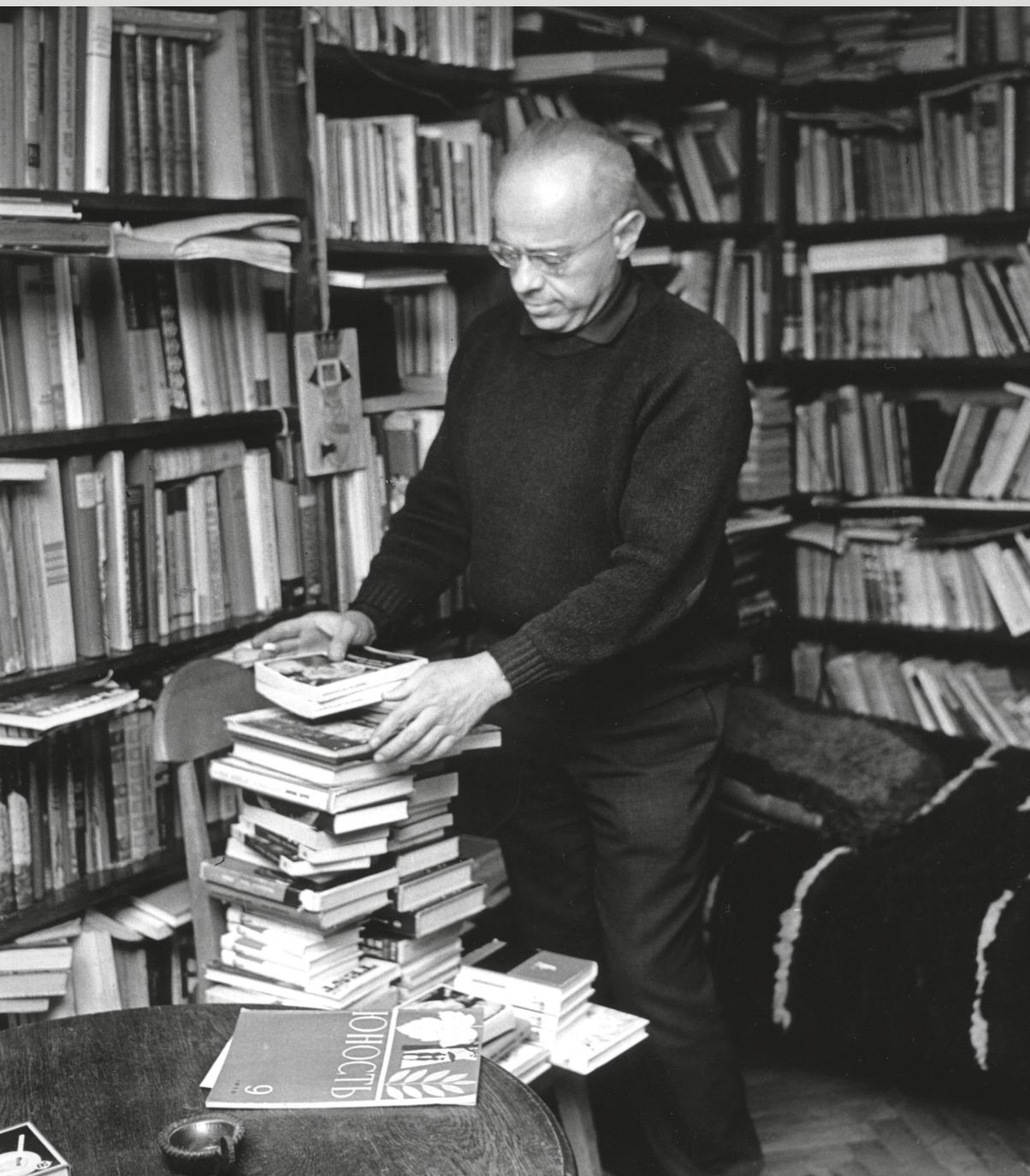


ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ
Литературное творчество Станислава Лема



кабинетный ученый
[kʌbɪn'etnyɪ utʃ'ɔ:nyɪ]
armchair-scientist.ru

SZTUKA I ODPOWIEDZIALNOŚĆ.
TWÓRCZOŚĆ LITERACKA
STANISŁAWA LEMA

Zbiór artykułów naukowych

Armchair Scientist
Jekaterynburg – Moskwa
2017

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.
ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Сборник научных статей

Кабинетный ученый
Екатеринбург – Москва
2017

УДК 82
ББК 83.3
И86

Рецензент
доктор филологических наук А. Е. Махов (РГГУ)

И86 Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема : сб. науч. статей / науч. ред. Е. Ю. Козьмина. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2017. — 178 с.

ISBN 978-5-7584-0253-5

Сборник содержит статьи ученых России (Москва, Екатеринбург, Пермь, Уфа, Абакан) и Польши (Торунь), исследующих творчество Станислава Лема в филологическом ключе — литературоведческом и лингвистическом. Наиболее подробно рассматриваются такие произведения писателя, как «Возвращение со звезд», «Звездные дневники Ийона Тихого», «Рассказы о пилоте Пирксе», «Рукопись, найденная в ванной», «Расследование», «Абсолютная пустота», «Глас господ», «Голем XIV».

Сборник предназначен для специалистов по теории и истории литературы, по истории польской литературы, для исследователей «научной фантастики», а также для всех интересующихся творчеством Станислава Лема.

УДК 82
ББК 83.3

ISBN 978-5-7584-0253-5

© Е. Ю. Козьмина, В. И. Сайфутдинова,
составление, 2017
© Авторы статей, 2017
© Кабинетный ученый, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	7
<i>Анджей Стофф</i> . Диалог интерпретаций на тему «Возвращения со звезд».....	11
<i>Екатерина Задирко</i> . Нарративная интрига цикла рассказов С. Лема «Звездные дневники Ийона Тихого».....	49
<i>Елена Козьмина</i> . На пути к роману: повесть С. Лема «Ананке» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе».....	60
<i>Наталья Кириленко</i> . «Умозрительное расследование» в «Ананке» С. Лема и криминальная литература.....	75
<i>Елена Ковтун</i> . Поиск предназначения: пилот Пиркс Станислава Лема и ведьмак Геральт Анджея Сапковского.....	85
<i>Екатерина Смердова</i> . Введение в драконологию: опыт семиотического анализа рассказа С. Лема «Драконы вероятности» („Smoki prawdopodobieństwa“).....	101
<i>Сагит Шафигов</i> . Роман С. Лема «Рукопись, найденная в ванной» как зеркало дегуманизации общества.....	107
<i>Владимир Борисов</i> . Насколько пуста «Абсолютная пустота»?.....	117
<i>Юстина Тушиньска</i> . «Расследование» Станислава Лема как предвестье критики структурализма.....	128
<i>Дариуш Бжостек</i> . Где заканчивается литература? «Глас господ» и «Голем XIV» — «реликты романа» С. Лема.....	139
<i>Артем Зубов</i> . С. Лем и Американская ассоциация писателей-фантастов: опыт описания литературного конфликта.....	153
<i>Summary</i>	171
<i>Сведения об авторах</i>	175

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество Станислава Лема хорошо известно в России. Начиная с 1955 года (время первой публикации автора на русском языке) «...триумф Лема не поддается никакому описанию — его встречали в СССР как космонавта, высадившегося на Луне, — только что на улицах народ не ревел», как написал Борис Стругацкий Аркадию Стругацкому в 1965 году. До сих пор издание произведений Лема, достигнув пика в 2010 году (очевидно, перед 90-летним юбилеем писателя), в России не прекращается. У нас есть десятитомное собрание сочинений Лема (чем может похвастаться далеко не каждый фантаст), сопровождаемое хоть и краткими, но все же научными комментариями. Более того, в критике даже возник термин «лемология», и, соответственно, появились «лемологи» — люди, исследующие и в совершенстве знающие произведения и биографию писателя.

Повезло С. Лему и с художественной рецепцией его произведений в России. Нет нужды говорить об уже всемирно известном фильме А. Тарковского «Солярис» (1972), снятого, правда, *по мотивам* романа С. Лема (то есть с заметными изменениями отдельных элементов произведения; хотя в «Солярисе» Дж. Кэмерона (2002) мы находим еще более значительные отступления от текста произведения). Менее известен советский телеспектакль по этому роману Лема (реж. Б. Ниренбург и Л. Ишимбаева (1968)), где сыграли известные актеры В. Лановой в роли Кельвина, В. Этуш, В. Зозулин и другие. В 1978 году был снят чудесный советско-польский фильм «Дознание пилота Пиркса»; в главных ролях — советские актеры С. Десницкий, В. Ивашов, А. Кайдановский. По пьесе С. Лема «Верный робот» записан радиоспектакль (1965); роли озвучивали А. Папанов, Г. Вицин, В. Васильева и др. В 1985 году выпущен мультфильм «Из дневников Ийона Тихого. Путешествие на Интеропию» (реж. Г. Тищенко).

Что же касается научного изучения творчества Станислава Лема (по крайней мере, в России), то оно представляет собой

довольно парадоксальное явление. При невероятной популярности писателя в советские годы и устойчивом высоком интересе в наше время основной корпус публикаций о нем — вступительные статьи к изданиям сочинений, отдельные журнальные публикации, причем в основном литературно-критического характера, интервью с писателем. (Заметим, что в Польше долгое время вообще не было сколько-нибудь серьезных откликов на творчество Лема; он даже писал по этому поводу: «В этом смысле я со всеми своими миллионными тиражами вообще не существую...» и сетовал: «Сколько раз западные издатели обращались ко мне с просьбой прислать им рецензии на мои произведения, прежде всего серьезные, а я не мог им ничего такого прислать, потому что никаких рецензий не было, даже таких, которые, пусть бы оспаривая меня, свидетельствовали о том, что затронутая мной проблематика значительна и оригинальна...»).

Специфика рецепции творчества С. Лема и в том, что многие упомянутые вступительные статьи к изданиям писателя в России зачастую были подготовлены отнюдь не литературоведами или критиками. Так, например, один из сборников Лема был сопровожден предисловием летчика-космонавта Германа Титова (Лем С. Возвращение со звезд; Звездные дневники Ийона Тихого. М.: Молодая гвардия, 1965).

Лишь недавно в России и Беларуси были изданы две книги о Леме — Виктора Язневича «Станислав Лем» (Минск: Книжный дом, 2014), позиционируемая как «первая биографическая книга», содержащая обзор жизненного пути и творческих этапов писателя, и Геннадия Прашкевича и Владимира Борисова «Станислав Лем», вышедшая в серии «ЖЗЛ» (М.: Молодая гвардия, 2015).

Появилась и регулярно проводимая конференция «Лемовские чтения» (Самара, 2007, 2013, 2016). Анализируя характер докладов, опубликованных в сборниках этой конференции, мы можем сформулировать еще одну особенность восприятия творчества С. Лема, возникшую, безусловно, под воздействием самого предмета восприятия. Дело в том, что его работы зачастую изучаются и критикуются как научные сочинения (см., например, характерный заголовок одной из рубрик материалов «Лемовских чтений» 2007 года: «Интерпретация и анализ творчества Станислава Лема в физике, космологии и литературоведении»). В предисловии ко второму сборнику Лем назван не только фантастом, но и ученым, философом, популяризатором науки.

Восприятие художественного творчества С. Лема как научного исследования приводит иногда к курьезным последствиям: автора-фантаста могут всерьез обвинять в том, что он искажил представление о тех или иных научных законах, ошибся или вовсе не знал что-то из физики, астрономии и пр. (см. страничку сайта «Ошибки в научной фантастике», где перечислено довольно много «ошибок» Лема: <http://vgiv.narod.ru/sferr.html>). Дело обстоит так, что как будто бы художественная литература — это разновидность научного сочинения или некий документ, требующий точного воспроизведения эмпирической действительности. Эта тенденция в отношении авантюрно-философской фантастики XX века («научной фантастики», как ее чаще называют) имеет давнюю традицию. Достаточно вспомнить, например, статью И. Ефремова «Наука и научная фантастика», в которой автор утверждает, что в литературе научные ошибки «нетерпимы», а в «научной фантастике» они приравниваются к орфографическим ошибкам.

Несмотря на то, что фантастика XX века была названа «научной», она все же продолжает оставаться *литературой*, то есть особым видом *искусства*, создающим свой собственный художественный мир, подчиняющийся иным законам, нежели законы окружающего нас реального мира. Специфика эстетического творчества требует к себе *ответственного* отношения — понимающего *ответа* читателя на художественное высказывание автора.

Приходится констатировать, что собственно литературное творчество Лема вызывает значительно меньший интерес, чем его философские вещи, научно-футурологические прогнозы или постановка и развитие научно-технических проблем. Это, на наш взгляд, несправедливо, так как С. Лем состоялся прежде всего как художник. Именно поэтому его творчество подлежит рассмотрению в качестве эстетического объекта, и только потом — как средоточие и форма для научных и философских концепций.

Изучению художественных произведений Лема в эстетическом ключе и посвящен наш сборник «Искусство и ответственность. Литературное творчество Станислава Лема».

Елена Козьмина

Анджей Стофф

ДИАЛОГ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ НА ТЕМУ «ВОЗВРАЩЕНИЯ СО ЗВЕЗД»

Перевод с польского *Марии Соломиной*

I. Предмет интереса

Автор: Станислав Лем. Название: «Возвращение со звезд». Жанр: фантастический роман. Поджанр: социальная фантастика. Период создания: Закопане – Краков, 1960 год. Год издания: 1961. Издательство: «Читатель» („Czytelnik“), серия «С таксой» („Z jamnikiem“). Переиздан несколько раз.

«Возвращение со звезд» Лем писал уже как автор «Человека с Марса» (1946), незаслуженно, впрочем, забытого после выхода антиимпериалистических повестей, по сей день издаваемых в многочисленных переводах: фантастическо-соцреалистических романов «Астронавты» и «Магелланово облако» (1954); «Больницы Преображения» – романа, который мог стать его дебютом, расширенного по требованию издательства до формы трилогии «Неутраченное время» (чтобы уравновесить «пессимистический посыл»); приключений Ийона Тихого в «Звездных дневниках», признанных в качестве образца гротескного направления в его писательском творчестве; романа «Эдем» – одного из первых произведений серьезной фантастики; романа «Расследование» – лекции о философии случая в форме художественного произведения; а также сборника эссе «Диалоги», в котором писатель представил основы своего мировоззрения.

В творческой биографии Лема это был особый год. Одновременно с «Возвращением со звезд» вышел в свет роман «Рукопись, найденная в ванне», до сих пор вызывающий сложности при его интерпретации; сборник «Книга роботов» – предвестник сказочной фантастики; а главное – роман «Солярис», считающийся сегодня не только наиболее значительным произведением

писателя, но и лучшим научно-фантастический романом в мире. То, что такие разные произведения вышли в одно время, свидетельствует не только об издательских особенностях того времени, но и об изменениях в творчестве Лема: окончательном избавлении от ограничений раннего периода, появлении уверенности в себе как в авторе, использовании разнообразных художественных возможностей (какие, впрочем, заметны уже в «Эдеме» и «Следствии», 1959), завершении формирования тематического и жанрового канонов, определяющих антологичный характер его работ¹.

Новый роман «Возвращение со звезд» стал неожиданностью даже для издателей, «Читатель» включил его в серию «С таксой», ориентированную на остросюжетные, детективные произведения. Образ будущего земного общества представлен в романе нетипично для того времени: он кардинально отличался от социальных утопий «Астронавты» и «Магелланово облако», действие которых, хотя и происходит большей частью в космосе, но почти полностью соответствует официальной «марксистской концепции общественного развития». В основе «Возвращения со звезд» конструкция утопии, но над ней надстроен захватывающий сюжет, причем он не просто заменяет социальную философию, а является разработкой негативных черт, как в антиутопии, хотя и не имеет ее типичных признаков. Реакция критики была более чем скромной: Польская литературная библиография (*Polska bibliografia literacka*) не опубликовала ни одной рецензии ни в год публикации, ни позже, вплоть до второго издания романа в 1968 году, когда он получил четыре отклика, хотя только одна рецензия была напечатана в журнале о культуре². Этот факт можно интерпретировать не только как пренебрежение критиков к роману, воспринятому как слишком незамысловатый на фоне других произведений Лема, но и как следствие «избытка» его книг, изданных в течение одного года. Отсутствие однозначной

¹ Концепция антологичности, характеризующая литературное творчество Лема, впервые упоминается в работе: *Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema. Warszawa, 1983. S. 176*. Этот тезис, уже с точки зрения осмысления творчества писателя, по-прежнему актуален.

² *Wilhelmi J. Powrót z gwiazd // Kultura. 1968. № 28. S. 3*. Стоит отметить, что это раннее прочтение, демонстрирующее доступные возможности для толкования. Вильгельми признает, что роман Лема является «оценкой прогресса цивилизации», «книгой о дезадаптации» и ответственности за поступки, и посыл романа можно обобщить как «автор, а также и я, находится не на стороне прогресса цивилизации и тотальной безопасности». Как понимать подобное заявление в тот период — вопрос уже тем, кто хочет подробно изучить рецепцию творчества Лема.

литературной критики в момент публикации «Возвращения со звезд», каких-либо значимых толкований романа повлияли позднее на его место в творчестве Лема и популярность его среди исследователей и читателей — словно подчеркивая этим второстепенную роль романа.

II. Слово берет Автор

Разрабатывая в «Фантастике и футурологии» свой взгляд на научно-фантастическую литературу, Лем не только теоретизировал, не только безжалостно критиковал правдоподобие различных идей, высказанных писателями, главным образом американскими, в форме романов или рассказов, но и включил в качестве примеров для обсуждения собственные произведения. И был к ним так же безжалостен, как и к чужим. Обширный самоанализ «Возвращения со звезд» является не только примером интересующего писателя теоретико-литературного явления, но, в первую очередь, удовлетворением психической потребности в комментариях, которых в случае этого романа ощутимо не хватало. Собственные интенции заменили критику, которая должна была ответить автору от имени читателей, как была воспринята эта книга.

Ссылка на роман появляется в разделе, посвященном «структуре литературного творчества», а именно — техникам придания правдоподобия научно-фантастическим затеям³. В авторском изложении идей романа появляется убеждение в том, что «имеют значение все наличествующие у человека качества, поэтому ампутация свойств, признанных отрицательными, только искалечит человека»⁴. Основное замечание писателя, адресованное самому себе, — это «недотрансформация» идеи бетризации для отображения в мире: «Я использовал эту повесть⁵ для доказательства того, что от инструментально, возможно, эффективных мер необходимо отказаться по сверхинструментальным, чисто культурным соображениям, то есть достижение инструментальными методами культурных целей — операция весьма опасная. Но этот тезис не удалось полностью доказать в силу использованных

³ Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 1. М., 2008. С. 406–408. Пер. С. Макареца. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Fantastyka i futurologia. W 2 t. T. 1. Kraków, 1973. S. 303–305.*)

⁴ Лем С. Фантастика и футурология. Кн. 1. С. 406.

⁵ Так обозначен жанр у переводчика; в польском языке термином *powieść* называют и повесть, и роман.

в «Возвращении со звезд» исходных предпосылок (касающихся самой специфики бетризации, а также ее психических и социальных последствий)»⁶.

Законченный роман не типичен для Лема, поскольку, как заметил сам автор, невозможно победить зло такими простыми средствами, как процедура бетризации — представленная в романе основа организации общества будущего, свободного от насилия. Снижение человеческой агрессии не снимает последствий негативных социальных решений, не говоря уже о возможности автоматического изменения их к лучшему. Писатель критически оценивает использование механизма страха (обитатели нового мира просто бояться любой демонстрации силы и даже единичного контакта с небетризованным индивидом); такая ситуация, по его словам, рано или поздно привела бы к невероятным по масштабу распространения депрессиям и неврозам. Иронический комментарий Лема относится и к литературным явлениям — к сюжету, особенно к эротической линии. Лем прямо пишет, что «проблема была еще сильнее исковеркана романтической историей героя, возвращающегося со звезд на Землю»⁷.

Наблюдаемую здесь чрезмерную критику можно объяснить не только недостатками развития идеи, слабостями «логики трансформации», но и постоянно декларируемой автором неприязнью к простому рассказыванию истории и присущей раннему творчеству Лема тенденцией к наполнению произведений нехудожественной проблематикой. Для Лема-читателя и Лема-философа литературный результат работы — традиционная форма романа — был удивителен. В случае «Возвращения со звезд» художественность неожиданно взяла верх над эссеистичностью. Писатель столкнулся с изложенным в «Фантастике и футурологии» конфликтом «внутренней логики» произведения и авторских «исходных условий», который запускает в романе «процесс самоорганизации», ограничивающий всемогущество автора, в частности в области формирования образа⁸. С этим так трудно было примириться, что Лем был готов даже приуменьшить реальную художественную ценность произведения и упоминал об авторской

⁶ Лем С. Фантастика и футурология. Кн. 1. С. 406.

⁷ Там же. С. 408.

⁸ Там же. С. 162. Независимость литературных героев Лем считал патологическим явлением, однако следует обратить внимание на вопрос правдоподобия действий Заглоты (например, спасение Елены, которое выявляет недостатки литературной теории Лема).

слабости, выраженной, по его мнению, в сострадании к герою (которое можно было проявить лишь в благоприятном течении его судьбы, а значит, и сюжетной линии).

Читая самоанализ «Возвращения со звезд», следует помнить, что Лем не реконструирует ситуацию создания романа, не упорядочивает факторы, которые, как он считает, породили идею произведения и методы, при помощи которых автор обдумывал и сочинял текст, стремясь сделать его художественным целым, то есть не предоставляет свидетельств, раскрывающих психологию литературного творчества, а тем более литературных анекдотов. Это анализ с точки зрения внешнего наблюдателя — абсолютно объективный, соответствующий задаче оценить степень правдоподобности происходящих в романе событий. Кроме того, нужно помнить о возможности ошибки, потому что объект комментария знаком Лему не только как создателю произведения, но как читателю, так как комментарий связан не с обстоятельствами написания, а с поэтикой и семантикой романа, для которых права автора ничем не отличаются от прав читателя или исследователя (что Лем признает, об этом свидетельствует использование в ходе рассуждения таких характерных оборотов, как «как видно из текста повести...»). Единственным мерилom продуктивности этих рассуждений остаются аналитические и интерпретационные компетенции, проявленные в работе с текстом. Значение комментариев Лема определяет их цель — включение собственного произведения или, точнее, одну из его идей в обсуждение о реальной возможности последствий, вызванных этой идеей. Поставленная таким образом цель, скорее, логична, нежели художественна — этот характерный для писателя способ литературного мышления некогда был назван мной «эмпирическим методом восприятия»⁹.

Анализируя свою идею, Лем подтвердил основное предположение о научной фантастике как о трансформации эмпирического: «чем выше уровень деформируемой категории, тем более цельными, а также, как правило, интересными оказываются для воображаемой реальности последствия такого творчества, так как они не сводятся к числу локальных «странностей», а приобретают определенный смысл, достигающий высшего онтологического уровня»¹⁰. Исходя из сформулированной теории, можно, однако, указать на неправомерность авторской критики романа, поскольку характер процедуры

⁹ *Stoff A.* Stanisław Lem jako czytelnik własnych utworów // *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska.* 1986. Т. XXVIII. S. 85–87. Пер. М. Соломиной.

¹⁰ *Лем С.* Фантастика и футурология. Кн. 1. С. 378.

бетризации (биологической основы личности) и неограниченное ее использование (по крайней мере в теории) является нарушением эмпирического статуса-кво на довольно высоком уровне. И в таком случае последствия бетризации не должны ограничиваться рамками этой цели, которая заключается именно в представлении черт нового мира, но должны включать сферу планирования, исполнения и контроля, а само упоминание об этих аспектах не исключает их из логики человеческой деятельности — особенно деятельности такого глобального масштаба, как у Лема в «Возвращении со звезд». С точки зрения мотивации роман остается реалистическим произведением, поэтому, используя указанный зазор, заметим, что содержание в нем может непосредственно отсутствовать, быть только потенциальным, однако подобное предположение в заданных условиях будет весьма правдоподобным.

Свою критическую оценку «Возвращения со звезд» Лем сохранил в обеих беседах со Станиславом Бересем¹¹. «В произведении, которое я не люблю...» — так Лем начинал ответ на вопрос интервьюера, припомнившего суровую авторскую оценку романа в «Фантастике и футурологии». По тому, как автор относился к произведению, и по содержанию критических замечаний можно сделать вывод, что Лему не нравилась «недорerefлексированность» романа, оставляющая слишком большую роль сюжету: «Правда, я по-прежнему считаю, что сама проблема бетризации имеет смысл, но ее реализацию я слишком упростил»¹². Вместе с этим диагнозом Лем упрекнул себя в сентиментальности («автор не имеет права делать героям приятное лишь потому, что он к ним благоволит») и упрощенной репрезентации персонажей («крепость героев, бумажность героини»). В некотором смысле эти утверждения категориально противоположны: первое является критикой «избытка» литературности, второе возникает из забот об именно этом качестве, писательском. Оба являются результатом «подгонки» законченного произведения до некоего неопределенного идеального представления задуманной проблемы. Беседа Береса с Лемом важна высказанным мнением, иллюстрирующим прямо заявленное писателем двойственное отношение к книге, о написании вместе с Яном Юзефом Щепаньским для Александра Форда

¹¹ Так говорил... Лем. М., 2006. С. 5–190; 210–679. (Автор цитирует польский источник: *Bereś S. Rozmowy ze Stanisławem Lemem*. Kraków, 1987. 404 s.; *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków, 2002. 576 s.)

¹² Так говорил... Лем. С. 96.

сценария на основе «Возвращения со звезд», который, однако, так и не дождался реализации¹³. Комментарии к роману остались без изменений и во втором издании бесед «Так говорил... Лем», хотя в период между двумя изданиями мнение писателя о них все-таки изменилось, по крайней мере, в одном вопросе.

III. То, о чем не упоминалось¹⁴

«Возвращение со звезд» Лема я прочитал многократно, не считая повторных обращений к этой книге для поиска решений разнообразных спорных вопросов и для страховки ненадежной памяти. Последующие прочтения приносили ощущение, что я хорошо понимаю, как этот роман работает, каков его интеллектуальный посыл. Но вскоре возникало сомнение, так как, в конце концов, всегда чего-то не хватало, что-то существенное ускользало от взгляда и вызывало беспокойство. Это заставляло задумываться, хотя роман не является сложным ни на смысловом уровне, ни на формальном. В отличие от других произведений Лема это кажется однозначным.

Такое впечатление является результатом чрезвычайно ясного изображения образа мира будущего. Ни в одном другом произведении писатель не уделял столько внимания и усилий изображению концепции Земли и цивилизации будущего, как в «Возвращении со звезд». Читатель получает удивительно красочный, живой и убедительный образ; также ясно представлены принципы, формирующие облик мира. Таинственность, загадочность, необычность — категории, которые так искусно работали в «Эдеме», «Непобедимом», «Солярисе», здесь не действуют. Чувство отчужденности фактически сохраняется, но не в космических рамках, как в романах о неудачных попытках установления контакта с инопланетными цивилизациями, а в психологических.

«Возвращение со звезд» — история о потере родного мира, о конфронтации двух концепций реальности, противостоянии вынужденном, неизбежном, в котором личность, представляющая одну из сторон, может полагаться только на себя. Драматизм этого

¹³ Там же. С. 188–189. Лем не датирует события. На основе информации в прессе их можно соотнести с 1967 годом (*Gazeta Pomorska*. 1968. № 9. S. 5), что, однако, входит в противоречие с единственной представленной причиной невыхода фильма — финансовыми проблемами.

¹⁴ Следующий фрагмент был написан как самостоятельный текст для посвященного фантастике номера ежеквартального издания „Akcent“ (1982, № 3); затем переиздан в: *Stoff A. Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*. Bydgoszcz, 1990. S. 36–47.

одинокости подчеркивает изъятие целого фрагмента времени из естественного хода истории и перенесения человека не в свое время, а также не в свой мир.

Героем романа является Гэл Брегг — астронавт, который из-за релятивистского замедления времени вернулся из экспедиции к звездам еще в полной силе и застал Землю старше на сто тридцать лет. Разница между миром, каким его помнит герой (и который, как можно судить, помимо гораздо более передовой космической техники, не сильно отличается от нашего мира), и миром, в который он возвратился, не может быть измерена исключительно календарно. Между миром, который его отпустил, и реальностью, с которой герою предстоит свыкнуться, были разорваны всякие естественные связи. Во время звездной экспедиции развитие человеческой цивилизации проходило не естественным, эволюционным, путем, а его течение было изменено охватившим всю планету экспериментом.

Для Брегга долгожданный контакт с Землей оборачивается ужасающей пустотой невежества и давящим чувством отчуждения и потерянности. Над цивилизационной пропастью герою придется перебросить мост понимания и примирения с новой реальностью. Поэтому «Возвращение со звезд» становится прежде всего историей о «поиске утраченного времени». Это связано не только с противостоянием двух реальностей, но и с познанием Земли и возвращением на нее. Бывший астронавт прикладывает все усилия, чтобы преодолеть пропасть и восстановить звенья, соединяющие два мира, в которых ему дано было жить. Сделав своего героя также и рассказчиком, Лем создал исключительно хорошего и надежного проводника для читателей. Так же, как и Брегг, читатели удивляются изменениям в мире, с симпатией и тревогой следят за его усилиями понять и полюбить Землю и иную, и ту же самую.

Несмотря ни на что, герой не перестает любить родную планету. Лишь под влиянием переживаний от возвращения любовь смешивается со страхом перед бездомностью. Именно поэтому во всех начинаниях Брегга столько доброжелательности и прощения, он стремится к тому, что возвращает чувство укорененности, уверенности, ощущения дома. Астронавт с самого начала, в отличие от своих коллег с «Прометей», хочет остаться здесь, где он родился, откуда отправился к звездам. Земля, какая бы она ни была, — это единственный дом, в который возвращаешься, чтобы остаться

навсегда, сделав для мира все, что мог. Желание понять новую реальность имеет не только познавательный смысл. Брегг хочет восстановить доверие к Земле, которая сначала отправила его в космическое путешествие, а потом встретила так, будто в этой миссии не было необходимости. Знакомясь с историей, герой начинает понимать настоящее, а понимая его, находит возможность сохранить себя, снова вписать свою судьбу в земную.

Антиастронавтическое значение этого романа имеет серьезное обоснование. На психологическом уровне оно представлено в решениях героя и сопутствующих им размышлениях. На проблемном уровне романа эта тенденция выражена в теории Старка, принятой в новом мире. В ее рамках космические полеты рассматриваются как наиболее дорогостоящий способ побега из истории. Бессмысленность жертв — не только самих по себе (риск полетов касается множества талантливых людей), но и относительно мира, от которого нужно отказаться окончательно и бесповоротно, — становится очевидной.

Космические полеты породили желание познания, поиска, жажду Нового; но проходящие в тех масштабах, которые запускают парадоксальные механизмы времени, астронавтические проекты теряют познавательный смысл. Получается, что результатом всей миссии является предъявление обществу астронавта, вернувшегося на Землю спустя столетия, к поколениям, живущим совершенно по-другому?

В случае Брегга миф о безграничности и о миссии человека во Вселенной проигрывает мифу о доме. Проигрыш тем показательней, что «дом» потерял много, слишком много своих прежних черт, которые формировали привязанность к нему. Сохранились только природа (удивительно, что она осталась в таком виде, в каком герой встречает ее во время поездки в горы) и законы отношений между мужчиной и женщиной, хотя и полностью изменились правила игры в этой сфере (стоит ли касательно того, что мы наблюдаем в новом мире, употреблять слово «любовь»?). Основываясь на этом, бывший астронавт решает восстановить свою связь с Землей.

В первые дни после возвращения героя можно увидеть, как даже в мельчайших деталях отличается мир, который он застал, от прежнего. Лем вводит своего героя в разнообразные жизненные ситуации, значительные и совершенно пустяковые, отмечая его реакции и мысли, также провожает читателя по этому воображаемому миру. Такое обилие информации служит (по крайней мере, до определенного времени) созданию цельного впечатления, законченной

картины мира, заставляет поверить в его реальность. В тот момент, когда читатель решит, считать ли этот мир своего рода утопическим образом гипотетического общества, именно эти детали дадут возможность проверить художественный замысел автора.

Если принять во внимание, что «Возращение со звезд» — это эксперимент над неприспособленным человеком и попытка ответить на вопрос о возможности примирения двух времен и культур, то появляется возможность тщательного рассмотрения общества, в которое Брегг хочет влиться; мира, в котором герой хочет найти компенсацию за годы, проведенные во имя человечества среди звезд. Что действительно видно менее эмоциональному наблюдателю, кому-нибудь, смотрящему со стороны и напрямую не заинтересованному? Следование за героем в изучении мира будущего в какой-то момент перестает удовлетворять читателя, более того — начинает стеснять. Располагая богатым материалом, читатель может учитывать собственное мнение и по-своему интерпретировать произведение.

Прилет Брегга на Землю с базы на Луне позволяет составить представление об уровне коммуникационной техники, а ракетная станция становится лучшей визитной карточкой новой Земли, где сразу заметны стремления к простоте управления техникой и стиль жизни, основанный на примитивизме психических реакций. Несостоявшаяся встреча с сопровождающим лишает героя пояснительных комментариев и дает ему повод для самостоятельных блужданий и столкновений с новыми и новыми ситуациями, позволяющими почувствовать, как мир изменился. Таким образом, через опыт персонажа читатель знакомится со многими областями жизни. Но не только так. Когда Брегг уже оправился от потрясения новшествами, он погружается в жадное чтение, изучая причины изменений, пытаясь восстановить историю и понять то, чего уже не может пережить сам. В результате этого создается полноценная и показанная изнутри картина общества материального благополучия, экономического эгалитаризма, а также духовного примитивизма; общества, страдающего от атрофии чувств и заботящегося о безопасности и комфорте во всех сферах жизни.

Все эти черты новой социальной реальности являются следствием бетризации — биохимической процедуры, которой с определенного времени подвергаются все новорожденные. Эта процедура приводит к избавлению человека от агрессивных порывов, даже от самой мысли о применении насилия и жесто-

кости. Происходит это не путем установки дополнительных запретов, а просто удалением коренящегося где-то в глубине человека темного инстинкта. Ликвидация агрессии тянет за собой конвенции, затрагивающие все жизненные процессы: всякое насилие должно быть исключено из окружения человека. Это приводит к перестройке культуры таким образом, чтобы ничего (например, в литературе) не напоминало о зле. Поначалу это выглядит даже обнадеживающе: «Это была цивилизация, лишенная страха. Все существующее служило людям, их удобствам, направлялось на удовлетворение и простых, и наиболее изысканных потребностей»¹⁵.

Этот образ имеет, к счастью, малочисленные композиционные недостатки. Наиболее важно то, что в новом мире Брегг не имеет никого в качестве оппонента, с которым можно было бы вести дискуссию. С одной стороны находится он, а с другой — все общество. Ни один его представитель не был индивидуализирован настолько сильно, чтобы противостоять астронавту, защищать изменения, быть способным установить конструктивный диалог. Брегг контактирует главным образом с женщинами, что в его ситуации вполне естественно. Женоподобные мужчины, обладающие качествами, противоположными тем, благодаря которым была сформирована оставленная героем цивилизация, могли вызывать у него чувство сожаления. Дело в том, что цивилизация, задуманная как результат бетризации, больше соответствует психике женщин, чем мужчин, и, по сути, их лишается, а психические склонности, не свойственные прекрасному полу, распространяются только в сфере действия «безопасных» чувств. Правда, мужской мир еще представляют доктор Жюффон и математик Ремер, но они — почтенные старики, последние свидетели былых времен, а не типичные представители нового поколения. Еще есть Олаф, друг Брегга и товарищ по звездной экспедиции, но он вскоре выберет другую судьбу, не смирившись с тем, что увидел на Земле.

Общение с женщинами демонстрирует довольно однообразные проблемы и используется автором главным образом для того, чтобы детально изобразить сцены страха перед «дикарем со звезд», подчеркивая дистанцию между двумя эпохами. Если в конечном итоге чувственность позволяет преодолеть барьер отчужденности

¹⁵ Лем С. Возвращение со звезд // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 2. М., 1992. С. 363. Пер. Г. Гудимовой, В. Перельман. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Powrót z gwiazd. Warszawa, 1961. S. 205.*)

(Гэл и Эри), то причиной этого становится не любовь, а страх. Только когда представительница нового мира принимает правила старой игры, открывает вкус неопределенности и очарование риска, она становится полноправным партнером эмоций. Только в этот момент появляется возможность, но только возможность, настоящей любви. Также характерно, что нарушение правил нового общества происходит в особой среде — в сфере иррациональных импульсов, чувств, а не в области идеологических или вообще рациональных решений.

В тот момент, когда кончается знакомство с миром и начинается нечто важное между двумя людьми, роман обрывается. Это наиболее подходящий момент: ответ на вопрос о возможности возобновления связей с Землей, кажется, предрешен; и, скорее всего, он положительный. Сам процесс созревания решения героя представлен убедительно. В чем же здесь недостаток?

Читатель, который имеет в запасе хотя бы несколько прочтенных утопий, сразу обращает внимание на принципиальный недостаток в образе мира, изображенного Лемом. «Возвращение со звезд» на самом деле не является утопией, но имеет с этим жанром общую черту: в основе произведения лежит модель общества, признанного совершенным. Путешественники, открывшие утопическую землю, отправляются обычно в столицу идеальной страны, в центр власти, представитель которой очень часто сопровождает героев и по пути объясняет им принципы нового режима. Тем временем в романе Лема в таком всесторонне представленном образе общества отсутствуют даже мимолетные упоминания о политических принципах новой реальности. Нет государственных (мировых?) учреждений и вообще чего-либо, что напоминало бы институты власти. Во всяком случае Брегг не обнаруживает даже их следов. Отсутствуют также упоминания о стратификации общества, что еще более удивительно, так как даже в традиционных утопиях, проповедующих материальный и потребительский эгалитаризм, уделяется большое внимание выбору и подготовке лиц, возглавляющих руководство, например, говорится о чертах характера, необходимых для осуществления управления, и о воспитании, способствующем их развитию. Эти черты вымышленной реальности читатель заметит, возможно, даже раньше, чем Брегг, понявший все лишь в ходе изучения истории периода, который он провел в космической экспедиции. В этой трещине доселе целостного образа проглядывает то, что может в конечном счете составить невербализованную

в повествовательном слое романа особенность представленной реальности, особенность, открытую для неочевидной, но вполне правдоподобной интерпретации.

Нехватка чего-либо в описании мира не всегда свидетельствует об отсутствии этого, может быть, просто недостаточно информации. Иногда преднамеренный пропуск требует от читателя исправления якобы недосмотра автора; следовательно молчание красноречиво. Принятие такой перспективы буквально заставляет приписать роману еще одну смысловую линию — уже только на основе пронизательного чтения, подозрительности в отношении всего, что кажется очевидным, и в меру способностей читателя. Такой прием — буквальная конкуренция с писателем, хотя и конкуренция, допущенная или спровоцированная самим автором. Причиной такого отношения к «Возвращению со звезд» является роман Лема «Эдем», написанный двумя годами ранее. В нем одним из ключевых моментов, определяющим характер эдемской цивилизации, был именно мотив власти, руководящей поданными с помощью теории отрицания собственного существования, хотя эта тема может и теряться в первом прочтении на фоне невероятных приключений.

Подобный мотив власти присутствует в «Эдеме» лишь в виде короткого упоминания в диалоге с аборигеном — намек на готовую теорию, не подтвержденную непосредственно пришельцами с Земли; в «Возвращении со звезд» он представлен более хитрым способом. Тема власти стала самым существенным, хотя и нигде и не названным, основанием новой реальности. Когда читатель поймет это сам, он увидит, что образ общества, представленного в романе, является не утопической пропагандой, а предостережением о «мягком», замаскированном тоталитаризме. Мир, который мы наблюдаем, был создан в результате эксперимента, выходящего за рамки и глубину порождаемых изменений, которые заставили самых изобретательных и деспотических диктаторов перейти от сферы мечтаний к сфере политических реалий. Тоталитарный характер изменений не должен заслонять такие черты представленного общества, как общее материальное благосостояние и абсолютная личная безопасность.

От традиционного тоталитаризма система, описанная в «Возвращении со звезд», отличается научным характером. Ее могущество заключается не в эффективности государственной организации и совершенствовании репрессивных институтов, а в общеприменимых

результатах научных открытий. Благоприятные условия для эксперимента, охватывающего весь земной шар, создал только прогресс науки и техники. Благодаря ему также удалось решить одну из труднейших социальных проблем — занятость. Общество было освобождено от своих обязанностей, а весь груз производства материальных благ был перенесен на «механическую армию труда» — бесчисленное множество роботов и автоматизированное оборудование. В этом смысле антиутопия Лема превзошла даже наисмелейшие ожидания наиболее оптимистичных утопий.

Эксперимент на всем человечестве, исключая угрозу краха всей программы из-за неподчинения принятым правилам, должен быть не только тщательно научно разработанным, но и постоянно осуществляемым. Поэтому должно быть учреждение, обладающее полномочиями по обеспечению исполнения приказов. Его умелые и беспощадные действия были бы единственной гарантией успеха всего предприятия, потому что даже небольшая группа небетризованных граждан могла, основываясь на сохранившихся инстинктах, особенно на способности применять насилие, попытаться захватить власть и очень легко подчинить себе все общество. В планировании и проведении эксперимента участвовала команда, которая создала программу действий для переустройства мира и была в состоянии найти средства для ее реализации. Теоретически конец существования этой команды должен быть завершением эксперимента по бетризации всех жителей Земли, который в рамках предполагаемой технологии (операции подвергаются только младенцы) должен был занять больше времени, чем жизнь одного поколения. Разве так произошло? История подсказывает, что конец «исторической миссии» не становится обычно концом власти ее вдохновителей и исполнителей, что, достигнув цели, они охотно принимают роли гарантов новой реальности и составляют элиту нового общества. Такая элита должна существовать в мире, описанном в «Возращении со звезд», тем более что кто-то должен следить за тем, чтобы не прекратилась бетризация новых поколений.

Брегг, познакомившийся с историей эксперимента благодаря книгам, обращает внимание на знаменательный факт — замалчивание мнения оппозиции, хоть и только научной (которая должна была существовать, во всяком случае, на первом этапе популяризации идеи построения общества без насилия), относительно биологических основ нового общества Земли: «...меня беспокоило отсутствие работ критических или резко отрицательных, каких-то анализов, сумми-

рующих все негативные результаты бетризации, а что они должны быть, я ни на секунду не сомневался не потому, что не доверял исследователям, просто такова уж сущность любых человеческих начинаний: в них всегда соседствуют добро со злом»¹⁶.

Герой справедливо замечает в этом сознательную манипуляцию стороны, обеспечивающей эффективность эксперимента, а не упадок исследовательского духа или даже обычного упорства. Возражения наиболее заинтересованных, то есть родителей, существовали, хотя в исторических трудах Брегг в первую очередь находил упоминания о единичных психологических драмах и конфликте поколений. В них не было ни слова о причинах этого масштабного и рискованного эксперимента, так же, как и о политических механизмах его реализации.

«Использовались всякие способы — и фальсификация медицинских свидетельств о сделанной прививке, и даже убийство врачей, проводящих ее. Когда период массового сопротивления и бурных столкновений прошел, наступило внешнее спокойствие. Внешнее, так как только тогда стал проявляться конфликт поколений... Это было время великих трагедий. Бетризованная молодежь становилась абсолютно чужой для собственных родителей. Она не разделяла их интересов. Она испытывала отвращение к их кровожадным пристрастиям. Четверть века нужно было издавать два типа журналов, книг, ставить различные театральные спектакли, одни — для старшего поколения, другие — для нового. Но все это происходило восемьдесят лет назад. Сейчас родились дети у третьего нового поколения, а в живых небетризованных осталось немного — стотридцатилетние старики»¹⁷.

Внедрявшие бетризацию представляли ее, вероятно, как прорыв в развитии человечества, как историческую необходимость и неизбежный результат созревания человека до новых, совершенных форм коллективной жизни, и, возможно, как торжество разума над законами природы и улучшение естественной эволюции. Как бы то ни было, намерения экспериментаторов не могли быть совершенно чистыми, так как история Земли в эпоху до бетризации подверглась деформации, необъективной интерпретации. Прилагались усилия для представления аргументов в пользу изменений, когда уже и так не было никакой возможности остановить

¹⁶ Лем С. Возвращение со звезд. С. 288.

¹⁷ Там же. С. 288–289.

их или аннулировать их последствия: «Когда я слышал от Эри, как сейчас изучают древнюю историю, меня охватывала злость, которую я с трудом подавлял. В их понимании это было время зверств и варварства, несдерживаемой рождаемости, неожиданных военных и экономических катастроф, а неоспоримые достижения цивилизации рассматривались как проявление тех сил и стремлений, которые позволяли людям побеждать невежество и жестокость эпохи. Таким образом, эти успехи были достигнуты как бы вопреки господствующей повсюду тенденции жизни за счет других»¹⁸.

Этот сюжет получает в сознании читателя неизбежно темную окраску и становится тем более мрачным и пугающим, чем меньше мы получаем информации. Если «Возвращение со звезд» — это прежде всего роман о возможности возобновления утерянной связи, то такая развивающаяся где-то в фабульных и философских подтекстах сюжетная линия имеет явно антиутопический, антитоталитарный характер в духе концепций Хаксли и Оруэлла.

Правда на этом все не заканчивается. Власть, как бы мы ни называли эту силу, ставящую эксперимент мирового масштаба, оказалась очень предусмотрительной по отношению ко многим историческим силам, стремившимся к переустройству мира: она сохранила возможность отступления. Такая возможность была учтена в контроле над ситуацией. Брегг после чтения специальных книг размышляет: бетризация «проводилась не на плазме наследственности, чего я опасался. Иначе не пришлось бы бетризовать каждое последующее поколение. Я подумал об этом с облегчением. Во всяком случае, оставалась, по крайней мере теоретически, возможность возврата к прежнему состоянию»¹⁹.

Брегг, спускающийся с горы после ночи размышлений, уже смирившийся с той Землей, которая есть, еще не подозревает, что неожиданный факт, оставляющий ему столько свободы, может быть как воспитательной процедурой, примененной для относительно бесконфликтного включения его в земное сообщество, так и... экспериментом над ним. Возможно, здесь, в открытом центре нового мира, люди, взявшие на себя ответственность за судьбу цивилизации, пришли к мысли, что эксперимент необходимо прекратить, так как насилие над природой, растущее из несогласия с ее якобы неразумными свойствами, никуда не приведет, а обществу

¹⁸ Лем С. Возвращение со звезд. С. 362.

¹⁹ Там же. С. 286.

грозит ведущая к смерти атрофия воли и в перспективе полное вырождение. По этой причине было решено вмешаться, вернее, допустить небольшое изменение существующего баланса, чтобы отдельные, наиболее ценные единицы, образовали животворящий поток изменений. Астронавт, вернувшийся из космической экспедиции, идеально подходит для этой цели.

Такая гипотеза, предполагающая существование скрытого центра власти и рассматривающая судьбу героя как результат не только его собственной воли, но и искусно маскируемой под самостоятельные решения манипуляции, имеет основание в повторяющемся время от времени мотиве скрытого наблюдения. Критичное отношение Брега к Адапту — учреждению, занимающемуся адаптацией вернувшихся из космоса астронавтов к нормальному ходу земной жизни, не рационально, основано на интуитивном ощущении, что в нем что-то не так. Это чувство растет из страха перед порабощением: астронавт, привыкший постоянно и добровольно идти на риск, не мог вынести даже мысли, что кто-то будет решать за него, что ему делать. Это нормальная реакция, в которой скрыт огромный потенциал сохранения собственной индивидуальности, а возможно, и победы в противостоянии с миром, духовная консистенция которого напоминает жевательную резинку.

Казалось бы, Брег предоставлен самому себе, однако он находится под постоянным наблюдением, поскольку в нужный момент появляется сотрудник Адапта, чтобы предложить мягкий способ адаптации к радикально изменившимся условиям жизни. Поскольку можно сразу определить местонахождение Брега, о котором он никому не сообщал, то прогулка по ракетной станции может стать небольшим уроком, предостерегающим от чрезмерной самостоятельности. А возможно, и внимательным наблюдением за испытанием, от результата которого будут зависеть дальнейшие действия, решение о дальнейшей судьбе героя. Может быть, и Эри неслучайно появилась на жизненном пути Брега: ведь место отдыха и компанию герою порекомендовали в Бюро Путешествий. Разве нельзя предположить, что робот из Бюро выполняет чьи-то команды, и Эри была подобрана Брегу в компанию очень тщательно...

После того, как мы встали на путь недоверия в отношении текста произведения, все стало двусмысленным, а в повествовании мы начали видеть лишь маскировку реальных событий. Такое положение бывшего астронавта напоминает нам ситуацию анонимного посетителя Здания из «Рукописи, найденной в ванне».

Там организованное и подчиненное воле человека действие, обличающее в конце собственный глубочайший механизм, — случайность. Здесь случайностью может оказаться ситуация тщательно спланированная, открывающая перед героем одно единственное направление действий, желаемых теми, от кого зависит судьба описанного в романе мира. Брегг, уже подозревая, что не весь его земной опыт — дело случайности, не знает самого главного. Момент понимания собственной роли у него еще впереди. Сейчас у Брегга есть для кого жить, он относится к Эри с такой любовью, от которой отвыкли последние поколения; вместе они создают то, что может стать для Брегга шансом окончательного и полного примирения с Землей, а с точки зрения авторов нового эксперимента — началом возрождения личных качеств и форм коллективной жизни, подавленных бетризацияй.

Существование этого засюжетного, лишь домысливаемого уровня содержания романа выходит за рамки буквального понимания текста. Тем не менее реальность должна учитывать эту интерпретацию произведения Лема. Тем более что формальный конец романа не равен разрешению наиболее важных проблем: произведение заканчивается обозначением дальнейшего курса. Для героя ночь, проведенная в одиночестве в горах (финальная сцена), — это ночь очищения. Отказ от последних сомнений и искушения присоединиться к товарищам по недавней экспедиции, которые не примирились с тем, что произошло с Землей, и готовят новый полет к еще более далекой цели.

«Теперь я, разумный и чуткий, ожидал наступления дня; воздух был серебрист от серого рассвета, я внимательно смотрел, как медленно вытираются из ночи суровые стены гор, ущелья, осыпи, словно молчаливо подтверждая реальность моего возвращения; впервые я чувствовал себя не чужим на Земле, подданным ее и ее законов, и мог — без бунта и печали — думать о тех, кто полетит за золотым руном звезд...»²⁰.

Когда заканчиваются сомнения героя, самое важное только начинается. Мир остается исследованным лишь в самых общих чертах. Гэл Брегг решил, возобновив эмоциональное единство с родной планетой, не устранять разрыва между его миром и тем, в который он вернулся. Однако существует Эри. Кто из них победит в этом союзе, что они принесут сообществу, которое они спа-

²⁰ Лем С. Возвращение со звезд. С. 397.

сают от его собственных взглядов, что сделают вместе, как их отношения с миром или сила их чувства справятся с давлением внешнего мира, врагом всего нетипичного, индивидуального? Из таких вопросов в канве фантастической ситуации мог бы появиться новый роман. Далеко не фантастический — кто-то может заметить — а даже традиционный психологический, в котором проекция будущего времени действия была бы только лишней оболочкой. Возможно, но оставить в нем нужно и вывод, прочитываемый в «Возвращении со звезд» и выражающий обеспокоенность результатами манипулирования личностью и обществом, амбициями науки, выходящими за пределы служения человеку, которые, конечно, в иных формах, чем описанные в научной фантастике, можно наблюдать сегодня.

Таким образом, роман Лема, который при первом, даже очень внимательном, чтении очаровывает богатством деталей, избрательностью в изображении мира будущего, необычностью положения главного героя, содержит самое интересное в том, чего в нем нет, что существует только потенциально, как интерпретация читателя.

Это любопытный пример произведения, которое требует от читателя не только внимательного чтения, но и частичной конкуренции с автором. Потому что писатель перекладывает на плечи читателя «Возвращения со звезд» и интерпретацию, что естественно, и — возможно непреднамеренно — создание параллельного романа, являющегося необходимым дополнением к тому, что было сказано напрямую. Хотел автор этого или нет? Его роман отстает от конвенции утопии, прежде всего антиутопии, демонстрируя значимое молчание, провоцирующее реакцию читателя. Семантическая структура этого романа раскрывается весьма необычным способом. Практически все зрелые работы Лема характеризуются интеллектуальной открытостью к продолжительному, основательному течению содержательных размышлений, но в данном тексте эта проблема не играет значительной роли, потому что непосредственно не упомянута.

IV. Обогащенный роман

Интерпретация «Возвращения со звезд» как изображения мягкой версии тоталитарной реальности была только предложением одного из возможных прочтений, а обращаясь ко времени ее формулировки, можно посчитать ее реакцией на актуальную

политическую ситуацию (в романе в тот период усматривали аллюзию на коммунизм!), если бы случайно не встретила одобрение самого автора. В статье «Информационное перепутье», впервые опубликованной в польском издании ежемесячного журнала „PC Magazine“ в 1994 году, в рассуждениях о последствиях повсеместного распространения электроники находим одобрение такого прочтения «Возвращения со звезд»: роман иллюстрирует ситуацию, в которой «сеть не связывает людей, но (во власти каких-то монополистов) находится над людьми и может всесторонне ими управлять»²¹. В моей интерпретации на самом деле не было речи о компьютерной системе как основе организации и надзора за обществом в романе (хотя система Инфор наводит на мысли о чем-то подобном, однако эта тема хорошо не представлена или технически не проработана), но согласно фундаментальному принципу кибернетики все сферы реальности, подчиняясь техническим правилам, описываются языком информатики. В этом смысле интерпретация с точки зрения информационных технологий охватывает гораздо больше, чем интерпретация социологическая, как в рамках утопии, так и антиутопии. Согласие того, кто так критичен к собственной работе, а в литературном отношении придерживается строгого разграничения фантастической идеи и эмпирики, с интерпретацией, целиком построенной на импликации, а не на непосредственных данных текста, очень важно для предлагающего именно такое прочтение. И это не из-за престижных соображений, а из-за сходства представлений о той самой интересной, хотя и неочевидной, особенности мира романа, изменяющей его смысл в сторону большей семантической емкости по сравнению с предшествующим восприятием.

Лем писал: «...этот „невидимый всеконтроль“, осуществляемый через, скажем так, „электрократию“ (а затем „Машину для очень мягкого с виду правления“), я выдумал, хотя и совсем не выдумывал ее: это означает, что мне даже в голову не пришла мысль о возможности интерпретации сюжетных происшествий, показанной А. Стоффом. „Как-то само так написалось“, а я вспоминаю здесь об этом не потому, что хотел бы еще раз процитировать себя как успешного прогнозиста, но единственно потому, что сюжет „Возвращения со звезд“ показывает, что „электрократия вездесущая“ не должна быть сразу какой-то формой тирании или диктатуры *modo*

²¹ Лем С. Информационное перепутье // Лем С. Молох. М., 2005. С. 428–436. (Автор цитирует польский источник: S. Lem. Bomba megabitowa. Kraków. S. 87.)

Orwelliano. Она может быть мягкая, может быть спокойная, могла бы быть даже невидимой, пожалуй, только с исключениями в действительно опасных ситуациях, в которых следовало бы ей, хотя бы на мгновение, появиться по принципу „электронного Ангела-хранителя“»²².

Попытка раскрыть спрятанное под видом абсолютной свободы тоталитарное измерение мира, изображенного в «Возвращении со звезд», а следовательно, и непреднамеренный антиутопический посыл романа, была типичной аспектной интерпретацией. Ее предметом была социальная концепция, если и не вписанная в литературный образ Земли будущего, то, несомненно, ему свойственная. Но это еще не весь смысл романа Лема. Более того, земной вопрос в нем является «только» проверкой космической проблематики. В целом это значит, что «Возвращение со звезд» — роман о человеке, изучающем космос. Слишком легко мы склонны эти вопросы принимать за банальную тему научной фантастики, причем не всегда высокого качества, учитывая, что эффектная смена места действия может быть лишь повторением конвенции традиционных авантюрных романов. Мы забываем, что космические исследования, сначала с помощью автоматизированных средств, а потом пилотируемых кораблей, стали реальностью только в середине XX века; это сегодня мы используем (даже в индивидуальном порядке, в обычной жизни) космические технологии в таких областях, как связь, телекоммуникация, навигация, прогноз погоды. Но мы не можем непосредственно наблюдать такие впечатляющие проекты, как посадку Пасфайндера на Марс, и не отдаем себе отчета в том, что в данный момент на околоземной орбите, на станции Альфа²³, постоянно находится международный экипаж, а, следовательно, то, что когда-то было коротким экспериментом, стало неотъемлемой частью нашей повседневной жизни²⁴. Перефразируя высказывание Фридриха Дюрренматта из комментария к «Физикам»²⁵, можно сказать, что техническая сторона космонавтики принадлежит астронавтам, а ее значение и достижения — всему

²² Лем С. Информационное перепутье. С. 428–436.

²³ Речь идет об МКС. *Примеч. пер.*

²⁴ Настолько «неотъемлемой», что политическая и экономическая ситуация оказывает влияние на состав команд, обстоятельства их смены, график вылетов. Это первый признак того, что космонавтика становится повседневностью, которая так убедительно показана Лемом в «Ананке».

²⁵ Дюрренматт Ф. 21 пункт к пьесе «Физики» // Дюрренматт Ф. Физики. М., 1969. С. 411. Пер. Н. Оттена. *Примеч. пер.*

человечеству. «Возвращение со звезд» принадлежит к немногим произведениям, которые предлагают поразмышлять о проблемах космонавтики, а не только о фантастических идеях.

Чтобы оценить уровень рассуждений Лема на тему космических полетов, их проницательность, предупреждающий в отношении фактов характер, а также реалистичность критики, необходимо помнить, в какой период истории космонавтики писатель формулировал свои мысли. Роман был написан спустя три года после запуска Спутника-1 — первого искусственного спутника; в то время «покорения космоса», как писали газеты, Советский Союз и Соединенные Штаты запустили в общей сложности 37 искусственных спутников Земли, лунных зондов и искусственных астероидов²⁶, а первый человек провел на орбите 108 минут уже в год публикации романа. Все эти запуски были больше испытанием технических возможностей, чем проведением полноценных научных экспериментов или поисками более эффективных способов реализации практических целей в области связи и навигации. В то время по случаю каждого проекта наиболее часто употреблялось слово «впервые», одновременно популярные издания и пресса распространяли оптимистические домыслы о перспективах космонавтики — ее целей и тех выгод, которые ожидались в ближайшем будущем. Само по себе то, что человек с помощью технических средств начал исследовать космос, способствовало атмосфере доверия к любым, даже самым невероятным идеям. Теоретические цели и возможности представлялись мнению публики как нечто легко и быстро достижимое, находящееся на расстоянии вытянутой руки. «Освоение» космического пространства казалось совсем близким.

Тем временем на пороге космических экспериментов и в атмосфере активных разработок в этой области Лем придумывает с одной стороны крайне остроумный и амбициозный эксперимент на тему космических полетов, с другой — подвергает жесткой критике концепцию собственно астронавтических проектов, то есть полетов к звездам. Чрезвычайно необычно то, что в то время, когда сторонники космических полетов откладывали столь амбициозные проекты, например, до момента изобретения подходящего двигателя, хотя и в этом они были оптимистичны, предвидя скорое применение ядерных технологий, романист тем не менее подвергнул беспощадной вивисекции саму их концепцию. Подобные экспедиции,

²⁶ Скорее всего, это метафорическое название спутников «Эхо», которые по форме напоминают астероид. *Примеч. ред.*

даже если они были бы технически возможны, по причине релятивистских эффектов, по мнению Лема, не имеют никакого смысла как для самих участников, так и для цивилизации; астронавтов, считает писатель, лишили бы настоящей и неповторимой жизни, а результаты их работы для человечества оказались бы бесполезны²⁷.

Такая двухаспектная критика реализована в «Возвращении со звезд» разными методами. Личностный аспект писатель реализует сюжетным методом, а цивилизационный — дискурсивным способом. Экспозиция в начале представляет собой положение, в которое попал главный герой после возвращения из экспедиции. Способ ее представления должен убедить читателя, что человек, принявший решение лететь к звездам, на самом деле не получает ничего взамен (хотя в конечном итоге Лем отнесся к своему герою милосердно). Цивилизационный аспект является обобщением личного опыта Брегга. Краеугольным камнем обоих аспектов в романе являются размышления героя, возникающие также в результате чтения, которому он предается, желая понять новый для него мир. Они являются не только представлением положения героя и мотивировкой его конечного решения, но также включают в себя анализ космических проектов, масштаб которых следует измерять уже не миллиардами километров, а световыми годами. Кроме того, личные размышления героя подкрепляются разговорами и дискуссиями с коллегами-астронавтами. Глубокая разработка темы, свидетельствующая о пробуждающемся интересе писателя к ней, а в перспективе — к возникновению наиболее зрелых романов («Солярис» и «Глас Господа»), может быть понята как предвестник реализованных в ней гносеологических дискуссий с точки зрения использования исключительно космических мотивов²⁸.

Заявление о наличии в «Возвращении со звезд» беспощадной критики межзвездных полетов обращает внимание на еще одно

²⁷ Уровень рассуждений и качество аргументов Лема выигрывает на фоне других авторов. Артур Кларк — популяризатор науки и автор научной фантастики, славу которому принесло соавторство в сценарии фильма 2001 года «Космическая одиссея» Кубрика на основе рассказа «Часовой» („The Sentinel“) — писал о невозможности покорения космоса: «Детальное изучение всех песчинок на всех пляжах мира представляется гораздо меньшей задачей, чем изучение Вселенной». Хотя он и замечал трудность положения астронавтов: «Никто, вернувшийся с расстояния большего, чем расстояние до Веге, не встретит на Земле тех, кого знал и любил». См.: Clarke A. C. Profiles of the Future. A daring look at tomorrow's fantastic world. New York, 1971. P. 121—122. Пер. М. Соломиной.

²⁸ Предвестник есть непосредственно в романе. Предельно отчетливым является образ планеты Керенеи, показанный с точки зрения воспоминаний Брегга; это

свидетельство реализма Лема²⁹. Судя по развязке сюжетных линий, автор знает, что всегда найдутся люди, готовые, невзирая на личные жертвы, воспользоваться возможностями, как только они представятся. Поэтому Гэл Брегг остается на Земле, а Турбер и Олаф Стааве вместе с другими, несомненно, отправятся в следующую экспедицию, над подготовкой которой они интенсивно работают. И, что характерно, автор не считает ни один из этих вариантов «единственно верным», а финал романа указывает на допустимость обоих (Лем даже приводит развернутые аргументы Турбера в пользу продолжения полетов), оставляя каждому возможность выбора. Кроме того, после приведения всесторонней и тщательной аргументации иначе будет выглядеть правда обеих сторон: изучение космоса будет не величественным ответом вызовам, брошенным человечеству, потому что в период развития цивилизации, изображенной в романе, уже нельзя ожидать чего-либо подобного, а станет попыткой к бегству с Земли, к жизни на которой невозможно приспособиться. Астронавтика как воплощение «жизни не по средствам» цивилизации — вот строптивый, но согласующийся с совокупностью всех взглядов диагноз Лема.

Быть может, особенности польского языка не позволяют оценить суть «Возвращения со звезд»; присутствующие в романе идеи можно даже принять за свойственный конвенции научной фантастики научный штаффаж, но именно это является основным смыслом и изначальным условием качества рассматриваемого романа Лема. На фоне повсеместной для фантастики тенденции к сочинению всякого рода странностей это редкий пример интеллектуальной точности, функциональности фантазии и реалистичного, научно обоснованного отношения к действительности. Эти преимущества не должны заслонять, а тем более дискредитировать оригинальность (для некоторых читателей, возможно, даже экзотичность) проблемы. Цивилизация, хотя и не в масштабе, затронутым писателем, — это действительно проблема. История космических полетов, особенно после лунной программы «Аполлон», — это также история

генеральная репетиция перед торжеством изобретательности, представленным в «Солярисе». См.: Лем С. Возвращение со звезд. С. 333–334.

²⁹ Зная пристрастие Лема к словесным играм, особенно в области антропоники, можно предположить, что имя вымышленного персонажа Старка — не аллюзия на уже процитированные взгляды Кларка, а свидетельство знания его работ. В этом может помочь анализ вероятности знакомства с фрагментами его книги, опубликованными до даты написания «Возвращения со звезд» (см. историю ее издания: Clarke A. C. Op. cit. S. 4).

экономических расчетов, денежных сбережений и отмены ранее заявленных проектов, в общем, история реализации и оптимизации программ³⁰. Можно сказать, что реальность — в доступном ныне масштабе космических проектов — положительно подтвердила «Возвращение со звезд» и затронутую в романе проблему, доказывающую обоснованность намерений автора избежать иллюзий путем постановки и рассмотрения этих вопросов.

Интеллектуальный и художественный уровень исполнения позволили, однако, этой цели быть актуальной не только во время создания романа и не только относительно интересовавшей писателя темы.

Если возникает желание дискутировать по поводу социальной проблематики «Возвращения со звезд» и выявлять некоторые неочевидные политические и социальные импликации авторской задумки, следует помнить об основном смысле романа. Рассуждения Лема о познании человеком Вселенной являются достойными внимания не только по соображениям временной актуальности, но и для утверждения проницательности автора и уровня его интеллектуальных усилий. Композиционно обусловленная иерархия проблем представлена в этом романе последовательно: невозвращение «Прометея» было изображено для того, чтобы автор мог представить видение новой Земли, а образ радикально изменившейся цивилизации служит доказательством бессмысленности полетов к звездам. Характер проблематики представляет, однако, для читателя более значимым то, что ему ближе, и в отношении чего он может использовать известные ему исторические аналогии; астронавтическая проблематика остается чем-то далеким, элитарным, но уже в наши дни она является, хотя и не в описываемых Лемом масштабах, довольно ясным горизонтом человеческих начинаний. Привлекательность размышлений в области социальных проблем зависит от реального положения дел; вопросы астронавтики в наше время остаются «спящими», так как являются чрезмерно теоретическими.

Казалось бы, это конец «жизни произведения в его интерпретациях» (определение Романа Ингардена) — «жизни» и так уже богатой, как произведение научной фантастики, к тому же

³⁰ Проведению аналогий между ситуацией, описанной Лемом, и реальной историей астронавтики посвящен очерк «Космос и астронавтика в творчестве Станислава Лема», опубликованный в 1981 году в журнале «Астронавтика». См.: *Staff A. Kosmos i astronautyka w twórczości Stanisława Lema // Astronautyka. 1981. № 3, 4; Idem. Lem i inni. S. 118–134.*

изначально столь критично оцененной самим автором. Все участники этого диалога должны быть довольны: автор, потому что его произведение оказалось интересней, чем он сам склонен был думать первоначально; критик, потому что получил одобрение автора на свою интерпретацию; наконец, амбициозный читатель, который таким образом получил больше материала для спекулятивной конфронтации с собственными выводами после чтения. Однако в моем случае это не было концом обогащения «Возвращения со звезд» последующими прочтениями, смыслами, возникающими в тонкой игре текста с реальностью.

V. Это еще не конец

Были необходимы преобразования последних пятнадцати лет в Польше, чтобы, вновь читая «Возвращение со звезд», можно было уловить еще один смысл. Так роман «отреагировал» на изменения в мире своих читателей. Пока чтение не сопровождалось осознанием подходящего контекста изменений в менталитете, экономике, политике, социальной и нравственной сферах, пока их последствия не начали становиться проблемой для нашей части мира, трудно было заметить в этом произведении возможность такой интерпретации, которую я хочу предложить и которая, на мой взгляд, вполне соответствует реальности.

Утопия, поставленная Лемом под вопрос в этом его раннем романе, также предстает как литературный образ мира, в котором многие из предположений и тенденций либерализма сбылись, например, экономическое устройство, но вскоре будут выявлены политические, общественные и культурные не только последствия, но и притязания³¹. Итак, реальность еще раз подтвердила идеи научной фантастики, в этот раз, однако, сохранив произведение для живого культурного оборота, не обесценив его значение, как это часто случалось с идеями, подкинутыми коллективному воображению авторами произведений подобного жанра. (К теоретико-литературной интерпретации такого феномена, когда произведение получает новые значения в результате изменения исторического контекста, мы еще вернемся.)

Мир, в который Лем вернул астронавтов с «Прометеев», является реальностью в глобальном плане. В данном случае глоба-

³¹ Точкой отсчета мне служит книга Людвиг фон Мизеса — исторически раннее и очень популярное изложение либеральной идеологии. См.: *Mises L. von. Liberalizm w tradycji klasycznej*. Kraków, 2001. 266 s.

лизм – это не способ изображения деталей мира, а это состояние изображенного мира. Ни один персонаж не демонстрирует ни малейшего намека на этническую или национальную принадлежность. Способы передвижения предполагают отсутствие каких-либо государственных границ, таможи или чего-то подобного. Все обитатели этого мира живут в однородной технологической, информационной и социальной среде. Ничто не мешает узнать, что критическая оценка прошлого, которая так разозлила Брегга при чтении новых исторических исследований, касается не только стиля жизни до бетризации, но также и всех форм социальной организации, которые до сих пор воспринимались как способы регулирования совместной жизни индивидов и сообществ в биологически заданных детерминантах и как продолжение исторических форм организации.

И как бы игнорируя самые распространенные предположения об интеграционных процессах (военных, потому что классические империи возникали обычно как результат завоеваний или революции), Лем делает механизмом глобализации практическое использование научных открытий и вытекающие из этого изменения в образе жизни. Традиционный взгляд на возможность радикальных изменений предполагал силовой захват территории перед ее реорганизацией согласно новым правилам; автор «Возвращения со звезд», кажется, заметил характерную для единого общества инверсию роли факторов его преобразования: организация, эксплуатирующая новые средства, достижения и политику, приходит к власти над любой, подчиненной ей в достаточной мере, территорией³². О разрешении применять силу упоминается только в отношении сопротивляющихся личностей, собранных по поколенческому критерию, а не по политико-историческому. Мир стал единым, потому что запуск таких социальных процессов, которые, чтобы завершиться успешно, должны охватывать максимально возможную территорию и принимать форму единого события. Такой масштаб реализации не гарантирует ни одной эффективной идеи – исторический опыт империй весьма убедительно свидетельствует об этом. Вмешательство должно быть глубже; согласно Лему, эффективнее всего спуститься на уровень биологии, определить

³² Уже только поэтому совершенно необоснованно предположение, что мир «Возвращения со звезд» является воплощением коммунистического режима. См.: *Krywak P. Fantastyka Lema: droga do „Fiaska“*. Kraków, 1994. S. 142.

желаемые для новой идеологии качества на уровне физиологии и поведенческой психологии человека.

Сегодня мы имеем право трактовать этот мотив «Возвращения со звезд» по аналогии с генетическими исследованиями, которые в конечной перспективе должны представить «человека по запросу». Возможности подобного вмешательства в человеческую природу на самом деле гораздо выше, чем фантастическая идея Лема; в романе Брегг с надеждой обнаруживает, что процедура не касается материала, определяющего наследование, поэтому теоретически ситуация обратима. Парадоксально, что романная процедура вызвала гораздо больше дискуссий, чем реальные исследования, искусно приручающие мнение публики и обещающие оправдать невозможные на сегодняшний день ожидания. Общее для обеих ситуаций — это оспаривание понятия «природа» и природных законов; либеральная идеология не столько устанавливает, сколько допускает исключительность отдельных индивидов.

Либерализм является не творческой формой цивилизации, а потребительской, то есть формой практической жизни, а не теорией, которая может возникнуть только тогда, когда цивилизация нелиберальными путями достигает настолько высокого уровня удовлетворения потребностей, прежде всего материальных, что появляется возможность ее преобразования в новом духе. В реальном мире такое возможно, если технические средства и способы организации производства могут стабилизировать потребление и даже стимулировать его в диапазоне, необходимом для целей превосходства. Политическая стабильность, обилие энергии, доступ к сырью, испытанные эффективные методы производства потребительских товаров, инновации, гарантированные высоким уровнем технологий и подчиненностью науки практическим целям, эффективные методы социальной коммуникации... В таких условиях необходимость жертвовать чем-либо теоретически может быть заменена доступностью всего, но практически только на то, что не противоречит духу либерализма. Лем, оставаясь в рамках мира научной фантастики, оригинально и убедительно обозначил фактор, который позволяет реализовать либеральный стиль жизни. Это покорение силы гравитации, дающее неограниченный источник энергии, что и является ключом к достижению высокого уровня технологий и потребления. (Разумеется, в реальности несравнимо меньший

уровень возможностей, но принцип остается тем же — новый мир по либеральному типу можно построить лишь на достаточно богатой и эффективной структуре уже существующей культуры.) Благодаря этому стало возможно превратить жизнь — даже с нашей точки зрения — в своего рода непрерывный, но безмятежный карнавал. Сфера производства, полностью доверенная машинам, вытеснила рядовых граждан, перестала связываться с обязанностью работать, хотя еще есть люди, выполняющие отдельные контролирующие функции, как, например, сосед Брегга по вилле, и интуиция подсказывает, что где-то там, в мире радостной безработицы, должна, однако, существовать группа специалистов, заведующих гигантской инфраструктурой, для того чтобы избежать критических ситуаций.

Освобождение человека от обязанности работать означает необходимость занять его чем-то другим. Интуиция Лема обогнала в этой области заявление политика — и я думаю здесь о политическом рецепте Збигнева Бжезинского, известном как „*tittytainment*“, по отношению к массе безработных, который будет «опираться на сочетание развлечений, в какой-то мере скрашивающих безрадостное существование, и пропитания, достаточного для жизнедеятельности... чтобы поддерживать отчаявшееся население мира в относительно хорошем расположении духа»³³, а мир будет организован согласно формуле 20:80 (соотношение тех, кто в условиях высокотехнологичного мира будет обеспечен работой, к безработным)³⁴. Эти два фактора «поддерживания... в относительно хорошем расположении духа» безработного общества писатель учитывает в изображении собственного мира. Но это не просто воспроизведение утопического принципа равного распределения богатств. Все, что необходимо для поддержания жизни, цивилизация предоставляет в романе безвозмездно и бескорыстно. Это что-то вроде цены за общественное спокойствие. В научно-фантастической задумке Лема таким образом исполняется мечта радикальных либералов о дерегуляции экономики, которая должна работать самостоятельно, согласно законам рынка. (Характерное удивление Наис на вопрос Брегга, что будет, если не окажется нужного напитка: «Не знаю даже,

³³ *Martin H.-P., Schumann H. Pułapka globalizacji. Atak na demokrację i dobrobyt.* Wrocław, 1999. S. 8–9.

³⁴ *Ibid.* S. 5–18.

откуда они берутся»³⁵, — свидетельствует о разрыве в сознании связи между производством и наличием товаров).

В романе, однако, присутствуют экономические отношения (но можно ли их рассматривать с точки зрения социальных и промышленных принципов классической экономики?), не вписывающиеся в эту официальную модель. Тему неравенства потребностей и возможностей их удовлетворения в области редкостей и роскоши Лем вводит для таких товаров, от которых можно отказаться без потерь (роскошью является книга, потому что ее заменили электронные средства, также и традиционные автомобили, так как общественный транспорт легкодоступен и отлично организован). Не является ли это еще одним свидетельством двусмысленности этого мира? Открытая схема иного товарооборота не может быть организована простым списком, и это заинтересовало героя романа. Состав такого товарооборота явно не ограничивается тем, что упоминается, и тем, что стало предметом интереса героя. Правила подтверждаются исключениями или, по крайней мере, фактом их возникновения. Ничто не является преградой на пути к тому, чтобы избранные, то есть находящиеся у власти, удовлетворяли свои изощренные и очень разнообразные потребности вне сферы видимости и общественного контроля. Брегг благодаря увеличившемуся за время полета земному заработку может хотя бы некоторые из этих благ потреблять: там, где он живет, нет толпы, наполняющей многоэтажные города-молохи, он встречается только с контролером самоуничтожения роботов, то есть, в соответствии с концепцией того мира, с кем-то очень важным, независимо от нашей оценки смысла его работы.

Гораздо более широко и изобретательно в «Возвращении со звезд» представлен второй компонент „tittytainment“ — развлечение. История складывается так для того, чтобы Брегг, потерявшись в городе, куда попал из Адапта и куда его, как он уже начал подозревать, бросили для получения урока, встретил актрису «реала» Ээн Аэнис. Благодаря непосредственному опыту героя в парке развлечений читатель получает представление о том, как проводят время в бетризованном обществе. «Реал» — это, помимо технической части, псевдоискусство на службе социальной инженерии, заполняющее время иллюзорными проблемами искусственных персонажей, поставщик простых эмоций, имеющих мало общего

³⁵ Лем С. Возвращение со звезд. С. 213.

с реальностью, — аналог сегодняшних телесериалов, но особенно развлечений типа реалити-шоу. Герой, располагающий сведениями, которых не знает никто из создателей и зрителей спектакля, развлекается, иронизируя над спектаклем: «...сценография была натуралистична, но именно это меня и развлекало, ибо я улавливал множество ошибок и анахронизмов»³⁶.

Сопоставление мира, изображенного в «Возвращении со звезд», с либеральным обществом особенно важно при демонстрации Лемом моральной стороны жизни. Ее новые принципы автор выводит из общецивилизационных факторов. Отношения между людьми просто не могут оставаться теми же самыми в ситуации сосуществования факторов, которые во всей предшествующей истории находились в противоречии: безработица и доступность необходимых благ при том, что на эти факторы накладываются биологические и психологические последствия удаления инстинкта агрессии. Со сторонней точки зрения, а так и происходит в «Возвращении со звезд», где взгляд исследующего мир героя совпадает со взглядом читателя, изображенный мир является миром раздражающей кротости. При этом образцом кротости является не добродетель, выработанная пониманием важности мира и контролем над собственными импульсами, а инфантильность, проявляющаяся в отказе от принятия решений, бессознательном использовании всего доступного, бессознательности даже ниже того уровня (что в скором времени после прибытия понимает герой), который естественен для каждой культуры: «... большинство людей пользуется достижениями своей цивилизации, не разбираясь в них»³⁷. Фантастике давно известны подобные концепции организации общества: например, элои из «Машины времени» Герберта Уэллса. Такого типа кротость в романе английского писателя проводит идею упадка цивилизации, где беззащитных и инфантильных элоев стерегут морлоки... И речь идет не о том, что это послужило образцом для Лема, что такова была интенция писателя. «Возвращение со звезд» неизбежно читается в контексте фантастики о социологическом предвидении, а также в контексте идей Уэллса.

Люди (принудительно) мягкие в мире безопасности (это цена утраты индивидуальности) и достатка (которому, однако, трудно завидовать) могут заниматься только собой. Наиболее широко

³⁶ Там же. С. 278.

³⁷ Там же. С. 226.

Лем представляет сферу эротической жизни. Она подчинена двум факторам: официально утвержденной свободе отношений (это также не новая идея: Замятин в двадцатых годах в романе «Мы» описал исчезновение какой-либо формы постоянных союзов, хотя в соответствии с представленной тоталитарной системой эта сфера жизни регулировалась талонами-заявками на «сексуальный объект») и возможности химической регуляции близости (брит). Вместе с бетризацией и исключением людей из экономики исчезли традиционные способы получения признания в глазах прекрасного пола, единственным товаром, предлагаемым в этой сфере, осталась молодость. Одна жестокость заменила другую. Особенность новой ситуации заключается в том, что, в отличие от традиционной, в ней уравниваются возможности и стиль жизни обоих полов: мужчина также вынужден заботиться лишь о внешней привлекательности — и не во вкусе любителей тренажерных залов³⁸.

Свобода в создании самого себя также включает одежду. При наличии возможностей ее моментального формирования любой человек является создателем собственного образа. Неудивительно, что для возвратившегося в свой мир астронавта наиболее адекватным способом знакомства с реальностью является карнавал, и не будет ошибочным заключение (исходящее даже из того, что бросается в глаза), что эта реальность является карнавализованной до основания. Более того, карнавальные формы жизни выполняют в романе Лема ту же функцию, что всегда выполнял карнавал в истории: его участники принимали реальность, окончательно подчиняющую «подданных» «господам»³⁹.

Единственным заметным следом перерождения идеологии в «Возвращении со звезд» оказывается смена календаря. Брегг, вскоре после прибытия узнав о существовании 27-го часа, ностальгически констатирует: «Итак, даже счет времени изменился»⁴⁰. Замена традиционного времяисчисления, связанного с христианством, была мечтой всех революций, а наиболее известная и радикальная попытка реализации этой идеи предпринята в период Великой французской революции. Лем больше не возвращается к этой теме, или она просто не поясняется: с точки зрения повество-

³⁸ См. разъяснения доктора Жюффона, у которого Брегг интересовался о волнующих его изменениях в возрасте. Там же. С. 237–240.

³⁹ На тему аксиологии карнавала см.: *Stoff A. W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji // Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje. 2000. S. 69–100.*

⁴⁰ *Лем С. Возвращение со звезд. С. 196.*

вательной техники это хорошее решение, никто ведь не объясняет в романе обычай очередности дней недели, а только отмечает день, когда это необходимо. Смену календаря в романе можно трактовать подобным образом, хотя автор мог подразумевать под этим всего лишь мелкую деталь, раскрывающую радикальные изменения в мире, в который вернулся астронавт.

Ценность такого образа мира отрицается в самом романе. Лема, кажется, больше беспокоит диссонанс между видимой свободой и реальным порабощением на уровне размышлений, доступных не для всех. Либерализм, выросший на лозунгах, проповедующих свободу, демонстрирует склонность трактовать людей как личностей, которые «чувствуют ответственность», а не просто лиц, способных на самоопределение. На практике это отражается в регулировании институциональными и организационными механизмами, а также юридическими и законодательными средствами таких проявлений жизни, вмешательство в которые не снисли критикуемому либерализмом режиму, по крайней мере, авторитарному; например, управление рождаемостью, суть которого раскрывается Бреггу благодаря Эри («получить право завести ребенка было почетно, оно давалось не каждому»⁴¹). Этот принцип герой понимает достаточно быстро и отмечает, что, если поступать со всем так же, как поступают в отношении интимной жизни, то «всем следует надеть наручники, а то вдруг кто-то окажется вором»⁴². В своей критике бетризации он обращается к тому, что естественно (и в биологическом, и в философском смысле), хотя иногда удивляется радикализму собственных суждений: «уничтожить с помощью подобной процедуры убийцу в человеке значит... искалечить его» и «может, было бы лучше, если б люди отвыкли от этого... без искусственных средств...»⁴³. Брегг призывает к доверию, то есть, с точки зрения астронавта, к тому, чему можно верить. Именно в этом, помимо прочего, и заключается функция воспоминаний Брегга о полете и критических ситуациях: коллеги доверяли ему, он должен был доверять им, без этого никто бы не спасся, а весь проект бы потерял смысл. Репрезентированная цивилизация, хотя она и не идеальная, выросла на взаимном

⁴¹ Там же. С. 361. Это традиционный мотив утопий (еще с «Государства» Платона), который предполагает государственный контроль не только над воспитанием, но и над зачатием.

⁴² Там же. С. 214.

⁴³ Там же. С. 216.

доверии людей, общностей, поколений, а мир, в который герой вернулся, этот созидательный принцип опровергает и высокомерно внушает людям, что вполне можно обойтись без доверия. Таким образом, совмещая размышления над технологическими и этическими цивилизационными факторами, автор представляет в романе драматическую ситуацию, возможную при условии, что человек доверяет техническим решениям, как бы более надежным и способствующим свободе, больше, чем самому себе. Возможно, в истории нашей цивилизации мы ближе к этому состоянию, чем думаем. Читатели «Возвращения со звезд» имеют больше шансов, чтобы судить об этом. Но только шансов.

Наконец, следует спросить, каковы взаимоотношения этих двух представленных интерпретаций: являются ли они независимыми прочтениями, вызванными изменившимися историческими обстоятельствами, а значит, в равной степени навязанными роману постоянно меняющимся читательским опытом, но в самом романе отсутствующими, или же, независимо от происхождения, характеризуют истинный смысл романа, дополняя друг друга, и если так, то каким образом? Я думаю, более ранняя интерпретация «Возвращения со звезд» как диагноза мягкого тоталитаризма включает в себя восприятие романа Лема как образа глобального либерального общества. Современный исторический контекст лишь подчеркнул один из аспектов более широкой идеи, которая при отсутствии опыта может быть принята за традиционный утопический стаффаж. Между тем проблема власти, включающая ее источники, институты, формы правления и механизмы удержания, — это только один из компонентов любой социальной концепции. Власть, будучи «системой управления» обществом, именно с возможностью ее легитимизации, выделения и осуществления, понимается и может быть оценена через реальные проявления своего присутствия. Мир романа в момент его публикации был слишком далек от мира читателей, чтобы они могли распознать в нем какие-либо реальные проблемы; а к проблеме власти, не имея реального влияния на нее, все тогдашние читатели были особенно чувствительны. Отсюда очередность интерпретаций. Лем, говоря о неспособности трансформировать образ мира в соответствии с последствиями принятой идеи, сам ощущал отсутствие в тексте даже упоминаний сложных проблем, свойственных этим последствиям. Интерпретации, основанные на анализе того, что «отсутствует», в некотором смысле, без покушения на полно-

ценное сотворчество с автором, а просто как чтение текста, представляют только одну импликацию.

Итак, «Возвращение со звезд» интуитивно улавливает цивилизационные процессы, которые сочетают в себе дух утопии, потому что всегда будет существовать желание радикально перестроить реальность в соответствии с теоретическим планом и независимо от мотивации и конкретных исполнителей, и осознание исторических последствий различных идеологических программ, подсказывающих, в свою очередь, что более эффективной, чем физическое насилие, может быть тактика задабривания общества и всеохватной опеки, в какой-то момент теряющей отличие от контроля. Бетризация не только корректирует естественную мораль, но и является удобным инструментом для обеспечения спокойствия общества; фактором, позволяющим держать мораль под контролем власти теоретически бесконечно. Такая интерпретация парадоксально труднодоступна для сторонников современного осмысленного чтения, так как для них бетризация остается ранней идеей Лема в области фелицитологических техник, достигающих кульминации в образе шустров из «Осмотра на месте», а апогеем ее компрометации стал «Альтруизин»⁴⁴. Названные произведения, однако, не объясняют друг друга, но соотнесение с реальным миром может помочь любознательным читателям понять их. Говоря о бетризации, необходимо понимать, что предотвращение межличностной агрессии ведет к предотвращению выступлений против правительства. В таком мире в безопасности находятся не только граждане, но и власть. Любые действия, направленные на изменения, а не только бунт или революция, выросли из духа протеста, особенно консервативной части; общество, описанное Лемом, ампутировало протест процедурой бетризации.

VI. Что из всего этого следует?

Комментария Лема к очередной интерпретации уже не будет. Однако это не освобождает от самостоятельных размышлений над тем, в чем заключается процесс обогащения произведения ранее непредвиденными, неочевидными смыслами, пока не будет доказано их наличие в том, что буквально в тексте отсутствует. Существуют утверждения, что интерпретация должна быть

⁴⁴ См.: *Stoff A.* „Altruizyna“ Stanisława Lema, czyli o potrzebie miłości bliźniego // *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje.* 2005. S. 297–313.

добросовестной, методологически допустимой, научно честной, а потенциальный смысл должен быть верифицируем текстом, а не приемами, чья единственная цель — показать ловкость и изобретательность интерпретатора, или — это уже про модные идеи — подкрепить его «волю к власти», или проиллюстрировать еще один способ «употребления». Я говорю только о методах, касающихся произведения, но существуют, наконец, и методы, касающиеся автора. Каждый такой открытый и верифицированный смысл является свидетельством большей, нежели полагали до этого, семантической емкости произведения и, таким образом, ее большей познавательной (каждая новая интерпретация устанавливает новые отношения с реальностью, которые можно и даже нужно осмыслить самостоятельно) и художественной ценности (каждая подобная возможность свидетельствует о писательском мастерстве, которое позволяет произведению непротиворечиво сочетать разные смыслы). Новые, оправданные интерпретации поднимают престиж автора, потому что, независимо от исхода дискуссии об интенциональности каждого нового смысла, они показывают автора как способного в своем творчестве добиться такого уровня объективного результата, что его произведение ставит перед интерпретатором требования, аналогичные требованиям реальности, которую никогда не удастся полностью познать и целиком объяснить.

Писатель, творец не должен управлять всем; достаточно попытаться показать мир наиболее убедительным — это значит представить его последовательное объективное изображение, что является наиболее полной формой литературного мимезиса: изобразить вымышленный мир не столько подобным реальности в деталях (это наименее важно), сколько соответствующим принципам реальности в основных свойствах своей фундаментальной конструкции. Но только в принципах, а не в деталях. Так созданный образ мира проявит новый смысл в новых исторических условиях, сталкиваясь с новыми философскими, социальными и политическими концепциями. Такое уважение произведения к принципам реальности дает восприятию возможность реагировать на изменяющиеся обстоятельства, потому что, относясь к реальности, оно отыскивает естественный путь к тем из них, что согласуются с правилами мира, изображенного в произведении. Смысл возникает не «из ничего», он вытекает из соотношения между компонентами изображенной реальности, и это будет происходить до тех пор, пока эти соотно-

шения будут имитировать объективные следствия мира реального, основные свойства его онтологии.

С такой ситуацией мы имеем дело в случае «Возвращения со звезд». Лему просто (хотя подобная формулировка в таком контексте может выглядеть странной) удалось представить и изобразить литературными средствами многоаспектный мир с принципами, аналогичными реальности (хотя в конкретных деталях этот мир радикально отличается от реальности), или, по крайней мере, создать мир, предполагающий полноту, комплексность образующих его элементов, подобно образцу — реальному миру. Автор о совпадении своих идей с реальностью размышлял иначе — с точки зрения его любимой философии случая. Во вступлении к «Мегабитовой бомбе»⁴⁵ описывается совпадение идеи, лежащей в основе рассказа «Профессор А. Донда», и теории английского физика Пола Дэвиса, предполагавшего, «что материя является формой организованной информации», и таким образом связывающего это с убеждением о невозможности окончательной определенности⁴⁶. Описанные там механизмы можно применить и для интерпретации «Возвращения со звезд», хотя, если размышлять о романе в таком ключе, то дискуссия в итоге переходит с уровня понимания того, как соотносится литература и реальность, на уровень обсуждения неизбежных границ человеческого воображения и детерминант познания.

Немалую роль в открытии новых возможностей интерпретации играет использование Лемом литературных конвенций, особенно жанровых. Конвенции используются авторами для того, чтобы избежать подробного изложения различных аспектов вымышленной реальности. Клише позволяет при этом актуализировать индивидуальные значения. Автор «Возвращения со звезд» ясно это понимал, когда определял одну из основных характеристик фантастики: «Научная фантастика создала воображаемый мир со своеобразной однородностью, и этот плод коллективного воображения авторов, от слабейших до выдающихся, представляет собой феномен более широкий и — как обычно в искусстве —

⁴⁵ Обратите внимание на разницу, касающуюся зависимости автора от исторического времени: в поисках названия для своей работы Лему пришлось бы использовать формулу «гигабитовая бомба» или даже лучше «терабитовая» — таким образом упоминается мера памяти компьютера, источник и шаблон формального наименования.

⁴⁶ Лем С. Мегабитовая бомба // Лем С. Молох. С. 345–347. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Bomba megabitowa*. S. 5–6.)

более достойный внимания, чем отдельные произведения даже лучших писателей»⁴⁷.

Эта закономерность касается не только научной фантастики. В более слабой версии она выступает как система конвенций, определяющих отношение к миру, даже в реалистическом романе. «Возвращение со звезд» отмежевывается от старой доброй конвенции, прочно закрепившейся в сознании, конвенции утопии, а свойство критицизма, характеризующее нарратив Лема, немедленно актуализирует конвенции антиутопии. Они обеспечивают читателю и интерпретатору семантизацию модели того, что изображено.

Новые варианты интерпретации работают на повышение ценности произведения, дополнением к ним оказываются и новые ценности — ситуационные⁴⁸. Они характеризуются тем, что им необходимы два условия для существования: само произведение как база для их появления и стимул, возникающий из исторически конкретных культурных условий восприятия. «Возвращение со звезд», прочитанное как обличение мягкого тоталитаризма и как прогноз либерального постиндустриального общества в эпоху глобализации, позволяет задуматься над явлениями, которые в той или иной степени возникают в нашем сегодняшнем мире. Таким образом, роман являет собой познавательные ценности, которые не должны быть ни предлогом для упреков в адрес автора, ни причиной, из-за которой он может испытывать чувство стыда.

⁴⁷ *Lem S. Science fiction // Lem S. Wejście na orbitę. Kraków. 1962. S. 9.* Пер. М. Соломиной.

⁴⁸ Я имею в виду собственную концепцию, представленную в работе: *Stoff A. Wartości sytuacyjne dzieła literackiego // Studia z teorii literatury i poetyki historycznej. 1997. S. 167–188.*

Екатерина Задирко

НАРРАТИВНАЯ ИНТРИГА
ЦИКЛА РАССКАЗОВ С. ЛЕМА «ЗВЕЗДНЫЕ
ДНЕВНИКИ ИЙОНА ТИХОГО»

Цикл рассказов Станислава Лема «Звездные дневники Ийона Тихого», публиковавшийся в разных периодических изданиях Польши с 1953 по 1996 годы, имел значительный успех у читателей и переводился на многие языки (первый русский перевод появился в 1961 году), однако несмотря на это, не получил достаточного внимания со стороны литературоведения и, насколько нам известно, никогда не становился предметом монографического исследования.

Ранние части, по признанию самого Лема, были написаны в юмористическом ключе и были «почти цирковым шутовством, которое развлекает не больше, чем какая-нибудь острота»¹, между тем как в фокусе интереса более поздних рассказов оказывались теологические, онтологические и гносеологические проблемы.

Исследователи вслед за писателем разделяют «юмористический» и «философский» компоненты и, почти не останавливаясь на первом, сосредоточиваются на втором, рассматривая отдельные рассказы, в которых Лем развенчивает те или иные утопические идеи по построению идеального общества (особенно часто упоминаются «Путешествие тринадцатое» и «Путешествие двадцать первое»).

Так, Ежи Яжембский утверждает, что «Звездные дневники...» опираются на «модель философской притчи..., так как представленные события и характеры очевидно являются только поводом для критики теоретических идей, касающихся социального и космического порядка. ...То, что важно в рассказах, происходит не с Тихим, а с обитателями планет, которые он посещает»².

¹ Так говорил... Лем. М., 2006. С. 135. Пер. В. Язневича, В. Борисова.

² Jarzebski J. Stanislaw Lem's «Star Diaries» // Science Fiction Studies. 1986. Vol. 13, № 3. P. 362. Пер. Е. Задирко.

Мэрилин Юрих приводит некоторые из планет, где оказывается Тихий, как примеры «псевдоутопий», которые она считает особым типом изображения социума, отличающихся от утопий, антиутопий или дистопий тем, что герой «обнаруживает, насколько запутанно соотношение уровней власти, поверхностных и глубинных, подчеркивает притворство, двуличность и лицемерие, свойственные властям предрержащим»³. По мнению Юрих, общества, изображенные Лемом, демонстрируют диалектическое противостояние между технологиями, «навязывающими себя культуре, которую они разрушают и не могут заменить»⁴, и человеком, который в этих условиях теряет ориентиры для самоидентификации. Р. К. Уилсон также говорит о «пессимистической космологии»⁵ Лема и упоминает некоторые путешествия Ийона Тихого как образцы «ущербных утопий», восходящих к традиции Сервантеса и Вольтера.

Между тем подобное извлечение философского «субстрата» не формирует рецептивной позиции, адекватной сложному художественному целому. При интерпретации «Звездных дневников...» необходимо учитывать и включенность отдельных историй в сверткестовое единство цикла, и общую сюжетную канву авантюрной природы, поскольку именно эти параметры обеспечивают необходимую интеллигибельность рассказов, сводя вместе гетерогенные источники читательского интереса.

Для решения этой задачи целесообразно обратиться к возможностям нарратологического анализа, а именно к понятию нарративной интриги, введенному Полем Рикером в работе «Время и рассказ». Рассматривая представление Августина о времени, как о *distentio animi*, он приходит к выводу, что апорию меры, сформулированную в знаменитой XI главе «Исповеди», можно наложить на концепцию *mythos* Аристотеля, чтобы «выявить временные аспекты акта конфигурации текста»⁶. Построение интриги, по мысли философа, не разрешает августиновский парадокс, но превращает его в механизм, делающий само рассказывание и восприятие рассказа возможным. Интрига «объединяет

³ Jurich M. The Pseudo-Utopian Cosmographies of Stanislaw Lem // Utopian Studies. 1998. Vol. 9, № 2. P. 123. Пер. Е. Задирко.

⁴ Ibid. P. 144.

⁵ Wilson R. K. Stanislaw Lem's Fiction and the Cosmic Absurd // World Literature Today. 1997. Vol. 51, № 4. P. 552. Пер. Е. Задирко.

⁶ Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998. С. 67.

в целостную и законченную историю разнообразными разрозненными событиями, схематизируя таким образом интеллигибельное значение, которое приписывается рассказу, взятому как целое»⁷. Она обеспечивает связь между хронологической последовательностью эпизодов и временной целостностью рассказа, который должен быть, с одной стороны, прослежен от начала к концу, а с другой — понят в свете своей ограниченности и завершенности.

Рикер выделяет две существенные характеристики интриги, которые соединяют конструктивный аспект с рецептивным. Во-первых, это схематизм, который философ, обращаясь к способности суждения, понимаемому по Канту как подведение интуитивного многообразия под правило понятия, видит в объединении общего смысла, темы рассказанной истории и «обстоятельств, характеров, эпизодов, превратностей судьбы, ведущих к развязке»⁸. Во-вторых, традиционность, или парадигматичность, которая определяется тремя факторами: самой диалектической формой, предполагающей одновременно расчлененность и единство интриги, о которой речь шла выше, жанром и типом, созданным отдельным выдающимся произведением (Рикер, ссылаясь на Аристотеля, называет в качестве примера «Илиаду» или «Царя Эдипа»). «Унаследованные парадигмы структурируют ожидания читателя и помогают ему распознать формальное правило, жанр или тип рассказанной истории»⁹, но нарушения этих ожиданий, лакуны и зоны неопределенности предполагают завершение произведения в процессе чтения. Выделяя общее в подходах В. Изера и Х. Р. Яусса, Рикер присоединяется к ним в утверждении, что «текст становится произведением только во взаимодействии с получателем»¹⁰.

Нам кажется уместным опираться не только на положения рецептивной эстетики через призму видения Рикера, но и на круг идей Бахтина об активном участии читателя в художественном событии, о «творческом хронотопе, в котором происходит ... обмен произведения с жизнью»¹¹. К такому соединению подводит сам ход мысли Рикера, который указывает, что «эпопея, драма, роман проецируют при помощи вымысла способы жизни в мире,

⁷ Там же. С. 8.

⁸ Там же. С. 84.

⁹ Там же. С. 94.

¹⁰ Там же. С. 13–14.

¹¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

которые ждут воссоздания в чтении, способном, в свою очередь, обеспечить пространство для сопоставления мира текста и мира читателя»¹².

Как замечает В. И. Тюпа, «интрига по Рикеру — это сюжет в его обращенности не к фабуле... а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте „события самого рассказывания“»¹³. Тюпа соотносит типические формы интриг со схемами сюжетосложения (циклической, кумулятивной, лиминальной и перипетийной), как раз и обеспечивающими способность читателя проследить историю, исходя из логики соединения эпизодов и объединяющего их смысла.

Таким образом, анализ интриги предполагает несколько групп операций. Во-первых, определение жанровых моделей, которые частично воспроизводятся, изменяются или разрушаются в произведении, во-вторых, выявление универсальной сюжетной схемы или комбинации нескольких из них, а также способов создания «напряжения событийного ряда»¹⁴ и, в-третьих, установление отношения между «временем рассказа» и «временем рассказывания». На этом основании становится возможным выделить рецептивную позицию, запрограммированную упорядоченной связью событий.

В статье предпринимается попытка такого комплексного описания интриги цикла рассказов как единого нарратива, которое формирует для читателя «вымышленный опыт времени»¹⁵, отображающий «собственно временные аспекты мира текста и способы существования в мире...»¹⁶. Такой подход даст необходимый контекст для исследования каждого «путешествия» в отдельности и позволит описать повествовательные механизмы, объединяющие традиции новеллистики, которые пока остаются практически вне поля зрения литературоведения, философской сатиры и утопии, которые, как уже было показано, рассматриваются изолированно.

Жанровые ожидания читателя задаются с помощью литературной генеалогии Ийона Тихого, эксплицируемой в предисловии, которое было предпослано первым опубликованным рассказам, а в настоящее время предваряет весь цикл: «...Ийон Тихий сам

¹² Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб., 1998. С. 13–14.

¹³ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 62.

¹⁴ Там же. С. 67.

¹⁵ Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. С. 14.

¹⁶ Там же.

представится читателю в этих „Дневниках“, ставящих его наравне с такими неустрашимыми мужами древности, как Карл Фридрих Иероним Мюнхгаузен, Павел Маслобойников, Лемюзль Гулливер или магистр Алькофрибас»¹⁷. Этот список имен можно трактовать как набор ролей, в которых будет выступать герой как актер и как нарратор.

Упоминание Мюнхгаузена дает представление о типе наррации: это рассказ от первого лица об отдельных необычайных происшествиях, образующих легендарную биографию героя. Повествование тяготеет к имитации устного непринужденного рассказа, который является одним из множества аналогичных коммуникативных ситуаций (исключение составляет «Путешествие четырнадцатое», написанное в форме дневника).

События помещаются в прошлое относительно момента рассказывания и не поддаются проверке, так как другие точки зрения не представлены в тексте. Ийон Тихий пользуется традиционными для такого рода наррации формулами самооправдания: «Потом говорили, что эту историю я выдумал... Одному Богу известно, какие еще сплетни распространились по этому поводу, но таковы уж люди: они охотней верят самой невероятной ерунде, чем подлинным фактам, которые я позволил себе здесь изложить» (28) или «...я подумал вдруг, что поступил легкомысленно, оставшись без осязаемых доказательств мною рассказанного, но было уже поздно» (240).

Следующее имя в перечислении предшественников Тихого — Павел Маслобойников — принадлежит одному из летописцев города Глупова в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «По преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время»¹⁸ содержание «Летописца», состоящее из ряда гротескных нарративов о градоначальниках Глупова, перекликается с хроникой рода Тихого, изложенной им в «Путешествии двадцать восьмом», однако если первый можно трактовать как сатиру на политические фигуры, то вторую — как обобщенную сатиру на ученых, одержимых утопическими проектами. Кроме того, в тех «путешествиях»,

¹⁷ Лем С. Звездные дневники Ийона Тихого // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 7. М., 1994. С. 6. Пер. 3. Бобыр и др. Далее указание на страницы дается по этому изданию в тексте в круглых скобках.

¹⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20 т. Т. 8. М., 1969. С. 266.

где Ийон Тихий знакомится с историей инопланетных цивилизаций, он, подобно летописцу, не дает оценок событиям, предоставляя читателю самостоятельно реконструировать их телеологический смысл.

Имя Гулливера, так же, как имя Мюнхгаузена, указывает на рассказ от первого лица, однако совершенно в другом регистре: для нарратора в романе Свифта максимальная правдивость становится импульсом самого акта рассказывания и его основополагающим условием. Подводя итог своим странствиям, он заключает: «...любезный читатель, я поведал тебе истинную историю моих путешествий... При этом я больше всего заботился о том, чтобы сохранить истину, а не приукрасить ее. Конечно, подобно другим путешественникам, я мог бы удивить тебя странными и невероятными баснями, но я предпочел изложить все прямо, простым языком, следуя только фактам»¹⁹. Профессор Тарантога в «Информационной заметке» утверждает, что «основополагающее стремление Ийона Тихого – это стремление к абсолютной истине» (11), а сам Тихий, завершая рассказ в «Путешествии двенадцатом», уверяет, что не умеет фантазировать.

Помимо этого, «Путешествия Гулливера» предоставляют две модели создания сатирического мира: одна фокусируется на «явлениях общественной жизни или... личной человеческой черте, „повернутой“ в социальный план»²⁰ в рамках фантастического допущения («Путешествие в Лилипутию» и «Путешествие в Лапуту, Бальнибарби, Лаггнегг, Глаббдобдриб и Японию»), а другая воспроизводит структуру утопии, восприятие и оценка которой не совпадает на уровнях героя и автора, а вместе с ним и читателя («Путешествие в страну гуигнгнмов»).

Магистр Алькофрибас, повествователь из «Гаргантюа и Пантагрюэля», вероятно, появляется в связи с описанной А. Ф. Лосевым в книге «Эстетика Возрождения» «критикой или, лучше сказать, самокритикой мировоззрения Ренессанса»²¹, сконцентрированной в описании социальной утопии Телемского аббатства, в которой ренессансные ценности оказываются гротескно инвертированы. Ее можно сопоставить с аналогичной критикой неограниченной

¹⁹ *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей. М., 1989. С. 317.

²⁰ *Вулс А. З.* Сатира // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 6. М., 1971. С. 675.

²¹ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 587.

веры в рациональное мышление у Лема: в отрыве от других человеческих способностей, он превращается в «рычаг, который может привести в движение что угодно, однако действует в пространстве без ориентиров, вне какой-либо системы координат»²².

Читателю с самого начала предлагается спектр «режимов чтения»: на уровне повествуемого мира герой может восприниматься как авантюрист или как серьезный путешественник, движимый этнографическими интересами, а на уровне повествования — как ненадежный нарратор или как повествователь, которому автор доверяет описание мироустройства и суждение о нем. Весь цикл заключен между двумя крайними вариантами: первый рассказ, «Путешествие седьмое», целиком вписывается в новеллистическую традицию повествования о «„происшествиях“, „новостях“, разнообразных счастливых и несчастных эксцессах»²³, с пуантом как высшей точкой напряжения наррации (пока многочисленные Ийоны ведут спор, две юные ипостаси надевают один скафандр и чинят поломку), а последний, «О выгодности дракона», носит отчетливо аллегорический характер, и роль рассказчика сведена в нем к вопрошанию, диалогическому испытанию теории необходимости дракона, которую отстаивают жители планеты Абразии.

Подобная многоликость персонажа позволяет сосредоточить читательский интерес не на его жизненном пути, а на испытании пределов человеческого и человечности в соотнесенности с разными концепциями: научными («Путешествие седьмое», «Путешествие двенадцатое», «Путешествие двадцать третье»), социально-утопическими («Путешествие тринадцатое», «Путешествие двадцать четвертое») и даже теологическими («Путешествие восемнадцатое», «Путешествие двадцатое» и «Путешествие двадцать первое»). Ийон Тихий оказывается носителем нормы, обобщенной системы ценностей, которой поверяются технологические изобретения и общественные проекты.

Ситуации, в которые попадает Ийон Тихий, представляют собой варианты столкновения интеллекта, уверенного в своем могуществе, способности к рационализации и контролю окружающего мира, и непредсказуемого многообразия жизни. Это столкновение реализуется, с одной стороны, в курьезных

²² Jarzębski J. Op. cit. P. 367.

²³ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. ст. В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 225.

случаях, происходящих с героем, там, где на первый план выходит его связь с прототипом барона Мюнхгаузена (починка обшивки корабля при участии множества Тихих из прошлого и будущего, поиск потерянного ножа, псевдодемиургические деяния и т. п.) и он сам становится объектом авторской иронии, а с другой стороны — в описании инопланетных цивилизаций, где герой выступает как наблюдатель. Неограниченное доверие к деятельности разума, «постоянно порождающего иллюзии „идеального порядка“»²⁴, характеризующее эти «псевдоутопии», можно спроецировать на человечество не только благодаря множественным аллюзиям на современные автору политические и социальные реалии (так, в «Путешествии тринадцатом» видят частичную сатиру на холодную войну²⁵, а в «Путешествии двадцать четвертом» — на сталинский режим²⁶), но и в силу неоднократно подчеркиваемого антропоморфизма инопланетян.

География путешествий Тихого охватывает все космическое пространство, соответственно, спектр ипостасей персонажа также максимально широк. В «Путешествии восьмом» и «Путешествии двадцать втором» представители иных цивилизаций доказывают герою, что существование человека вообще, а значит, и его самого невозможно (в первом случае — это сон, во втором — реальное событие), а в «Путешествии восемнадцатом» и «Путешествии двадцатом» он предстает в роли терпящего неудачу творца Вселенной и земной истории соответственно. Нарративная установка состоит в исследовании границ антропоцентрического мировоззрения, противоречия между осознанием человеком своего места и возможностей и реальных форм его присутствия в бытии.

Цикл рассказов в целом представляет собой кумулятивное соединение историй: нумерация путешествий, начинающаяся не с начала и содержащая пропуски, свидетельствует о заведомой неполноте знаний о герое и приоритете событий как таковых перед их хронологической последовательностью. Приключения выбираются нарратором, исходя из их исключительности и произведенного эмоционального эффекта: «Вероятно, ни в каком путешествии я не подвергался таким поразительным опасностям, как в полете на Амауропию, планету в созвездии Циклопа» (76) («Путешествие двенадцатое»), «Смешанные чувства теснятся

²⁴ Jarzębski J. Op. cit. P. 367.

²⁵ Wilson R. K. Op. cit. P. 551.

²⁶ Jarzębski J. Op. cit. P. 362.

в груди моей, когда я приступаю к описанию этой экспедиции, принесшей мне больше, нежели я мог надеяться» (84–85) («Путешествие тринадцатое»), «Путешествие, о котором я хочу рассказать, по последствиям и масштабу было величайшим делом моей жизни» (124) («Путешествие восемнадцатое»).

В свою очередь, каждый рассказ имеет циклическую структуру, в которую инкорпорируется цепочка перипетий. Начальная ситуация «потери» может быть реализована как в позитивном ключе, в виде стремления к новому опыту и знаниям (например, увлеченность замедлителем времени в «Путешествии двенадцатом» или созданием единого первоатома в «Путешествии восемнадцатом», интерес к загадочным сепулькам в «Путешествии четырнадцатом» или к крохотной планете, где жители освоили обратимое распыление на атомы, в «Путешествии двадцать третьем»), так и в негативном, в виде несчастного случая (пробоина в обшивке корабля в «Путешествии седьмом», потеря ножа в «Путешествии двадцать втором») или чужого вмешательства (избрание в Организацию Объединенных Планет в «Путешествии восьмом», полет на Карелирию в «Путешествии одиннадцатом»).

Финальная же фаза – обретение – означает устранение аномалии, возвращение к привычному течению жизни, которое может быть представлено либо пространственным перемещением, в случае, если герой покидает планету, где разворачиваются события, либо своеобразным аннулированием потраченного времени: в «Путешествии седьмом», «Путешествии двенадцатом», «Путешествии двадцатом» образуется временная петля, в результате которой описанное приключение выпадает из линейной биографии героя, а в «Путешествии восьмом» все происходящее оказывается сном. Завершение путешествия Ийон Тихий, как правило, рассматривает как счастливое спасение или избавление от неприятностей, не влияющее на его мировоззрение, так что все «новые возможности героя, его новые знания... применимы и значимы только в авантюрном пространстве-времени»²⁷.

Единственное свидетельство нарушения тождества героя самому себе приводится в финале «Путешествия двадцать первого»: «...отправился в обратный путь, чувствуя себя другим человеком, нежели тот, что не слишком давно на ней высадился» (223), однако сущность этого изменения остается непроясненной. Оно имеет

²⁷ Тамарченко Н. Д. Авантюрное время // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 9.

значение не столько в дальнейшей судьбе героя, сколько в процессе рецепции, поскольку читателю предстоит самостоятельно осмыслить теологическую концепцию бездейственной веры, изложенную Ийону монахами-роботами. Так, необходимое для последней части циклической сюжетной схемы смысловое приращение, качественное изменение переносится в сферу художественного завершения произведения.

Временная организация цикла обнаруживает ту же ориентацию на высокую степень рецептивной активности читателя. Время рассказа в приключениях Ийона подвергается различным модификациям, движется назад, закольцовывается или даже полностью нивелируется, что сообщает времени рассказывания большую значимость, так как именно в нем реализуется конфигуративная функция сюжета, выведение «универсального из единичного, необходимого или вероятного из эпизодического»²⁸.

Нарративизируются только периоды существования в авантюрном времени, границы которого, как правило, четко маркированы. Начало вводится либо с помощью даты («Когда в понедельник, второго апреля...» (12) в «Путешествии седьмом», «На тысяча шестой день после отлета с местной системы туманности Нериды...» (240) в «Путешествии двадцать четвертом»), либо лексемой, подразумевающий начало нового действия: «отправился», «решил», «прочитал», «задумался» и т. п.

Конец же в большинстве случаев обозначается прямым заявлением о завершении авантюрного эпизода: «Так кончилось, пожалуй, одно из наиболее удивительных моих приключений» (28) («Путешествие седьмое»), «Так завершилось одно из самых удивительных моих путешествий» (76) («Путешествие одиннадцатое») или указанием на выход из авантюрного пространства: «Меня отвезли на космодром, откуда я незамедлительно взял курс на Землю» (103) («Путешествие тринадцатое»), «Час спустя я уже мчался среди усеянных звездами просторов» (124) («Путешествие четырнадцатое»), «...я снарядил ракету, которая сохранилась целой и невредимой благодаря камуфляжу, и отправился в обратный путь...» (223) («Путешествие двадцать первое»), «Сидя за рулем ракеты и оставив планету далеко позади, во мраке вечной ночи...» (240) («Путешествие двадцать третье»), «С этими словами я повернулся, поспешил к ракете и уже через минуту работал

²⁸ Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. С. 53.

рулями, возносясь с головокружительной скоростью в небо»²⁹ («Путешествие двадцать четвертое»).

Только в процессе чтения эти замкнутые в себе фрагменты предстают суммой свидетельств о жизни героя, в которой важны не линейность и непрерывность, а авантюрная изменчивость, снимающая привязанность биографического времени к одному историческому времени и в разных обстоятельствах демонстрирующая принципиальные и неустранимые границы человеческой идентичности. Читатель, сопоставляя в своем сознании конфигуративные принципы каждого отдельного рассказа, рефигурирует общий «виртуальный способ существования в мире»³⁰, приобщающий нас к осмыслению человеческого опыта, не вмещающегося в рамки одной жизни (этим обуславливается выбор не романной формы, а цикла рассказов), но воспроизводимого в особом времени ментального эксперимента.

²⁹ Там же. С. 251.

³⁰ Рикер П. Время и рассказ. В 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. С. 164.

Елена Козьмина

НА ПУТИ К РОМАНУ:
ПОВЕСТЬ С. ЛЕМА «АНАНКЕ» ИЗ ЦИКЛА
«РАССКАЗЫ О ПИЛОТЕ ПИРКСЕ»

Жанровой идентификацией произведений С. Лема исследователи занимаются очень редко, что, впрочем, характерно не только для творчества этого автора, но и для всей авантюрно-философской фантастики XX века¹. Между тем, определение жанровой формы произведения позволяет уловить «совсем другой природы содержание, то, которое неотделимо от формы»² и, стало быть, уточнить и углубить наше понимание не только этого конкретного произведения, но и его контекста (как жанра, так и литературной области – авантюрно-философской фантастики XX века). В этой статье мы проанализируем жанровую структуру одного из «Рассказов о пилоте Пирксе» – «Ананке» и попытаемся понять смысл, передаваемый ею.

В основу жанрового анализа положено представление М. М. Бахтина о жанре, включающем три «измерения», три аспекта его структуры: 1) изображенный мир героя – события, происходящие в соответствующем им пространстве и времени, участвующие в событиях персонажи; 2) субъектно-речевая структура; 3) особая (смысловая) граница, отделяющая мир героя от мира автора и читателя³.

Термин «рассказ» („*opowiadanie*“), входящий в название цикла, вряд ли можно употреблять в строгом жанровом значении; скорее,

¹ Об основных чертах этой литературной области см.: *Тамарченко Н. Д.* Фантастика авантюрно-философская // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М., 2008. С. 277–278.

² *Бицilli П. М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // *Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии.* М., 2000. С. 206.

³ *Медведев П. Н. (Бахтин М. М.).* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // *Бахтин М. М. (Под маской).* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 185–348.

этим термином обозначаются «рассказанные истории», повествования о событиях, происшедших с героем — сначала курсантом, а потом командором Пирксом. Такое соображение подтверждается и тем, что в составе цикла — произведения разных жанров; в нем есть новеллы (например, «Испытание») и повести (например, «Ананке», «Терминус»). Но вопрос, есть ли в цикле собственно рассказы (как жанр), требует дополнительного изучения, выходящего за рамки этой статьи.

«Ананке» — это, безусловно, повесть; ведь основные, сразу бросающиеся в глаза черты этого жанра — двоemiрие и циклическая схема сюжета, нравственный выбор героя и параллельные основному сюжету истории здесь очевидны⁴. Но вызывает сомнение целый ряд других особенностей; например, нетождественность героя самому себе и его кризисное состояние, тема исторического времени и смены эпох, установка на необычное событие — странное поведение бортового компьютера большого космического корабля и др. Эти изменения носят отчетливый романский характер, но как это соотносится с жанром повести? Меняется ли от этого смысл произведения? На эти и другие вопросы мы попытаемся ответить в ходе анализа.

Начнем наш анализ с художественного пространства. Основное (и единственное) место действия — Марс, на который прибывает корабль «Кювье» под руководством командора Пиркса, главного героя повести. Уже на первых страницах читатель узнает, что Пиркс «терпеть не мог Марса»⁵. Соответствуют этому и характеристики пейзажи, данные с точки зрения Пиркса: «...лишь полимеризованные высшие окиси углерода покрывают поверхность планеты — и улетучиваются, когда ужасающий холод сменяется холодом только ужасным... Ни воды, ни кислорода, ни жизни — растрескавшиеся кратеры, изъеденные пыльными бурями скалы, унылые равнины, мертвый, плоский, бурый ландшафт под бледным, серовато-ржавым небом» (321).

Марсианское пространство, как видно, носит отчетливо лиминальный характер. И, конечно, одно из основных событий — катастрофа корабля «Ариэль» — происходит именно на Марсе

⁴ Более подробно о структуре жанра повести см. работы *Н. Д. Тамарченко*: Повесть // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 169–170; Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М., 2007. 256 с.; Теория литературы. В 2 т. Т. 1. М., 2004. С. 387–408.

⁵ *Лем С. Ананке* // *Лем С. Собр. соч.* В 10 т. Т. 4. М., 1993. С. 319–374. Пер. А. Громовой. Далее указание на страницы дается по этому изданию в тексте в круглых скобках.

(ср. подчеркнутое сопоставление с удачной посадкой того же корабля, но на Луне (338)).

Все сказанное позволяет сделать вывод, что Марс — это и есть «чужой», опасный мир, предназначенный автором для испытания героя, попавшего сюда из «своего», безопасного мира. Однако двоемирие в «Ананке» имеет свою специфику: при столь детальном изображении «чужого» мира противоположный ему «свой» мир показан принципиально иначе, он существенно редуцирован. Все события происходят только на Марсе; к другому («своему») миру принадлежит Земля и, очевидно, Луна, и они даны лишь в воспоминаниях и размышлениях Пиркса. Вот их характеристики в сопоставлении с марсианскими: «...четких очертаний, как на Земле или на Луне, здесь (на Марсе — *Е. К.*) не встретишь — все размазано, все ржаво-серое, и вечно дует ветер»; «На Луне можно любую вещь оставить, положить на камень и вернуться через сто, через миллион лет со спокойной уверенностью, что она лежит целехонькая», а «на Марсе ничего нельзя выпустить из рук — сразу исчезнет без следа»; на Марсе «о мертвецах надо заботиться немедленно», а «Луна оказалась лояльной к мертвецам» (325); «Луна по сравнению с Марсом кажется просто уютной», потому что «Солнце на Луне выглядит точно-в-точно как на Земле»; а «великолепная голубая Земля, словно лампа — символ безопасного бытия, примета жилого дома» (323). Ну и, наконец, у Пиркса был опыт посадки на неисправном корабле, однако, закончилась посадка удачно, потому что это было на Луне.

Таким образом, «свой» мир в повести описан, но все события сосредоточены на Марсе. Акцент явно перенесен на «чужой» мир, именно он становится наиболее важным для автора, и, следовательно, все, что в нем происходит, также имеет более важное значение, нежели обычная жизнь героя. Двоемирие, характерное для жанра повести, претерпевает в «Ананке» определенную деформацию.

Сюжет, протекающий в «чужом» мире, в авантюрной литературе (к которой и принадлежит «Ананке») связан с испытанием и выбором героя. Основные события «Ананке» укладываются в несложную схему, включающую такие узловые мотивные комплексы, как катастрофа, расследование и разгадка ее причин.

Однако значительную часть объема произведения наряду с внешним «криминальным» сюжетом занимают размышления Пиркса об истории освоения Марса — ареографии. Пиркс

вспоминает первые гипотезы о разумной жизни на этой планете, подтверждаемые видом каналов на поверхности Марса, как «одно из самых прекрасных, самых необычайных приключений в истории астрономии» (321). Связь ареографии с процессом расследования катастрофы прояснена в самом тексте, но этим объяснением не исчерпывается. Пиркс думает, что авторы книг о Марсе «помогли своим поражением», потому что «они проецировали свои мечты в космическую даль, вместо того чтобы задуматься о самих себе», а это — прямая параллель с действиями комиссии по расследованию катастрофы: «кто забирался в дебри теории компьютеров и там искал причины катастрофы, удалялся от сути дела» (370). Разгадку, по мнению Пиркса, нужно искать в людях, работавших с компьютерами. С этим связано и главное событие сюжета — догадка о роли Корнелиуса в падении «Ариэля» и отправка ему разоблачающей телеграммы.

Сюжетная структура «Ананке» подчиняется принципу обратной симметрии, как это обычно бывает в повести. Однако в центре «Ананке» оказывается не выбор героя, а размышления Пиркса о «полосе тени» (переломном возрасте человека) и об изучении Марса, об иллюзии наблюдения каналов, о романтике этих представлений и мечтах о разумных существах. Поддерживает симметрию также система двойных ситуаций. Это две катастрофы — корабля «Ариэль» и Корнелиуса (Пиркс расценивает разоблачение Корнелиуса именно как катастрофу, как «подлый удар из-за угла» (372)); два осмотра Пирксом места падения корабля; два прихода Сейна и Романи с приглашением Пирксу участвовать в комиссии; два заседания комиссии с разным составом и разным значением для расследования (в первом предпринята попытка обвинить Пиркса, во втором Пиркс нащупывает истинную разгадку); это две ночевки Пиркса на Марсе — в диспетчерской Сейна и в личном кабинете Романи (и там, и там Пиркс размышляет о Марсе и его освоении, но именно в комнате Романи он находит книги по ареографии — «шеренгу толстых томов» (343), которые есть и в его личной библиотеке: работы Гершеля, Кеплера, Фламариона, Скиапарелли и др.).

Такая симметричная структура призвана демонстрировать «равновесие противоположностей» и устанавливать «полную и смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира»⁶,

⁶ Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. С. 22.

однако она мешает проявиться авторской этической оценке — необходимому компоненту жанра повести. Для этого в повесть обычно вводится «параллельный вариант собственного сюжета»⁷. В «Ананке» мы находим три таких параллельных варианта. Во-первых, это уже упоминавшаяся история освоения Марса, во-вторых, рассказ Э. По „Thou Art the Man“ и, в-третьих, отсылка к знаменитой шекспировской трагедии «Гамлет». Остановимся на последнем варианте подробнее, так как эта отсылка напрямую связана с выбором героя и поможет нам прояснить как сам выбор, так и характер Пиркса.

Для того, чтобы подтвердить или опровергнуть свою идею о причастности Корнелиуса к катастрофе «Ариэля» (эти два имени косвенно подтверждают шекспировский след в «Ананке»; в «Гамлете» мы находим персонажа по имени Корнелий — придворного Датского короля, а Ариэль — персонаж пьесы «Буря»), Пиркс устраивает «мышеловку» почти так же, как Гамлет: «Сомневаться не приходилось: Корнелиус попался в ловушку, как мышь...» (373) („*Nie miał przecież wątpliwości: Cornelius tkwił w potrzasku jak mysz...*“⁸ (214)). В дальнейшем, в полном соответствии с характером отсылки, Пиркса угнетает «театрально-напыщенный стиль, в котором ему пришлось действовать» (373) („*koturnowo-teatralny styl*“ (215)). В этом ракурсе поступок Корнелиуса (самоубийство и предсмертная записка) и его описание повествователем могут быть прочитаны как изображение поединка: «Он (Корнелиус — Е. К.) словно одобрил поступок Пиркса лишь постольку, поскольку он помогал спасению „Анабиса“, и решил принять участие в этом спасении — но больше ни в чем. Словно выразил Пирксу и деловое одобрение, и одновременно полнейшее презрение за коварно нанесенный удар» (373). Отметим попутно тему коварства и тему холода (см. ранее процитированный отрывок из марсианского пейзажа); эти же мотивы пронизывают трагедию «Гамлет»: «Мотивы „холода жизни“ и „коварства“... — органические, подлинные мотивы шекспировского „Гамлета“»⁹.

Активность Пиркса возрастает с начала повести, и ее пик приходится именно на сцену «мышеловки», как и в «Гамлете», а затем Пиркс превращается в «бездействующего» героя; на смену

⁷ Там же. С. 23.

⁸ *Lem S. Opowieści o pilotce Pirxie*. Т. 2. Warszawa, 1995. S. 214. Далее цитаты на польском языке даются по этому изданию в круглых скобках в тексте статьи.

⁹ *Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971. С. 142.

ему приходят действия Корнелиуса¹⁰. Основной выбор Пиркса, таким образом, исходит из двух возможностей — разоблачить Корнелиуса или нет. С одной стороны, «вина» Корнелиуса все равно будет раскрыта: «После очередной катастрофы они (члены комиссии — Е. К.) сами нападут на след. Однажды начавшись, следствие в конце концов доберется до Корнелиуса и...» (372). С другой — Пиркс осознает, что совершает подлость. Сделав выбор и отправив телеграмму, Пиркс самоустраняется от всех связанных с этим дел, выходит из игры и даже как будто из жизни: «Пиркс не подавал признаков жизни. Он нуждался в одиночестве, потому что начались душевные терзания, как он и предвидел» (372). Забегая вперед, скажем, что с этого момента меняется субъектно-речевая структура повести. Все остальные события даны нам исключительно в речи повествователя и с его единственной точки зрения. Этот завершающий повесть фрагмент представляет собой своеобразный эпилог, содержащий финальную этическую оценку поступка героя.

Но именно такого рода поступок — открытие правды — был осмыслен Пирксом еще раньше, в то время, когда он размышлял об ареографии. Он думал, что и «каналлисты» и «антиканаллисты» были бы глубоко разочарованы, если бы «получили такие обстоятельные разъяснения по этому поводу (существуют ли на Марсе каналы — Е. К.), какие суждено было получить ему» (347). Эти разъяснения Пиркс назвал «горьким, но важным, жестоким, полезным уроком» (348) („*była jakaś gorzka, ale istotna, okrutna, ale pouczająca lekcja*“ (186)). Именно такое жестокое разъяснение и предлагает Пиркс Корнелиусу, объясняя его вину в катастрофе «Ариэля».

Очевидно, что история ареологии дублирует основной сюжет и предуготовляет нравственный выбор героя в повести «Ананке»; в этом ее иносказательность и поучительность («урок»). Здесь заключена также этическая оценка автора: Пиркс прошел испытание в «чужом» мире, усвоив «горький, но важный» урок, раскрыл загадку катастрофы и назвал (косвенного) виновного.

Третья параллельная история в повести «Ананке» связана, как мы уже упоминали, с рассказом Э. По „*Thou Art the Man*“. Она выполняет ту же функцию, какую выполняет спектакль, поставленный Гамлетом в шекспировской трагедии.

Обратимся к субъектно-речевой структуре «Ананке». Главный (и основной) субъект речи здесь — повествователь, то есть

¹⁰ Там же. С. 111.

такой персонаж, который наиболее близок автору и не является «ни участником событий, ни... объектом изображения для кого-либо из персонажей»¹¹. Вместе с тем значительная часть изображенного дается хоть и в речи повествователя, но с точки зрения главного героя — командора Пиркса, который выступает фокализатором, тем «участником рассказываемой истории, чья точка зрения используется нарратором для проникновения в повествуемый мир... изнутри — с позиции чье-то частного опыта»¹².

На протяжении всей повести мы видим различные варианты соотношения изображающего и изображенного кругозоров. О внешних поступках и действиях Пиркса сообщает повествователь (ср., например: «Пиркс достал из чемоданчика термос с остатками кофе и пачку печенья. Ел, стараясь не насорить, пил и смотрел сквозь исцарапанное песчинками стекло круглого окошка на древнюю и словно смертельно усталую равнину Агатодемона» (324)). При передаче внутренних размышлений Пиркса голос повествователя сливается с голосом героя («двуголосое слово» (М. М. Бахтин)). Вот пример плавного перехода от речи повествователя к внутренней речи Пиркса: «Он лежал, теперь уже вполне по-деловому стараясь сообразить, что его разбудило. Пиркс доверял своему телу; оно не проснулось бы без причины. Правда, посадка была довольно трудная, а он порядком устал после двух вахт подряд, без передышки: Терман сломал руку — когда автоматы включили тягу, его бросило о стену. После одиннадцати лет космических полетов так шлепнуться при переходе к весомости — ну и осел! Надо будет навестить его в госпитале... Из-за этого, что ли?.. Нет» (319) („*Spaść z sufitu, przy przejściu na ciąg, po jedenastu latach latania — co za osioł! Trzeba będzie odwiedzić go w szpitalu. Czy przez to...? Nie*“ (152)).

В финале «Ананке» господствует единственная точка зрения повествователя (начиная со слов «Больше Пиркс ни о чем уже не думал, потому что начал действовать, словно избавившись от всяких сомнений» (372)). Как мы уже отмечали, эту часть повести можно назвать эпилогом, функция которого — выражение этической оценки поступка героя. Проявленная в эпилоге «Ананке» «авторитетная резюмирующая позиция», однако, вряд ли может считаться окончательной и однозначной; она снова подспудно

¹¹ Тамарченко Н. Д. Повествователь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 167.

¹² Тюна В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 34.

включает два голоса. Так, повествователь, сообщая о реакции Пиркса на самоубийство Корнелиуса, говорит: «Возможно, впрочем, что Пиркс ошибался...» (373). Стало быть, восприятие отправки телеграммы как «подлости» по отношению к Корнелиусу характерно для Пиркса, но не для повествователя. Но как оценить поступок Пиркса — как правильный или как достойный презрения — повествователь не сообщает. Возникает если не многообразие точек зрения, то, во всяком случае, намечено расщепление между самооценкой героя и оценкой повествователя. И это еще один пример деформации жанровой структуры в «Ананке».

Кроме того, следует учитывать и наличие «двуголосых слов», которые вводят «третью плоскость стилистической структуры»¹³, присущую, в первую очередь, жанру романа.

Отход от жанровой структуры повести в «Ананке» заметен еще и в том, что у повествователя (во всяком случае, до финала) нет сколько-нибудь значимого «смыслового избытка»; он обладает, скорей, тем, что М. М. Бахтин назвал «осведомительным избытком», «который необходим для ведения рассказа»¹⁴. По мнению ученого, «существенный смысловой избыток» превращает «большой диалог романа в заверченный объектный диалог»¹⁵. Отсутствие избытка, таким образом, вводит объектную незавершенность, и строгая авторская оценка этического поступка героя становится невозможной.

Итак, подведем промежуточный итог. Очевидно, что «Ананке» можно рассматривать как повесть; многое из перечисленного выше подтверждает этот факт. Это и двоемирие, и испытание героя, вынуждающее его сделать нравственный выбор, и поучительность — «урок», и различные варианты соотношения речи героя и речи повествователя.

Однако жанровая структура повести, ее деформация и трансформация указывают на переходный характер анализируемого произведения. Можно определить и направление этого перехода — от повести к роману. Мы уже затронули некоторые романские признаки в «Ананке», теперь можно выделить и другие. Главный из них — нетождественность героя самому себе и несовпадение

¹³ Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 187.

¹⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 85.

¹⁵ Там же. С. 86.

его со своей ролью. Такое несовпадение характерно, конечно, и для других эпических жанров, но, как отмечает Н. Д. Тамарченко, оно присуще «жанру романа изначально»¹⁶.

Пиркс, очевидно, сразу был задуман С. Лемом как «неготовый» персонаж; с расхождением между внешностью, профессией, характером и поступками. Уже в первом опубликованном произведении цикла – новелле «Испытание» (1959) – поведение Пиркса вступает в противоречие с его описанием и характеристикой. В следующих произведениях цикла это расхождение сохраняется, а в «Ананке» оно заметно расширяется и углубляется. Здесь Пиркс уже командор, главный офицер космического корабля «Кювье», однако в событиях, связанных с катастрофой «Ариэля», он выполняет функцию полуофициального эксперта, участника комиссии по расследованию, при этом единственного, кто смог правильно понять причины катастрофы и предотвратить следующую.

Пиркс, кроме того, склонен действовать «вопреки установленным правилам» (336); на этом его качестве («правила для меня не святыня» (336)) строятся почти все произведения цикла. В одном из них – «Дознании» – герой даже отвечает за свои поступки перед Космическим трибуналом. Таким образом, Пиркс как личность оказывается существенно «шире ролевой границы присутствия „я“ в мире», что «ведет к преступлению (переступанию границы) и делает героя „неизбежно виновным“ (Шеллинг) перед лицом миропорядка»¹⁷. Такой тип завершения героя считается трагическим.

Расширение «ролевой границы» Пиркса показывается и с помощью специфических композиционно-речевых форм: медитаций, внутренних размышлений героя, которых мы уже касались выше. Внешне они изображаются как временная смерть героя: «Не раздеваясь, он улегся на походную койку... закинул руки за голову и лежал недвижимо, глядя в низкий потолок, почти не дыша» (339) или, вспомнив Корнелиуса, Пиркс «поднялся и сел на койке – медленно, осторожно, будто сделался стеклянным» (363).

При этом Пиркс отдает себе отчет, что для него есть пространство «снаружи» и пространство «извне»: сначала он переживает гибель корабля «как один из многих очевидцев», как «наблюдатель» (339), то есть с внешней точки зрения. Но затем, в кабинете Романи, Пиркс вспоминает катастрофу с внутренней позиции;

¹⁶ Теория литературы. Т. 1. С. 256.

¹⁷ Там же. С. 62.

ощущая при этом, что «он словно был одновременно всюду» (339). В этот момент Пиркс как будто раздваивается: «Он лежал навзничь и в то же время словно стоял у диагонального иллюминатора» (340). Момент внутреннего раздвоения приравнивается повествователем ко сну: когда момент воспоминания закончился, «вдруг все исчезло, будто он проснулся» (340).

Расширение внутренних границ Пиркса носит также речевой характер. Оно проявляется в расщеплении реплик внутреннего диалога, в разноголосице, охватываемой особым над-голосом, контролирующим внутри сознания Пиркса этот скрытый полилог: «Говорили, что он еще вернется на корабль, что космонавигацию преподает только временно, но он не вернулся. Дело понятно — Корнелиусу уже было под пятьдесят... (Опять не то). Аноним. (Это слово всплыло неизвестно откуда). Анонимка? Какая еще анонимка? Что Корнелиус болен и симулирует здоровье? Что ему грозит инфаркт?... Да нет же» (364).

Отождествление внутренних раздумий и воображения со сном не отменяет настоящего сна героя. Сон и его эквиваленты играют в «Ананке» важную роль; не забудем, что именно с пробуждения начинается повесть: «Что-то вытолкнуло его из сна во тьму» (319) — первые слова произведения. Сон, приснившийся Пирксу, впоследствии неоднократно вспоминается и в какой-то мере оказывается вещим: «Пиркс не сомневался, что знал во сне этого человека, а теперь он понятия не имел, с кем отчаянно сражается», «но Пиркс сам убил своего врага» (325). С помощью сна преодолевается ограниченность кругозора героя¹⁸. Заметим, впрочем, что собственно сон как композиционно-речевая форма¹⁹ в повести отсутствует, он дан в припоминании и тем самым как бы встроен в другую внутреннюю реальность Пиркса, и это делает воображаемую реальность²⁰ многоуровневой.

Нетождественность героя себе, его незавершенность проявляется также и в невозможности дать собственную оценку поступкам.

¹⁸ См., например: «...субъективность оценок и ограниченность кругозора героя наиболее очевидным образом преодолеваются именно в снах...». *Тамарченко Н. Д.* «Вещий сон» и художественная реальность у Пушкина и Достоевского («Капитанская дочка» и «Бесы») // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 331.

¹⁹ См. выделение такой формы в работе *Федуниной О. В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). М., 2013. С. 20–28.

²⁰ О структуре воображаемой реальности персонажа см.: *Дрейфельд О. В.* Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2014. 197 с.

Пиркс, вспоминая, как он отправил телеграмму Корнелиусу, думает: «Неужели это я? Я — я смог такое сделать?!» (373).

В повести, однако, вполне может быть изображено несовпадение героя с самим собой; но в финале он либо возвращается к своему тождеству, либо «внутренняя динамика уступает место зафиксированному состоянию разлада»²¹. В романе же, как пишет Н. Д. Тамарченко, «акт выбора не означает обретение героем окончательной идентичности; в нем в той или иной форме и степени сохраняется несовпадение с собой...».

В «Ананке» повествователь фиксирует «состояние разлада» Пиркса. Сюжет завершается, как мы помним, тем, что Пиркс «вернулся в комнату Романи и заперся там, потому что начались душевные терзания» (372).

Тем не менее такое расширение внутреннего пространства героя, какое изображено в «Ананке», мало соответствует жанру повести и гораздо ближе к роману. Пирксу тесно в «Ананке», как «тесно образу Германна»²² в «Пиковой даме» (это произведение А. В. Чичерин назвал «сжатым романом»²³).

Но, пожалуй, главное, что заставляет нас задуматься о «романизации» «Ананке» — это изображение особого состояния мира; кризисного, на сломе двух эпох. Одна из них названа «эпохой высоких теоретических споров» („*epoca wysokich sporów teoretycznych*“ (215)), другая уподобляется деятельности людей на Марсе: «... с утомительной работой, экономическими расчетами...» (374) („*żmudnych prac, ekonomicznej rachuby*“ (215)). К первой эпохе, эпохе мечты, относится «безупречный полуфантастический Марс давнишней ареографии», ко второй — «Марс реальный — с... грязно-серыми рассветами» (374).

Одновременно с этим главный герой Пиркс размышляет о своем возрасте, названном «полосой тени», и этот фрагмент помещен автором непосредственно в центр повести. «Полоса тени» — очевидно, пограничный возраст, переходное состояние от молодости к старению: «Возраст между тридцатью и сорока, ближе к сорока...» (340). Основная задача этого возраста, как думает Пиркс, — примирение с изменениями. По мнению Пиркса, «настоящее уже не является преддверием, предисловием,

²¹ Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. С. 22.

²² Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. Изд. 2-е, доп. М., 1968. С. 143.

²³ Там же.

залом ожидания, трамплином *высоких надежд* (курсив мой — *Е. К.*; ср. «эпоха высоких теоретических споров»)... То, что ты считал подготовкой, обернулось окончательной *реальностью*» (курсив мой. — *Е. К.*; ср. о второй эпохе — «Марс реальный...») (341).

Нетрудно заметить соответствие между описаниями двух исторических эпох и двух периодов человеческой жизни. В сюжете «Ананке», таким образом, герой как будто «меняется вместе с миром, меняющимся в самих своих устоях»²⁴, то есть мир «показан в момент исторического перехода от одной эпохи к другой»²⁵. Это уже ближе к романному признаку, присущему в большей степени реалистическому роману.

Однако «Ананке» — это все же не роман, ведь в реалистическом романе герой меняется вместе с миром, и выбор героя определяет выбор мира: «Главным событием (реалистического романа XIX века — *Е. К.*) оказывается... переход от одной эпохи к другой и одновременно акт духовного самоопределения героя как своеобразный способ поиска и реализации новых форм национальной и общечеловеческой культуры»²⁶. Но в «Ананке» речь идет о том, что кризисное состояние мира и героя уже преодолено, сам кризис остался позади (ср. «*Безвозвратно утонула* за горизонтом эпоха высоких теоретических споров» (курсив мой. — *Е. К.*) (374)). Личный (возрастной) кризис Пиркса тоже пройден, «полоса тени» уже наступила.

Кроме того, в повести тоже может быть ситуация, когда событие вытекает «из принципиально открытого исторического становления мира». Но это событие переводится в другую систему координат — «в циклическое время преданий, воспоминаний и моральных уроков»²⁷.

Мы видим, что романские признаки, наблюдаемые в структуре «Ананке», носят, скорей, зачаточный характер; они способны пока лишь деформировать, но не менять полностью жанровую структуру повести.

Объяснить такую деформацию структуры можно особым положением «Ананке» в составе цикла «Рассказы о пилоте Пирксе». Повесть занимает финальную позицию (начинается же цикл

²⁴ *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 33–34.

²⁵ Там же. С. 34.

²⁶ *Тамарченко Н. Д.* Роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 216.

²⁷ *Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века. С. 22.

с новеллы «Испытание»). Однако цикл можно считать завершенным не «Ананке», а романом «Фиаско». В этом случае мы отмечаем жанровое движение от новеллы через повести (в том числе «Ананке») к роману.

На основании всего сказанного выше можно поставить по крайней мере две новые проблемы.

Первая: можно ли считать «Ананке» особой жанровой формой, например, «свернутым романом» (О. В. Федунина) или «сжатым романом» (А. В. Чичерин)?

И вторая: является ли «Ананке» фантастическим произведением, ведь речь в нем идет о, в общем-то, традиционном человеческом выборе — почти таком же, как в шекспировском «Гамлете», который фантастикой (несмотря на наличие привидений) не считается? Тем более выбор этот, как мы убедились, традиционен для реалистического романа (русского классического романа), который уж точно назвать фантастическим нельзя.

Начнем с первой проблемы.

О. В. Федунина, анализируя «Медные буки» А. К. Дойла²⁸, выдвигает гипотезу о жанре этого произведения — «свернутый (редуцированный) роман», то есть структура, «несущая в себе жанровые признаки романа, но в редуцированном виде». Основные характеристики этого жанра, по мнению исследовательницы, таковы: достаточно простая по сравнению с романом субъектная структура, не слишком концентрированное действие, как в повести; сжатая по сравнению с романом система персонажей, некоторое усложнение временной структуры по сравнению с повестью, временная дистанция между рассказыванием истории и ее реальным действием; а также усложнение сюжета (несколько линий, некоторые могут развиваться в отдельный роман), «нефункциональные» детали, эпилог.

А. В. Чичерин вводит понятие «сжатый роман» применительно к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Ученый пишет, что «В „Пиковой даме“ скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман... Сжатость словесного строя органически связана с такой сюжетной и образной сжатостью, которая исключает бытовую, психологическую, сюжетную детализацию, полноту раскрытия много-

²⁸ Федунина О. В. «Медные буки» А. К. Дойла: особенности субъектной организации жанра // Челябинский гуманитарий. 2011. Т. 3, № 16. С. 39–46.

образного жизненного опыта писателя. А это — обязательные признаки романа»²⁹.

Однако в «Ананке» мы видим, скорей, не свернутый роман, а трансформирующуюся повесть. Трансформация при этом не затрагивает всей структуры, а касается в большей степени героя (которому «тесно» в повести). Это черты еще не романные, но чреватые стать романом; перед нами повесть, находящаяся на пути к роману.

В этой связи могут быть также интересны наблюдения А. Н. Садриевой, рассмотревшей цикл о пилоте Пирксе в контексте жанровой традиции романа воспитания³⁰, конститутивной особенностью которого можно назвать образ неготового, становящегося героя. Какие же изменения происходят с Пирксом? А. Н. Садриева отмечает: «Признак становления в цикле Лема подчеркивается и возрастным взрослением-старением Пиркса, и переходом его из ранга в ранг (курсант, пилот, навигатор, командор), и „дописыванием“ рассказов, возвращением в годы юности героя, как будто автор заполнял для читателя „лакуны“ в биографии Пиркса, логике формирования его характера и раскрытии идеи цикла»³¹. Однако сложно согласиться, что все перечисленное — именно становление характера; ведь речь идет лишь о внешних изменениях героя. На протяжении всего цикла Пиркс в проявлении своего характера предстает читателю как раз удивительно устойчивым. Начиная с первой новеллы «Испытание» мы видим в герое умение решать сложные и нетривиальные задачи в отличие от других персонажей (не случайно в небольшой новелле «Испытание» введен такой персонаж, как Берст; есть подобные сопоставления и в других произведениях цикла). Пиркс умеет сочетать в понимании ситуации одновременно рациональные и эмоционально-интуитивные качества. Точно так же, на протяжении всего цикла, нам рассказывается о взаимоотношении Пиркса с «законом». В «Ананке» — последнем произведении — квинтэссенция этого отношения: «Правила для меня не святыня. Я всегда делаю то, что сам считаю правильным» (336).

Пиркс не до конца доверяет технике (уже в «Испытании» рассказывается, что Ослиный Лужок — преподаватель Пиркса, учит

²⁹ Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. С. 144.

³⁰ Садриева А. Н. Цикл рассказов Станислава Лема о пилоте Пирксе в контексте жанровой традиции романа воспитания // Детская книга: мир фантастики: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф., Нижний Тагил, 15 мая 2014 г. Нижний Тагил, 2015. С. 85–90.

³¹ Там же. С. 87.

курсантов не полагаться на электронный Вычислитель). В «Условном рефлексе» Пиркс спокойно может сделать вывод: «Значит, аппаратура лгала»³². Этот вывод позволяет выжить и Пирксу, и Лангнеру (ср. слова Таурова: «это вас не спасло бы, если бы вы полностью доверяли аппаратуре»³³).

Буквально с первой новеллы читатель узнает о несоответствии внешности Пиркса и проницательности его ума (см. огорчение Пиркса от своей внешности и в «Испытании», и в «Условном рефлексе» и др.).

Таким образом, меняется только, как справедливо заметила А. Н. Садриева, возраст Пиркса и его служебный статус, но не характер героя. А все, что происходит с героем на протяжении цикла — это серия испытаний, выявляющих устойчивые черты характера Пиркса. А. Н. Садриева употребляет гибридную фразу «испытание-воспитание»; однако воспитания здесь либо нет совсем, либо оно не становится центральной темой и тем более стержнем всего цикла.

Итак, «Ананке» — это не свернутый роман, а весь цикл — не роман воспитания.

Теперь попытаемся ответить на второй вопрос — является ли «Ананке» фантастическим произведением.

Казалось бы, внешние очевидные признаки безоговорочно указывают на фантастичность повести: освоение Марса, проблема сознания машины и влияние на него человеческого сознания, особое время действия — будущее с развитой космонавтикой и прочее.

Но, как мы уже увидели, основной конфликт и выбор героя с космонавтикой никак не связаны — это выбор действия и бездействия, разоблачения «преступника», хотя и виновного косвенно. Проблема «человек — машина» не является центральной. Пиркс пытается понять действия машины, но ее поведение — результат воздействия человека с «ананкастическим синдромом». Испытание героя и его выбор, таким образом, типичны для нефантастической литературы.

Мы можем говорить только о пограничности «Ананке», о ее переходном статусе между авантюрно-философской фантастикой и философской литературой точно так же, как о переходном статусе между повестью и романом.

³² Лем С. Условный рефлекс // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 4. С. 92. Пер. А. Борисова.

³³ Там же. С. 95.

Наталья Кириленко

«УМОЗРИТЕЛЬНОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ»
В «АНАНКЕ» С. ЛЕМА
И КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В центре сюжета произведения С. Лема «Ананке» – гибель корабля «Ариэль» при посадке на Марс и расследование причин этой гибели. На первый взгляд кажется, что «Ананке» (*основной жанр которого проблематичен*) относится к криминальной литературе расследования. (Джеральд Джонас назвал «технологическими детективами» все произведения «Рассказов о пилоте Пирксе»¹.) Под криминальной литературой расследования мы с О. В. Федудиной понимаем разновидность криминальной литературы, основу сюжета которой составляет расследование как цепь до известной степени осознанных и активных поступков «следователя», направленных на «установление личности преступника, его мотивов»², таких как осмотр места происшествия, сбор улик, поиск очевидцев и сбор свидетельских показаний, анализ имеющихся фактов, поиск доказательств вины.

В то же время нельзя отнести это произведение к уже описанным жанрам криминальной литературы расследования: классическому детективу, полицейскому роману, авантурному расследованию, «расследованию жертвы»³.

Расследование, проводимое Пирксом, очевидно имеет свою специфику, которую необходимо рассмотреть подробно.

Пиркс оказывается на Агагодемоне, одной из двух станций Марса, в качестве командира устаревшего корабля, на котором

¹ Contemporary Literary Criticism // Ed. Sh. R. Gunton. Vol. 15. Andover, 1980. URL: <https://goo.gl/vwrVTi> (дата обращения: 01.08.2017). Пер. Н. Кириленко.

² Тмарченко Н. Д. Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 55.

³ См.: Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 206 с.; Кириленко Н. Н., Федудина О. В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый

он занимается перевозкой груза. В зале службы контроля станции Пиркс вместе со всеми наблюдает за посадкой первого стотысячника, мощного нового корабля «Ариэль», поскольку каждому интересно столь значимое событие. Но Пиркс не имеет никакого отношения к процессу посадки по должности. Внезапно с «Ариэлем», который уже вот-вот должен был благополучно сесть, начинается что-то непонятное, затем он падает.

Таким образом, Пиркс становится свидетелем гибели корабля не потому, что находится при исполнении обязанностей, а случайно. Тем более примечательно, что в отличие от главного контролера, спрашивающего «„Ариэль“! „Ариэль“! Что вы делаете?! Что у вас творится?!», именно Пиркс кидается к свободному пульту и кричит командиру падающего корабля: «Клайн!! На ручную!! Переходи на ручную, к посадке!! На ручную!!»⁴. Он первым понимает, что ошибся компьютер, и только ручное управление могло дать шанс экипажу выжить в этой ситуации.

Пиркса сразу приглашают участвовать в расследовании причин происшедшего. Во-первых, он нужен как профессиональный пилот: «Просто комиссии был совершенно необходим хоть один настоящий космонавт, профессионал, который только что сошел с палубы корабля» (360).

Во-вторых, Пиркс занимает в этой комиссии особое положение, не являясь сотрудником ни Агатодемона, ни Сырта, второй станции на Марсе, и будучи далеким от их внутренних конфликтов: «Пиркс, конечно, понимал, почему председательствующий, инженер Хойстер, попросил его выступить первым и описать ход катастрофы. Он был здесь единственным несомненно беспристрастным свидетелем» (332).

Также Пиркс не представляет и администрацию Земли. Таким образом, положение Пиркса двойственно: он — член комиссии по расследованию, профессионал, знающий, что ситуация выглядит по-разному с точки зрения службы контроля

филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32; Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива. С. 111–145; *Ее же*. «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95; Федунина О. В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.

⁴ Лем С. Ананке // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 4. М., 1993. С. 330. Пер. А. Громовой. Далее страницы даются по этому изданию в тексте в круглых скобках.

и командира корабля, но в то же время — лицо вне всех официальных структур.

Двойственность Пиркса подчеркивается тем, насколько по-разному он сам ощущает свое место в этой ситуации. В момент заседания комиссии он чувствует себя сторонним наблюдателем: «Странно, там, среди посторонних людей, он переживал случившееся словно бы извне, как один из многих очевидцев. Он не включался полностью в происходящее, даже когда, отвечая на вопросы, ощущал неприязнь, недоброжелательство, молчаливое обвинение в том, что он, чужак, хочет поставить себя выше местных специалистов... Он был потрясен, но сохранял спокойствие, все время оставался наблюдателем, не вполне подчиняющимся ходу событий, ибо события эти выстраивались в систему» (339). Но, оставшись один, он не только чувствует причастность к трагедии, а ощущает себя гибнущим кораблем: «Теперь все это распалось. ...он словно был одновременно всюду, в диспетчерской и в рулевой рубке, он воспринимал эти глухие удары, эти громыханья, пробегающие по килю и шпангоутам... он слышал бас, которым турбонасосы заверяют, что гонят горячее; он чувствовал тормозную тягу и величаво неторопливое снижение — и тот перелом... потеря равновесия; ракета, отчаянно пытаясь выровняться, качается, как маятник, кренится, как пьяная колокольня, и рушится с высоты, уже бессильная, уже мертвая, неуправляемая, слепая, будто камень, падает, сокрушая скалы, а Пиркс присутствовал везде и всюду. Он словно был этим борющимся кораблем» (339–340). Здесь *падение, смерть* связаны с образом *маятника*, как ранее, в тот момент, когда они видели гибель корабля: «Она (ракета — *Н. К.*) кренилась. Начала было невероятно медленно выпрямляться, но ее качнуло в другую сторону, как гигантский маятник» (330).

При проведении расследования герой часто действует нерационально: «Пирксом иногда руководили импульсы, которым он сам впоследствии дивился» (360). В этом его отличие от рационалиста Клайна, капитана погибшего «Ариэля», причем не его одного, а целого поколения пилотов: «Клайн был из поколения рационалистов — они подлаживались к своим непогрешимо логическим союзникам, компьютерам» (348–349). Пиркс не ученый, не теоретик, а пилот, практик, и это подчеркивается: «Поскольку я налетал с таким компьютером почти тысячу процедурных часов, у меня имеются некоторые практически наблюдения насчет его

работы. В теории я не разбираюсь. Знаю столько, сколько мне положено» (354–355). В то же время герой способен на логические и теоретические построения, и недаром сам он называет свое исследование «умозрительным».

Двойственно даже положение Пиркса как космонавта: он еще летает и, как мы видим, оказался нужным комиссии именно как профессионал, но уже начинает стареть для пилота. Еще немного времени – и ему не будет больше места в космосе. Этим он оказывается близок не только своим «списанным» товарищам, но и, казалось бы, совсем не похожему на него Корнелиусу, которого перестали допускать к полетам. Продолжая работать во все более автоматизированное время, Пиркс слывет автоматифобом и по-прежнему не доверяет технике.

Все перечисленные признаки особого положения Пиркса, его отличие ото всех остальных персонажей делают возможным то, что он раскрывает истину, и определяют специфику его расследования.

Пиркс первым понимает, что произошло невероятное – компьютер принял абсурдное решение прекратить посадку и аварийно стартовать, это и привело к гибели корабля. Когда его мнение подтверждается записями, встает вопрос о причинах, по которым компьютер мог так себя повести.

Нерациональность Пиркса, о которой говорилось выше, дает ему возможность продвинуться дальше в расследовании: «Человек с рационалистическим и научным складом ума начал бы с вопроса: что же такое, собственно, мог прозевать контролер? Неизбежный ответ: „Абсолютно ничего!“ – сразу перекрыл бы эту дорогу для расследования. Но Пиркс не обладал научным складом ума, так что этот вопрос ему и в голову не пришел» (362).

Другим необходимым фактором оказывается личное знакомство с контролером. Здесь Пиркс также оказывается в положении, отличающим его от членов комиссии как на Марсе, так и на Земле. Он один не просто лично знал Корнелиуса, контролера программы для погибшего корабля, но и работал под его командованием, когда тот еще не был переведен тестировать из космоса программы для огромных кораблей.

Только эти знания помогли сначала почувствовать, что между произошедшей трагедией и личностью Корнелиуса есть какая-то связь. А затем, проанализировав воспоминания, осознать, в чем она состоит.

Ключевую роль здесь играет воспоминание о том, как Пиркс случайно увидел на столе доктора бумаги, на которых напротив имени Корнелиуса стояло «не пригоден к полетам» и диагноз — «ананкастический синдром». Пиркс забыл об этом на годы, ведь неловко знать чужую тайну. Теперь это воспоминание, а также то, что у Пиркса в свое время были причины читать литературу о навязчивых действиях, помогает Пирксу прийти к правильным выводам.

Но отгадать причину гибели «Ариэля» оказывается недостаточно. Необходимо предотвратить повторение трагедии с «Аресом», другим кораблем, на котором также установлена программа, с которой работал Корнелиус. Сделать это может только он, Пиркс. Официальные доказательства его версии для комиссии могут быть получены парадоксальным образом только после гибели «Ареса» и при удачной посадке «Анабиса», с программой которого работал другой специалист.

Принять решение отправить такую радиограмму, которая потрясет Корнеулиса и заставит признать его ошибки при тестировании программы, также мог только тот, кто лично был знаком с Корнелиусом, знал, что последний любил По и хвалил его новеллу «Ты еси муж, сотворивый сие!».

Двойственно и решение Пиркса использовать По, который ему никогда не нравился. Мучаясь от необходимости такое решение принять, он чувствует себя героем другого произведения По — „Колодец и маятник“: «Пирксу казалось, что он куда-то проваливается. Все вокруг отвергало его, отбрасывало — как в рассказе По «Колодец и маятник», где мертвые стены миллиметр за миллиметром сжимаются вокруг беззащитного узника, подталкивая его к пропасти...» (372). Мы снова видим, что *падение* и образ *маятника* соотнесены со *смертью*, и на этот раз назван литературный источник. Гибель узнику этого произведения По грозит не только от падения в колодец, но и от маятника, который держит в руках фигура Смерти, изображенная на стене. Маятник этот на самом деле является острым серпом, опускающимся все ниже, который должен убить привязанного узника. Наконец, гибелью грозят и сужающиеся пышущие пламенем металлические стены. Отметим, что узник дважды избегает смерти благодаря своим усилиям, но все-таки он погиб бы, если бы его не спасли в самом конце ворвавшиеся в Толедо французы. Пиркс же в своем решении не может получить никакую поддержку со стороны.

Но и Корнелиус оказывается сродни этому беспомощному узнику: «Он, наверное, чувствовал себя между экипажем корабля и выкрутасами своей психики словно между молотом и наковальней... Это ведь подлинный ад — чувствовать у себя внутри сложную сеть жестких, словно проволока, приказов, какие-то преграды, торчащие повсюду, будто жерди, какие-то заранее вычерченные пути — и непрестанно со всем этим бороться, подавлять это снова и снова...» (366). Пиркс думает о том, что фигура Корнелиуса неоднозначна; увязая в обычных ситуациях, он в критических не терял головы: «Он был энергичен и решителен, но в повседневных условиях эту его энергию и решимость постепенно разбедали навязчивые идеи». Проявлением двойственности Корнелиуса Пиркс считает и любовь своего бывшего командира к Эдгару По: «Душа у него была не капральская, иначе не стал бы он читать Эдгара По и всякие жуткие и необычайные истории. Может, он искал в этих книгах отражение своего внутреннего ада?» (365–366). (Необходимо отметить, что в книге Питера Свирски «Между литературой и наукой» сопоставляется творчество По и Лема, но «Ананке» в ней не упоминается⁵.)

Поняв истинную причину поведения Корнелиуса, Пиркс воспринимает его совсем по-другому. Раньше Корнелиус для него, как и для всех, был посмешищем; теперь Пиркс не видит ничего смешного в страдающем больном человеке. Важно, что и Пиркс был когда-то неделю посмешищем всего курса. Его прозвали «канальным Пирксом», когда стало известно, как он увлечен историей «каналов Марса», которых, как было признано к тому времени, не существует.

Поскольку слова заглавия новеллы Эдгара По «Ты еси муж, сотворивый сие!» не просто вспоминаются Пирксом, но оказываются ключом к решению проблемы спасения «Ареса», необходимо пристальнее посмотреть на сюжет новеллы и ее героя. Напомним, в ней, как подчеркивает рассказчик, говорится не просто о таинственном, но о чудесном происшествии в местечке Рэттлборо. Его обеспеченный житель Барнабас Шаттлворти, отправившийся в город с солидной суммой денег, пропал без вести. Была обнаружена его смертельно раненная лошадь. Поиски пропавшего и улики возглавил мистер Чарльз Гудфеллоу, приятель. Под его

⁵ Swirski P. *Between Literature and Science: Poe, Lem and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge*. Quebec, 2000. 224 p.

руководством не удалось найти ни мистера Шаттлворти, ни его тело, но нашли ряд «улик», указывавших на племянника пропавшего. Последний заключен под стражу, и его вот-вот казнят. В этот момент мистер Гудфеллоу получает извещение, что прибыл ящик дорогого вина, когда-то обещанного ему пропавшим приятелем. Мистер Гудфеллоу решает устроить вечеринку для всего Рэттлборо. Пуант новеллы – когда ящик вскрывают, из него поднимается труп Барнабаса Шаттлворти, который указывает на мистера Гудфеллоу, потом произносит «Ты еси муж, сотворивый сие!» и падает. Это приводит в ужас всех присутствующих, а мистера Гудфеллоу поражает настолько, что он признается, что убил мистера Шаттлворти, завладел его деньгами и подбросил улики племяннику. После признания убийца сразу же падает мертвым.

Племянника освобождают, а происшедшее остается чудом для жителей Рэттлборо. Но не для читателя. Рассказчик, ведущий повествование, оказывается в одном лице и свидетелем событий, и сыщиком, проводившим альтернативное расследование и обнаружившим спрятанный труп мистера Шаттлворти, и организатором и исполнителем трюка с чревовещанием, разоблачившего убийцу и спасшего невиновного.

Из приведенного понятно, почему Пирксу, не любящему театральность и чрезмерность во всех проявлениях, не нравилась эта новелла с гротескным способом разоблачения. Парадоксально то, что, как говорилось выше, она очень нравилась Корнелиусу, чей синдромом навязчивых состояний воспринимался окружающими как крайнее проявление занудства.

Разница между «Ананке» и «Ты еси муж, сотворивый сие!» бросается в глаза: убийство из корысти у По и невольная вина у Лема; различные способы повествования (у По – от первого лица, у Лема – от третьего); гротескность у По и полемика с ней у Лема; игровой герой у По, получивший удовольствие от своей удавшейся игры, и неигровой Пиркс, мучающийся из-за способа, которым он спасает людей на «Аресе».

Тем важнее, что здесь есть и сходство: принципиальное отличие как Пиркса, так и рассказчика у По от остальных персонажей. В обоих случаях только они могли догадаться об истине, поскольку были свидетелями каких-то событий и обладали совокупностью знаний и информацией, которой больше никто не обладал; и там, и там для разоблачения используется ключевая фраза из Библии, но у Лема она берется из произведения По; цель достигается: вина

(в преступлении у По и трагической ошибке у Лема) признается. Это спасает жизнь людям; в обоих произведениях совершивший таким образом разоблачение герой так и остается единственным, кто знает истину в полном объеме.

Пирксу, соответственно, не нравится не только новелла, но и то, что он прибегает к этому тексту для достижения своей цели, даже если это спасение жизни людей: «Пиркса очень угнетал театрально-напыщенный стиль, в котором ему пришлось действовать. Он одолел Корнелиуса, пустив в ход Эдгара По и вообще действуя в стиле Эдгара По, хотя стиль этот претил ему, казался фальшивым; Пиркс полагал, что труп, окровавленным пальцем указывающий на убийцу, не отражает подлинного ужаса бытия» (373).

Проблематизируются и вина Пиркса в самоубийстве Корнелиуса, и невольная вина самого Корнелиуса, который, с одной стороны, безусловно, честный человек. С другой стороны, Пиркс уверен, что Корнелиус до последнего, то есть до благополучной посадки «Анабиса», будет гнать от себя мысль о своей вине. По ходу «умозрительного расследования» Пиркса, его размышлений происходит поворот от отношений Пиркса с машинами, роботами и его недоверия к ним, о котором все знают, к отношениям с конкретным человеком, которого он знал, под началом которого он работал. А от этих отношений — снова к отношениям с машинами Корнелиуса, и не только последнего, но и людей вообще: «Чем же он тогда руководствовался? Довольно туманными представлениями о том, что опасности таятся не в людях и не в автоматах, а на стыке, там, где люди вступают в контакт с автоматами, ибо мышление людей так ужасающе отличается от мышления автоматов» (361). Недаром в том, что случилось, есть невольная вина еще одного человека — врача, которому перевод Корнелиуса на тестирование программ казался безопасным, поскольку он (врач) не разбирался в компьютерах.

Мы снова возвращаемся к тому, что между Пирксом и Корнелиусом при всем их принципиальном различии есть сходство. Недаром, как говорилось выше, в экстренных ситуациях Корнелиус никогда не терял головы. Более того, Пиркс думает, что Корнелиус не понимал, что заражает машины своими страхами, потому, что «был практиком, в теории ориентировался плохо» (367). Но, как мы видели выше, Пиркс эти же слова говорит комиссии о себе.

Именно поэтому особое значение приобретает сон Пиркса, после которого начинается «Ананке» и который беспокоит героя на протяжении всего повествования. В этом сне он убивал кого-то, а тот снова воскресал, и Пирксу приходилось снова убивать кого-то, кого он знал: «...противник, погоня, попытки отвалить скалу — скалу, которая была этим (человеком?)» (319). И ему кажется, что он сам погибал вместе с врагом. Этот сон, так же как новелла По «Колодец и маятник», выявляет общность Пиркса и погибших в «Ариэле», Пиркса и Корнелиуса, Пиркса и экипажа «Ареса», Пиркса и Романи с его книгами по ареографии, Пиркса и уходящего века старой космонавтики.

Сон показывает, насколько важно было в этом «умозрительном расследовании» заглянуть в себя самого и шире, в человека.

Ту же функцию в произведении выполняют и размышления Пиркса об ареографии, книгах о Марсе, которые являются отражением не столько подлинного Марса, сколько сути их авторов.

Название корабля, который приближается к Марсу и который нужно спасти, непрерывно повторяющееся в размышлениях Пиркса, — «Арес», то есть тоже Марс.

Без обращения человека внутрь себя, по мнению героя, ничего нельзя понять ни про Марс, ни про компьютер, тем более про отношения человека с Марсом или компьютером. Этим определяется специфика расследования, проведенного Пирксом. Начинается оно как наблюдения практика, который первым понял, что сейчас будет катастрофа: «В следующее мгновение корма словно растопырилась от ужасающей бело-голубой вспышки, и Пиркс понял все сразу» (329). Здесь важно подтверждение выводов Пиркса записями. Но продолжается его расследование благодаря воспоминаниям, размышлениям, благодаря сну и истории «каналов Марса». С другой стороны, его «умозрительное расследование» приводит к реальному результату — Пиркс спасает экипаж «Ареса».

После всего, изложенного выше, закономерен вопрос: а относится ли вообще «Ананке» к криминальной литературе? Согласно нашей совместной с О. В. Федудиной концепции, в криминальной литературе основной, подчиняющей все в повествовании, темой является преступление и связанные с ним аспекты. Именно преступление является основным *событием* в криминальной литературе. При этом оно может быть связано или не связано с тайной. Важный момент: основной темой произведение криминальной литературы практически исчерпывается,

даже если есть другие сюжетные линии, они всегда подчинены теме преступления и второстепенны. В литературе такого рода причины и мотивы преступления, а также внутренний мир сыщика, преступника и жертвы, как правило, представляются достаточно односторонне и примитивно⁶.

Но в «Ананке», как мы видели, причины невольного преступления принципиально важны и соотнесены как с проблемой отношений *человека* с нечеловеческим и неизведанным в целом, так и человека с человеком и, наконец, человека с самим собой. А линии сна Пиркса, истории ареографии и особенности восприятия творчества Эдгара По также значимы, и без них не возможны ни расследование Пиркса, ни его решение, предотвратившее гибель еще одного корабля.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что «Ананке» Лема вообще не относится к криминальной литературе.

⁶ Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива. С. 33–34.

Елена Ковтун

ПОИСК ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ: ПИЛОТ ПИРКС СТАНИСЛАВА ЛЕМА И ВЕДЬМАК ГЕРАЛЬТ АНДЖЕЯ САПКОВСКОГО

Если не принимать во внимание советскую, а затем российскую фантастическую традицию, польскую фантастику XX века можно признать ведущей в Восточной Европе. В своем развитии она плодотворно использует достижения и находки как западной *science fiction* (SF), так и научной фантастики своих славянских соседей.

В польской фантастике прошлого столетия, бесспорно, целую эпоху составляет творчество Станислава Лема. Именно ему удалось совместить серьезность проблематики и глубину философских гипотез, свойственных лучшим образцам фантастической прозы СССР и Западной Европы, с сюжетной динамикой, парадоксальными финалами и иронией, присущей мастерам «золотого века» американской SF. В книгах Лема находят отражение оптимизм социалистической эры («Магелланово облако», 1956), скепсис периода оттепели («Солярис», 1961), трагическое мироощущение эпохи кризисов 1980–1990-х годов («Фиаско», 1986), противоречивые впечатления новой рыночной поры (эссе 2000-х годов).

В поздних статьях и интервью («Сильвические размышления», «Почему я перестал писать научную фантастику» и др.) Лем, однако, подверг критике и собственные произведения, и заокеанскую *science fiction*, и фантастическую (да и любую иную) книжную продукцию последних десятилетий. Тем самым он как будто бы исключил себя из истории польской (и мировой) фантастики, закрыв заодно и тему о своих последователях и продолжателях.

Но это — авторское суждение. А как выглядит ответ на вопрос, есть ли у Лема польские преемники, с точки зрения науки о литературе? Вероятно, так: в сфере научной (точнее, социальной) фантастики — безусловно (достаточно вспомнить Рафала Земкевича или Анджея Земяньского). Но что если судить не по формальному

сходству жанра, а по известности писателя и импульсивности его творчества для развития современной фантастики?

Не менее популярен, чем некогда Лем, в 1990–2000-е годы оказался еще один польский фантаст — Анджей Сапковский (р. 1948). Как уверяет «Википедия», его произведения «изданы на чешском, русском, немецком, испанском, финском, литовском, французском, английском, португальском, болгарском, итальянском, шведском, сербском и украинском языках. По заявлениям издателей, Сапковский входит в пятерку самых издаваемых авторов Польши»¹.

Но возможно ли рассуждение о преемственности традиций — да и вообще научное сопоставление текстов Сапковского и Лема? На первый взгляд, их разумно лишь противопоставить. Насколько для Лема характерны смысловая глубина, философичность, системность мышления — настолько для Сапковского естественны повествовательная легкость, авантюренность, гротеск. А вместо лемовского рационализма, роботов и полетов в космос псевдосредневековая реальность «ведьмачьего» цикла (наиболее известное детище современного польского фантаста) буквально напичкана сверхъестественным. В ход идет все: от древних мифов и библейских сказаний до «канонических» толкиеновских мотивов и классических сказочных сюжетов вроде «Белоснежки», «Русалочки», «Аленького цветочка».

Иными словами, налицо принципиально несхожие модели вымышленной реальности, служащие яркими иллюстрациями художественных принципов научной фантастики (в первом случае) и фэнтези (во втором). Контраст разителен в такой мере, что нашу публикацию в пору озаглавить «два мира» или «две эпохи» польской фантастики и посвятить проблеме «смены вех» фантастической прозы Восточной Европы на рубеже XX–XXI столетий².

Но если взглянуть глубже, так ли велики различия? Не заслоняет ли пестрота вымышленных «декораций» авторский замысел?

¹ Сапковский, Анджей. URL: <https://goo.gl/NeNfEu> (дата обращения: 07.07.2017).

² Что, впрочем, мы делали неоднократно. Подробнее см.: Ковтун Е. Н. Новые горизонты фантастики: science fiction и fantasy в постсоциалистическом пространстве (на материале русской и иных славянских литератур) // Письменность, литература и фольклор славянских народов: XIV Междунар. съезд славистов (Охрид, 10–16 сентября 2008 г.). М., 2008. С. 228–243; Основные тенденции развития фантастики славянских стран в 1990-е годы (чешско-польско-русские параллели) // Литература, культура и фольклор славянских народов: XIII Междунар. съезд славистов (Люблина, август 2003). М., 2002. С. 285–299. В статье же «Вампир без страха и упрека: новейшие модификации образа» (Fantastyka rosyjska dawniej i dziś. 2013. С. 27–47) мы противопоставили персонажей Лема и Сапковского

И нет ли смысла выяснить, отвлекшись от конкретных сюжетных обстоятельств, о чем на самом деле ведут диалог сквозь время польские фантасты?

Риском предпринять попытку сопоставительного анализа наиболее популярных циклов исследуемых авторов, где действующими лицами становятся живущий в недалеком будущем Земли пилот космических кораблей Пиркс и обитающий в некоем параллельном магическом пространстве ведьмак (борец с нечистой) Геральт.

Материалом для рассмотрения, таким образом, станут новеллы Лема из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе» (1959–1971), к которым примыкает роман «Фиаско», также содержащий упоминание о данном персонаже. В творчестве же Сапковского нас будут интересовать рассказы из цикла «Ведьмак», представленные в сборниках «Последнее желание» (1990) и «Меч предназначения» (1992).

Вольным продолжением последних стали пять романов: «Кровь эльфов» (1994), «Час презрения» (1995), «Крещение огнем» (1996), «Башня ласточки» (1997) и «Владычица озера» (1999). Кроме того, к «вселенной Геральта» имеет отношение роман «Сезон гроз» (2013). Однако авторское внимание в романной серии постепенно переносится с ведьмака на иного персонажа – принцессу Цириллу. Также художественный уровень романов в целом ниже, чем рассказов, а потому мы оставляем их вне сферы подробного исследования.

Тем не менее любопытен сам факт, что оба писателя, казалось бы, завершив характеристику персонажа в цикле произведений малых форм, впоследствии возвращаются к созданному образу в рамках более масштабного жанра. Косвенно это может свидетельствовать об особых отношениях, сложившихся между писателями и их героями: последние постепенно превращаются в несомненных протагонистов – выразителей системы жизненных ценностей авторов.

Несмотря на внешнее различие обстоятельств, в которых действуют герои Лема и Сапковского, перед нами, безусловно, «циклы взросления» (по аналогии с «романом воспитания»). Оба писателя прослеживают прежде всего процесс возмужания центрального персонажа, накопление им профессионального и личного опыта, сопровождающееся неизбежным усложнением рефлексии, оценки окружающего мира и своего места в нем.

Пиркс на глазах читателя проходит путь от курсанта летного училища до опытного командора, капитана космических кораблей.

именно как «героев своих времен», попытавшись разглядеть в них символические воплощения мечтаний юных читателей второй половины XX и начала XXI в.

На этом пути его ждет — хотя герой (да и автор) не любят громких слов — немало подвигов во славу человечества. В рассказе «Условный рефлекс» он раскрывает тайну гибели экипажа лунной станции, в новелле «Патруль» разгадывает загадку исчезновения пилотов сторожевых кораблей. А еще обезвреживает агрессивного робота («Охота»), первым из землян встречает инопланетный звездолет («Рассказ Пиркса»), вносит вклад в изучение поведения андроидов («Дознание»), наконец, добирается до сложнейшей психологической подоплеки аварии, случившейся на Марсе с первым из «стотысячников», гигантских грузовых кораблей («Ананке»).

В первых рассказах Пиркс — круглолицый альтруистичный («Он вообще ни на кого не обижался. Почти никогда»³) четверокурсник, склонный к фантазиям и мечтам («Он как раз представил себе, что в часовом кармашке старых гражданских брюк, спрятанных на дне шкафа, завалялась монетка в две кроны» (6); «чудесно было бы иметь тронутые инеем виски» и морщинки у глаз, «с первого взгляда говорящие, что появились они от напряженного наблюдения за звездами, лежащими по курсу корабля» (34)). В конце цикла он — без малого сорокалетний скептик, склонный к брюзжанию как в отвлеченных размышлениях («Марс, по мнению Пиркса, был олицетворением утраченных иллюзий» (320)), так и в бытовых мелочах: «Под ухом торчали три волоска, которых не брала электробритва ... и он начал подбираться к волоскам то так, то этак. Ничего не получалось» (322).

У Сапковского формально все иначе. Сама по себе последовательность новелл, обладающих локальным замкнутым сюжетом, не дает возможность хронологически соотнести рассказанные в них истории и тем самым оценить продолжительность изобразяемого периода жизни героя. Однако это верно лишь для ранних изданий (сборник «Ведьмак», 1986). Первый рассказ о Геральте (его название и дало обозначение циклу) был написан для литературного конкурса в 1983 году и, возможно, продолжений не предполагал. Однако затем писатель открыл, пожалуй, главный для себя художественный прием, обеспечивший герою устойчивое будущее. Суть приема — в сочетании сюжетных схем волшебной сказки с повествовательной манерой так называемой героической (или эпической) фэнтези. Последняя же еще в творчестве

³ Лем С. Рассказы о пилоте Пирксе // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 4. М., 1993. С. 7. Пер. К. Душенко и др. Далее указание на страницы дается по этому изданию в тексте в круглых скобках.

отцов-основателей (Д. Р. Толкиена, М. Муркока, Э. Нортон) оформилась в псевдоисторическое повествование на материале европейского Средневековья с подчеркнуто объективированным изложением событий.

Сращивание псевдореалистической стилистики со сказочным каноном создало постмодернистский эффект иронической новизны. Так, трогательная история андерсоновской русалочки превратилась в актуальный при нынешней всеобщей толерантности спор влюбленных, принадлежащих к различным «культурным пространствам», о том, кому из них следует пойти на жертву ради счастливого супружеского союза (отрастить ли русалке ноги или влюбленному в нее князю рыбий хвост). А классический сюжет о красавице и чудовище — в эпизод из биографии дворянского недоросля, проклятого оскорбленной жрицей и обреченного носить на плечах медвежью голову до тех пор, пока не встретит истинную любовь. Писатель даже «запатентовал» любимый художественный принцип (кстати, со ссылкой на Лема!) в известном эссе «Пируг, или Нет золота в Серых Горах» (1993): «...фэнтези — это сказка, лишённая оптимизма детерминированной судьбы...»⁴.

Со временем, по законам жанра, образ ведьмака потребовал развития, а вымышленный мир — детализации. Подробностей о герое жаждали и читатели. А потому в издании 1990 года появились «интермеццо» — логические переходы между новеллами под общим названием «Глас рассудка». Эти вставки упорядочили последовательность сюжетов: после сражения с упырицей в Вызиме (первый по времени создания рассказ цикла) Геральт залечивает рану в святилище Мелитэле, короткая время в беседах с верховной жрицей Нэннеке, послушницей Йолей и давним другом — бардом Лютиком. Из бесед мы узнаем о прошлом персонажа: его обучении в Обители ведьмаков Каэр Морхен, знакомстве с Лютиком, судьбоносной встрече с волшебницей Йеннифер. Возникает в беседах и центральная для автора тема Предназначения: Геральт подсознательно пытается угадать собственную судьбу и участь всего магического мироздания.

Интермеццо составили дополнительный план повествования, удачно дополнивший основной и придавший серьезность (даже философичность) разрозненным авантурным новеллам. Возникло

⁴ Сапковский А. Пируг, или Нет золота в серых горах. URL: <https://goo.gl/jVt1Fv> (дата обращения: 07.07.2017).

родственное с памятным по лемовскому циклу ощущение усложнения центрального образа, переоценки возмужавшим героем грехов минувшего и впечатлений юных лет.

Помимо центральной темы взросления персонажа в обоих циклах бросается в глаза схожая манера его описания⁵. Развернутых характеристик нет нигде. О Пирксе известны лишь немногие детали. В пору ученичества это нескладный увальень: «Берст... был очень хорош собой, чего нельзя было сказать о Пирксе» (10), «его хохот заставлял оборачиваться прохожих на улице (35), «разве можно представить себе героя вечной ночи... с такой ряшкой?» (36). Пожалуй, наиболее подробной обрисовкой натуры Пиркса другими персонажами служат слова «хорошенькой сестры Маттерса», приятеля героя, о том, что он выглядит «ужасно добропорядочно» (35). Данное определение Пиркса, как мы помним, смутило.

В дальнейшем застенчивость и мнительность («ему всегда приходилось подолгу маяться в ожидании вызова, и он всякий раз нервничал — уж если должно случиться что-то плохое, то лучше бы сразу» (11)) уступят место уверенности и опыту. Но стержень личности останется прежним. Недаром его коллега астрофизик Лангер повторит: «это человек сообразительный, честный, можно сказать добропорядочный» (96).

Характеристика Геральта не более подробна: «Незнакомец не был стар, но волосы его были почти совершенно белыми»⁶. «Трактирщик наконец распознал выговор незнакомца. Ривянин» (12). Движения и жесты героя автор фиксирует лаконично: «незнакомец присел», «ривянин расстегнул куртку», «ведьмак спал» (14, 40). Особо подчеркнута лишь ловкость персонажа в бою: «Геральт отскочил, закружился... отскочил в другую сторону, трижды меняя направление вращения» (35), «каждое движение, каждый шаг, которые следовало теперь сделать, были его натурой, были заучены, неотвратимы, автоматичны и смертельно верны» (75). У Лема это находит параллель в констатации физиче-

⁵ Вполне может быть поставлен вопрос и о непосредственном влиянии текстов Лема на произведения Сапковского. Во всяком случае, последний называл своего предшественника в числе любимых фантастов наряду с Ф. Диком, Д. Вэнсом, Р. Силвербергом и мастерами фэнтези (Толкиеном, Ле Гуином, Эддингсом, Желязны) (см. *Сапковский А.* Русские сразу обратили на меня внимание. URL: <https://goo.gl/i1FKMR> (дата обращения: 07.07.2017)).

⁶ *Сапковский А.* Ведьмак. М., 1998. С. 11. Пер. Е. Вайсброта. Далее указание на страницы дается по этому изданию в тексте в круглых скобках.

ской выносливости Пиркса: «будь у тебя мозги как бицепсы, — говаривал Ослиный Лужок (преподаватель летного училища — *Е. К.*), — из тебя, глядишь, и получился бы толк» (75).

Как внешний облик, так и внутренний мир героев воссоздают главным образом прочно соотнесенные с ними повторяющиеся детали: скафандр и китель Пиркса, его «чемоданчик, больше похожий на несессер» (172); плащ и кожаная куртка Геральта, принадлежащие ему «небольшой окованный сундучок», где «в выложенных сухой травой отделениях стояли флакончики из темного стекла» (30), и медальон с ощерившейся волчьей мордой — знак «ведьмачьего цеха». Нередко авторы упоминают и подчеркнута дегероизирующие персонажей подробности: пыльные брюки ведьмака или тапки, с которыми не расстанется Пиркс, скучая в космосе по домашнему уюту («Он сел на кровати и босой ногой нащупал комнатные туфли. Он всегда возил их с собой и всегда раздевался на ночь» (320)).

Однако более, чем схожесть описаний, значимо принципиальное сходство характеров персонажей. Хотя, казалось бы, что общего может быть у командора Пиркса с ведьмаком Геральтом из Ривии?

Прежде всего, как ни странно, — биография, точнее, вехи жизненного пути. О детстве Пиркса, правда, мы не знаем ничего. Цикл начинается с годов учебы — герой слушает лекции о космодезии и правилах «поведения в Пространстве», тренируется на имитаторе полетов, проходит практику на Луне. О Геральте информации чуть больше. Нэннеке утверждает, что помнит его с малолетства, когда он доставал ей только до пояса (46). Он сирота — как говорит один из второстепенных персонажей: «Я, по крайней мере, знал свою мать. А вот ты, ведьмак, не можешь этим похвалиться» (100). Но его школьные годы по сути сопоставимы с учебой Пиркса, хотя и включают, как он сообщает Иоле, «обычную мутацию. Испытание Травами, а потом... гормоны, вытяжки, вирусы... И еще раз. До результата. Считалось, что я перенес Трансмутацию удивительно хорошо... Потом меня обучали всякому. Довольно долго (122).

После серьезной подготовки герои приступают к профессиональной деятельности и последовательно совершенствуются в ней. Пиркс из пилота заштатной Службы Патруля («в те спокойные времена пилоты не жаловали патрульные рейсы... Пиркса назначение в патрульную группу вовсе не удивило; это как корь — раньше ли,

позже ли, каждый должен через это пройти» (98)) превращается в навигатора на «Трансуране» (он упоминает об этом в рассказе «Альбатрос»), затем становится первым пилотом корабля «Кориолан» (рассказ «Терминус»). В следующей новелле «Охота» он уже «навигатор первого ранга» (181) и командир «Кювьё» — грузовоза, приписанного к «Клубу Перевозчиков», обеспечивающих освоение Марса. Авторитет командора Пиркса в профессиональных кругах подчеркивает обращение к нему дирекции ЮНЕСКО как к эксперту в щекотливом деле об использовании в космосе так называемых «нелинейников» — роботов, внешне неотличимых от людей («Дознание»).

А Геральт снимает порчу с упырицы, спорит с драконом, истребляет кикимор и василисков, также постепенно обретая известность, — хотя и дурного толка. «Эти люди ничего не знают, не понимают, они видели только, как ты убиваешь. А ты убиваешь отвратительно, Геральт» (120), — заявляет один из персонажей. Чуть раньше приведено прозвище героя: Мясник из Блавикена. И даже расположенный к Геральту Нивеллен признается: «Мне рассказывали о ведьмаках. Я запомнил, что они похищают маленьких детей, которых потом пичкают волшебными травами. Кто выживет, становится ведьмаком, волшебником с нечеловеческими способностями. Их учат убивать, искореняют в них всяческие человеческие чувства... Из них делают чудовищ, задача которых уничтожать других чудовищ. Я слышал, говорили, уже пора начать охоту на ведьмаков, потому как чудовищ становится все меньше, а ведьмаков — все больше» (58).

Ни одному из героев известность не приносит радости или человеческого тепла. Большую часть времени они вынужденно проводят в одиночестве или небольшой компании — бард Лютик, маги и чиновники в городах, посещаемых Геральтом; экипажи кораблей или напарники по исследовательским станциям у Пиркса, — испытывая почти полную отчужденность от соплеменников. «Я делал свое дело... Подъезжал к оврадам деревень, останавливался у палисадников поселков и городищ. И ждал. Если народ плевался, ругался и кидал в меня камни, я уезжал. Если же кто-нибудь выходил и давал мне задание, я его выполнял» (125), — рассказывает Геральт. «В здании было так тихо, словно все куда-то ушли или умерли, и все же Пирксу не хотелось выходить из комнаты. Не хотелось в основном потому, что он постепенно все больше привыкал к одиночеству... после дальнего рейса... ему приходилось

делать над собой усилие, чтобы сразу и просто войти в скопище чужих людей» (324), — признается Лем.

Отсюда сдержанность в проявлении эмоций, немногословность, замкнутость и мучительная саморефлексия, в равной мере свойственные обоим персонажам. Как Пиркс, так и Геральт остро ощущают себя отличными от других и тем самым не вполне людьми. Только у Геральта есть для этого объективные причины: «Твой организм... подвергли необратимым изменениям... ты никогда не будешь человеком» (221), — напоминает ему Нэннеке. Герой же Лема фиксирует скорее собственную психологическую самобытность («Пиркс вообразил сказочную, мифическую ситуацию, которая — он знал это не хуже других — была совершенно невыносимой: бунт роботов. И, ощущая в глубине души уверенность, что тогда он непременно оказался бы на их стороне, мгновенно заснул, как бы очистившись» (229)).

Показательны в данной связи отношения героев с противоположным полом. Несмотря на мужественность профессии, тот и другой не знают женщин, испытывая в их присутствии застенчивость и едва ли не страх, — хотя легко вступающего в случайные связи Геральта, казалось бы, следует противопоставить стойкому анахорету Пирксу.

И все же ведьмак робок с Иолей («Погоди... — неуверенно сказал он. Она взглянула на него и быстро отвернулась... Погоди, — повторил он. — Июля... Я хотел...» (41–42), подчеркнуто сдержан с разбойницей Ренфри («„Недурно для начала“, — глухо проговорила Ренфри, неподвижно лежа под ним... „Слушай, есть два выхода. Первый: ты слезешь с меня, и мы побеседуем. Второй — все остается как есть, но хотелось бы все же скинуть сапоги. Как минимум“. Ведьмак выбрал первый выход. Девушка вздохнула» (104)). Столь же ценяемая читательницами любовь Геральта к чародейке Йеннифер, во-первых, имеет магическую природу (исполненное джинном желание героя навек связать свою судьбу с волшебницей из Венгерберга), а во-вторых, сопровождается тяжело переживаемым им разрывом: «„Она слишком властолюбива“, — проворчал Геральт, отвернувшись. — „Я не мог этого вынести. Она относилась ко мне, как...“ — „Перестань“, — оборвала Нэннеке. — „Не распушай нюни“» (219).

Пиркс вообще сталкивается с женщинами лишь дважды. Юношеская история с «хорошенькой сестрой Маттерса» при удачном начале завершается крахом: мстя за «добропорядочного», герой отвешивает красавице шлепка и после, страдая от неловкости, избегает с ней

встреч. А флирт с прекрасной незнакомкой на борту космического лайнера остается без последствий из-за необходимости спешить на помощь терпящему бедствие кораблю («Альбатрос»).

Все перечисленное — как и присущая обоим героям неприхотливость в еде, в быту, равнодушие к неудобствам холостой походной жизни — вместе с требовательностью к себе и терпимостью к окружающим — создают у читателя, по сути, единый образ философа и аскета, жертвующего простыми удовольствиями ради долга или высшей цели. Но в чем состоят эти долг и цель?

Здесь мы подходим к стержневой для польских фантастов теме. На первый взгляд, их герои не ищут в жизни смысла, несмотря на недовольство собой и миром: «Пиркс... поморщился и вздохнул: все было как-то не так, хотя, в сущности, непонятно почему» (320). Геральт еще более критичен: «Я — пучок пакли, гонимый ветром вдоль дорог. Куда, скажи, я должен ехать? И зачем?.. У меня нет места, куда я мог бы стремиться. У меня нет цели, которая должна быть в конце пути» (332). Однако это лишь маска. В душе оба персонажа хранят и твердые нравственные ориентиры, и отчетливое представление о том, что склонный к патетике Сапковский несколько вычурно именует Предназначением.

Принципиальность герои ставят выше карьеры или житейских удобств. Правда, она у них особого рода: эдакая безграничная верность себе. «Я всегда придерживался принципов», — подчеркивает Геральт, но тут же добавляет: «Не существует никаких кодексов... Я свой себе придумал сам» (125). Пиркс решительно восстает против любых ситуаций, похожих на «игру краплеными картами — грязную игру» (317), и вместе с тем признает: «Правила для меня не святыня. Я всегда делаю то, что сам считаю правильным» (336).

Ощущаемый персонажами долг имеет двойственную природу. С одной стороны, это обязательство перед людьми — точнее, перед человечеством в целом. Такое понимание долга заставляет Геральта истреблять угрожающих людям чудовищ и становиться на сторону человека в его соперничестве с эльфами и другими разумными расами, населяющими просторы вымышленного мира (рассказ «Край света»). Пиркса оно же побуждает стойко противиться замене людей в космосе «нелинейниками» — более сильными, выносливыми, интеллектуально одаренными существами («Дознание»).

С другой стороны, как ни странно, это долг перед... нечистью! Или «нелюдь», роль которой у Сапковского исполняют

магические существа, а у Лема — автоматы. В их отношении моральный кодекс героев фактически одинаков, и его постулаты таковы. Первое: не губить «иных» просто в силу другой их природы. «Понятно, — буркнул Геральт, — ваш дьявол — это сильван. Существо чрезвычайно редкое, но разумное. Я его не убью, ибо мой кодекс этого не позволяет» (195). А Пиркс, помогая поймать сбежавшего робота, стреляет, «желая только подсесть Сэтавру ноги». Увы, «когда он нажимал на спуск, его локоть дрогнул, огненный нож развалил гиганта сверху донизу, и тот грудой раскаленного металла рухнул на дно лабиринта» (201). Долгие годы потом героя мучает вина: «все признавали, что Пиркс действовал так, как должен был действовать, однако это его не удовлетворяло» (202).

Далее: до конца стараться понять «нечеловека», буквально влезть в его шкуру. «Будь он там, на месте этого Сэтавра, что бы он сделал?» (195), — размышляет Пиркс в рассказе «Охота». А в новелле «Несчастный случай» пытается представить себе ощущения Анела — «нелинейного автомата», психологически схожего с человеком настолько, что ему ведомо желание покорять горные вершины.

Постулат третий: защищать «иных» от избыточной жестокости человека. Так поступает Геральт в рассказе «Предел возможного», видя, что крестьяне пытаются умертвить дракона нечестным и мучительным путем, подбросив ему отраву. А Пиркс страдает от отношения к Анелу напарника по исследовательской станции: «Круль с самого начала помыкал роботом, награждал его презрительными кличками и гонял по мелочам, от чего остальные члены группы воздерживались хотя бы потому, что универсальный робот — не лакей» (227).

Четвертый постулат: если уничтожение неизбежно, противнику не следует причинять лишних страданий. Спасая Нивеллена, Геральт одним взмахом меча убивает вампиршу Вереену, предварительно выждав, пока сможет нанести именно такой удар, — хотя это всерьез грозит гибелью ему самому («Крупица истины»). И пятое: если можно помочь «чудовищу», это необходимо сделать. Например, ценой собственной крови снять порчу с дочери короля, ставшей из-за грехов родителей упырицей («Ведьмак»).

Практически идентичная целевая установка героев может быть описана в следующих терминах: профессионализм, порядочность, душевное благородство. В книгах Лема и Сапковского читатель ощущает несомненное единство смысла центрального образа:

перед ним человек, находящийся в нечеловеческом окружении, но в любых обстоятельствах всегда и прежде всего проявляющий человечность.

Собственное предназначение герои сознательно или неосознанно видят в том, чтобы помочь людям в борьбе за выживание — с бесконечностью и безмолвием космоса, враждебными «иными» или неласковой природой. Ни Пиркс, ни Геральт не идеализируют соплеменников, подчас откровенно негативно характеризуя их нравы. Однако человеческий род как таковой, по мнению писателей, достоин уважения. Сапковский в рассказе «Край света» показывает, как на сторону людей в их ссоре с эльфами становится сама богиня плодородия — «ибо говорят также, что осядет наконец Живия среди того люду, кой выше других вознесется» (214).

Но это — лежащий на поверхности смысл. Есть и более глубокий. Предназначение героя, как любого представителя человеческого рода, состоит прежде всего в том, чтобы продлить собственную личность за пределы индивидуального бытия, обеспечить преемственность своей профессии и морали — иными словами, породить продолжение самого себя.

Однако оба персонажа — Геральт в силу измененного мутациями естества, Пиркс по врожденной склонности к холостой одинокой жизни — лишены возможности осуществить предназначение буквально, передав опыт и знания собственным детям. А потому в цикле Сапковского мечта о преемнике обретает страстность и трагизм. «Чтобы стать ведьмаком, надобно родиться под сенью Предназначения, а очень мало таких, кто так рождается... Мы стареем, погибаем и не можем никому передать свои знания, свои способности. Нам недостает наследников. А этот мир полон Зла, которое только и ждет момента, когда нас не станет» (166).

Ведьмак вынужден воспользоваться предусмотренным сказочным каноном «правом неожиданности», потребовав у расколдованного им королевича: «дашь мне то, что уже имеешь, но о чем не знаешь» (166). Но ничто не достается даром. Попытка обмануть судьбу выльется в долгую историю отношений с «ребенком-неожиданностью» Цири и породит, как сказано выше, уже иной цикл Сапковского — романский. У Лема та же тема приобретает более сложное звучание. В его последнем большом художественном тексте, романе «Фиаско», читателю представлен новый персонаж. Это пилот Ангус Парвис, младший современник и ученик Пиркса. «Пиркс? — спросил пилот, изменившись в лице. — Командор

Пиркс? – Да. Вы с ним знакомы? – Знаком! – взорвался пилот. – Я служил под его началом как стажер. Мой диплом подписан им. Пиркс? Он столько раз выбирался из самых худших...»⁷.

Учитель и ученик похожи – и внешне, и характером. Узнав, что Пиркс отправился в долину гейзеров на Титане спасти пропавших операторов шагающих машин (диглаторов) и тоже исчез, Парвис требует диглатор и себе. «Он пойдет», – говорит сотрудник базы коллеге. – «Он точно такой же, как твой Пиркс. Тихий омут»⁸.

Войдя в зону гейзеров, поэтично именуемую Бирнамским лесом, Ангус находит разбитую машину Пиркса, но не своего учителя. В конце концов в поисках гибнет сам. А сто лет спустя человечество предпринимает полет к далекой планете с предполагаемым разумным населением. Плацдармом экспедиции избран Титан, и при подготовительных работах из его недр извлекают тела погибших в Бирнамском лесу. Могучая медицина будущего решается воскресить одного из них, по косвенным данным это именно Парвис или Пиркс. У воскресшего новое лицо и имя, он не ведает, как его звали раньше. Поступки, манера мышления, речь – все напоминает Пиркса (с Парвисом читатель знаком гораздо меньше). Автор строго следит за соблюдением тайны и проговаривается лишь однажды. «Найденышем с Титана» оказывается Ангус. Он же становится пилотом ракеты, совершившей посадку на Квинту, – и единственный из людей видит инопланетян. А потом вновь платит за это жизнью.

Долгожданный Контакт терпит фиаско. Трудно не разглядеть в этом итог многолетних размышлений Лема о последствиях встреч человека с иным разумом во Вселенной (романы «Магелланово облако», «Эдем», «Солярис»). Не трудней и понять, почему на свидание в космосе является именно ученик Пиркса. Романтика ранней звездной эры оживает в новом обличье. Мечту пилота первых земных ракет осуществляет его преемник. Предназначение исполнено, емко и иронично, – как и подобает Лему.

Перечень качеств, объединяющих героев польских фантастов, при необходимости можно продолжить. Обоим присущи смелость и сила духа («в такие минуты в нем просыпалось что-то, от чего на борту ракеты его слушались, уважали, но отчасти

⁷ Лем С. Фиаско // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 12 (доп.). М., 1995. С. 183. Пер. В. Кулагиной-Ярцевой, И. Лсвшина

⁸ Там же. С. 188.

и побаивались» (Пиркс; 228); «совсем забыл, — усмехнулось чудовище, — что ты не из пугливых» (Геральт; 56)), а также искренняя увлеченность делом: «А летать мне до того хотелось, что я согласился бы и на железную печку, лишь бы у нее была хоть какая-нибудь тяга» (Пиркс; 294); «уходя из Каэр Морхен, я мечтал встретиться со своим первым чудовищем, не мог дождаться той минуты, когда столкнусь с ним лицом к лицу» (Геральт; 124).

Тому и другому свойственна личная скромность, отсутствие чувства собственной исключительности. После раскрытия загадки гибели пилотов Патруля «особа Пиркса осталась неведомой миру науки... слава обошла Пиркса стороной, но он этим вовсе не огорчился» (117). А вот спор Геральта со стремящимся унизить его эльфом: «Как тебе удается сосуществовать с ближними, от которых ты, кстати, немного отличаешься? — Стараюсь помаленьку, — посмотрел ему в глаза ведьмак. — Справляюсь. Потому что должен. Потому что другого выхода у меня нет. Потому что смог подавить в себе спесь и зазнайство, которые хоть и дают мне защиту от „инности“, но защиту плачевную. Ибо я понял, что солнце светит иначе, что нечто меняется, но не я являюсь осью этих изменений. Солнце светит иначе и будет светить, и без толку кидаться на него с мотыгой. Надо признавать факты, эльф, надо этому научиться» (207).

Пиркс и Геральт спасают мир и совершают подвиги как будто нехотя, по недоразумению, случайно: «Если хочешь, я исповедуюсь тебе. Заполню твои вечера рассказами о самых интересных событиях последних нескольких лет... Только боюсь, ты разочаруешься, потому что никаких петель и клубков в моих рассказах не найдешь. Так, простые ведьмачьи истории» (Геральт; 46). Без пафоса оба могли бы сознаться в том, что в их жизни «больше всего, как обычно, было пустоты. В пространстве и во времени» (Пиркс; 206). К обоим применимо признание: «Я понял, ты не стремишься встать на сторону какой-либо из Сил. Просто делаешь свое дело» (Геральт; 300).

От трафаретности образы спасают маленькие слабости — например, присущий персонажам неброский гедонизм: «если утром не удавалось как следует побриться и умыться, он чувствовал себя не в форме» (320); «мы обедали, как всегда, включив двигатели на малую тягу: они давали поправку на курс, а тем временем даже слабое притяжение облегчало нам жизнь. Не надо было сосать суп через соломинку и впихивать себе в рот пасту из баранины, нажимая на тюбик. Я всегда был сторонником нормального человеческого питания» (Пиркс; 210). Геральт же отказывается от полушутливого

предложения Лютика осесть навсегда в диких южных краях, где легче заработать: «Заработать легче... да потратить труднее. К тому же там едят ячневую кашу и просо, у пива привкус чего-то непонятного и комары грызут» (171).

Безусловно располагает к персонажам свойственное обоим чувство юмора. «Мои космонавты... уже узнавшие, разумеется, о гиперболическом рое, то и дело звонили в радиорубку, пока я не отключил их аппараты, заявив, что опасность, а именно пробрину или потерю герметичности, они легко распознают по отсутствию воздуха» (212), — поясняет Пиркс. А Геральт — в ответ на заносчивое заявление Лютика: «Если б я увидел, что потребность в поэзии кончается, повесил бы лютию на гвоздь и занялся садом» — констатирует: «Ерунда. На такое самопожертвование ты не способен (171).

Бросается в глаза и обоюдная, несколько даже демонстративная ирония по отношению к самим себе и своим юношеским порывам. Отправляясь на практику на Луну, Пиркс «шагал... так, словно возглавлял железную когорту; уселся в кресло с видом Вильгельма Завоевателя; кроме того, он был еще и Космическим Спасителем Человечества, Благодетелем Луны, Открывателем Страшных Тайн, Победителем Призраков Той Стороны» (50). Схожи и воспоминания Геральта: «у моего первого чудовища... была роскошная лысина и отвратительные зубы. Я встретился с ним на тракте, где он вместе с дружками-мародерами из какой-то армии остановил крестьянскую подводку и вытащил девочку лет, вероятно, тринадцати... лысый срывал с нее платице и верещал, что ей-де самое время узнать, что есть настоящий мужчина. Я подъехал, слез с седла и сказал лысому, что для него тоже настал такой час» (124–125).

При этом для обеих персонажей характерен и своего рода возрастной пессимизм, проявляющийся в привычных сетованиях на плохие времена и падение нравов. Пиркс в данном случае практичен: «Сейчас люди редко отправляются в космос, чтобы искать приключений: их там нет, по крайней мере в принципе нет» (204). «Романтические времена космонавтики давно миновали, теперь ты просто возница, зависишь от тех, кто грузит товар на телегу! Фрахт, страховка, плата за простой...» (173).

Геральт более поэтичен: «Нет, Лютик. Мир изменился. Кое-что кончается». Действительно, «барон не позволяет забить вилуховоста, потому что это, вероятно, последний драконид в радиусе тысячи верст и уже вызывает не страх, а сочувствие и ностальгию по ушедшему времени. Троль под мостом сжился с людьми,

он уже не чудовище, которым пугают детей, а реликт и местная достопримечательность, к тому же полезная. А химеры, мантихоры, амфисбены? Сидят в чащобах и неприступных горах...». Подобные рассуждения вынуждают ехидного Лютика заключить: «Ты, Геральт, напоминаешь мне старого рыбака, который под конец жизни обнаружил, что рыбы пахнут, а от воды тянет холодом и ломит в костях» (171–172). Данный упрек легко адресовать и Пирксу.

И это не единственный пример. В обоих циклах немало почти идентичных суждений писателей о героях. Не имея перед глазами обложки, в таких случаях недолго и перепутать персонажей. В самом деле, не о каждом ли можно сказать: «вечно думает о чем угодно, только не о том, о чем полагалось бы думать» (Пиркс; 11). Или: его «сомнения и возражения рождались из смутных представлений о честной игре... совершенно нематериальных, непереводаемых на деловой язык...» (Пиркс; 317). И не любому ли из двух можно дать совет: «Иди в священники. Был бы вовсе недурен со своими принципами, своей моралью, со своим знанием человеческой природы» (Геральт; 171)?

Так призадумаемся, подводя итог: столь ли различны времена, в которые — и для которых — создают своих героев Лем и Сапковский? Если всмотреться внимательнее, ясно: профессионализм, добросовестность и человечность, по мысли польских фантастов, остро необходимы всегда — и в героическую эру первых космических полетов, и в уютную пору нынешних «гаджетов и зрелищ».

В психологической схватке с интеллектуально превосходящим людей роботом, по мнению Пиркса, «нас спасла, а его погубила моя нерешительность, моя вялая порядочность — та человеческая порядочность, которую он так безгранично презирал» (317). А один из знающих Геральта уверен: «профессия ведьмака действительно достойна уважения. Ты защищаешь нас не только от Зла, притаившегося во тьме, но и от того, которое сидит в нас самих. Жаль, что вас так мало!» (166).

Екатерина Смердова

ВВЕДЕНИЕ В ДРАКОНОЛОГИЮ:
ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА РАССКАЗА
С. ЛЕМА «ДРАКОНЫ ВЕРОЯТНОСТИ»
(«SMOKI PRAWDOBODOBIENSTWA»)

Согласно замечанию Р. Ингардена о структуре литературного произведения, текст можно сравнить со знаком. В обоих случаях мы говорим об: а) языковом выражении знака (языково-звуковое образование, по Ингардену); б) представлении о референте (значение слова и смысл предложения в тексте); в) референте (то, о чем говорится в произведении, предмет, изображенный в нем или в отдельной его части); г) возможном текстовом мире, связь с которым выражает знак (вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения)¹. Как знак не является таковым вне употребления², так и текст не может называться текстом вне процесса его интерпретации. Текст является «полем методологических операций», он «доказывается в соответствии с определенными правилами»³. Как и любой знак, текст соотносится сразу с несколькими означаемыми. Иными словами, текст связан со множеством семиотических систем вне его. Эти семиотические системы, подобно концентрическим кругам, расходящимся от брошенного в воду камня, образуются от текста. Для того чтобы установить, с какими именно системами связан данный текст, необходимо обратиться к жанру, сюжету и семиотико-лингвистическим особенностям текста.

Перед тем, как анализировать означаемое, интерпретатор обращается к означаемому. Форма выражения знака превалирует

¹ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 24.

² *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотносительность с действительностью. М., 1985. С. 12.

³ *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 414.

над всеми остальными его компонентами, так как это первое, что приходится интерпретировать читателю, а, следовательно, форма выражения знака изначально определяет направление интерпретации. Наиболее ярко это «предопределение путей понимания знака» проявляется при анализе нереферентно употребленных имен. При нереферентном употреблении имени, в отличие от референтного, представление о референте не является всеобщим достоянием (например, *zerowiec* — нулевик; *smokoligon* — драколигон и т. д.) (здесь и далее пер. мой. — Е. С.). Значение нереферентно употребленного знака первоначально принадлежит лишь его автору. Но в процессе употребления такой знак неизбежно приобретает свое значение. Такие знаки можно назвать искусственными, но у них есть особые, свойственные только им компоненты: а) корни и/или аффиксы естественных языков, мотивирующие искусственный знак и дающие возможность предположить его значение; б) подчинение нереферентно употребленного знака правилам естественного языка, на базе которого он был создан; в) включение референта (мало понятного, но уловимого) в сюжет и возможный текстовый мир.

Нереферентно употребленные имена выполняют сразу несколько функций в тексте: а) сюжетообразующую — термин-система, соотносящая с драконами вероятности (*niedosmok* — недодракон; *smokomacierz* — дракоматрица и др.); б) жанрообразующую — наличие искусственных знаков характерно для текстов, представляющих резко контрастирующую с реальностью текстовую картину мира, в таком фантастическом возможном мире анализируются явления, не присущие действительности; в) футурологическую — Лем как философ-футуролог прогнозирует развитие математической и инженерной мысли в различных направлениях.

Станислав Лем — польский писатель-фантаст, один из величайших философов XX века, был также и ученым-культурологом, создавшим в своих научно-популярных произведениях теорию эволюции цивилизации («Философия случая», «Сумма технологии», «Фантастика и футурология» и др.). Можно сказать, что его художественные произведения являются отражением его философских и научных взглядов. Так, в рассказе «Драконы вероятности»⁴ Лем опробует свою теорию об имитологии (науке о взаимодействии с информацией). В основу сюжета рассказа положена аксиома: «Драконов не существует». А если нет существующих драконов,

⁴ *Lem S. Wyprawa trzecia, czyli Smoki prawdopodobieństwa // S. Lem. Cyberiada.* URL: <https://goo.gl/PCa2aA> (дата обращения: 09.07.2017).

как остроумно подмечает автор, то есть «несуществующие» — в виде нулевых, уничтоженных и отрицательных драконов. Впоследствии обнаруженные математическим путем драконы приносят множество неприятностей местным жителям и начинают распространяться по другим планетам. В задачу главных героев, роботов-конструкторов Трурля и Клапауциша, входит уничтожение драконов вероятности при помощи технических средств (*depossybilizator* — девероятнизатор). Именно имитология гарантирует успех подобных явлений (математическое обоснование существования драконов). Как указывает автор: «Имитология с помощью бесчисленных процессов, моделирующих различные аспекты действительности, даст нам различные „теории“, связи и свойства явлений. Ничего абсолютно изолированного не существует...»⁵.

Как показано в рассказе Лема, даже теории зоологии и математики не так уж далеки друг от друга. Также Лем обосновал использование в тексте неререферентно употребленных знаков: «Объяснять — значит сводить свойства и поведение неизвестного к свойствам и поведению известного, а если это неизвестное не похоже на кеглю, шар, сыр или стул, то не надо опускать руки: в нашем распоряжении остается математика»⁶.

Именно поэтому математические термины получили новое значение в терминосистеме драконологии. Именованное «неизвестного» происходит в рассказе Лема при помощи неререферентно употребленных знаков. Мотивирующей базой для их образования послужили польский и латинский языки. Непрозрачность референции достигалась несколькими путями: а) неререферентное употребление имен (*smokotron* — дракотрон; *amok* — аракон); б) употребление словоформ в сочетании, им не свойственном (*licznik smoków* — счетчик драконов; *dyfrakcja i rozpraszanie smoków* — дифракция и расщепление драконов; *widmo nieciągłe bazyliuszka* — спектр переменного василиска); термины на латинском языке (*draco probabilisticus*). Результатом такого словоупотребления является увеличение достоверности повествования. Ведь научный стиль текста (физические, математические и прочие термины) предполагает обоснованность и точность излагаемой информации.

Применительно к знаку «дракон» (из рассказа Лема), можно установить несколько связанных с ним семиотических систем. Во-первых, мифология. В скандинавских мифах («Старшая Эдда»)

⁵ Лем С. Сумма технологий. М., 2006. С. 373.

⁶ Там же.

упоминается Нидхегг, «черный дракон, сверкающий змей с Темных Вершин», который «несет, над полем летя, под крыльями трупы»⁷. Это — существо из потустороннего мира, разрушающее все живое на своем пути и собирающее мертвых в загробный мир. В буддизме наги — змееподобные существа, напоминающие облака, — это духи вод⁸. Согласно китайскому тексту «И-Цзин», дракон — это водяное животное, родственное змее, обычно спящее зимой в прудах и просыпающееся весной. Это — бог грома, приносящий хороший урожай. Также в Китае дракон символизирует императорскую власть и императора⁹. Согласно валлийскому преданию «Мабиногион», в древности в небе над Оксфордом каждую ночь бились два дракона, и поверженный дракон испускал такой крик отчаяния, что люди сходили с ума, а земля оставалась бесплодной¹⁰. Наконец, польский миф о Вавельском драконе гласит, что недалеко от Кракова жил когда-то дракон. Он уничтожал скот и наводил ужас на жителей города. Сотни смельчаков, рыцари со всех городов пытались убить Вавельского дракона, но все было тщетно. Только сапожник Скуба сумел победить дракона, поместив серу в куклы, похожие на овец. Наевшись серы, дракон начал извергать огонь. Пытаясь погасить огонь, дракон умер от избытка выпитой воды¹¹. В «Драконах вероятности» также есть упоминание о короле и драконе, нарушающем спокойную жизнь города. Но у Лема рыцарь-освободитель (конструктор Трурль) не получает вознаграждения из-за... бюрократии. По возвращении с битвы с драконом Трурль предьявляет его зубы, но для получения платы ему нужно предоставить намного больше: „*że musi być komisyjny protokół oględzin, pomiaru, sekcja, zebranie rady zakładowej przy tronie...*“ («так как должен быть комиссионный протокол осмотра, замеры, медицинская комиссия, собрание совета по особым делам королевства...»)¹². В конце концов, Трурля оставляют без платы, и тогда он сам переодевается в шкуру дракона, которого убил, и вынуждает короля приносить ему дань.

Во-вторых, историко-религиозный уровень текста. Дракон является символом дьявола. Например, В. Блейк создает гравюру

⁷ Старшая Элда // Тексты. Мифы и легенды. URL: <https://goo.gl/vg8DK5> (дата обращения: 09.07.2017).

⁸ Фиссер М. В. де. Драконы в мифологии Китая и Японии. М., 2008. С. 5.

⁹ Там же. С. 23.

¹⁰ Мабиногион // Тексты. Мифы и легенды. URL: <https://goo.gl/YQhLWV> (дата обращения: 09.07.2017).

¹¹ Вавельский дракон. URL: <https://goo.gl/7cSNMn> (дата обращения: 09.07.2017).

¹² Lem S. Op. cit. URL: <https://goo.gl/PCa2aA> (дата обращения: 09.07.2017).

«The Red Dragon», на которой изображен Красный Дракон (прообраз Антихриста), возвышающийся над Женщиной из Света. Также у Лема на некоторых планетах драконов вероятности считали карой небесной: „*religia ich zaś, zwana pneumatologią drakonistyczną, utrzymywała, iż smoki pojawiają się jako kara za grzechy i posiadają dusze, ale nieczyste*“ («их религия, называемая драконистичной пневматологией, гласила, что драконы появляются как кара небесная за грехи и обладают душами, но нечистыми») ¹³.

В-третьих, математический уровень. Этот уровень характерен тем, что выражает идею Лема о главенстве Разума над всем сущим. Автор предлагает нам новую мифологию — в его возможном мире роботов, электрицарей (*elektrycerz*) и электробардов (*elektrybałł*) существуют нулевые (*zerowe*), уничтоженные (*urojone*) и отрицательные (*ujemne*) драконы вероятности. Эти драконы бывают также нескольких подвидов: наивысшей вероятности (*najwyższego prawdopodobieństwa*), виртуальные (*wirtualne*) и супердраконы (*supersmoki*). Драконы вероятности были открыты в рамках Общей Теории Драконов (*Ogólna Teoria Smoków*), здесь невозможно обойтись без ссылки на Общую теорию относительности А. Эйнштейна. Их первооткрыватель Кереброн Эмтадрата, и Трурль с Клапауцишем, и другие ученые, исследующие драконов вероятности, занимаются смокологией (*smokologia*), или наукой о драконах вероятности. Исследования показали, что при герборизации (*herborizować się*), или умножении, двух отрицательных драконов, образуется недодракон (*niedosmok*) в размере 0,6. При дальнейшем распространении по Вселенной драконы вероятности стали приносить разрушения и хаос, поэтому их решено было уничтожить, например, с помощью дракоредукторов (*smokoreduktory*). Что примечательно, процессы, связанные с драконами вероятности, практически не описываются, а лишь именуются. Это связано с языковой игрой. Ее цели различны: а) *sapientii sat* — именование явления без его подробного описания подразумевает, что существует группа лиц (персонажи текста), которая обладает знанием о них; б) *quasi una fantasia* — наличие нереферентно употребленных имен в тексте создает атмосферу непознанного, заставляет читателя поверить, что существуют миры, которые ему еще только предстоит увидеть (фантастический возможный текстовый мир); в) *dum spiro — spero* — предположение, что математическая мысль может материализоваться и открыть новые формы жизни не нова,

¹³ Ibid.

но чрезвычайно интересна; для Лема — это гимн Разуму, возможности которого ограничены лишь нашей фантазией.

Таким образом, нереферентно употребленные имена в тексте Лема выполняют сюжетобразующую, жанрообразующую и футурологическую функции. С их помощью создается фантастический возможный текстовый мир, населенный роботами и драконами вероятности, подчиняющимся законам алгебры. Автор прогнозирует развитие математической науки в самых неожиданных направлениях, что можно будет проверить через несколько десятков лет. Кроме того, текст как знак отсылает к мифологической, историко-религиозной и математической системам. Каждый из семиотических уровней текста помогает раскрыть тезис Лема о главенстве Разума во Вселенной.

Сагит Шафиков

РОМАН С. ЛЕМА «РУКОПИСЬ,
НАЙДЕННАЯ В ВАННОЙ»
КАК ЗЕРКАЛО ДЕГУМАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Свой роман «Рукопись, найденная в ванне» (1960) Станислав Лем определяет как «черный юмор» на тему «тотальной интенциональности», понимаемой автором как знаковый характер любого явления вселенной. Правда, это определение не раскрывает всей сложности произведения с его многослойной («луковичной») структурой, благодаря которой произведение может оказаться сложнее своего «производителя».

Множество интерпретаций, которые задает сложная архитектура этого романа, могут либо пересекаться, либо находиться во взаимном противоречии, либо не иметь между собой ничего общего. Данное произведение можно читать как сатиру на бюрократический аппарат тоталитарного государства, как пародию на шпионский детектив, как драму о человеке с поработленным духом, как экзистенциальный роман о непознаваемости мира со все более зыбкими границами между природным и искусственным бытием и т. д.

Все это безусловно присутствует в фантастическом изображении мира, которое гиперболизирует такие свойства его «населения», как ложь, интриганство, предательство. Однако более глубокое прочтение этого произведения позволяет интерпретировать его – в том числе – как философский роман *о дегуманизации человеческого общества*.

Дегуманизация как процесс, обратный гуманизации, означает устранение «всего человеческого, обращенного к человеку, совершаемого ради его духовного, психологического и материального благополучия, учитывающего его особенности, потребности и интересы»¹. В этом смысле изображение общества, утратившего

¹ Безрукова В. С. Основы духовной культуры. Екатеринбург, 2000. С. 207.

человеческие качества и отказавшегося от мировоззрения, основанного на уважении личности, может рассматриваться как один из видов антиутопии.

Действие происходит в некоем здании, заполненном агентами секретных служб всех мастей, которые занимаются разведкой, контрразведкой, вербовкой, проверкой и т. д. Герой-повествователь, узнав от «комендерала» (главнокомандующего) о доверенной ему особой миссии, записанной в специальной инструкции, никак не может получить этот документ в свое распоряжение. В поисках инструкции он встречается с разными лицами в многочисленных кабинетах этого здания-лабиринта, все более впадая в отчаяние и ни у кого не находя сочувствия, потому что каждый встречный подозревает его в двоемыслии.

Его «хождения по мукам» можно сравнить с мытарствами землемера, героя Кафки («Замок»), или Переца, героя повести Стругацких «Улитка на склоне», или Альфонса ван Вордена, героя романа Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (ср. название лемовского романа). Альфонс не может проникнуть в запретные места подземного лабиринта, а для безымянного героя «Рукописи» недоступными остаются кабинеты без номеров или без ручек, как и кабинеты, закамуфлированные зеркалом или шкафом, или даже вовсе недоступные для вторичного посещения². Все это создает дополнительный сюрреалистический фон повествования, гротескный стиль которого заставляет вспомнить Ф. Рабле, Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова и других мастеров карикатуры, гиперболы и алогизма.

Alter ego повествователя, такой же бедолага-агент, отличающийся только большим опытом, предсказывает эпизоды фантазмагорического странствия, в которых еще предстоит участвовать герою, эпизоды, как бы вписанные в общий сценарий чудовищного в своей бессмысленности лабиринта. Каждый «зданьевец» определенного типа («секретник», «мундирник», «засыльщик», «миссионщик» и т. д.) неизменно оказывается вовлеченным в свой (хотя и неизвестно кем созданный) мини-спектакль со своим сюжетом и списком дей-

² *Wolk M., Glasenapp M.* Two Labyrinths in Two Novels: Stanisław Lem and Jan Potocki // Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on The Manuscript Found in Saragossa. URL: <https://goo.gl/nLD8sH> (дата обращения: 07.06.2017).

ствующих лиц, как это выясняется из диалога героя с агентом из ванной комнаты:

«...Стало быть, хочешь знать, что творится?»

— Хочу.

— Святой отец был?

— Был.

— А лилейная белизна?

— Ага, еще нет? Похоже, восьмидесятчик.

Он примерял какую-то мысль к моей безудержно трясающейся ноге, вглядываясь в нее внимательно и не переставая жевать...

— После старика, значит, — заключил наконец он. — А? И жирного подсунули, так ведь? Вздутый пухляк! Ладно, молчи, и так видно»³.

Запрограммированный характер таких «сцен» лишает свободы воли любого действующего обитателя *здания*, свобода его действий оказывается фикцией, и каждое из его «самостоятельных» эвристических гипотез, имеющих целью найти смысл происходящего, кончается крахом. Система постоянно показывает человеку ошибочность его представлений об окружающем его мире.

Эта искусственно (и искусно!) созданная система оказывается почти такой же технически совершенной, как сама природа, но отличается от нее только тотальностью своего притворства. Здесь все серьезно, как в космосе, который «не может быть шуткой, ведь это нечто колоссальное... значит, это — всерьез...» (155). Серьезны ложь, предательство, смерть, хотя подчас смерть оборачивается «липой», как с удивлением обнаруживает герой. Мир, настолько абсурдный, что кажется кошмарным сном, вдруг оборачивается замкнутым пространством, в котором происходит вполне реальная борьба с реальными ставками жизни и смерти и заранее предусмотренной казнью осужденного, как в романе Ф. Кафки «Процесс».

Ежедневный, словно по расписанию, расстрел осужденных за измену прямо в лилейно-белых коридорах, создает жутковато-комический фон, делающий ужас чем-то рутинным, таким, как чистка зубов. Привыкший к этим сценам повествователь спокойно сообщает, что «после завтрака обычным делом была

³ Лем С. Рукопись, найденная в ванне // С. Лем. Собр. соч. в 10 т. Т. 5. М., 1992. С. 109. Пер. К. Душенко. Далее указание на страницы дается по этому изданию в тексте в круглых скобках.

пальба сплошную, визг убиваемых и добиваемых, рикошеты, известковая пыль — эти коридорные битвы велись в страшной спешке» (169). О завершении этих почти процедурных убийств возвещает только топот бегущих и «шифрованное рычание» (169), а заканчивается все тем, что в пустую, темную шахту лифта «откуда-то сверху, кувыркаясь, летят залитые кровью трупы — так от них избавлялись» (169).

В определенном смысле место действия можно считать метафорой человеческой жизни, метафорой, доведенной до абсурда, поскольку невозможно жить, не зная своего положения в мире. Нельзя продолжать игру, правила которой все время меняются, и точно так же постоянное изменение «правил жизни» лишает ее смысла. Именно лишение субъектов смысла своей жизни делает место действия вечным кошмаром („*it strips the lives of its citizens of meaning*“)⁴. Для кого-то предпочтительнее был бы кошмар явный, понятный, объяснимый, как в антиутопии Дж. Оруэлла, в которой образ будущего символизирует «сапог, топчущий лицо человека»⁵.

Впрочем, представление об абсурдности окружающего мира варьируется от субъекта к субъекту и от одной серии обстоятельств до другой, а сам поиск смыслов в мире, который кажется абсурдным, можно даже считать истинным смыслом жизни. Ведь почти каждый человек ищет в жизни свое место, свою «инструкцию», и, вероятно, каждому верится в свою миссию, в возведение крепости из окружающей человека пустоты.

В описываемом мире торжествует явление, которое Лем называет верозией⁶, то есть эрозией истины в своей самой мрачной форме, связанной с дегуманизацией общества, тоталитарного по своему характеру в силу полной зависимости населения от аппарата управления. Подобно кантовской «вещи в себе» (ноу-мену), представленной чувственно воспринимаемыми явлениями (феноменами), всякая сущность здесь прикрывается видимостью, имеющей тотальный характер. Как откровенно объясняет очередной провокатор, «тут все только видимость — даже измена, даже преступление; всеведение — тоже, оно не только невозможно, но и не нужно, раз достаточно его имитации, фантома,

⁴ *McCalmont J. Memoirs Found In a Bathtub — The End of Meaning.* URL: <https://goo.gl/E3VJ9p> (дата обращения: 07.06.2017). Пер. С. Шафиқова.

⁵ См.: Оруэлл Дж. 1984. М., 2017. С. 273. Пер. В. Голышева.

⁶ См.: Лем С. Осмотр на месте // С. Лем. Собр. соч. В 10 т. Т. 8. М., 1994. С. 100–350. Пер. К. Душенко.

сотканного из доносов, намеков, бормотанья во сне, клочков, выловленных из клоаки, перископов...» (156). Система всеобщей фальши наглядно демонстрируется в отделе «коллекций», который выставляет в качестве экспонатов искусственные уши, носы, зубопротезные мосты, фальшивые ногти, бородавки, ресницы, даже флюсы и горбы; при этом некоторые экспонаты представлены «в разрезе, чтобы показать их внутреннее строение» (156).

В дегуманизованном обществе каждый феномен, скрывающий свой ноумен, расшифровывается с помощью кода, и, более того, все, что есть во вселенной, представляет собой код. Получается абсурд, ведь если все служит кодом, семантика сообщения уже не имеет значения, потому что все можно интерпретировать как угодно. Можно предположить, что код содержится в потерянной инструкции; по крайней мере, как считает герой, имя которого так и остается неизвестным. До конца неизвестным остается также код для расшифровки смысла конкретного события, например, такого, как шумная попойка (на местном жаргоне — «сервиз») малообразованных пьянчуг, которые неожиданно срывают свои маски, чтобы моментально превратиться в профессоров-интеллектуалов.

Даже такой акт, как самоубийство, которое как бы освобождает человека от программирования системой, воспринимается как код⁷. В дегуманизованной реальности *здания* иначе и быть не может, как бы чудовищно это ни звучало. Как говорит матерый шпион из ванной комнаты, «теперь ты будешь разглядывать мои слова наизнанку, против шерсти, каждое слово вверх ногами, в ширинку мне заглядывать и в карманы, добавишь сюда мой храп, мыло, бритву, будешь намеки повсюду отыскивать, задние мысли, так, что ли?» (113).

В самом деле, герой, одержимый желанием найти инструкцию, не задумываясь жертвует человечностью. То, чего не понимает антиутопический герой с психологией параноика, ясно видит читатель, пребывающий вне антиутопии: инструкция не может быть ключом для понимания смыслов происходящего, и гоняться за этой частицей бессмысленного мира так же глупо, как искать черную кошку в темной комнате, в которой никого нет.

Так же как языковой знак, теряющий свою семантику, перестает быть знаком, так и представление о мире как о зашифрованном послании дегуманизирует общество, лишая его человеческих

⁷ Rothfork J. J. Having Everything Is Having Nothing: Stanislaw Lem versus Utilitarianism. URL: <https://goo.gl/EtwyY9> (дата обращения: 07.06.2017).

смыслов. В результате мир распадается, и каждый из его обитателей превращается в игрушку обстоятельств, в куклу, в ничто. Ничто возникает, если то, что относится к плану содержания, оказывается бессмыслицей; в таком случае бессмыслица неожиданно приобретает некий произвольный смысл⁸. Поначалу автор дневника вроде бы верит в жертвенный смысл самоубийства своего «коллеги»-шпиона, считая этот акт высшим доказательством искренности убившего себя человека: «только так он мог показать мне, что ничего от меня не хочет, не требует, что ничем не грозил мне и не лгал; только перестав быть, он доказывал, что это именно так, — и это все, что он мог для меня сделать» (174). Самоубийца не мог оставить записку «с последней волей, предупреждением, наказом» (174), чтобы не вызвать подозрения, естественного для мира, зараженного тотальным притворством. Он оставляет повествователю лишь свое нагое тело: «словно наготой своей смерти хотел меня убедить, что я не всюду окружен изменой, — что есть что-то окончательное, бесповоротное, обладающее таким значением, которого уже ничем не изменишь» (174). Однако почти сразу же появляется сомнение — единственно возможная реакция человека в расчеловеченном мире. В результате высокий смысл превращается в бессмыслицу.

Повествователь «расчеловечивается» в круговерти подвохов, уловок и подтасовок, утратив веру в возможность очевидного, если даже в акте самопожертвования видится очередной камуфляж. Его внутренний монолог, полный риторических вопросов, когда он пытается вырвать бритву из руки зарезавшегося мертвеца, звучит, как бред: «...разве не должны были пальцы расслабиться с последним стуком сердца? Почему он не выпустил бритву, хотя я выламывал ее силой? Почему в глазах у него фальшивые слезы? Почему он не лежит как попало, а покоится так обстоятельно, монументально? Почему скрыл лицо?.. Почему?!!» (174).

Как утверждает известный японский философ, не может быть сотрудничества без доверия. Конечно, доверие не существует в идеальном (завершенном) виде, однако действие, «лишенное доверия или предающее его», нельзя считать истинно человеческим действием, это лишь его «симуляция»⁹. Отсутствие

⁸ *McCalmont J.* Op. cit. URL: <https://goo.gl/E3VJ9p> (дата обращения: 07.06.2017).

⁹ *Watsuji T.* Watsuji Tetsuro's Rinrigaku: Ethics in Japan. Albany, 1996. P. 268. Пер. С. Шафиқова.

взаимного доверия в дегуманизованном обществе является его диагностическим признаком.

Доверие исчезает вследствие сомнения в разумности существующей системы. Своим существованием *здание* как бы отрицает диалектический постулат Г. В. Гегеля о том, что «все действительное разумно, все разумное действительно». Этот постулат обосновывает закономерность гармонично устроенного мира, в котором существующее «наполняется» разумностью благодаря связи между «вещью» и целью его существования; при этом разумное, будучи значимым для существующего «я», является действительным в рамках этого существования. Если разумность мира признается философом его закономернейшей чертой, то для автора дневника из ванной комнаты закономерно лишь сомнение в его разумности. Это сомнение мучит героя на всех этапах поиска истины, при попытках отделить действительное от кажущегося.

В относительности истины повествователя пытается убедить священник Отец Орфини, персонаж этого лабиринта лжи, двоемыслия и предательства: «Ты разве не видишь: то, что на одном уровне будет беседой или шуткой, на другом оказывается дисциплинарным проступком, на третьем сведением счетов между отделами, а если ты потянешь эту ниточку дальше, она растворится у тебя в руках, след впитается в стены, ведь всякий след тут ведет во все стороны сразу!» (158). При этом Орфини честно называет себя провокатором («я священник, и потому провокатор!» (158)), ошарашивая своим признанием запутавшегося героя и соблазняя его ловкими софизмами, ведущими в бездны парадокса. Хитрой ловушкой выглядит его предложение бороться с изменой с помощью уничтожения истины: «Измена становится тщетной, если истина всякий раз оборачивается одной из масок лжи» (158). Провокатор предлагает составить заговор, который будет якобы принят как ложный, тогда как на самом деле он будет истинным, и тогда, по его выражению, «внутри Провокации родится Истина» (159).

В дегуманизованном мире нет места личности с его чувствами, мыслями, решениями, нет индивидуального смысла жизни. Как говорит этот провокатор, не менее талантливый в своем «ремесле», чем поп Гапон, «люди, не переставая помешивать чай, ненароком разорвут тебя на куски и, болтая о пустяках, ковыряя в зубах, будут мало-помалу мурыжить твой труп и чай

на нем заваривать... и станешь ты безволосой, затрепанной куклой, тряпкой, желтой погремушкой, мусорным совком в грязных слезах, брошенным в угол» (157).

Циничное высказывание Орфины о человеке как о ничтожном объекте («брошенный в угол мусорный совок») поддерживает шпион, сравнивающий человека с иголкой от патефона, который играет «заигранную пластинку». Иголку можно поменять, и пластинка будет продолжать играть, и даже если время от времени механизм «заедает», иголка не может и не должна пытаться вникать в работу всего устройства. Индивидууму отводится лишь определенная роль, как в дегуманизованном обществе кошмарной планеты Панта¹⁰. Аборигены этой планеты лишены физической индивидуальности (все особи имеют стандартное, без труда заменяемое лицо); ее замещает «функция», которую каждая особь исполняет в течение 24 часов, после чего происходит ротация. В *здании* каждый «зданьевец» так же исполняет свою функцию, не отклоняясь ни на йоту, как мертвое космическое тело, которое «не может отклониться от своего пути» в межзвездном пространстве.

В этом смысле дегуманизация может интерпретироваться как тотальное подчинение «первой природы» человека, его естественной среды обитания, «второй природе», то есть миру техники, который окружает человека всей громадой машин и коммуникаций. Человек вынужден приспособливаться к этому миру изменением своего природного начала и изменой ему же ради техногенной культуры, которая требует отказа от большей части естественного в человеке и в его окружении. Замена естественного искусственным в мире *здания* позволяет рассматривать его живых обитателей как «мясных машин» („*meat-machines*“), которые руководствуются в своей практике «кибернетической психологией»¹¹.

Кажется аксиоматичным, что внутренний мир человека не может сравниться с кибернетической психологией благодаря сознанию, которое отсутствует у кибернетического устройства и которое нельзя разложить на биты информации, как в бездушном машинном интеллекте. Как указывает Франк, душевная жизнь не раскладывается на компоненты, «отдельные, замкнутые

¹⁰ См.: Лем С. Звездные дневники Ийона Тихого // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 7. М., 1994. С. 6–293. Пер. З. Бобыр.

¹¹ Rothfork J. J. Op. cit. Пер. С. Шафикова.

выдвижные ящики», все состояния души существуют в «переплетенности и связанности»¹².

Между тем роман показывает именно разложение человека «по отдельным ящикам», в частности во внутренних «выставках» *здания*. Можно снова вспомнить экспозицию частей человеческого тела (носов, губ, бородавок, ресниц и т.д.), или «музей человеческих рук», в котором как бы случайно оказывается герой. Здесь на прозрачных полках лежат одни ладони, «одни ладони, обрезанные у запястий, чаще всего по две, натуральной величины, натурального цвета, пожалуй, даже чересчур натурального» (161–162). Каждая из выставленных ладоней живет своей отдельной жизнью, передавая сообщение в виде определенного жеста и тем самым отделяя себя от других сообщений. «Я проходил мимо молитвенных и шулерских жестов, — пишет повествователь, — мимо кулаков, побелевших от гнева, ладоней отчаявшихся и торжествующих, мимо вызовов, категорических отказов, благословений, раздаваемых старческими пальцами, нищенских просьб, бесстыдных предложений и воровства; тут, грациозно сжавшись, расцветала за стеклом доверчивая, почти улыбающаяся наивность, рядом зияла утрата, там сжала кисти материнская тревога» (162).

В мире «кибернетической психологии» важно только выполнение «программы», чтобы «пластинка» продолжала «играть», превращая каждого в иголку, послушную игрушку, «мясную машину». Но даже такой отлаженный механизм, как Здание, может давать сбой, имея дело с более сложным «механизмом» человека, как показывает эпизод с «лилейной белизной». Полный решимости освободиться от метаний между душевным порывом и рациональным анализом, от мучительных сомнений в том, лжет ли очередной *vis-à-vis* или говорит правду, герой собирается действовать в полном соответствии с «программой». По злой иронии судьбы на этот раз от него требуется надругательство над юной девушкой ангельского вида («лилейной белизной»). Герой раздваивается, пытаясь выполнить свое мерзкое действие и при этом избежать фальши постановочного изнасилования. В результате «актер» не справляется со сверхзадачей, поставленной «режиссером», из-за своей чисто человеческой рефлексии: фальшивым кажется поцелуй как начало сексуального насилия (поцелуй не вяжется с намерением растоптать лилейную чистоту),

¹² Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб., 1995. С. 89–90.

фальшью отдаёт коленопреклоненная поза (поза рыцарского служения), слишком провокационно фальшиво выглядит сама будущая «жертва» (фиолетовые глазки, пухлые губки, белые крошки недоеденного сырка в уголках губ). В результате герой одерживает верх над *системой* благодаря своей человеческой «слабости», той самой нерешительности и «порядочности», которая в лемовском рассказе помогает командору Пирксу победить более эффективный электронный мозг пилота-андроида¹³. Таким образом, у читателя остается надежда на будущее человечества, без которой нельзя жить, вне которой самая правдивая антиутопия превращается в пасквиль на человечество.

¹³ См.: Лем С. Дознание // С. Лем. Навигатор Пиркс. Голос неба. М., 1971. С. 318–412. Пер. А. Громовой, Р. Нудельмана и др.

Владимир Борисов

НАСКОЛЬКО ПУСТА «АБСОЛЮТНАЯ ПУСТОТА»?

Мысль об «Апокрифах» (под таким названием в 1998 году в Польше вышел сборник, объединивший «Абсолютную пустоту», «Мнимую величину» и «Библиотеку XXI века») возникла у Станислава Лема задолго до того, как увидели свет первые псевдорецензии. Так, еще 9 июля 1965 года Лем писал своему другу Славомиру Мржеку:

«Впрочем, есть кое-какие задумки.

Например, забавно было бы написать фиктивный дневник некоего фиктивного типа, чтобы в этом дневнике были представлены впечатления от прочтенных романов, стихов, философских произведений, драм — тоже фиктивных, вымышленных, благодаря чему можно было бы поубивать кучу зайцев сразу. Во-первых, я освободился бы от надоевших подробных описаний („Маркиза вышла из дому в пять“), во-вторых, мог бы включать аллюзии на тексты, в которых фигурируют чудовищные вещи. То есть, делал бы это многопланово, например, представлял реакцию фиктивной критики на фиктивные произведения в дневнике, также фиктивном, и от имени героя, разумеется, тоже фиктивного. Другое дело, что такая концепция рассчитана на долгое время, может быть, на годы, она потребовала бы колоссальной находчивости, изобретательности, и того, что я люблю, то есть монументальной мистификации. Не знаю, возьмусь ли я вообще всерьез за что-нибудь такое, но сама идея соблазнительна...»¹.

Потом Лем отказался от реализации этой задумки в полном виде, прежде всего потому, что это была действительно очень сложная задача: для ее осуществления понадобилось бы выдумать целый мир, причем как две капли воды похожий на окружающую действительность. Писатель решил упростить себе задачу и начал придумывать рецензии на несуществующие книги, что, конечно, не было совсем уж новым, до Лема создавал подобные тексты,

¹ *Lem S. Listy 1956–1978. Kraków, 2011. S. 419–420. Пер. В. Борисова.*

например, Хорхе Луис Борхес. Позже Лем назовет «Абсолютную пустоту» как бы подготовкой к «Мнимой величине» и последующим «апокрифам».

В апреле 1971 года «Абсолютная пустота» вышла отдельным сборником в варшавском издательстве «Читатель» („*Czytelnik*“). Он включал 15 рецензий на несуществующие книги, причем открывался авторецензией, то есть своеобразным предисловием, раскрывавшим замысел автора. В сентябре того же года уже в Кракове «Литературное издательство» („*Wydawnictwo Literackie*“) издало сборник «Бессонница», включавший еще одну рецензию — „*Non serviam*“ (на русском языке она публикуется под названием «Не буду служить»), которая позже органично вошла в «Абсолютную пустоту».

Здесь следует заметить: иногда встречается мнение, что все эти «апокрифы» Лема (рецензии на несуществующие книги, предисловия к ним и подробные пересказы этих книг) нельзя считать художественной литературой, скорее, они являются своеобразными публицистическими или философскими эссе. Но если внимательно присмотреться к «апокрифам» и сравнить их с обычной публицистикой Лема, с его рецензиями на реально существующие произведения, то можно заметить невооруженным глазом значительные отличия. Прежде всего, в обычной публицистике Лем, как правило, серьезен и старательно придерживается фактов. Конечно, он и там не отказывается от сарказма, когда пишет, например, о политике, но не допускает искрометного юмора, полета фантазии, словесной игры — всего того, что характерно для Лема-художника. Да, в «апокрифах» можно найти множество сходных с публицистикой признаков: ссылки на источники, цитаты из выдуманных критиков и рецензентов, множество конкретных, но в то же время вымышленных деталей. Это именно внешнее сходство, определяющееся принятой формой повествования.

Во всяком случае, сам Лем в одном из писем своему американскому переводчику Майклу Канделю на этот счет высказывался совершенно определенно: «Упрек, с которым я встретился на родине, правда, высказанный не так остро и ясно, гласит, что чем-то таким, как „Мнимая величина“, я попросту уже выхожу за пределы беллетристики, что это какие-то упражнения, допустим, из философии, или публицистики, или фантастической историософии (или хотя бы полуфантастической), а не литературные произ-

ведения. У меня же на это есть такой ответ: то, что вчера считалось трансцендентностью границ беллетристики, сегодня может быть уже интегральной частью художественной литературы, поскольку граница эта носит изменчивый характер, зависит от принятых условностей, и когда они изменяются, фантастическая философия или теология может стать именно „нормальной художественной литературой“»².

В авторецензии, открывающей сборник «Абсолютная пустота» и сделанной довольно хитро (Лем прикидывается сторонним критиком), в принципе поясняется, чем следует считать те или иные тексты. Это пародии, подражания и передразнивания; черновые наброски ненаписанных произведений; и, наконец, парадоксальные (по выражению Нильса Бора, «безумные») гипотезы, в которых Лем иногда спорит с самим собой прежним. Но это не просто «книга невоплощенных мечтаний». Лема очень волновали и беспокоили проблемы разрушения как культуры в целом, так и литературы, к которой он был причастен как автор, в частности.

В послесловии к немецкому изданию «Диалогов» он писал: «Специализация действует таким образом, что она одновременно углубляет и сужает поле зрения. Говорят, специалист знает, пожалуй, все ни о чем. Потому что чем больше углубляется познание специалиста, тем сильнее он себя изолирует от специалистов соседних научных областей. Так случилось и с литературой. Она умалчивает о растущем числе животрепещущих проблем, из-за которых наш мир может физически или духовно погибнуть; духовно, если оторвется от корней средиземноморской культуры и забудет ее (показательно в этом отношении, что прославленный кульминационный пункт этой культуры – эпоха Просвещения – сегодня уже подвергается поношениям). Литература хранит молчание об этих опасностях, потому что она с ними не справляется, потому что они не подходят под шаблон рассказа об отдельных судьбах, и поэтому не случайно возник новый (*nouveau*) роман, который должен рассказать все ни о чем. Сама оценка этого дезертирства стала симптомом состояния литературы... А что касается литературы массовой культуры, то она является предметом, которым затыкаются дырки в свободном времени, суррогатом неисполнимых желаний, осуществление которых в соответствии со вкусом читателя происходит или в кровати, или в космосе. (Впрочем, в последнее время соответствующие

² Лем С. Мой взгляд на литературу. М., 2009. С. 604–605. Пер. В. Язневича и др.

кровати были перенесены в космос.) Людей в современной литературе хватает; а вот чего в ней нет, так это судеб мира, поскольку движение мира происходит и решается всегда где-то над головами героев, а именно там, куда литература не доходит»³.

Лем действительно в своих зрелых произведениях (как в сказочных, юмористических, так и в серьезных) прежде всего старался сфокусировать свой взгляд не на перипетиях отдельных героев, а на судьбах миров, пусть и фантастических, но в любом случае не оторванных от нашей реальности. Какая, в принципе, разница, кто пытается осясчастливить мир — хитроумные роботы-конструкторы Трурль и Клапаудий или птицеподобные жители планеты Энции? Это неизбежно и наша, земная, человеческая проблема, которую нужно решать нам, жителям планеты Земля.

Кратко рассмотрим все истории, разобранные в сборнике.

Робинзоны. По мнению рецензента «Абсолютной пустоты», это просто пародия, передразнивание, которое высмеивает *poivreau roman*. Я не знаток этого течения, поэтому не могу назвать объекты пародии. Действительно, просто пересказ содержания робинзонад, особенно во второй части, где логика повествования сменяется сумбуром и хаосом, выглядит именно как насмешка. Но когда же Лем приступает к разбору вымышленных рецензий французских критиков, становится ясно, что основная цель псевдорцензии глубже, чем издевательство. Разъясняя то, что эти критики ничего не поняли в романе, Лем попутно совершает прекрасный разбор «клинической» вещи и находит в ней глубокую задумку автора. Вот эта часть уже больше напоминает пародию, насмешку над критическим рецензированием, для которого характерен поиск смысла даже там, где его нет. Поэтому Лем завершает псевдорцензию вполне логичным выводом: «От реальности, никогда не оставляющей нас, нет иного пробуждения, кроме смерти»⁴.

Гигамеш. Итак, что мы имеем для начала: роман, время действия которого составляет 36 минут — «именно столько нужно, чтобы доставить смертника из тюрьмы к месту исполнения приговора»⁵. Это занимает 395 страниц текста, которые снабжены «Истолкованием» на 847 страницах, что составляет в сумме 241 000 слов. Автор романа

³ Lem S. Nachwort // *Lem S. Dialoge*. Frankfurt am Main, 1980. S. 308–309. Пер. В. Борисова.

⁴ Лем С. Робинзоны // *Лем С. Библиотека XXI века*. М., 2002. С. 28. Пер. В. Кулагиной-Ярцевой др.

⁵ Лем С. Гигамеш // *Лем С. Библиотека XXI века*. С. 31.

Патрик Ханнахан таким образом решил «обскакать» Джойса с его «Улиссом», замахнувшись на то, чтобы включить в свой текст *всю совокупность* человеческих знаний. Лем, конечно, порезвился. Пересказать эту псевдорецензию невозможно. Можно заметить, что это и самопародия (не случайно упоминается то, что Ханнахан часто придумывает *свои* слова), достаточно вспомнить письма Лема к М. Канделю, в которых он часто увлекается разъяснениями, что можно вложить в толкование тех или иных слов и выражений в «Кибериаде». Хотя Ханнахан превзошел Лема. Ведь в его романе «топология запятых в VI главе есть аналог карты Рима»⁶! Есть там и мифы, и симфонии, и храмы, и физические теории, и всеобщая история, и лингвистика. «Гигамеш» как «гигантская мешанина» — это круто!

Сексотрясение. Впервые идея о препарате, который делает акт зачатия до крайности неприятным, появилась у Лема еще в «Двадцать восьмом путешествии». Один из предков Ийона Тихого изобрел омерзин, пентозалидовую производную двуаллилоортопентанопергидрофенатрена. Но пока «антисекс» не внедрен в повседневную практику, нам ничего не грозит.

Группенфюрер Луи XVI. Эта самая беллетризованная псевдорецензия была одной из первых, переведенных на русский язык. Перечитывая ее сейчас, я с удивлением и ужасом обнаружил, что она полна переключек с реалиями современной российской действительности. Что явно и в диком кошмаре не могло привидеться автору тогда. Я воздержусь от упоминания здесь того, что считаю явными переключками, каждый волен это увидеть или не увидеть. Скажу лишь, что нынешнюю эпоху, на мой взгляд, верно характеризуют слова из рецензии Лема: «Необычность этой книги проистекает из того, что в ней сочетаются элементы, кажущиеся совершенно несоединимыми. Перед нами лживая истина и правдивая ложь — то есть нечто такое, что одновременно является и правдой и ложью»⁷.

Ничто, или Последовательность. Эта едкая пародия на «антироман» вдумчивому читателю, который сам не прочь побаловаться литературным трудом, может послужить прекрасной подсказкой о том, как много можно сказать, *не говоря!* В самом деле, умные авторы активно используют прием умолчания, к примеру, заставляя читателя самого домысливать за автора.

Перикалиписис. Замечательное вступление к рецензии: немец написал книгу по-голландски, почти не зная этого языка, снабдил

⁶ Там же. С. 39.

⁷ Лем С. Группенфюрер Луи XVI // Лем С. Библиотека XXI века. С. 57.

ее предисловием на английском и издал во Франции, известной своими скверными корректурами. Далее: «Пишущий эти строки тоже вообще-то не знает голландского, но, ознакомившись с названием книги, английским предисловием и немногими понятными выражениями в тексте, решил, что в рецензенты все же годится»⁸. Автор прав, для хорошей рецензии вовсе не обязательно читать книгу, чуть позже это доказал профессор Р. С. Кац, выпустив брошюру «Взгляд на современную русскую литературу», в которой оценивал содержание книг по их обложкам.

Но Лем пошел дальше. От имени немца Ферзенгельда он предлагает проект учреждения Фонда Спасения Человечества, который первым делом занялся бы уничтожением всего, что создано в XX веке. Искать жемчужины в этом мутном потоке бесполезно, считает рецензент: «Если по Сахаре разбросаны сорок песчинок, от отыскания которых зависит спасение мира, то мы не найдем их точно так же, как четыре десятка спасительных книг, давно написанных, но потонувших в груде макулатуры»⁹. И в дальнейшем следует тщательно заботиться о том, чтобы никто и не помыслил заняться творчеством. Тем, кто ничего не делает, пожизненная стипендия, а наказывать следует тех, кто занимается творчеством. Причем очень жестко за любой творческий рецидив.

По-моему, очень хорошее предложение. Жаль, невыполнимое.

Идиот. Очень грустная рецензия, наверное, единственная в серии, которая не исчерпывает темы сама по себе, то есть хотелось бы в самом деле прочитать этот выдуманный роман. Ясно, что для это был оммаж тем произведениям Достоевского, которые тронули Лема. Более того, если отойти от темы персональных отношений родителей с неполноценным ребенком, то проблема преобразования кошмаров в подобие райских видений весьма актуальна практически чуть ли не для каждого. Рано или поздно мы сталкиваемся с этим, и нам часто не хватает ни терпения, ни умения, ни способностей к самокомпенсации и творчеству, без чего выжить и не обрушиться в ад окружающих кошмаров никак не получается...

Сделай книгу сам. Замечательное предсказание краха интеллектуальной порнографии. Сбываются оба варианта: и забвение классики, и лень что-либо делать собственноручно. Ведь к услугам желающих огромное количество специалистов по выпуску гнусно-

⁸ Лем С. Прикалипсис // Лем С. Библиотека XXI века. С. 76.

⁹ Там же. С. 78.

стей на любой вкус. Профессор Валерно еще в романе Владимира Савченко «Открытие себя» назвал фантастику «интеллектуальным развратом». Посмотрел бы он (или его прототип – академик П. Л. Капица) на то, что издается сегодня!

Одиссей из Итаки. Замечательное эссе о гениях, блистательный веер находок гениальных открытий в прошлом, вроде описания венокда в XV веке. Как и положено, с гениями разбирались по-деловому: «Баубер по прозвищу Каталонец, был сожжен живьем после отсечения конечностей, вырывания языка и вливания в желудок, через воронку, расплавленного свинца. „Контраргументация сильная, хотя и внелогическая, а следовательно, иноплоскостная“, – замечает молодой доктор философии, обнаруживший рукопись»¹⁰.

Интересна гипотеза о гениях первого класса, которые выпадают из мира, потому что выдвигают гипотезы и теории, которые никто из современников понять не в состоянии, а через некоторое время мир уйдет в другом направлении, и вернуться к идеям таких гениев станет уже невозможно. Поэтому эти идеи навеки остаются невидимыми, то есть никому не известными.

Ты. В предисловии к «Абсолютной пустоте» Лем сам признается, что рецензия на роман Раймона Сера «Ты» не очень удачная: «выдумать плохую книгу и после ее за это высмеять – слишком дешевый прием»¹¹. Мне показалось еще, что и перевод В. Кулагиной-Ярцевой не очень удачен, я не понял первое же предложение, поэтому пришлось уточнять его смысл в оригинале. Но кое-что интересное нашлось и в этой рецензии. Например, следующая мысль: «Когда издатель играет роль сутенера, литератор – проститутки, а читатель – клиента публичного дома, вы, осознав это положение вещей, чувствуете нравственную дурноту»¹². По-моему, это весьма реальное описание того, что происходит сегодня в российской издательской политике. Во всяком случае, когда некоторые издатели заведомо отказываются печатать то, что хоть немного приподнимается над средним интеллектуальным уровнем, аргументируя свое решение тем, что читатели этого не поймут.

Корпорация «Бытие». Идея конспирологического вершения всех судеб мира доведена мэтром до совершенства: «Мало того, что в 2041 году на всей территории США никто уже не может съесть

¹⁰ Лем С. Одиссей из Итаки // Лем С. Библиотека XXI века. С. 104.

¹¹ Лем С. Абсолютная пустота // Лем С. Библиотека XXI века. С. 8.

¹² Лем С. Ты // Лем С. Библиотека XXI века. С. 110.

цыпленка, влюбиться, вздохнуть, выпить виски, не выпить пива, кивнуть, моргнуть, плюнуть без верховного электронного планирования, устроившего предустановленную гармонию на годы вперед, но вдобавок корпорации с доходом в три миллиарда каждая в ходе конкурентной борьбы создали, сами того не зная, Единого в Трех Лицах Всемогущего Судьбостроителя»¹³. В некотором роде это очередной фелицитологический эксперимент Лема: вроде все довольны, у всех судьбы устраиваются так, чтобы им было хорошо, но теперь становится недоступной такая судьба, которой никто бы не управлял. Заканчивая рецензию, Лем уточняет, что фантастичность такого замысла имеет корни в реальном мире и проблема манипулирования умами вполне может проявиться в реальности, потому что избежать ее в мире всеобщего потребления очень трудно.

Культура как ошибка. Заключающие «Абсолютную пустоту» тексты практически переходят от псевдорецензирования к изложению тезисов самого автора. Иногда переворачивая при этом все с ног на голову. Если ранее Лем высказывался о том, что новейшие технологии отринут культуру, скорее, в отрицательном смысле, то здесь устами Вильгельма Клоппера он развивает идею того, что культура — адвокат творческой бездарности эволюции, что она служит человеку для оправдания его страданий и неудобств, «заработанных» в процессе эволюции. А значит, когда человек станет автокреатором, начнет менять себя сам и избавится от шелухи старой биологии, и культура как утешитель станет ненужной.

Конечно, Лем не мог не добавить тут же едкого замечания. По его мнению, «техноэволюцию нельзя считать панацеей от всех бед хотя бы потому, что критерии оптимизации слишком сложно связаны между собой, чтобы считать их универсальным средством (то есть заведомо безупречным практическим кодексом благих деяний)»¹⁴. Что ж, рецензент знает, о чем говорит. Фелицитологические эксперименты Лема никогда не завершались полным успехом. А значит, и страдания никуда не денутся, и культура в роли утешителя все равно будет востребована.

О невозможности жизни; О невозможности прогнозирования. Шутка почти на двадцать страниц том, что вероятность появления профессора Коуски ничтожно мала. Как, впрочем, и кого-либо другого: «Любой человек — нечто вроде главного выигрыша

¹³ Лем С. Корпорация «Бытие» // Лем С. Библиотека XXI века. С. 120.

¹⁴ Лем С. Культура как ошибка // Лем С. Библиотека XXI века. С. 135–136.

в лотерее, и притом в лотерее, в которой выигрывает только один билет из терагигагамультисантимиллионов»¹⁵. Чуть раньше или примерно в то же время автором была написана история происхождения другого профессора — Аффидавида Доньды, и история эта еще более невероятна. Давая в своей рецензии слово еще одному профессору, Бедржиху Врхличке, Лем как бы между прочим прошелся и по «антропному принципу» возникновения Вселенной (термин этот был предложен позже, но идея его высказывалась раньше, и Лему она была, несомненно, знакома), ибо осылки этого принципа исходят все от того же «метафизического изумления собственным существованием»¹⁶.

В псевдорецензии предлагается оценить с позиций теории вероятности возможность предсказания в начале XX века многих явлений, ставших реальными в ближайшие 50–100 лет. Кто в 1900 году мог считать возможным появление атомного оружия, способного уничтожить жизнь на планете, обилие автомобилей, реальные полеты на Луну, доступность глобальных средств связи, персональные компьютеры и многие другие вполне реальные сейчас вещи? Только умалишенный (по выражению профессора Коуски) признал бы все эти достижения человеческого гения хоть чуточку вероятными. А ведь все они состоялись. Значит, и в нашем будущем, скорее всего, будет появляться то, что сейчас кажется нам невероятным, невысказанным и невозможным.

Константин Душенко при переводе исправил по согласованию с Лемом несколько ошибок (например, заменив генерала Самсонова Брусиловым), но одну забавную ошибку в тексте Коуски оставил: «Если бы мать зачала меня в другой день и час, чем это случилось в действительности, родился бы не я, а кто-то другой; это следует уже из того, что моя мать действительно зачала в другой день и час, а именно за год до моего рождения, и родила девочку, мою сестру; вряд ли стоит доказывать, что она — не я»¹⁷.

Не буду служить. Эта псевдорецензия распадается на две самостоятельных части. Обе интересны и многообещающи. Первая — о самой идее персонетики и создаваемых персоноидах — существах внутри компьютера, то есть о моделировании исключительно математическими способами. Здесь, конечно, удивительна

¹⁵ Лем С. О невозможности жизни; О невозможности прогнозирования // Лем С. Библиотека XXI века. С. 152.

¹⁶ Там же. С. 157.

¹⁷ Там же. С. 155.

и весьма перспективна мысль о том, что моделируемый мир может быть различным *в любом направлении*: он может иметь несколько измерений, в зависимости от начальных условий может развиваться совершенно по-разному, создаваемые в этом мире существа могут иметь разные цели. Это очень плодотворная идея, и она наверняка будет реализована, как только это позволит мощностно вычислительной техники и программного обеспечения.

Вторая часть — о взаимоотношениях Творца и его созданий. Эта часть прочно сцеплена с реальными теологическими и этическими концепциями и представляет немалый интерес именно в контексте реальных религиозных верований. Мне лично эта тема не так интересна, как первая, может быть, потому, что для себя лично я давно уже выбрал *non serviam*, но если вдруг придется выступить в роли Создателя, наверное, прежде нужно будет как следует подумать, а стоит ли это делать вообще?

Новая Космогония. Лем все-таки велик! Прежде всего тем, что уже в немолодые годы отваживался задумываться над вопросами, которые обычно люди задают себе в юности, когда еще необразованны и неопытны. С годами мы стараемся забыть о «детских вопросах», разменивая свое время на суету текущих забот, а Лем раз за разом возвращался к этой теме.

Космос как Большая Игра — это не первая его гипотеза, которая объясняет *Silentium Universi* (хотя она, в общем-то, гораздо шире этой одной загадки) и некоторые попутные явления, например, квазары или черные дыры, а также дает возможные варианты действий працивилизаций, нацеливает в далекое будущее, подготавливает к мысли о том, что теория Эверетта об обилии Вселенных — лишь один из вариантов многообразия Универсумов. А главное, указывает на то, чем стоит заняться: «То, что процессы микромира в принципе обратимы, известно уже давно. Из теории следует удивительный вывод: если бы энергию, которую земная наука вкладывает в изучение элементарных частиц, увеличить в 1019 раз, то изучение это — выяснение существующего порядка вещей — превратилось бы в изменение этого порядка! Вместо того, чтобы познавать законы Природы, мы бы их слегка изменяли»¹⁸.

Возвращаясь к вопросу о том, можно ли считать сборник «Абсолютная пустота» художественной литературой, следует отметить, что литературоведы сломали не одну сотню копий, формулируя определения художественности в литературе. Можно

¹⁸ Лем С. Новая Космогония // Лем С. Библиотека XXI века. С. 215.

много говорить о жизненной правде и общественных идеалах, единстве формы и содержания, силе и благотворности воздействия произведения. Но я бы ограничился простой формулой Федора Михайловича Достоевского, высказанной им в одной из своих статей: «Следственно, попросту: художественность в писателе есть способность писать хорошо»¹⁹.

Книга Лема этому параметру вполне соответствует.

¹⁹ *Достоевский Ф. М.* Г-н –бов и вопрос об искусстве // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 30 т. Т. 18. М. 1978. С. 80.

Юстина Тушиньска

«РАССЛЕДОВАНИЕ» СТАНИСЛАВА ЛЕМА КАК ПРЕДВЕСТЬЕ КРИТИКИ СТРУКТУРАЛИЗМА

Перевод с польского
Натальи Федишевой, Ирины Шестопаловой

В начале статьи я бы хотела представить исследовательский подход, с помощью которого рассматриваю роман «Расследование» Станислава Лема: я обратила внимание на этот роман не затем, чтобы изучать его в контексте других произведений, а потому, что он интересует меня как высказывание Лема о конвенции криминальной литературы. Существует некая убежденность, что Лем использует литературные традиции, жанры или определенную эстетику, для того чтобы создать текст, стоящий на границе с философской литературой. Криминальную конвенцию Лем в итоге применяет всего несколько раз. Ее следы мы можем найти в нескольких небольших новеллах цикла «Рассказы о пилоте Пирксе». Но полноценно автор решил воплотить ее всего дважды. Точнее, даже три, если считать незавершенный роман, пробу пера в детективном жанре — «Испорченный детектив». Два опубликованных романа интересны тем, что позволяют наглядно проиллюстрировать, какой детектив Лем написать не хотел. Она представляет собой некий документ, подготовку к слову конвенции, которая случилась затем в изданном в 1959 году «Расследовании». В принципе, можно рассматривать и этот роман как эксперимент, при этом не совсем удачный, так как сам автор через много лет от него отгораживался, написав: «Первая версия („Расследования“ — *примеч. ред.*) меня не удовлетворяет, хотя она вполне пристойно написана и держит читателя в напряжении. Окончание же — это просто нарушение жанрового образца и попытка взобраться на высокого коня, так как там вставлена релятивистская философийка, показывающая, что могло быть так, а могло быть совсем иначе. «Насморк» лучше, потому что

достовернее. Я сам готов ему поверить. Даже в категориях натурализма и наивной достоверности это сделано лучше. А моя привязанность к этой идее просто вытекает из того, что у меня всегда было маниакальное отношение к тому, что может сделать случай, совпадение событий, слепой рок или судьба¹». Даже если бы Лем не признал открыто тот факт, что эти два романа — два варианта одного и того же, сходство было бы очевидно. Подобные не только затрагиваемые идеи, но и конструкция произведений. Итак, можно расценивать эти немногочисленные обращения к криминальной конвенции не как независимые случаи (или случайности), а как проявление общего принципа. В этом контексте представляет интерес тот момент, который настолько заинтриговал автора в структуре детектива, что он решил через 17 лет вернуться к нему, чтобы исправить. В то же время встает вопрос, с какой целью Лем использовал криминальную конвенцию. Но учитывая, что в одном небольшом тексте трудно было бы уместить весь исследуемый материал, в статье будет проанализирован только роман «Расследование».

Первый вопрос, с которого стоит начать исследование представленной темы: насколько Лему удалось воплотить криминальную модель? Чтобы на него ответить, надо понять, в какой степени автор был заинтересован в ней и как он ее оценивал. Не существует одного текста, аккумулирующего все его замечания, тезисы и теорию в одно целое. Высказывания, чаще всего критические, рассеяны в эссе, они часто появляются на полях или при размышлениях о фантастике или литературе в общем. Некоторые вопросы для автора настолько важны, что он не единожды возвращается к ним, повторяя или уточняя свои концепции. Следовательно, мы должны собрать и сопоставить разрозненные замечания и тезисы. Теория, которая нам открывается в результате, оказывается довольно стройной, но не особенно новаторской. Причиной этого, во-первых, является традиционный взгляд автора на детективы, а во-вторых, игнорирование Лемом современных ему исследований по теории литературы, что уже отмечал Ежи Яжембский в послесловии к тому «Фантастика и футурология». Он отмечает, что весь трактат как бы обходит современные Лему знания о теории литературы, но при этом в нем используется

¹ Так говорил... Лем. М., 2006. С. 100. Пер. В. Язневича, В. Борисова. (Автор цитирует польский источник: Śledztwo. Komentarz autora. URL: <https://goo.gl/w17FSs> (дата обращения: 07.05.2017).)

терминология концептуальной рамки, то есть в целом языка, присущего структурализму: «Итак, во-первых: чтобы создать теоретические рамки для своих рассуждений, Лем весьма ограниченно использует существующий аппарат литературы о науке. Где-то там он, конечно, наличествует в виде фона — скорее как точка отсчета, — но в принципе автор сам создает здесь некоторую систему теоретических понятий, служащих ему не только для размещения фантастики в пределах литературных жанров, но попросту для описания всей литературы как таковой. В рамках этого — структурального в общих контурах — аппарата появляются элементы, решительно новаторские в год возникновения книги: например, принятие во внимание в качестве «четвертой структуры литературного произведения» системы смыслов, которую придает произведению читательская среда в процессе восприятия, в 1970 году было довольно необычным открытием (этим же годом датируются классические работы на эту же тему Ханса Роберта Яусса, но рассуждения Лема скорее всего возникли параллельно). Дело в том, что автор книги несколько не озабочен существующей в ту минуту, когда он писал книгу, теоретико-литературной модой и пытается разобраться со своими проблемами с помощью аналитического мышления и понятийного аппарата, позаимствованного сколь у литературоведов, столь и у семиотиков, информатиков и специалистов по теории игр»². Во фрагментах эссе, посвященных детективу, это особенно заметно. Все определения, к которым приходит Лем, — это определения структурного исследования конвенций и схем. К подобным выводам можно прийти, изучая и остальные его высказывания, касающиеся этого жанра. Нельзя отрицать, что автор «Выхода на орбиту» хорошо ориентируется в жанре криминальной литературы. Следующие эссе насыщены примерами из самых разных более или менее популярных детективных рассказов и романов. Несомненно, изучаемые мною тексты доказывают, что Лем был хорошо знаком с классикой, поэтому мы можем полагать, что его суждения были обоснованными

Первый текст, в котором широко обсуждается поэтика детектива, — «Выход на орбиту», изданный в 1960 году (то есть через год

² Яжембский Е. Забавы и обязанности научной фантастики // Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 2. М., 2008. С. 662–663. Пер. Е. Вайсброта. (Автор цитирует польский источник: Jarzębski J. Posłowie // Lem S. Fantastyka i Futurologia. T. 3. Kraków, 2003.)

после публикации «Расследования»). Замечания касательно некоторых аспектов криминальной конвенции появляются также и в изданной в 1970 году «Фантастике и футурологии» и письмах к переводчику Майклу Канделю. В эссе из сборника «Выход на орбиту», названном «О детективном романе», автор ведет весьма последовательную критику ограничений конвенций, предваряя их краткой информацией об источниках, истории развития и основных творцах этого жанра. Список упомянутых авторов впечатляет, если принять во внимание, что интерес Лема к детективу, в сущности, находится далеко не в центре его эссеистики, как и сам детектив находится на обочине беллетристики. Достаточно отметить, что кроме несомненных классиков, таких как Габорио, Леру, Конан Дойль, Леблан, Сэйерс, Честертон, Кристи, Чендлер, Гарднер, он приводит также имена Бретта Халлидея, М. Э. Чабера, Р. Демига, А. А. Милна, а также Дж. Т. Роджерса. Все это позволяет нам считать, что перед тем, как приступить к полемике с криминальной конвенцией, он внимательно познакомился не только с уже известным ему каноном, но и с современными ему тенденциями.

Это эссе по сути своей является анализом (критическим) конкретных элементов детективного жанра, который делится на две основные группы — классический европейский детектив и современный американский. После обсуждения корней криминальной конвенции Лем обращается к проблеме морали, представленной в детективной прозе, и говорит о различии сюжетных схем опираясь именно на эти категории. Можно предположить, что этот вопрос важен для автора, так как он возвращается к нему как в дальнейшей части эссе, так и в следующих текстах. Различия криминальных канонов, представляемых в детективных романах, служат предлогом для того, чтобы обсудить создание образа сыщика, от которого, по мнению автора, зависит успех такого типа произведений. В сущности, уже в этом месте Лем упрекает авторов детективов в том, что они коммерчески, если не сказать цинично, подходят к написанию книг. Так, он утверждает: «Очень быстро — практически в самом начале популярности «детективных романов» — авторы сообразили, что лучше всего использовать собственного, переходящего из книги в книгу детектива»³.

Однако важнее всего сформулированные Лемом претензии по отношению к детективным схемам, сходные с теми, которые

³ *Lem S. Wejście na orbitę. Kraków, 1962. S. 42.* Пер. Н. Федишевой, И. Шестопаловой.

можно заметить уже в написанном на год раньше «Расследовании», а потом — в «Насморке»: «Классический детектив — это загадка, последние страницы которой отвечают на вопросы: кто совершил преступление, каким образом и почему. Автор — и этого требует канон — обязан выдать читателю преступника, его мотивы и технику. Добиться в этом гармонии всегда было трудно. Обычно автора подводит один из четырех конструктивных элементов: личность преступника становится неправдоподобной, его мотивы «объясняются» через силу, и, наконец, сама техника преступления становится почти что чудом»⁴ (курсив мой. — Ю. Т.). Далее автор обсуждает каждый из этих аспектов, начиная с мотива. Ограниченный список возможных, реализованных, популярных мотивов преступления — это именно то, что, по мнению автора, делает всю эту традицию ограниченной и замкнутой. Лем уверенно перечисляет возможные мотивы. Прежде всего он выделяет деньги, старые счеты, страсть (как относительно редкий вариант) и «чистое искусство преступления», попутно Лем еще раз обозначает различие между европейским и американским типом детектива, то есть отмечает связь между допустимой мотивацией и структурой произведения, и тем, как формируется образ героя-детектива. В целом можно предположить, что американский тип, использующий в качестве мотива организованную преступность (и, следовательно, «коллективный мотив», а не индивидуальный), кажется ему более интересным.

После размышлений о мотиве автор обсуждает возможные варианты схемы совершения преступления и хода событий и в результате приходит к критике «растущего пренебрежения критериями правдоподобия»⁵, что, по мнению Лема, стало отличительной чертой для сосредоточенного на частных отношениях европейского романа. Наряду с недостаточной достоверностью, его основные черты — это схематичность, замкнутость и условность. Говоря о несоответствии критериям правдоподобия, Лем также учитывает уровень подлинности (вероятно ли воплотить в жизнь представленный способ, которым было совершено убийство), а также психологическое правдоподобие, и именно оно кажется автору более важным. Вывод, что детективы имеют мало общего с правилами реалистического романа и читатель не должен ожидать от них ничего, кроме развлечения вроде раз-

⁴ Lem S. Wejście na orbitę. S. 53.

⁵ Ibid. S. 43.

гадывания шарады, для автора так важен, что он вспоминает о нем не только в различных частях этого эссе, но и в каждом последующем тексте, в котором он высказывается о криминальной конвенции. Однако трудно определить, претензия ли это с его стороны или просто нейтральная характеристика жанра.

Наиболее интересные замечания с точки зрения исследовательской перспективы данной статьи относятся к двум затронутым в «Выходе на орбиту» вопросам. Первый лучше всего передает следующая цитата: «*В определенном смысле детектив — особенно европейский — является каким-то суррогатом научного, логического мышления* (курсив мой. — Ю. Т.), выстраивания причинно-следственной цепочки (например, типично, что в криминальной конвенции исключено появление на сцене сверхъестественных факторов — преступник должен использовать максимально «естественные» средства)»⁶. Может быть, именно благодаря этой черте Лем вообще обращался к жанру, который сам так усердно критиковал. Это также кое-что говорит нам о характере конструируемых Лемом детективных интриг.

Второе замечание касается роли случая. Эту проблему Лем затронул в последней части эссе, обсуждая процесс конструирования детективного повествования, то есть мастерство писателя. Автор «Расследования» обратил внимание на то, что самая трудная задача, встающая перед автором, желающим написать детектив, который должен стать чем-то большим, чем просто «коммерческим чтивом», — это принятие во внимание роли случая при конструировании сюжета. Использование этого фактора без потери интриги — то, что может приблизить нас к реализму. Лем пишет, что этот фактор отличает хорошую литературу от плохой, и одновременно отмечает, что авторы детективов боятся его как огня. Отзвуки этой теории мы найдем во всех его произведениях, касающихся структуры детектива.

Подводя итог анализу взглядов Лема, представленных в «Выходе на орбиту», нужно еще раз подчеркнуть целостный подход и очень хорошую осведомленность о детективной литературе. Замечания, касающиеся жанровых ограничений, можно свести к утверждению, что основной проблемой автор «Расследования» считал стереотипность используемых приемов: бесконечная перестановка и расслоение фиксированных элементов (изошренные способы убийства), применение клишированных решений (мотив

⁶ Ibid. S. 58–59.

безумного ученого, тайна закрытой комнаты) и отсутствие возможности обойти, заменить чем-то элемент схемы (ограниченный список мотивов, неучтенные случайности).

Итак, перейдем к анализу воплощения криминальной конвенции в романе Лема «Расследование». Несомненно, он имеет структуру детектива: есть четкая загадка — исчезновение тел из моргов, хотя остается спорным, можно ли эту проблему назвать преступлением, если да, то что это — убийство или кража? Может быть, тут бы даже был уместен термин «антипреступление». Тем не менее, вокруг такой загадки выстраивается сюжет. Также заметна линейно-возвратная композиция, изображен весь следственный аппарат, к тому же формализованный (следствие ведет полиция). Наконец, мы узнаем всю структуру расследования, присущую детективам. Кроме упомянутого мной неясного статуса преступления (что, вероятно, стоит связывать с темой произведения, так как для самой конструкции важнее всего, что оно было представлено в форме загадки), можно отметить:

— во-первых, изменение функции героя-детектива. Ведущий расследование Грегори не обладает чертами, которые традиционно приписывают сыщику. Он не в состоянии вести связное расследование, Лем не наделил его чертой, которую обычно называют интуицией детектива;

— во-вторых, отсутствие антагониста в традиционном понимании — прежде всего, по причине отсутствия конкретного подозреваемого. Тут Лем полемизирует с популярной в детективном жанре формулой «подозреваются все» — круг подозреваемых ограничивается коллегами детектива. В скобках можно отметить, что с банальным решением, коим является тайна закрытой комнаты, автор также полемизирует. Все говорит о том, что никто не мог проникнуть в морт незамеченным, чтобы что-то сделать с телом, но все же тело исчезает. Альтернатива в данном случае остается традиционной — как обычно в детективе: либо сверхъестественная сила (что невозможно), либо хитрый трюк преступника. Однако читатель в итоге не получает окончательного ответа на вопрос;

— и, наконец, в-третьих: отсутствует окончательный ответ, разрешение детективной интриги — сыщик не находит объяснения. Остаются исключительно предположения.

Анализ трех этих вопросов — особенно того, как конструируется расследование и какую функцию несет детектив (а, может, и понимание, какие функции он не выполняет) — приводит нас к выводу,

что центральную часть романа Лем посвящает не столько расследованию совершенных преступлений, сколько изучению метода. Во-первых, метода ведения расследования (которое проводит неумелый сыщик), а также осмыслению научного метода. Очень важным, даже центральным, компонентом сюжета этого романа является сцена научной консультации, которую во время расследования дает математик Сисс. Этот герой — эксперт по построению общих моделей на основании статистических данных. Он конструирует модель возможного решения загадки с помощью сопоставления данных, которые кажутся абсолютно несвязанными и далекими, а именно — он сравнивает фактор заболевания раком с атмосферными условиями и географическим положением, в котором происходили загадочные события. Модель, созданная на этой базе, позволяет предвидеть время и место следующего загадочного происшествия. Но в тот момент, когда метод Сисса начинает приносить результаты, он, по мнению Грегори, становится подозреваемым. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией, когда ученого подозревают только на основании того, каким методом он пользуется. Можно было бы не вспоминать об этой сюжетной линии, но расследование по делу ученого в какой-то момент будто бы начинает доминировать над расследованием преступления. Об этом говорит тот факт, что, во-первых, детектив полностью отказывается от поиска другого решения, а во-вторых, что сбор доказательств, которые могли бы опровергнуть теорию Сисса или указывать на его безумие, становится основной целью. Конечно, этому сопутствуют последующие разговоры, которые можно было бы назвать допросами. Однако расследование превращается из сбора материальных доказательств, поиска свидетелей и мотива (им может быть сама наука — доказательство теоретических предположений) в некий мыслительный эксперимент.

После того, как мы отметили эту зависимость, можно поставить вопрос — с каким именно методом ведется полемика? Очередные сформулированные героем-детективом обвинения имеют структуралистскую направленность. Для того чтобы обосновать это предположение, необходимо еще раз взглянуть на литературоведческие эссе Лема. Три текста, значительно более поздние, чем «Расследование», предъявляют подобные претензии структуралистскому методу. Первые — еще достаточно сдержанно — Лем формулирует в «Философии случая». Это эссе вызвало бурную дискуссию среди польских структуралистов (она прошла в Институте литературных

исследований). Сначала свою критическую рецензию представил Генрик Маркевич, а чуть позже на страницах журнала «Литературные заметки» (1971) была опубликована полемика Славиньского, Бартошуньского и Маркевича, дополненная ответом Лема. Однако эта дискуссия, по всей видимости, не разрешила возникшие вопросы, так как в течение следующих двух лет были изданы такие очерки, как «Признания антисемиота» (1972) и «Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова» (1973). В них можно заметить, как позиция автора становится все более радикальной.

«Признания антисемиота» автор заканчивает вопросом о роли теории Ф. де Соссюра: «Поэтому также не может быть никаких святых и незыблемых тезисов, исходных в исследовании. Одним из таких тезисов является, например, предположение де Соссюра, что сочинение полностью отвечает понятию языка (*la langue*). Это страшная неправда, противоречащая всем позднейшим определениям информатики и лингвистики, неправда, которую никто не смеет так назвать из уважения к мастеру⁷. В «Фантастической теории литературы Цветана Тодорова» заметна еще большая радикализация этой позиции, так как Лем открывает ее цитатой из работы Пьера Берто. Позволю себе привести цитату: «Поскольку литературоведческий структурализм – французское изобретение, пусть же эпиграфом к попытке испортить его репутацию послужат слова француза, Пьера Берто, который сказал в „Инновации как основе“: „Под диагональными науками я понимаю такие дисциплины, называемые формальными, которые пересекают теорию соответствующих наук. Такие дисциплины – диагональные связующие – существуют давно, например, математика или логика. С середины нашего века к ним присоединилась кибернетика... Какое-то время считалось, что основой подобной формализации гуманистических дисциплин станет структурализм. Сегодня, к сожалению, становится ясно, что именно самые яркие представители структурализма растлили его и сделали из него мифологию – к тому же бесполезную. Болтовня, называемая структурализмом, смертельно поразила первоначально скрытый в нем научный зародыш“. Я полностью, – пишет Лем дальше, – разделяю это мнение. Но из-за того, что трудно в одной статье обнажить бесплодность целой школы – слишком разветвившейся на несовпадающие направления, ибо здесь каждый автор имеет собственное

⁷ Лем. С. Признания антисемиота // Лем С. Мой взгляд на литературу. М., 2009. С. 68. Пер. В. Язневича. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Rozprawę i szkice. Kraków, 1975. S. 59–60.*)

«видение» предмета, — я ограничусь выворачиванием наизнанку книги Цветана Тодорова»⁸.

Эти претензии, различающиеся по интенсивности в каждом из упомянутых текстов, — можно свести к двум основным тезисам.

Первый — упрек в неэмпиричности структуралистских исследований. Причем эмпиричность в литературоведческих исследованиях Лем понимает как склонность к формулированию выводов (говоря упрощенно) на основании собственного литературного опыта, чего, по его мнению, исследователи обязаны избегать, выстраивая обобщающие модели. Итак, упрек в неэмпиричности в большой степени является упреком структуралистской модели, критикой заострения внимания на повторяющихся, а не уникальных явлениях.

Второй тезис — это критика структуралистского языка, или даже шире — перенесения лингвистического подхода в литературоведческие исследования. По мнению Лема, аналоги лингвистической терминологии неэффективны, так как невозможно язык описать с помощью языка — для этого нужен аналог другого кода (среди прочего автор предлагает ДНК).

Обе претензии (вторая в меньшей степени, так как она только критика некоторых чрезмерно усложненных рассуждений) отражаются и в романе «Расследование». Приведу один из примеров критики в адрес Сисса, высказанной, что интересно, не самим сыщиком, а писателем — героем, введенным в сюжет будто бы исключительно ради этой дискуссии (он появляется практически из ниоткуда и исчезает сразу по завершении дискуссии):

«— ...Я проанализировал статистический массовый костяк явления. Анализ отдельных случаев, выяснение процессов, вызывающих движения мертвых тел, требует дальнейших исследований. Но такая частная выборочная трактовка проблемы — за пределами моей компетенции.

— Наконец я понял. По-твоему, сам факт, что множество покойников встает, уже объяснен; загадкой, однако, остается, почему встает каждый отдельно взятый покойник?»⁹

Эта же проблема встает еще раз в конце романа. Комиссар Шеппард предлагает рациональное решение, вероятное,

⁸ Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // Лем С. Мой взгляд на литературу. С. 70.

⁹ Лем С. Расследование // С. Лем. Собр. соч. В 10 т. Т. 1. М., 1992. С. 369–370. Пер. С. Ларина. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Śledztwo. Kraków, 1988. S. 148.*)

но не обвиняющее ученого Сисса и фактически не выведенное из его теории. Он говорит, что причиной происходящего мог быть человек, который через несколько дней после происшествия совершил самоубийство, например, водитель, работавший в огромной транспортной компании (предполагается, что в большой группе вероятность проявления психического заболевания или сумасшествия, как его называет Лем, достаточно велика). На обострение болезни влияет тот факт, что водитель проводит ночи в долгих одиноких монотонных путешествиях (его маршруты пересекаются с местами загадочных происшествий), а также и другие факторы, выявляющие его склонности. И здесь опять вся модель Шеппарда кажется довольно обоснованной, рационально правдоподобной, однако анализ конкретных происшествий не оставляет сомнений в том, что подозреваемый водитель не имел возможности совершить каждое из них. Пожалуй, не стоит множить примеры того, как в «Расследовании» Лем выражает сомнения в научном методе, которые позднее станут упреками по отношению к структурализму.

При этом как в полемических эссе, так и в «Расследовании» автор не предлагает никаких альтернатив. Он не выходит за рамки структуралистской парадигмы мышления. Достаточно взглянуть на то, как по-структуралистски сконструирован роман «Расследование». Прежде всего, на протяжении всего романа мы имеем дело исключительно с бинарными оппозициями (тиранию которых Лем также критиковал в своих эссе). Начиная с того, что весь сюжет основывается на загадке, у которой есть только два возможных объяснения, являющихся бинарными оппозициями, — естественное и сверхъестественное, и заканчивая методом, который надо применить для решения этой загадки, — рациональным или нерациональным. Выбор между этими возможностями был предложен в начале, а затем повторен в финале (хотя само их содержание изменилось). Личные отношения и некая двойная структура расследования были выстроены так же.

Получается, на самом деле Лем ведет критику изнутри. Остается вопрос, на который, признаю, я еще не нашла ответа, — произошло ли так потому, что в момент развития литературоведения невозможно было пройти мимо господствующих тенденций? Или, может, детективного романа не существует без структуралистской парадигмы?

Дариуш Бжостек

ГДЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ЛИТЕРАТУРА?
«ГЛАС ГОСПОДА» И «ГОЛЕМ XIV» —
«РЕЛИКТЫ РОМАНА» С. ЛЕМА

Перевод с польского *Кристины Селвиной*

Авторы монографий о Станиславе Леме согласны с тем, что его письмо медленно эволюционировало от повествовательных форм научной фантастики до нехудожественной литературы — эссе, обзора, философского трактата. Отмечая появление этой тенденции в связи с публикацией «Гласа Господа» в 1968 году, Антоний Смушкевич пишет: «Доведя до высоты артистизма невероятную научно-фантастическую прозу, Лем теперь отказывается от своих основных, казалось бы, детерминант»¹. Другие исследователи «Соляриса» также согласны с тем, что эта эволюция имеет характер длящегося нескольких лет процесса сокращения сюжетного слоя до чисто дискурсивных фрагментов спекулятивного, футурологического и эпистемологического характера. В связи с этим можно без труда найти «промежуточные формы», последовательно иллюстрирующие этапы перехода Лема «от романа к трактату». Как подчеркивает Ежи Яжембский, «элементы эссе также проникают во многие его чисто литературные или паралитературные произведения. Как, например, „Абсолютная пустота“, „Мнимая величина“, „Голем XIV“, „Провокация“, „Библиотека XXI века“, „Глас Господа“ или „Осмотр на месте“, содержащие фрагменты с выраженным эссеистическим характером»². К этому же мнению приходит Анджей Стофф, читая «Глас Господа» «спустя годы»: «„Глас Господа“, прочитанный сегодня после „Абсолютной

¹ Smuszkiewicz A. Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej. Poznań, 1982. S. 285. Пер. К. Селвиной.

² Jarzębski J. Literackie przygody uniwersalnego Rozumu (O eseistyce Stanisława Lema) // Wszechświat Lema. Kraków, 2003. S. 134. Пер. К. Селвиной.

пустоты“, „Мнимой величины“, „Насморка“, „Голема XIV“, „Осмotra на месте“ и „Провокации“, исполняет свою роль венца раннего творчества и частично является предвестником перечисленных сейчас работ. На этом романе, собственно, заканчивается сюжетность в книгах Лема. Если этот элемент появляется позже, то либо в качестве продолжения ранее существовавшего цикла, либо как предлог („Осмотр на месте“), либо как компонент переработанной версии прежнего произведения (в том смысле, что „Насморк“ является повторением, хотя и на другом литературном материале, философской концепции „Расследования“). Отныне преимущество получит дискурс, не разбавленный развлекательностью приключения, мысль будет находиться в состоянии большей конденсации, которое позволит появиться эссе, философской повести, формам, пародирующим прикладную и научную литературу³.

По словам ученого, «Солярис» и «Глас Господа» соответствует той стадии развития романа, в которой потеря остросюжетности связана с повышением уровня интеллектуализации⁴. И Анджей Стофф не единственный, кто говорил об этом, ведь литературная критика неоднократно трактовала «Глас Господа» как эссе, и уже в отношении «Соляриса» Станислав Гроховяк говорил о «размывании границ между научно-фантастическим романом и философским эссе»⁵. Эту проблему обобщила Малгожата Шпаковская: «Убежденность в значимости проблем, с которыми мы столкнулись, была сильнее, чем необходимость художественного выражения. Среди беллетристических произведений, созданных в последние несколько лет, самым интересным, пожалуй, является „Глас Господа“, где скудность сюжета является уже совершенно открытым предлогом порассуждать о возможности (и разумности) контакта с внеземными цивилизациями. Но „Глас Господа“ определяет только одно направление, так сказать, псевдосюжетное; рядом с ним существует и другое, в конечном счете доминирующее»⁶. Эта точка зрения не изменилась и спустя годы,

³ *Stoff A. Czy słycać jeszcze „Głos Pana” // Lem i inni. Bydgoszcz, 1990. S. 75.* Пер. К. Селвиной.

⁴ *Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema. Toruń, 1983. S. 149.* Пер. К. Селвиной.

⁵ *Grochowiak S. Nad „Solaris” // Nowa Kultura. URL: <https://goo.gl/hyZto8> (дата обращения: 20.06.2017).* Пер. К. Селвиной.

⁶ *Szpakowska M. Ucieczka Stanisława Lema // Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1972. № 3. S. 84.* Пер. К. Селвиной.

когда стал возможен целостный взгляд на творчество автора: «Написав „Глас Господа“ (1968), Лем, кажется, осознал, насколько большие возможности открывает для писателей объединение эссе с беллетристикой, основанной на вымышленных действиях, героях и реальности»⁷. В этом контексте также важно отметить, что книга Эдварда Бальцежана «Литературность. Модели, градации и эксперименты» начинается ни больше ни меньше как цитатой из «Гласа Господа», к которой автор снова возвращается в финале своих размышлений, указав это произведение в качестве примера романа, в котором «герои говорят очерками»⁸.

И все же вопрос о художественности именно этих произведений Лема обычно ставится таким образом: почему и как писатель переходил от романа к философскому эссе? Я хотел бы сформулировать его здесь несколько иначе — для чего Лем в своих нехудожественных текстах сохранил «реликты (после) романа»? И я использую в этом контексте понятие «реликты» не случайно, это подробно разъясняется в конце моей статьи. Чтобы исследовать интересную для меня проблему, я отобрал два важных — с формальной точки зрения — произведения писателя: «еще роман» «Глас Господа» (1968) и «уже не роман» «Голем XIV» (1981).

Несмотря на внешнюю несхожесть, оба произведения затрагивают одни и те же темы, формулируя близкие вопросы и обозначая аналогичные проблемные области. То, что привлекает внимание Лема-автора, а также главных героев его произведений, — это вопрос коммуникации: (не)возможность контакта и неизбежное (не)понимание существ, которые ничем не похожи друг на друга. В «Гласе Господа», как и ранее в «Эдеме», «Солярисе» или «Непобедимом», мы сталкиваемся с «первым контактом» человека с внеземным интеллектом. И, как в предыдущих романах, здесь также самосознание и интеллект «чужого» остаются неразгаданными, а контакт является ложным, потому что определяется через ряд недоразумений, упрощений, приближений и безосновательных интерпретаций. Сам язык, который вынужден использовать Голем, уменьшает его знания, а также лишает слушателей (людей) значительной доли истины, которая могла бы повлиять на их судьбу. Радикальная (в данном случае кибернетическая)

⁷ *Wasiliewa L.* Książka z biblioteki XXI wieku // *Postscriptum Polonistyczne*. 2013. № 2 (12). S. 235. Пер. К. Селвиной.

⁸ *Balcerzan E.* Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty. Toruń, 2013. S. 428. Пер. К. Селвиной.

непохожесть Голема на людей остается бесчеловечной и препятствующей познавательной и коммуникативной деятельности.

Давайте теперь более внимательно рассмотрим одно из этих произведений. Ежи Яжембский метко замечает, что «в „Гласе Господа“ проблема контакта рассматривается иначе — как морально-философская концепция человеческой встречи с гипотетической высшей цивилизацией. Здесь тоже сюжет — это всего лишь каркас для размышлений о порядке Бытия, детерминизме и индетерминизме вместе с их этическими последствиями»⁹. Эта философско-этическая проблемная доминанта романа приводит к своего рода композиционному редукционизму — ослаблению художественности и усилению дискурсивного потенциала повествовательной истории, главные герои которой, как мы помним, «говорят очерками». И все же, даже в таком минималистском сюжете, являющимся «каркасом для размышлений», Лем остается верным исключительно литературным приемам, выбирая, например, такое традиционное композиционное решение, как форма «найденной рукописи». «Глас Господа» содержит как примечание издателя, так и авторское предисловие к опубликованной рукописи. В первом — вымышленный профессор Томас В. Уоррен утверждает: «Эта книга представляет собой публикацию рукописи, обнаруженной в бумагах покойного профессора Питера Э. Хогарта»¹⁰. Во втором — сам Хогарт признается: «Если б я действительно писал автобиографию — которая в сравнении с другими моими жизнеописаниями оказалась бы антибиографией, — мне не пришлось бы доказывать уместность подобных признаний»¹¹. Таким образом, мы имеем дело со специфической «автобиографической фантастикой» — не с Лемом, конечно же, — но вымышленным ученым, заинтересованным в работе над проектом *Masters Voice*, который оказался «великим приключением человечества». Этот литературный прием без труда распознают все любители авантюрно-фантастических романов и романов в целом. Напомним два довольно очевидных примера: «Это была испанская рукопись; хотя я и не силен в этом языке, я все же сумел разобрать, что содержание ее чрезвычайно занимательно: то были истории о каббалистах, разбойниках

⁹ Jarzębski J. Stanisława Lema podróż do kresu fabuły // Spór o SF. Poznań, 1989. S. 136. Пер. К. Селвиной.

¹⁰ Лем С. Глас Господа // Лем С. Собр. соч. В 10 т. Т. 9. М., 1994. С. 214. Пер. А. Громовой и др. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Głos Pana*. Kraków; Wrocław, 1984. S. 5.)

¹¹ Лем С. Глас Господа. С. 230.

и упырях»¹² и еще одно: «Шестнадцатого августа 1968 года я приобрел книгу под названием „Записки отца Адсона из Мелька, переведенные на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона” (Париж, типография Ласурсского аббатства, 1842)¹³». Затем можно задуматься, неужели эссеистический характер высказываний персонажей обоих романов и преобладание дискурсивного пласта над сюжетом — эта композиционный прием, известный уже из «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого и «Имени Розы» Умберто Эко, не может стать своеобразной, по задумке Лема, гарантией литературности этой истории, тяготеющей к философским размышлениям, заметной только при определенных обстоятельствах? Это неустранимое напряжение между литературностью и дискурсивностью «Гласа Господа» также замечает Е. Яжембский, он пишет: «Рассказанная профессором Хогартом история исследования таинственного нейтринного сигнала является, скорее, философским трактатом, нежели сюжетом»¹⁴. Более того, по словам исследователя, в этом романе дается весьма четкое указание на то, где сюжет заканчивается, оставляя место философским размышлениям: «Вместе с отдалением угрозы атомного апокалипсиса в романе прекращаются сенсационные события — это реликт классического метадискурса у Лема»¹⁵. На основании мнения Е. Яжембского, разделяемого А. Смущкевичем, А. Стоффом и М. Шпаковской, можно предположить, что сокращение сюжетности, сопровождающее эссеизацию романов Лема, является неизбежным следствием изменения тематической и проблемной доминанты его произведений. Сюжеты, иллюстрирующие научные проблемы, преобразуются в дискурсивные спекуляции, встроенные в вымышленный мир, в котором одно фантастическое событие («письмо из космоса», «искусственный интеллект» и т. д.) становится поводом для теоретических рассуждений эпистемологического или этического характера. Эта эволюция знаменует изменение интеллектуальных устремлений автора и замещение Лема-писателя Лемом-философом или даже Лемом-мудрецом,

¹² *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1968. С. 5. Пер. А. Голембы. (Автор цитирует польский источник: *Potocki J.* Rękopis znaleziony w Saragossie. Warszawa, 1976. Т. 1. S. 5.)

¹³ *Эко У.* Имя розы М., 2016. С. 13. Пер. Е. Костюкович. (Автор цитирует польский источник: *Eco U.* Imię róży. Warszawa, 2001. S. 5. Przeł. A. Szymanowski.)

¹⁴ *Jarzębski J.* Bóg, diabeł i list z Kosmosu. URL: <https://goo.gl/qgT7D5> (дата обращения: 20.06.2017). Пер. К. Сельвиной.

¹⁵ *Ibid.*

которому больше не нужны космические анекдоты, для того чтобы рассуждать об увлекательных его проблемах.

«Голем XIV» — это (определенно?) не роман или, возможно, не-роман: «Здесь сюжет существует лишь в зачаточной форме. Книга наполнена сверхинтеллектуальными размышлениями машины, которая от своей аудитории перенимает только язык и мыслительные категории, не ища в них партнеров по диалогу, не говоря уже о каком-либо партнерстве в акте деятельности»¹⁶. История восхождения и падения Голема является всего лишь предлогом, дающим рассказчику возможность привести свои обширные монологи в форме академических лекций, адресованных людям, которых компьютер воспринимает как недостаточно образованных учеников. Конечно, первый вопрос, который нужно задать в этом контексте, такой: неужели в «Големе XIV» мы все же находим какие-то текстуальные следы романов («сюжетные реликты»: эпизодические события, литературные конструкции и т. д.) или это попросту философское эссе, в котором, по примеру предыдущих «Диалогов» в традиции Платона и Беркли, говорит вымышленный персонаж? Все же ситуация здесь немного сложнее. Обратим внимание на следующий фрагмент послесловия к «Голему XIV», а затем — на место, в котором автор романа, по крайней мере теоретически, отказывается от литературного дискурса в пользу автобиографического или металитературного¹⁷. Однако с книгой Лема дело обстоит несколько иначе: «Во второй раз я очутился в этой галерее месяц назад, когда приехал в МТИ, чтобы пролистать старые архивные протоколы. Я был один, и галерея показалась мне очень просторной. Она была идеально чистой, хотя никто ее не посещал и, вероятно, не убирал. Проведя пальцем по стеклу, я убедился, что на нем нет ни пылинки. Информационные таблицы в нишах тоже сияли, словно только что установленные. Мягкий толстый настил приглушал шаги. Я хотел было нажать на кнопку информационного устройства, но, едва коснувшись ее,

¹⁶ Jarzębski J. Stanisława Lema podróż do kresu fabuły. S. 137.

¹⁷ Примером такой творческой стратегии являются знаменитые «Заметки на полях „Имени Розы“» Эко, которые были впервые опубликованы в журнале «Алфавит» (№ 49, 1983), а затем включены в последующие издания романа. У. Эко пишет в них, между прочим: «Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению — машина-генератор интерпретаций». См.: Эко У. Имя розы. Заметки на полях «Имени Розы». СПб., 2000. С. 597. Пер. Е. Костюкович. (Автор цитирует польский источник: *Eco U. Dopuski na marginesie „Imienia rózy” // Imię rózy. S. 501–502.*)

спрятал руку в карман, как ребенок, испугавшийся собственного поступка — что он дотронулся до того, что трогать нельзя. Я с удивлением поймал себя на этой мысли, не понимая, откуда она взялась. Я вовсе не думал, будто нахожусь в гробу и то, что виднеется за слоем стекла, является трупом, — хотя такая ассоциация не была совсем уж нелепой, тем более, что в свете ламп, загоревшихся, когда я вышел из лифта, меня поразила безжизненность колоссального колодца. Впечатление распада и покинутости усиливал вид поверхности мозга — морщинистой, словно застывший в грязи ледник. Из-под кабелей торчали спрессованные в пластины контакты Джозефсона, толстые, как листы табака в табакосушильне. Мысль о том, что я побывал в гробнице, мелькнула у меня в голове лишь тогда, когда, вернувшись в подземный гараж, я выехал пандусом на свет солнечного дня. И лишь тогда я удивился тому, что это здание, которое со своей галереей как бы заранее предназначалось для мавзолея, не стало им и его не заполняют толпы туристов. А ведь публика любит разглядывать останки могущественных существ. В этом забвении Голема — словно бы он никогда не существовал — по-прежнему ощущается коллективный умысел. Негласный сговор мира, не желающего иметь ничего общего с Разумом, коль скоро он не затронут, не умиротворен, не приручен какими-либо чувствами. С этим огромным пришельцем, исчезнувшим внезапно и тихо, как бесплотный дух¹⁸»

Этот фрагмент, являющийся, в сущности, субъективным описанием пространства — местом, в котором находится главный суперкомпьютер и обитает его кибернетический разум перед своим загадочным, хотя и предсказуемым исчезновением в мире чистой абстракции, — может быть подвергнут довольно простому и эффективному познавательному испытанию на литературность. Трактовать его буквально как литературное описание — значит считать его, как писал Я. Славиньский, «компонентом повествовательного литературного текста... постольку, поскольку он сосуществует и взаимодействует с формами рассказа»¹⁹. Конечно, в нашем случае с «Големом XIV» под вопросом остается статус «сосуществования и сотрудничества» этого описания с формами рассказа, ведь целый

¹⁸ Лем С. Голем XIV // Лем С. Библиотека XXI века. М., 2002. С. 419–420. Пер. К. Душенко. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Golem XIV. Kraków, 1981. S. 124–125.*)

¹⁹ *Stawiński J. O opisie // Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1981. № 1 (55). S. 119.* Пер. К. Селвиной.

текст сводится к двум лекциям — монологам искусственного интеллекта, и в послесловии событийный пласт этого сюжета сокращается до информации о ключевых фактах (исчезновение Голема, визит повествователя в МТИ). Это важно, однако вопрос в том, имеет ли этот фрагмент другие конститутивные элементы литературного описания. Мы точно знаем, что в цитируемом выше тексте послесловия описание не является «местом разрыва смысловой организации повествования» — то, что Я. Славиньский признает одной из трех его характерных черт²⁰. И в то же время, несомненно, обладает двумя остальными характеристиками описания: 2) «образует порядок чисто суммативный»; 3) «элементы, которые благодаря ему появляются в поле представления, имеют чаще всего характер единоразовый, эпизодический, если не просто случайный»²¹. Таким образом, описание является «ответом на вопросы о свойствах вещей, мест и персонажей»²². Есть также то, что не подлежит обсуждению, это интегральное описание, то есть «набор описательных предложений, образующих меньший или больший анклав в повествовательном тексте»²³ (с очевидной оговоркой: повествование всего текста является спорным — что является предметом нашего изучения). Характеризует описание в то же время «склонность к внятному перечислению (*enumeratio*)» — попытка вычислить, или, возможно, перечислить и интерпретировать (из названия) составные части этой «могилы», в которой почивают земные реликты электронного мозга, рассказывающего людям «о человеке» и «о себе самом». Нет также сомнений в том, что в лемовском описании реализуется и преобладает упомянутая Я. Славиньским одна из трех так называемых операционных моделей, «в которой главный фактор, составляющий словарь наименований, является общим для всех релятивных значений слов или выражений, обозначающих восприятие, наблюдение, распознавание, толкование видимого, упорядочивание перцепционных данных, систематизация знаний о чем-то, то есть операции классификации, типологизации, сравнения»²⁴. Об этом свидетельствуют многочисленные глаголы и причастия, означающие чувственную, сенсорную деятельность

²⁰ *Sławiński J.* O opisie. S. 122.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* S. 125.

²³ *Ibid.* S. 124.

²⁴ *Ibid.* S. 130.

(«дотронулся», «проведя пальцем»), и объяснение этих восприятий («с удивлением поймал себя на этой мысли»). Таким образом, как предложил Я. Славиньский, описательные элементы остаются субъективированным путем приведения их в форму интерпретирующих реальность коррелятов познавательных процессов. Поэтому интересным становится в таком контексте тот аспект дескрипции, который Я. Славиньский характеризует так же, как Филипп Хамон отмечавший, что «описание является „лексикографическим сознанием“ художественной литературы, определяя в каждом случае степень и разнообразие словаря, которым обладает автор произведения (рассказчик)²⁵». Следует обратить внимание на то, что рассказчиком послесловия является доктор Ричард Попп — ученый, занимающийся проблемами искусственного интеллекта, он, кроме того, объект цитируемого описания лаборатории МТИ (колодца, в котором находятся части неактивного компьютера). То, что привлекает внимание интерпретатора в вопросе «лексикографического сознания» рассказчика, — это в первую очередь выбор лексики, используемой для описания этой «технологической реальности», потому что она ни в коем случае не относится к жаргону кибернетики, языку науки или философии, а, скорее, — к метафорам и сравнениям, близким религиозному дискурсу, особенно его танатологическому аспекту. Речь идет о таких словах и выражениях, как «гроб», «труп», «безжизненность колоссального колодца», «распада и покинутости», «гробница», «подземный гараж», «мавзолей» и «останки могущественных существ» и, наконец, «дух». Упомянутая лексика в заявлении ученого в контексте описания помещения, где покоится неактивная машина (даже и мыслящая) — по сути, «выключенный компьютер» — пробуждает интерес. Здесь мы вступаем в ту область литературной коммуникации, которую Януш Славиньский в другом своем тексте назвал «способностью производить добавочные значения», которые зарождаются через пространство представленного мира как «дескриптивное выражение, генерирующее само изображение пространства»²⁶. Таким образом, литературное высказывание открывает совершенно новую сферу значений, потому что «предметы, расстояния, направления, сцены, пейзажи могут актуализировать в представленной реальности новый (со значением, не выводимым из семантики самого

²⁵ Ibid. S. 128.

²⁶ *Stawiński J.* Przestrzeń w literaturze. Elementarne różnice i wstępne oczywistości // *Przestrzeń i literatura.* Wrocław, 1978. S. 21. Пер. К. Селвиной.

выражения) слой коннотаций с более или менее выраженным символическим характером»²⁷. Изображение «гробовой крипты Голема XIV», которую посещает ученый, приобретает символическое значение, носящее, скорее эсхатологический, чем научный, характер за счет использованной лексики размышлений рассказчика, предшествующих его визиту в крипту. Однако в этом месте меня интересует не идентификация вышеозначенной символики, а сам факт появления в тексте послесловия добавочных значений, учреждаемых через описание представленного пространства. Именно он фактически определяет литературный характер заключительного высказывания книги Лема. Разумеется, мы должны отметить, что литературное описание в послесловии к «Голему XIV» как часть сюжетного (или квазисюжетного) повествования обладает явным недостатком: оно относится непосредственно к событиям, которые не имеют своего места в последовательности событий произведения и которые необходимо определить как «непредставленные» или же «совместно представленные», для того чтобы использовать здесь известную ингарденовскую концепцию²⁸. Однако это не является серьезной когнитивной проблемой для наших размышлений, предметом которых является не открытие романтического характера анализируемого произведения, а изучение значимых в смысле семантики и генологии, а также психологии творческого процесса, «реликтов (после) романа», которые Лем сохранил в своем дискурсивном, эссеистическом тексте.

Чтобы разгадать эту тайну, мы должны сначала приблизиться к позиции Станислава Лема — писателя и теоретика, к литературе вообще и научно-фантастической в частности. Чрезмерно строгая оценка потенциала художественной научной фантастики уже содержится во впервые опубликованной в 1970 году «Фантастике и футурологии», в которой Лем пишет: «...все обстоит очень просто: научной фантастике свойственна второразрядность халтуры и кича. Халтура — это облегченное решение задачи, которую можно одолеть другими средствами и другим методом; кич — незаконное дитя обаяния и банала, он — информация, деградировавшая до уровня крайней доступности, хотя исходно в данной культуре центральная или по крайней мере существенная. Состояние научной фантастики особо печально из-за того, что оно противоречит

²⁷ *Stawiński J.* Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości. S. 21.

²⁸ *Ingarden R.* O dziele literackim. Warszawa, 1988. S. 322–323. Пер. К. Селвиной.

ее претензиям на вершины мысли; именно в этом расхождении намерения и воплощения, превращающем продукт в карикатуру замысла, и состоит *differentia specifica* научной фантастики в отличие от всех иных форм бульварной беллетристики, которые не страдают подобными претензиями. Именно низкопробно реализованные планы становятся из-за бесосновательной претенциозности кичем, который всегда стремится казаться тем, чем в действительности не является, то есть полноценным искусством²⁹. В конце своей писательской карьеры Лем не оставил иллюзий относительно литературной и познавательной ценности научной фантастики — конвенции, которую он разрабатывал и усовершенствовал в своих собственных романах в течение многих лет. В «Мегабитовой бомбе» он прямо пишет, что в научной фантастике «Вселенная показывается как межкультурная гиперсупербойня»³⁰, в которой вместо технических изобретений представлены псевдонаучные устройства, а позицию научной рационализации занимают художественно оформленные небылицы. Лем не скрывает своих философских вдохновений и литературных предпочтений: «Сент-Экзюпери и Конрад, Шопенгауэр и Расселл, Достоевский и Эддингтон как автор работы о внутреннем строении звезд»³¹. Творец научной фантастики не относился серьезно (кроме нескольких исключений) к тем, кто оказался в кругу американских писателей-фантастов, и не претендовал на то, чтобы находиться среди них, в конце концов, он не без удовлетворения признается, что с облегчением принял информацию о лишении его «почетного членства Американской ассоциации писателей-фантастов»³². Он также демонстрирует свое «пристрастие к философствованию» и не скрывает, что многие его романы — это просто «попытки моделирования философских проблем»³³. Однако в то же время, с 1951 года (публикация первого романа «Астронавты») и до 1987 года (издание последних романов «Фиаско» и «Мир на Земле»), а на самом деле даже дольше,

²⁹ Лем С. Фантастика и футурология. В 2 кн. Кн. 2. М., 2008. С. 627–628. Пер. Е. Вайсброта. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Fantastyka i futurologia*. Kraków, 1989. Т. 2. S. 577–578).

³⁰ Лем С. Мегабитовая бомба // Лем С. Молох. М., 2005. С. 567. Пер. В. Язневича. (Автор цитирует польский источник: *Lem S. Bomba megabitowa*. Kraków, 1999. S. 212.)

³¹ Так говорил... Лем. М., 2006. С. 214. Пер. В. Язневича, В. Борисова. (Автор цитирует польский источник: *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków, 2003. S. 167.)

³² Так говорил... Лем. С. 727.

³³ Там же. С. 423–484.

Лем оставался активным создателем научно-фантастических произведений, неизменно проклинаям литературный вкус читателей-дилетантов и стереотипы научно-фантастического вымысла. Таким образом, при сопоставлении критических высказываний с писательской практикой Станислава Лема выделяется устойчивое противоречие, которое приковывает психоаналитический взгляд, специализирующийся на выявлении конфликтов в деятельности человеческого психического аппарата: «люблю и ненавижу», «презираю, но жажду», «боюсь, следовательно, хочу» и т. д. Возможно, стоит рассмотреть этот аспект художественной личности автора «Соляриса» именно в контексте психоаналитической теории творческого процесса.

Следует помнить, что в классическом фрейдистском учении само понятие фантазирования относится к двум основным категориям — «неудовлетворенности» и «игре». Психоаналитик прямо отмечает: «...поэт, подобно играющему ребенку, делает то же: он создает фантастический мир, воспринимаемый им очень серьезно, то есть затрачивая на него много страсти, в то же время четко отделяя его от действительности»³⁴. Это происходит, потому что «неудовлетворенные желания — движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания, исправление неудовлетворяющей действительности. Побудительные желания различаются в зависимости от пола, характера и от условий жизни фантазирующей личности; однако их можно сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвеличиванию личности, либо эротические»³⁵. Конечно, положение взрослого более сложное, чем положение ребенка, поскольку, как утверждает Фрейд, «среди вызывающих его фантазии желаний есть такие, которые он вообще вынужден скрывать; поэтому он стыдится своего фантазирования как ребяческого и запретного»³⁶. Ситуация писателя является, таким образом, амбивалентной, потому что он постоянно находится между «стыдом взрослого» и «детским восторгом фантазии»: «...художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, то есть эстетической, привлекательностью,

³⁴ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 129. (Автор цитирует польский источник: *Freud S. Pisarz i fantazjowanie // Freud S. Sztuki plastyczne i literatura, Warszawa, 2009. S. 145. Przeł. R. Reszke.*)

³⁵ Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 130.

³⁶ Там же.

предлагаемой нам при изображении своих фантазий»³⁷. В этом контексте литературность, воплощенная в форме романа, является посредником между восторгом (от фантазирования) автора и удовольствием (от чтения фантазий) получателя. Все это, однако, еще недостаточно удовлетворительно объясняет род лемовских «остатков романа», встроенных в дискурсивное повествование «Голема XIV» и «Гласа Господа».

Чтобы верно понять функции этих реликтов и значение их присутствия в обоих текстах, мы должны «вернуться к Фрейду» в его лакановской интерпретации. Самый лояльный французский психоаналитик Жак-Ален Миллер так описал мнение Лакана о «симптоматических реликтах» (*les restes symptomatiques*) процесса отрицания: «Наша практика выходит за рамки того, что Фрейд считал окончанием анализа. В нашей практике мы идем рука об руку с конфронтацией субъекта и симптоматических остатков. Конечно, мы переживаем этап расшифровывания истины симптома, но, дойдя до симптоматических остатков, мы не говорим „стоп“. Аналитик не говорит „стоп“, и анализируемый не говорит „стоп“. В настоящее время анализ основан на прямом столкновении субъекта с тем, что Фрейд называл симптоматическими остатками, которым мы придаем совершенно иное значение. В термине „симптоматические реликты“ Фрейд наткнулся на реальные симптомы, то есть на то, что оказывается вне смысла»³⁸

Понятно, что в психоаналитических терминах симптом остается результатом процесса отрицания. Это результат процесса, в котором «симптом, сначала проявляющийся как инородное тело в отношении „я“, пытается все больше и больше объединиться с ним, то есть старается связаться с „я“»³⁹. Такое вытеснение может включать в себя разные фантазии (и их источники), «которые должны быть скрыты», в их числе «амбициозные, служащие возвеличиванию личности». Но вернемся к Лему.

Что касается творческой практики автора «Гласа Господа», то возникает ряд весьма важных, интригующих вопросов: была ли вытеснена литературность как внешняя форма, насильно навязанная конвенцией научно-фантастического повествования, с которой почему-то Лем не связывает форму дискурсивной «философичности»

³⁷ Там же. С. 134.

³⁸ Miller J.-A. *Czytać symptom // Psychoanaliza. Czasopismo NLS. 2014. № 5. S. 139.* Пер. К. Селвиной.

³⁹ Ibid. S. 140.

(как намекает М. Шпаковская), то есть автономную рефлексивность предмета? Можно ли считать, что «симптоматические реликты» литературности (реликты сюжета), находящиеся в эссе, но расположенные за пределами литературной конвенции и почти полностью ненужные с точки зрения композиции текста, однако необходимые в перспективе наслаждения фантазированием — это цена за невозможность наслаждаться собой как автором (создателем научно-фантастической литературы)? Неужели поэтому в игру входит лемовское наслаждением собой как писателем? Отказ от литературности оставляет символические пережитки, принадлежащие внешнему порядку по отношению к автору: от лакановского порядка Символического до порядка языка и права, а в случае Лема-автора — до конвенции научной фантастики.

В этом контексте «реликты романа» в произведениях Лема становятся симптоматичными⁴⁰, потому что обладают многими чертами психоаналитического симптома, наиболее важными из которых являются две: 1) постоянство; 2) повторяемость во многих поздних текстах автора «Соляриса»⁴¹. Поэтому если литературность (литературное фантазирование) является для субъекта источником наслаждения (лакановское *jouissance*), но тотчас же подлежит процессу отрицания как позорному или инфантильному, а в случае Лема — несовместимому с устремлениями писателя, поскольку оказывается «ненаучной», «нефилософской» и «необоснованной» (как «небылицы научной фантастики»), то она исчезает из дискурса и речи автора, оставляя после себя отпечатки (реликты). Как замечает Ж.-А. Миллер: «Можно сказать, что статус живого тела — это наслаждение собой. Тело говорящего существа отличается тем, что на его *jouissance* влияет язык. В этом смысле симптом „вводит *Ersatz* — *jouissance*, которое не обязательно“, удовольствие, получившееся под влиянием прямой речи»⁴². Симптоматические «реликты после романа» в поздних текстах Лема содержатся в этом контексте вне смысла его произведений, тем самым тревожа читателей и интригуя критиков, а также свидетельствуют о существовании радости «быть говорящим» — наслаждении (*jouissance*) писателя, непосредственно вытекающего из фантазирования, которое реализуется в речи.

⁴⁰ В сущности, «постсимптоматический» относится к тому, что осталось от литературного симптома.

⁴¹ Ibid. S. 138.

⁴² Ibid. S. 140.

Артем Зубов

СТАНИСЛАВ ЛЕМ И АМЕРИКАНСКАЯ
АССОЦИАЦИЯ ПИСАТЕЛЕЙ-ФАНТАСТОВ:
ОПЫТ ОПИСАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО
КОНФЛИКТА

Пребывание Лема в Американской ассоциации писателей-фантастов (*Science Fiction Writers of America, SFWA*) продлилось с 1973 по 1976 год. Для автора этот опыт был отчетливо негативным и одновременно стал темным пятном на репутации SFWA. Свою задачу как члена сообщества фантастов Америки Лем видел в том, чтобы научить «тамошних» авторов высокой риторике и поэтике жанра и помочь им подняться на уровень большой литературы¹. SFWA, однако же, предлагая Лему членство, преследовало совсем иные цели: межкультурный обмен, расширение границ литературного влияния, освоение международного книжного рынка. Приглашение Лема в SFWA вписывалось в контекст их тогдашней политики, направленной на повышение интереса как мировой читающей общественности к американскому варианту жанра, так и американских читателей и писателей к другим национальным традициям (в частности с помощью переводов европейской, советской, латиноамериканской, китайской и японской НФ)². Таким образом, ожидания каждой из сторон в начале сотрудничества сильно различались, это привело к серьезному конфликту, итогом которого стало изгнание Лема из SFWA.

Этот локальный конфликт следует рассматривать как свидетельство более общих изменений, которые происходили в жанре научной фантастики во второй половине XX века. Одно из общих

¹ Прашкевич Г., Борисов В. Станислав Лем. М., 2015. С. 239.

² См.: Ashley M. Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980. Liverpool, 2007. P. 226; Csicsery-Ronay Jr., I. Science Fiction and the Thaw // Science Fiction Studies. 2004. Vol. 31, № 3. P. 337.

мест истории американской научной фантастики — утверждение о заключении жанра в «гетто» дешевых журналов, которое продлилось с середины 1920-х до середины 1960-х годов. Эта изоляция негативно сказалась на «качестве» публикуемой в этот период в Америке НФ, а также на ее низком социальном статусе. Исследователь Филлип Вегнер, работая в рамках теории Ф. Моретти³, предлагает описывать этот период изоляции как переходный этап от существования жанра как глобального культурного проекта на рубеже XIX—XX веков к преодолению «американизации» и возвращению его в мировой контекст⁴. В рамках статьи мы соглашаемся с этим видением истории жанра и предлагаем рассмотреть конфликт между Лемом и SFWA как один из симптомов происходящих изменений, как реакцию на опыт контакта американской НФ с иной культурной традицией.

I

Исключение Лема из SFWA получило название «Дело Лема». В русскоязычных биографиях, книгах В. Язневича (2014) и Г. Прашкевича, В. Борисова (2015)⁵, конфликт Лема и SFWA не рассматривается как проблема. Причины разрыва авторами также не эксплицированы, но подразумевается, что представителями SFWA руководило чувство обиды на высказанную Лемом резкую критику американской НФ и деятельности ассоциации в целом⁶. Совершенно иначе эта же ситуация отражена в журнале „Science Fiction Studies“, в котором с 1973 по 1978 год выходили теоретические статьи Лема по отдельным вопросам жанра, а также публиковались отчеты и письма членов SFWA об изгнании Лема из ассоциации. Публикации в журнале показывают, что американской стороной ситуация ощущалась как непростая с этических и политических позиций и даже переживалась

³ См.: *Moretti F. Distant Reading*. London; New York, 2013. P. 43–63.

⁴ *Wegner Ph. E. Shockwaves of Possibility: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. New York, 2014. P. 13–42.

⁵ См.: *Прашкевич Г., Борисов В.* Станислав Лем. 359 с.; *Язневич В.* Станислав Лем. Минск., 2014. 448 с.

⁶ *Прашкевич Г., Борисов В.* Станислав Лем. С. 234–239; *Язневич В.* Станислав Лем. С. 62–65. Прашкевич и Борисов также отмечают влияние этой истории на интенсивность появления переводов Лема в Америке, нежелание писателя иметь какие-либо контакты с деятелями американской НФ, а также низкую популярность переводов произведений Лема в Америке. *Прашкевич Г., Борисов В.* Станислав Лем. С. 244–247; *Язневич В.* Станислав Лем. С. 256–269.

как постыдная: исключение Лема означало, что члены SFWA не сумели достойно отреагировать на критику и «наказали» писателя за то, что он не разделял их точку зрения.

Во второй половине 1960-х — начале 1970-х годов происходят события, свидетельствующие о профессионализации поля научной фантастики в Америке. В 1965 году критик Деймон Найт основывает SFWA, он же назначается первым президентом. Ассоциация выросла из Милфордской конференции писателей (*Milford Writers' Conference*), которая проходила регулярно с 1956 года. Конференция была, с одной стороны, мастерской жанрового письма для молодых авторов и новичков, с другой — площадкой, на которой профессионалы могли обсуждать вопросы взаимодействия писателей и издателей (а именно: давление, которое издатели оказывают на работу писателей и их влияние на научно-фантастический литературный рынок). Укрепление (количественное) ниши научной фантастики на книжном рынке повлекло за собой необходимость создания организации, которая защищала бы права авторов⁷. Потребность в такой организации и ее появление говорят об укреплении позиций научной фантастики в социальном институте литературы. Внутри поля научной фантастики развиваются собственные институты критики, читателей, издателей, авторов, а также — в терминах П. Бурдьё — аккумулируются запасы экономического и символического капитала и формируется логика их циркуляции и распределения.

Начало 1970-х годов — период академической институционализации исследований научной фантастики. В 1970 году Ричард Д. Маллен, профессор Индианского государственного университета, основывает Ассоциацию исследователей научной фантастики (*Science Fiction Research Association, SFRA*). Целью создания этой ассоциации было укрепление международных связей и формирование мирового сообщества исследователей жанра. Продолжением и развитием этой динамики стало создание в 1973 году журнала „Science Fiction Studies“ — третьего в ряду академических журналов о научной фантастике⁸, но первого, редакторы которого наиболее

⁷ Latham R. Fiction, 1950–1963 // Routledge Companion to Science Fiction. London; New York, 2009. P. 82–83.

⁸ Первый англоязычный академический журнал о научной фантастике — „Extrapolation“ (издается с 1959 года, ред. Т. Д. Кларсон). Второй — полуакадемический „Foundation: The Review of Science Fiction“ (издается с 1972 года Университетом Ливерпуля). В 1988 году появился „Journal of the Fantastic in the Arts“ (ред. Б. Аттебери).

ответственно подошли к методологическим вопросам и к расширению исследуемого материала в сторону «не жанровой» НФ, то есть преимущественно не англо-американской⁹. Журнал возник по инициативе канадского ученого хорватского происхождения Дарко Сувина, Иштвана Чичери-Ронай младшего из Венгрии и американца Р. Д. Маллена. Первые несколько лет журнал издавался в Индианском государственном университете, с 1979 года — в Университете Макгилл (Монреаль, Канада), где к тому моменту преподавал Д. Сувин (в конце 1960-х годов он эмигрирует из Югославии в Америку, откуда из-за своих левых взглядов вынужден переселиться в Канаду). Приведенные выше сведения отражают мультикультурализм, который был изначально присущ исследованиям научной фантастики и через который нередко объясняется ориентация дисциплины на марксистскую теорию¹⁰.

В 1971 году Лема приглашают стать членом SFRA, в 1973 году — членом редколлегии „Science Fiction Studies“. Оба приглашения Лем принимает. В детальном отчете, составленном писательницей П. Сарджент, членом SFWA, и Дж. Зебровски, редактором „SFWA Bulletin“, и опубликованном в июльском номере „Science Fiction Studies“ за 1977 год, сообщается: в апреле 1973 года на церемонии вручения престижной литературной премии «Небьюла» Пол Андерсон, президент ассоциации на тот момент¹¹, объявляет Лема новым почетным членом SFWA¹². В мае этого же года Андерсон пишет Лему официальное приглашение. По словам издателя Лема, писатель высказал чрезвычайную радость, получив его¹³. В пересказе Лема эта же ситуация представлена иначе (письмо М. Канделю от 11 апреля 1973 г.): «Тут SFWA предложило мне членство на выбор — почетное или действительное, но это дело деликатное, потому что, на мой взгляд, это вообще-то клуб

⁹ Термин *genre SF* используется для обозначения американской научной фантастики 1920–1950-х годов («Золотой век» жанра в Америке), публиковавшейся в дешевых специализированных журналах (см.: *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York, 1995. P. 483–484).

¹⁰ См.: *Burling W. J. Marxism // Routledge Companion to Science Fiction*. London; New York, 2009. P. 238. Ф. Вегнер даже сравнивает марксистский уклон исследований НФ с «замужеством» дисциплины за «пришельцем-марксистом» Д. Сувиным, которое уже давно пора расторгнуть (см.: *Wegner Ph. E. Op. cit.* P. 10).

¹¹ П. Андерсон занимал пост президента SFWA в 1972–1973 гг.

¹² *Sargent P., Zebrowski G. How It Happened: A Chronology of the „Lem Affair“ // Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 2. P. 129.

¹³ *Ibid.* P. 129–130.

баранов»¹⁴. В дальнейшем именно вопрос о статусе Лема в SFWA — действительное или почетное членство — станет камнем преткновения в «Деле Лема».

В опубликованном в том же номере письме президента Эндрю Оффута¹⁵ сообщается, однако, что в 1973 году президент, П. Андерсон, поддался уговорам одного из членов SFWA польского происхождения и предложил Лему почетное членство, хотя последний, согласно уставу ассоциации, соответствовал требованиям к действительным членам, то есть принимать почетное членство не имел права¹⁶. По уставу автор может стать почетным членом только в том случае, если по каким-то причинам не соответствует критериям действительного членства: имеет не менее трех рассказов или одного романа, опубликованных по-английски. На момент приглашения в SFWA Лем этим требованиям соответствовал. Таким образом, возникновение конфликта объясняется банальной бюрократической оплошностью: Андерсон согласился на предложение Зебровски, не проверив, соответствует ли Лем требованиям, предъявляемым к почетным или действительным членам. В письме по «Делу Лема» Джеймс Ганн высказывает подозрение, что никто из членов SFWA, кроме Зебровски, не знал и не читал Лема до его принятия в ассоциацию¹⁷.

В начале 1970-х годов, когда Лем получил приглашение от П. Андерсона, творчество писателя было практически неизвестно в Америке. Если членам SFWA и было знакомо это имя, то только по рецензиям и его собственным обзорно-критическим статьям, выходившим в американских «фэнзинах»: „SF Commentary“ и „Journal of Omphalistic Epistemology“¹⁸.

С 1973 по 1975 год членство Лема в SFWA никак не обсуждается, в жизни ассоциации активного участия Лем не принимает и не посылает материалы для публикации в ведомственном издании. Тем не менее писатель продолжает публиковаться в «фэнзине» „SF Commentary“, а несколько его историко-теоретических статей появляются в „Science Fiction Studies“. Примечательно, что в первом

¹⁴ Прашкевич Г., Борисов В. Станислав Лем. С. 237.

¹⁵ Э. Оффут был президентом SFWA с 1976 по 1978 год.

¹⁶ Offutt A. How It Happened: One Bad Decision Leading to Another // Science Fiction Studies. 1977. Vol. 4, № 2. P. 140.

¹⁷ Gunn J. On the Lem Affair // Science Fiction Studies. 1977. Vol. 4, № 3. P. 314.

¹⁸ Статьи Лема в этих журналах появлялись в переводах Франца Роттенштаймера, австрийского критика и издателя научной фантастики, активного популяризатора творчества Лема в Америке.

номере „Science Fiction Studies“, призванном задать аналитический вектор изданию в целом, Сувин опубликовал именно статью Лема, в которой раскрываются возможности структурного анализа научной фантастики¹⁹.

В 1973 году в сентябрьском номере „SF Commentary“ выходит статья Лема «Science Fiction: безнадежный случай с исключениями»²⁰. Эта статья – сокращенный и переработанный вариант главы «Социология научной фантастики» из книги «Фантастика и футурология» (1970). В статье Лем пишет, что социальная организация литературного рынка научной фантастики пытается заимствовать опыт рынка большой литературы: создает специализированные журналы и премии, развивает институт критики и вырабатывает критерии внутренней селекции. На практике, однако, заимствование оборачивается «поверхностной мимикрией», приведшей к вредным для жанра последствиям: «размыванию границ между апологетикой (рекламой) и объективной критикой»²¹. Причины этой нездоровой ситуации, по мысли Лема, экономические: авторы (даже самые талантливые) вынуждены приспосабливаться к требованиям издателей и редакторов, преследующих лишь одну цель – угодить вкусам молчаливого большинства («*silent majority* немых и пассивных читателей») ²². Единственный автор, который, по мнению Лема, заслуживает внимания, – Ф. К. Дик. Как и большинство американских фантастов, Дик пишет плохо и активно использует элементы китча²³, однако он, полагает Лем, «китч побеждает китчем»²⁴. Лем обнаруживает сходства в поэтике Дика, Диккенса, Музиля, Беккета и Роба-Грийе, но из-за культурной изоляции, в которой находится американская НФ, а также в целом свойственного ей невежества в истории литературы, проза Дика его же соотечественниками и коллегами по цеху не оценена по достоинству.

Статья Лема, автора уже известного круга участников в SFWA, вызывает сильное недовольство. Реакцией на эту публикацию стало

¹⁹ См.: *Lem S. On the Structural Analysis of Science Fiction // Science Fiction Studies. 1973. Vol. 1, № 1. P. 26–33.*

²⁰ См.: *Лем С. Science Fiction: безнадежный случай – с исключением // Лем С. Мой взгляд на литературу. М., 2009. С. 147–192. Пер. В. Язневича (То же на английском языке: *Lem S. Science Fiction: A Hopeless Case with Exceptions // SF Commentary. 1973. № 35/36/37. P. 7–36.*)*

²¹ *Лем С. Science Fiction: безнадежный случай – с исключением. С. 163.*

²² Там же. С. 164.

²³ По Лему, китч – «поздняя выродившаяся форма мифов». Там же. С. 166. Пер. В. Язневича.

²⁴ Там же. С. 171.

письмо Ф. К. Дика в ФБР (!), в котором он не только сообщает, что критика Лема в адрес американской фантастики оскорбительна и «глубоко невежественна», но также утверждает, что Лем — это лидер коммунистической организации, куда входят (иностранцы, как и Лем) Д. Сувин, Питер Фиттинг (канадский ученый немецкого происхождения, профессор Университета Торонто), Франц Роттенштаймер и их сторонник Фредрик Джеймисон. Дик выражает явное опасение, что все они приобрели сильное идеологическое влияние на американскую фантастику и оказывают вредоносное воздействие на нее изнутри. Дик даже предположил, что Лем, может быть, и не человек вовсе, а целый комитет, так как пишет в разных стилях²⁵.

В феврале 1975 года в немецком издании „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ публикуется статья Лема «Взгляд свысока на научную фантастику: писатель выбирает худшее из мировой литературы». Перевод на английский (с большими сокращениями и изменениями, затронувшими не только композицию, но и смысл²⁶) появляется в журнале „Atlas World Press Review“ (август, 1975 год), а затем перепечатывается в октябрьском выпуске „SFWA Forum“ за 1975 год²⁷. В очередной раз произнеся мысль о низком статусе американской НФ в поле литературы, Лем большую часть статьи посвящает выражению разочарования от своего участия в SFWA, определяя его как бессмысленное и ненужное: «В течение нескольких лет я страдал от оптимистической иллюзии, что достаточно продирался через кипы плохих книг в надежде обнаружить среди них достойные. Я писал критику в „фэнзинах“, наивно полагая, что смогу показать читателям, насколько плоха та литература, которая им поставляется, насколько она банальна, и какие возможности упускаются ее авторами... Мои усилия оказались пустой тратой времени именно потому, что читатели, к которым я обращался, — фанаты научной фантастики, а не литературы: те вещи, которые ценят они, у меня вызывают тошноту»²⁸.

Особый драматизм ситуации придал и тот факт, что, видимо, по недосмотру редактора в номере „SFWA Forum“ вместе со статьей

²⁵ Dick Ph. K. *The Selected Letters of Philip K. Dick*: 1974. Calif., 1991. (Об этом же на русском языке: Прашкевич Г., Борисов В. Станислав Лем. С. 237.)

²⁶ Подробное сравнение оригинала и перевода см.: *Suvin D. What Lem Actually Wrote: A Philologico-Ideological Note // Science Fiction Studies*. 1978. Vol. 5, № 1. P. 85–87.

²⁷ *Sargent P., Zebrowski G. How It Happened: A Chronology of the „Lem Affair“*. P. 130.

²⁸ *Lem S. Looking Down on Science Fiction: A Novelist's Choice for the World's Worst Writing // Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 2. P. 127. Пеп. А. Зубова.

была опубликована и новость об официальном принятии Лема в почетные члены SFWA (спустя два года после приглашения!), а на обложке красовалась фотография Лема с воодушевляющей цитатой: «С огромной радостью я принимаю приглашение быть членом SFWA»²⁹.

Согласно хронологии Сарджент и Зебровски, с октября 1975 года по февраль 1976 года секретарь SFWA получала письма от шести активных членов с требованиями об исключении Лема из ассоциации³⁰. Имена авторов писем не названы, в отчете они упоминаются как *Author A*, *Author B*, *Author C*, *Author D*, *Author X*, *Author Y*. Известно, что *Author A* и *Author B* — писатели Ф. Х. Фармер и Ф. К. Дик соответственно. Авторы писем заявляют: Лем не может быть членом SFWA, так как в своих статьях он высказывается критически о жанре. Лем также обвиняется в том, что он отказывается от выплаты членских взносов, обязательных для всех участников SFWA, действительных и почетных, и тем самым проявляет неуважение к уставу ассоциации. В защиту Лема Сарджент пишет, что документов, подтверждающих информированность Лема о выплатах, нет³¹.

По итогам активной переписки члены SFWA соглашаются, что участие Лема в ассоциации на правах почетного члена «незаконно», так как противоречит уставу. В результате Лему предлагают действительное членство с условием, что он будет регулярно платить взносы. Лем это предложение отклоняет³². В апреле 1976 года на собрании SFWA проходит анонимное голосование: 15 % проголосовало против отзыва членства, 15 % — воздержались, остальные 70 % — за исключение Лема³³.

На этом контакт Лема с SFWA прекращается. Работы Лема, тем не менее, продолжают появляться в „*Science Fiction Studies*“³⁴. Как пронизательно заметил Дж. Ганн, скандал вокруг изгнания Лема нисколько не повредил росту его публикаций на английском

²⁹ *Offutt A.* How It Happened: One Bad Decision Leading to Another. P. 141. Пер. А. Зубова.

³⁰ *Sargent P., Zebrowski G.* How It Happened: A Chronology of the „Lem Affair“. P. 130–131.

³¹ *Sargent P.* Comment and Conclusions // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 2. P. 134.

³² *Прашкевич Г., Борисов В.* Станислав Лем. С. 239.

³³ *Sargent P., Zebrowski G.* How It Happened: A Chronology of the „Lem Affair“. P. 133.

³⁴ См.: *Lem S.* *Cosmology and Science Fiction* // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 2. P. 107–110.

языке, а, вероятно, даже способствовал. По-настоящему пострадали во всей этой истории только доброе имя и репутация SFWA³⁵.

II

Выше мы постарались восстановить хронологию событий в «Деле Лема», отметив несколько проблемных зон, которые стали причинами конфликта — не только между Лемом и SFWA, но и внутри ассоциации. Споры возникли вокруг вопросов теоретико-эстетического характера. В рассматриваемой нами ситуации действуют, с одной стороны, индивидуальное сознание Лема, поведение которого может объясняться особенностями его характера и совокупностью внешних факторов, и коллективное сознание SFWA, с другой. Причем коллективное сознание Ассоциации фантастов представляет собой нечто большее, чем сумму мнений и оценок отдельных ее участников (каждый из которых индивидуально мог поддерживать или отрицать происходящее); это культурный феномен, возникающий в определенном историческом контексте и реагирующий на изменения в этом контексте. Интересно наблюдать за реакциями членов SFWA не только в исторической перспективе (в рамках определенной хронологии и в их причинно-следственной взаимосвязи), но и рассмотреть их как символические действия, имеющие под собой имплицитные цели, затрагивающие ассоциацию в целом.

Критика Лема касалась низкого «качества» американской НФ. В этом вопросе Лем занял позицию наблюдателя, изучающего объекты со стороны и пытающегося их упорядочить по определенному признаку. Иными словами, Лем, заявляя, что надеется показать американским читателям, насколько плоха их научная фантастика, ставил перед собой цель сформулировать внутренние критерии «качества» жанра. Те социальные институты селекции, которые в поле появлялись естественным путем (премии, антологии, институт критики), по мнению Лема, со своей задачей не справились.

Критический настрой Лема не помешал ему, однако, проявить — в данном случае неожиданную — солидарность с точки зрения отбора материала. К научной фантастике он относил только те тексты, которые прочитывались как таковые его американскими коллегами, не распространяя содержание жанра на литературу в целом по тематическому критерию. Язневич, цитируя Лема, пишет, что писатель на литературно-философском

³⁵ Gunn J. On the Lem Affair. P. 314.

этапе своего творчества (1950–70-е годы), а также работая над книгой «Фантастика и футурология» (основанной на англо-американском материале), впитывал темы, приемы и стиль американской научной фантастики³⁶. Современный исследователь Джон Ридер предлагает рассматривать поле научной фантастики как сеть «сообществ практики», принадлежность к которым определяется знанием о «пограничных объектах» — текстах, известных всем участникам культурного сообщества³⁷. Лем этим знанием, несомненно, обладал, то есть как ученый-антрополог, он сжился с объектом изучения и не видел нужды в проблематизации процесса отбора³⁸.

Лем стремился обнаружить структуру поля научной фантастики и определить ее место в социальном институте литературы. Американская научная фантастика за несколько десятилетий своего существования (с 1920-х гг.) превратилась из локального явления книжного рынка в масштабное поле литературного производства, обладающее своими социальными институтами внутреннего регулирования и каналами взаимодействия с общим полем литературы. Увеличение экономического капитала, циркулирующего внутри поля, привело к ускорению темпа оборота текстов и к росту потребности читателей во все большем их количестве и их регулярном обновлении. По Лему, эти социальные условия накладывают ограничения на процесс писательского производства (к примеру, вынуждают авторов работать в сжатые сроки, бороться за гонорары и т. д.)³⁹. Все это вредит качеству публикации (стилю, синтаксису, грамматике и прочему). Тем не менее очевидно, что не вся американская научная фантастика одинаково плоха, и, значит, заключает Лем, жанр (потенциально) обладает внутренними ориентирами — своего рода достижимыми горизонтами литературного качества. Ключ к описанию этих ориентиров — а по-настоящему их конструированию — Лем обнаруживает в структуральной поэтике.

В 1972 году Лем знакомится с работой Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1970)⁴⁰, под воздействием которой

³⁶ Язневич В. Станислав Лем. С. 55.

³⁷ См.: *Rieder J.* On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History // *Science Fiction Studies*. 2010. Vol. 37, № 2. P. 191–209. Пер. А. Зубова.

³⁸ В своих письмах Лем, однако, не раз подчеркивал свое отличие от американской НФ. См., к примеру письмо М. Канделю от 18 января 1974 г.: «...признаюсь со свойственным мне цинизмом, что «смешиваться» со средой НФ мне никак не хочется» (*Прашкевич Г., Борисов В.* Станислав Лем. С. 246).

³⁹ Лем С. *Science Fiction: безнадежный случай* — с исключением. С. 169.

⁴⁰ Об этом он сообщает в письме М. Канделю от 1 августа 1972 года: «Продолжаю

он формулирует основные положения собственной теории фантастического. Лем предлагает выделять «финальную» и «проходящую» литературную фантазию. Первый тип встречается в сказках и научной фантастике, второй — например, в творчестве Кафки. Так, появление динозавров в финальной фантастике рассматривается как часть «эмпирического» мира текста, в проходящей — как часть экспрессивной семантической системы (то есть имеет внутри себя нефантастическое ядро)⁴¹. Лем предлагает рассматривать научную фантастику как игру или головоломку, закрытую для разных видов интерпретации (социальной, исторической, философской и т. д.) и представляющую ценность искусностью и изощренностью своей внутренней организации⁴². Лем разделяет «финальную» литературную фантазию на «псевдо-НФ» и «настоящую НФ»: первая сосредоточена на сигнализируемом тексте содержания⁴³, вторая является «искусством сопряжения гипотетических предпосылок в сложный поток социо-психологических явлений»⁴⁴. Практическая функция теории фантастического Лема в том, чтобы установить «иерархию исследуемого» и «неодинаковую ценность элементов»⁴⁵.

Качество научно-фантастического текста, таким образом, прямо пропорционально ответственности, с которой автор подходит к структуризации научно обоснованных гипотез в сценарий или модель технического прогресса. Проблема современной научной фантастики в том, полагает Лем, что «по меньшей мере 98—99 процентов ее авторов не читают научных журналов и учебников, которые сегодня повсеместно доступны», то есть в ней «ни одно слово не заслуживает веры»⁴⁶. Под категорией «веры» Лем подразумевает в данном случае ориентацию на актуальное научное знание, противопоставляя его псевдонауке, общим представлениям о техническом прогрессе, существующим в массовом сознании.

Позиция Лема по отношению к научной фантастике не нова и корнями уходит в начало XX века, когда жанр только формировался в его современном варианте: складывались режимы

читать Тодорова... и морщусь от типичного академического кретинизма» (*Прашкович Г., Борисов В.* Станислав Лем. С. 229).

⁴¹ *Lem S.* On the Structural Analysis of Science Fiction. P. 28.

⁴² *Ibid.* P. 29.

⁴³ *Ibid.* P. 28—29.

⁴⁴ *Ibid.* P. 32.

⁴⁵ *Лем С.* Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // *Лем С.* Мой взгляд на литературу. С. 90.

⁴⁶ *Лем С.* Science Fiction: безнадежный случай — с исключением. С. 168.

читательской рецепции и конструировался социальный институт жанра. В 1910–30-е годы в схожем ключе жанр трактовали Я. И. Перельман в России и Хьюго Гернсбек в Америке⁴⁷. Более того, и среди современников позиция Лема не была уникальной: Сувин также преследовал цель сформулировать критерии для разделения научной фантастики на «качественную» и «некачественную»⁴⁸. Тогда как Лем предложил систему с одной бинарной оппозицией («финальная» и «проходящая» литературная фантазия), система Сувина включает уже две оппозиции (на манер жанровой таблицы Тодорова). Научная фантастика, согласно определению Сувина, – литература, способная производить эффект «когнитивного остранения», достигаемый за счет присутствия в тексте «новума» – научно обоснованной гипотезы⁴⁹. Метод научно-фантастического письма в таком случае следует определять как экстраполяцию гипотезы в будущее, моделирование ее практической реализации. Таким образом, согласно идее Сувина только та литература научно-фантастична, которая соответствует этому требованию⁵⁰.

В трактовке жанра Сувина и Лема оказалось, что научная фантастика может быть прочитана с использованием тех же интерпретативных стратегий, которые применялись и к анализу «избран-

⁴⁷ В ряде книг Перельман актуализует понятия «научного» и «ненаучного воображения». Научность художественного воображения заключается в способности автора совершать мысленные эксперименты на основе актуального научного знания и конструировать сценарии возможных будущих ситуаций (см.: Зубов А. Научная фантастика в России начала XX века: археология жанра // *Leo Philologiae*. 2016. С. 106–127). Параллельно американский издатель Х. Гернсбек, создавая в 1926 году первый специализированный журнал научной фантастики, делал акцент именно на произведениях, в которых совершались мысленные экстраполяции современного технического прогресса в будущее (см.: *Westfahl G. The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*. Liverpool, 1998. P. 67–92).

⁴⁸ *Vint Sh. Science Fiction: A Guide for the Perplexed*. London; New York, 2014. P. 37. Пер. А. Зубова.

⁴⁹ Теория Сувина была сформулирована ученым в ряде публикаций в „Science Fiction Studies“ в начале 1970-х годов. В наиболее полной форме концепция отражена в книге „Metamorphoses of Science Fiction“ (см.: *Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, 1979. 317 p.).

⁵⁰ Потенциальная задача-максимум используемой Лемом и Сувиным тактики состояла в том, чтобы отделить «НФ» от «не НФ», при этом первую составили бы только «лучшие» тексты (то есть соответствующие критериям качества). Знание о критериях и умение их применять оказываются полностью в руках небольшой группы ученых и критиков. Точно такая же тактика применялась в конце XIX века М. Арнольдом в Великобритании для легитимизации социального статуса английской словесности в ряду других академических практик.

ных» текстов большой литературы. Однако бытование различных «литератур» опосредовано контекстом, их социальной значимостью и коммуникативными целями. Это та мысль, которая настойчиво проговаривалась внутри поля американской научной фантастики: «Научная фантастика — это то, на что мы указываем, когда произносим это название», — гласит знаменитая формула Д. Найта⁵¹. Определение жанра, сформулированное в такой форме, подразумевает, что представители сообщества писателей и читателей научной фантастики в Америке обладают интуитивным чувством жанра и не нуждаются в критериях его выделения из общего поля литературного производства. Изменения в режимах чтения научной фантастики (от чтения детского к подростковому и к взрослому) шли параллельно с процессами взросления и социализации ее читателей. Трансформации, которые жанр переживал в Америке с 1920-х по 1970-е годы, происходили «на глазах» ее читателей, то есть наблюдались непосредственно (этому способствовал и тот факт, что долгое время поле научной фантастики представляло собой замкнутую, ориентированную саму на себя систему). И это тот опыт, которого Лем и Сувин, выросшие в иной культурной среде, были лишены⁵².

Показательно в этом отношении письмо Р. Д. Маллена: он начинает с того, что вспоминает, как по-разному им воспринималась научная фантастика в 1930-е, 1940-е, 1950-е и 1960-е годы, а также описывает, как с накоплением читательского опыта ощущение «свежести и новизны» идей научной фантастики сменялось осознанием вторичности ее сюжетов и бедности языка. Маллен соглашается с Лемом, что здоровая критика американской научной фантастике необходима, но именно в форме литературной критики, а не критиканства. Целью такой критики должен стать анализ черт жанра, которые — даже в самом грубом исполнении — привлекают к себе читателей⁵³. Модальность письма Маллена — ностальгическое переживание истории жанра как личной истории чтения. Даже по прошествии многих лет в нем жива память об эффекте, который

⁵¹ The Encyclopedia of Science Fiction. New York, 1995. P. 314. Пер. А. Зубова. С этого определения начинается книга Д. Найта „In Search for Wonder“ (1956), представляющая собой собрание критических статей и обзоров научной фантастики.

⁵² При том, что Сувин, как мы показали, преследовал схожие с Лемом цели, он не подвергся такому же остракизму благодаря тому, что формально не входил в SFWA, так как не был писателем. Его связь с SFWA была, скорее, символической.

⁵³ Mullen R. D. I Could Not Love Thee, Dear, So Much... // Science Fiction Studies. 1977. Vol. 4, № 2. P. 144.

на него некогда оказывала научная фантастика и который заставляет к ней постоянно возвращаться — сначала как все более опытного читателя, затем как исследователя и преподавателя. В среде авторов и читателей этот производимый жанром эффект — трудно вычленимый и, по сути, не поддающийся формализации — получил название «ощущение чудесного» (*sense of wonder*), присутствие которого способно оправдать даже самые грубые литературные недостатки. У этого понятия нет автора, считается, что оно возникло в Америке в 1940-е годы в среде поклонников жанра. Несмотря на свое неакадемическое происхождение, оно активно используется и профессиональными исследователями для (прагматического) описания природы научной фантастики. Эффект «ощущения чудесного» проистекает не из композиции или стиля, а является результатом резкой смены привычного представления о мире, «открывающей закрытую дверь в сознании читателя»⁵⁴. (Предложенное Сувиным понятие «новум» призвано было, в частности, локализовать «ощущение чудесного» в пространстве научно-фантастического текста и описать его структурные характеристики.)

В реакциях членов SFWA на критику Лема преобладали две взаимодополняющие модальности: отношение к Лему как к «чужаку» и чувство стыда. Разбирательство по «Делу Лема», изложенное в июльском номере „*Science Fiction Studies*“ (1977), открывается письмом Брайана Олдисса, которое он начинает следующими словами: «Очевидное преступление Лема не в том, что он выступил как представитель коммунистической страны, а в том, что он выступил против научной фантастики»⁵⁵. В своем письме Олдисс, хотя и подчеркивает, что критика Лема никак не связана с его политическими взглядами, все же обращает внимание на его «чуждость». Некоторые из авторов SFWA в попытках оправдать Лема, ссылаются на то, что он, как представитель тоталитарного государства, просто не мог не ругать американскую организацию. Автор F, слова которого приводятся в отчете Сарджент–Зебровски, высказывает подозрение, что позицию Лема не стоит принимать всерьез, так как его «антиамериканские» суждения продиктованы стремлением «сохранить свой статус в Польше»⁵⁶. Там же приводятся мысли

⁵⁴ The Encyclopedia of Science Fiction. P. 1084.

⁵⁵ Aldiss B. What Dark Non-Literary Passions // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 2. P. 126–127. Пер. А. Зубова.

⁵⁶ Sargent P., Zebrowski G. How It Happened: A Chronology of the „Lem Affair“. P. 133. Пер. А. Зубова.

Автора Е, который считает, что изгнание Лема вредит репутации SFWA как демократической организации, в которой свобода слова должна поощряться, и добавляет: «Народы социалистических стран, узнав об изгнании, решат, что никакой свободы слова на Западе в действительности нет»⁵⁷.

Хронология Сарджент—Зебровски демонстрирует динамику в трактовке конфликта по мере его развития: спор об эстетике переосмысливается как политическое противостояние социалистического (понимаемого, по существу, как тоталитарного) и демократического режимов. Изгнание Лема с этой точки зрения рассматривалось как локальная победа либеральной американской общественности над тоталитаризмом. Более пронизательные члены ассоциации, однако, в этой «победе» разглядели тревожные симптомы превращения SFWA в тоталитарный орган идеологического контроля. В комментариях к хронологии Сарджент рассматривает поведение SFWA как «личную вендетту» по отношению к Лему, а это, говорит писательница, — тактика тоталитарного государства, и она не должна практиковаться в демократической организации. В целом, заключает Сарджент, «Дело Лема» обнажило чувства ксенофобии и недоверия к «чужакам». Эту же мысль поддержал Зебровски, заявив, что бюрократическая «ошибка» (предложение почетного членства вместо действительного) — лишь прикрытие, позволившее SFWA «наказать» Лема за его взгляды. Будь Лем одним из них, его слова не вызвали бы столь враждебной реакции, и никто на подумал бы обвинить его в неуплате членских взносов⁵⁸. (Действительно, и сами «американцы» не раз критиковали свою научную фантастику. Это явление даже получило название «закон Старджона», по имени писателя Теодора Старджона, который в 1953 году на Всемирном конвенте произнес: «90 % научной фантастики — мусор»⁵⁹.)

В письме Урсулы Ле Гуин, с которого и началось «Дело Лема» на страницах „*Science Fiction Studies*“, подчеркивалась опасность превращения SFWA в тоталитарный орган. Аналогия, которую в данном случае подбирает Ле Гуин, для описания действия американской ассоциации — с Союзом писателей СССР: «Влияние

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ *Zebrowski G. Why It Happened: Some Notes and Opinions // Science Fiction Studies. 1977. Vol. 4, № 2. P. 136.*

⁵⁹ См.: *Gunn J. Review: The Ultimate Egoist by Theodore Sturgeon // The New York Review of Science Fiction. 1995. Vol. 8, № 1. P. 19–21. Пер. А. Зубова.*

SFWA не сравнимо с весом, который имеет, скажем, советский Союз писателей, однако, когда первый использует методы второго, думаю, это причина для беспокойства и повод устыдиться»⁶⁰. Во втором письме по «Делу Лема», принадлежащем Сувиному, начатая Ле Гуин аналогия получает дальнейшее развитие, подсказанное недавним историческим контекстом — изгнанием Солженицына из Союза писателей: «Были ли Лем прав или неправ в данном случае совершенно не важно. Уверен, что и Солженицын, если судить по его недавним выступлениям, во многом неправ в своей оценке СССР, но означает ли это, что его исключение из Союза писателей оправдано?»⁶¹. Сравнение с Солженицыным Лем подхватывает: «Это был целый скандал, в результате которого я удостоился прозвища „польский Солженицын“. Это событие стало последним явлением моей апостольской деятельности *in partibus infidelium* [в стране неверных — примеч. пер.] в научной фантастике»⁶². Характеристика SFWA как органа идеологического контроля продолжается в отчете Сарджент—Зебровски, где они критикуют ассоциацию за проявление враждебности к Лему как к «чужаку». Однако оппозицию между Лемом и американской НФ они не снимают, а поддерживают на нескольких уровнях («свой» — «чужой», демократия — тоталитаризм, Америка — социалистические страны), на каждом из которых Лем неизменно оказывается по другую сторону баррикад от SFWA. Даже защитниками Лема его «чуждость» ощущалась особенно остро, а чувство стыда, на которое ссылались Ле Гуин, Сарджент и Зебровски, было вызвано не самим фактом изгнания писателя, а тем, что члены SFWA повели себя не как «демократы» и «американцы» (то есть как должны были), а как культурные и политические «чужие», что и определило неизбежность и неразрешимость конфликта.

Представленный выше материал и его интерпретация — опыт написания микроистории локального конфликта между Лемом и SFWA, в котором мы пытались распознать приметы более общих изменений в жанре как глобальном культурном проекте, поймать трудноуловимый момент выхода американской НФ в международный контекст и переживание этого перехода как травматического

⁶⁰ *Le Guin U.K.* Concerning the „Lem Affair“ // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 1. P. 100. Пер. А. Зубова.

⁶¹ *Suvin D.* A First Comment on Ms. Le Guin’s Note on the „Lem Affair“ // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4, № 1. P. 102. Пер. А. Зубов.

⁶² *Язневич В.* Станислав Лем. С. 65.

опыта. Столкновение разных традиций одного жанра – явление более широкое, чем споры о поэтике, это столкновение контекстов и систем ценностей, реконструкция которых позволяет увидеть логики, определившие поведение сторон.

Приложение

Литературно-критические публикации Лема
на английском языке (1969–1978 гг.)

The Ten Commandments // *Journal of Omphalistic Epistemology*⁶³. 1969. № 1. 18 p.

The Ten Commandments for Reading the Magazines // *SF Commentary*⁶⁴. 1969. № 6. P. 26.

Poland: Science Fiction in the Linguistic Trap // *Journal of Omphalistic Epistemology*. 1969. № 1; *SF Commentary*. 1970. № 9. P. 27–32; *SF Commentary*. 1971. № 19. P. 89–93.

Introduction to a Structural Analysis of SF // *SF Commentary*. 1970. № 9. P. 34. № 45.

You Must Pay for Any Progress // *SF Commentary*. 1970. № 12. P. 19–24.
Letter (*SF Commentary* 14) // *SF Commentary*. 1970. № 14. P. 5–6.

Robots in Science Fiction // *Journal of Omphalistic Epistemology*. 1970. № 1; *SF Commentary*. 1971. № 19. P. 117–131.

Unitas Oppositorum: The Prose of Jorge Luis Borges // *SF Commentary*. 1971. № 20. P. 33–38.

Sex in Science Fiction // *SF Commentary*. 1971. № 22. P. 2–11.

Review: Robbers of the Future // *SF Commentary*. 1971. № 2. P. 17–18.

Lost Opportunities // *SF Commentary*. 1971. № 24. P. 17–24.

Letter (*SF Commentary* 26) // *SF Commentary*. 1972. № 26. P. 28–30.

Letter (*SF Commentary* 29) // *SF Commentary*. 1972. № 29. P. 9.

A Letter to Mr. Farmer // *SF Commentary*. 1972. № 9. P. 10–12.

Science Fiction: A Hopeless Case with Exceptions // *SF Commentary*. 1973. № 35/36/37. P. 7–36.

On the Structural Analysis of Science Fiction // *Science Fiction Studies*. 1973. Vol. 1. № 1. P. 26–33.

Remark Occasioned by Dr. Plank's Essay „Quixote's Mills“ // *Science Fiction Studies*. 1973. Vol. 1. № 2. P. 78–83.

The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring // *Science Fiction Studies*. 1974. Vol. 1. № 3. P. 143–154.

⁶³ Американский фэнзин, издавался с 1969 по 1972 год, за время существования вышло четыре номера журнала, редактор Джон Фойстер.

⁶⁴ Австралийский фэнзин, выходит с 1969 года по настоящее время, редактор Брюс Гиллеспи. Часть номеров, в частности выпуски 1969–1976 гг., также выходили в Америке. Номера 27, 32, 34 издавались совместно с журналом „*Journal of Omphalistic Epistemology*“ (номера 5 и 6 (в двух частях) соответственно). Дж. Фойстер был приглашенным редактором отдельных номеров.

Todorov's Fantastic Theory of Literature // *Science Fiction Studies*. 1974. Vol. 1. № 4. P. 227–237.

Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans // *Science Fiction Studies*. 1975. Vol. 2. № 1. P. 54–67.

Science and Reality in Philip K. Dick's *Ubik* // *A Multitude of Visions*. 1975. P. 35–39.

Letter (SF Commentary 41/42) // *SF Commentary*. 1975. № 41/42. P. 90–92.

Letter (SF Commentary 44/45) // *SF Commentary*. 1975. № 44/45. P. 96–97.

In Response // *Science Fiction Studies*. 1975. Vol. 2. № 2. P. 169–170.

Cosmology and Science Fiction // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4. № 2. P. 107–110

Looking Down on Science Fiction: A Novelist's Choice for the World's Worst Writing // *Science Fiction Studies*. 1977. Vol. 4. № 2. P. 127–128.

In Response to Professor Benford // *Science Fiction Studies*. 1978. Vol. 5. № 1. P. 92–93.

SUMMARY

This collection comprises the articles by Russian scientists from Moscow, Yekaterinburg, Perm, Ufa, Abakan and Polish scientists from Torun exploring the works of Stanislaw Lem from the philological – literary and linguistic – point of view. Among others the works „Return from the Stars“, „The Star Diaries“, „Pirx the Pilot stories“, „Memoirs Found in a Bath-tub“, „The Investigation“, „A Perfect Vacuum“, „His Master’s Voice“, „Golem XIV“ are examined in detail.

The collection is intended for specialists in the theory and the history of literature, the history of Polish literature, for researchers of „science fiction“, and for all those interested in Stanislaw Lem’s works.

Andrzej Stoff „*The dialogue of interpretations on ‘Return from the Stars’*“

This article sprang from the belief that Stanislaw Lem’s „Return from the Stars“ had not yet received the attention it actually deserves. The fact that the author deemed it only an unsuccessful outline of the problems he was interested in doesn’t exonerate literary critics and scholars who should have revealed the true meaning and value of the novel. The history of literature knows certain examples of the texts that were praised despite the low opinion given by their authors. Plot gaps on the one hand and transformed utopian motives on the other will be the starting point of this research. Systematically analyzed, they enable us to read Lem’s novel as a special form of dystopia, a „utopia warning“ which is effective as it conceals the constructive principles of the utopian world. This concealment leads to the painless and nonoppressive incapacitating of the society, hence providing basic needs and conducting medical operations jugulating aggression in every newborn baby turn out to be sufficient measures. As a result, this society breeds harmless people with no instinct for self-development. However, this is not the only possible interpretation of the „Return from the Stars“. Today this novel can be seen as an image of the Western liberal society. It demonstrates the dangers of enforcing ideology of any kind as the world which is depicted in the novel represents the key ideas of liberalism. Lem’s novel is more insightful and up-to-date than some researchers and readers think as they concentrate on the plot and the fate of the ex-astronaut. If we read

what is not explicitly written in the text and take into account the new social context, this novel appears to be more significant than its author believed. „Return from the Stars“ is Lem's undeniable achievement.

Ekaterina Zadirko „The plot of narrative in S. Lem's collection of short stories 'The Star Diaries'“

This article, founded on the ideas of P. Ricoeur, M. Bakhtin and V. Tiu-pa, attempts to define the plot of narrative in S. Lem's „The Star Diaries“, due to the lack of studies of its narrative structure as a whole, which are vital for analyzing any of the short stories in particular. Based on characterizing plot and genre particularities as well as narrative time a conclusion is made about the virtual way of human existing in time that this text projects.

Elena Kozmina „On the road to the novel: story by S. Lem 'Ananke' (from the cycle 'Pirx the Pilot stories'“

The article defines the genre status of „Ananke“ – one of the works of „Stories about the pilot Pirx“ by S. Lem. It is proved that „Ananke“ is a story, however, it has the features of a novel. Transformation of the genre is due to the special position of „Ananke“ in the structure of the cycle (the last work, between the cycle and the adjoining novel „The Fiasco“). The genre status defined in this way makes it possible to raise new problems: can „Ananke“ be considered a new genre (a „rolled up novel“) and is „Ananke“ an adventure-fantastik work? The first question in the article is given the negative answer: „Ananke“ is not a „rolled up“ novel, but a transforming story. The answer to the second question affirms the transitional character of „Ananke“ from adventur-philosophical fantastik to philosophical literature.

Natalya Kirilenko „'Mental investigation' in S. Lem's 'Ananke' and crime fiction

The article deals with the problem of the connection between S. Lem's Ananke and crime fiction. The specifics of commander Pirx mental investigation of the death of the spacecraft is analyzed in detail. The author comes to a conclusion that correlation between the causes of crime and the problem of relationships between the human being and non-human and unknown, between the human being and the other human being, between the human being and himself.

Elena Kovtun „Searching for destination: Stanislaw Lem's pilot Pirx and Andrzej Sapkowski's witcher Geralt“

The article suggests an attempt of comparative analysis of the cycles of stories about Pirx the Pilot by S. Lem and Witcher Geralt by A. Sap-

kowski. It has been revealed that despite the differences in the fictional worlds description – science-fiction representation of the near future with the humanity exploring far space and the narrative of events unfolding in the fantasy world with its supernatural beings – the Polish authors tackle similar problems in their works, creating the image of a professional devoted to his work, whose high level skills are combined with strict morals concerning humans and other alien beings inhabiting the Universe.

Ekaterina Smerdowa „Introduction to dragonology: variant of semiotic analysis of S. Lem's story 'Dragons of Probability' ('Smoki prawdopodobieństwa')“

The article reveals the experience in semiotic analysis of S. Lem's story «Smoki prawdopodobieństwa». The sign «dragon» is interpreted in reference to such systems, as: mythology; history and religion; mathematics. Stems *smok-*, *drak-* are basis for derivation of the names used non-referentially (*smokologia*, *draco probabilisticus*, etc.) The names used non-referentially perform the functions of making a plot; making a genre; giving a futurological forecast.

Sagit Shafikov „Social dehumanization mirrored in S. Lem's novel 'Memoirs Found in a Bathub'“

The intricate structure of S. Lem's novel „Memoirs Found in a Bathub“ gives rise to a number of interpretations, however exposing the leading idea of the novel, i. e. the ineptitude of seeking the meaning of life in a world devoid of humanity. The locus in quo may be considered a metaphor of life reduced ad absurdum, as it is impossible for anyone to go on living without knowing where one belongs. But this impossible turn becomes something ordinary due to the loss of all codes. As a result, the world breaks apart, each of its inhabitants turning into a plaything, a puppet, a naught.

Borisov Vladimir „How empty is the 'A Perfect Vacuum'?“

The article is a review of the collection of pseudo-reviews „A Perfect Vacuum“ from the point of view of the artistic quality of the works included in the collection.

Justyna Tuszyńska „Stanisław Lem's 'The Investigation' as a forecast of the criticism of the structuralism“

Among the investigators there is a conviction that Stanisław Lem used chosen genres and literary conventions to enunciate the philosophical opinions on the science and the literature. „The Investigation“ which

is the polemic against the tradition of crime fiction, is also the met fiction. The most important aspect of this novel is an examination of the possibilities and modes of the investigation itself. The main theme of this novel is the investigation of the scientific method. The paper puts together Lem's literary works and his critical essays.

Dariusz Brzostek „Where the literature ends? ‘His Master’s Voice’ and ‘Golem XIV’ – Stanislaw Lem’s ‘relics of a novel’“

The paper discusses the literary works of Polish science fiction writer – Stanisław Lem, particularly two of his late novels: „His Master’s Voice“ (1968) and „Golem XIV“ (1981). The essay focuses on the relics of a novel in these non-narrative works, including the lectures of an artificial intelligence („Golem XIV“) and scientific essays on the first contact between humans and alien life form („His Master’s Voice“). A subject the paper is the psychoanalysis of the creative process and reading of the relics of a novel such as a description (as a pattern of development) or a found-manuscript device in terms of Lacanian theory of the symptom and the theory of *jouissance* of the speaking subject (*parlêtre*).

Artem Zubov „Stanislaw Lem and Science Fiction Writers of America: an experiment in description of a literary conflict“

The article is an experiment in cultural history of science fiction based on the conflict between Stanislaw Lem and Science Fiction Writers of America in the 1970s that resulted in the expulsion of the former. In this article, we investigate how this local phenomenon reflected the changes that the genre was experiencing at that period: its attempts to enter the intercultural context and find its place in the social institute of literature.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анджей Стофф — теоретик и литературовед, в прошлом — профессор Университета Николая Коперника. Сфера научных интересов: научная фантастика, творчество С. Лема, антиутопии XX века, исторические труды Г. Сенкевича, философия Р. Инггардена, аксиология литературы, теория интерпретации, поэтика эпики, лирики и драмы.

Екатерина Сергеевна Задирко (kate_rinaz@mail.ru) — магистрант программы «История советской цивилизации» Московской высшей школы социальных и экономических наук. Сфера научных интересов: А. и Б. Стругацкие, С. Лем, авантюрно-философская фантастика, нарратология.

Елена Юрьевна Козьмина (klen063@gmail.com) — кандидат филологических наук, доцент кафедры издательского дела Уральского гуманитарного института УрФУ им. Б. Н. Ельцина. Сфера научных интересов: теория жанров, нарратология, авантюрно-философская фантастика XX века, антиутопия, преподавание литературы.

Наталья Натановна Кириленко (nkirilenko466@gmail.com) — кандидат филологических наук, независимый исследователь. Сфера научных интересов: историческая поэтика (в особенности — поэтика сюжета), поэтика классического детектива, авантюрного расследования и полицейского романа, поэтика драмы, поэтика плутовского и авантюрного романа, поэтика социально-криминального романа.

Елена Николаевна Ковтун (kovelen@mail.ru) — директор Института русского языка и культуры МГУ им. М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор, специалист в области истории славянских литератур, теории и истории европейской и американской фантастики XIX–XXI вв.

Екатерина Андреевна Смердова (kalliopa06@gmail.com) — кандидат филологических наук, доцент Пермского государственного национального исследовательского университета. Сфера научных

интересов: теория языка, теория референции, семиотика, филологический анализ текста, полонистика, германистика, теория перевода.

Сагит Гайлиевич Шафиков (sagit.shafikov@yandex.ru) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английского языка и межкультурной коммуникации ФРГФ Башкирского государственного университета. Интересуется лингвистикой.

Владимир Иванович Борисов (bvi2005@yandex.ru) — библиограф, критик, переводчик, издатель фэнзинов, знаток творчества С. Лема и братьев Стругацких. Сфера интересов: библиография и творчество С. Лема и братьев Стругацких. Личный сайт: bvi.rusf.ru.

Юстина Тушиньска (jus.tuszynska@gmail.com) — аспирантка кафедры теории литературы Института польской литературы в Университете Николая Коперника в Торуня. Сфера научных интересов: поэтика детективной прозы и проблемы репрезентации в литературе и фонографии.

Дариуш Бжостек (darek_b@umk.pl) — доктор наук, литературовед, ученый-культуролог (кафедра культурологии Университета Николая Коперника в Торуня). Сфера научных интересов: культурная антропология (в особенности — звуковые исследования), творчество С. Лема, психоанализ Ж. Лакана, звуковая поэзия, электронная и импровизированная музыка, хоррор, научная фантастика.

Артем Александрович Зубов (artem_zubov@mail.ru) — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации) МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных интересов: научная фантастика, теория фантастического, теория жанров, культурная история, социология литературы, история чтения.

Научное издание

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.
ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Сборник научных статей

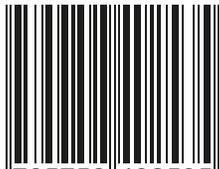
Научный редактор *Елена Козьмина*
Редактор *Виктория Сайфутдинова*
Корректоры *Карина Довгань, Елизавета Коптелова*
Верстка *Виктории Сайфутдиновой*
Издатель *Федор Еремеев*

Почтовый адрес издательства:
«Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489
Postal address:
Armchair Scientist,
Russia, 620014, Ekaterinburg, P. O. Box 489
E-mail: fee1913@gmail.com

Подписано в печать 01.11.2017. Формат 60 × 90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.

Сборник включает в себя статьи ученых России (Москва, Екатеринбург, Пермь, Уфа, Абакан) и Польши (Торунь), исследующих творчество Станислава Лема в филологическом ключе — литературоведческом и лингвистическом. Наиболее подробно рассматриваются такие произведения писателя, как «Возвращение со звезд», «Звездные дневники Ийона Тихого», «Рассказы о пилоте Пирксе», «Рукопись, найденная в ванной», «Расследование», «Абсолютная пустота», «Глас господ», «Голем XIV».

ISBN: 978-5-7584-0253-5



9 785758 402535