

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АЭРОКОСМИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АКАДЕМИКА С.П. КОРОЛЕВА  
(НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)» (СГАУ)

## ВТОРЫЕ ЛЕМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Сборник материалов Всероссийской научной конференции  
с международным участием памяти Станислава Лема  
28-30 марта 2013 г.

Рекомендовано редакционно-издательским советом федерального  
государственного автономного образовательного учреждения высшего образования  
«Самарский государственный аэрокосмический университет имени  
академика С.П. Королёва (национальный исследовательский университет)»

САМАРА  
Издательство СГАУ  
2014

УДК 1+80  
ББК 87+80  
В 873

Авторы: *П.Н. Барышников, Е.Д. Богатырева,  
О.С. Бочкова, Н. Вербер, С.А. Голубков, А.Б. Гуларян,  
И.В. Дёмин, М.В. Долинина, Г.Г. Ишимбаева,  
Т.В. Казарина, Л.И. Кирсанова, О.А. Коротина,  
В.Ш. Кривонос, А.М. Лобин, Н.В. Мальчукова,  
А.Ю. Нестеров, М.И. Плютова, К.С. Поздняков,  
В.Г. Редько, И.В. Саморукова, А.Л. Семёнова,  
Е.А. Смердова, О.В. Третьяков, А.А. Хвостов*

Рецензенты: д-р. филос. наук, проф. Р. И. Т а л л е р,  
д-р. филос. наук, проф. С. А. Л и ш а е в

В 873      **Вторые Лемовские чтения:** сб. материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема / отв. ред. А.Ю. Нестеров. – Самара: Изд-во Самар. гос. аэрокосм. ун-та, 2014. – 256 с.

**ISBN 978-5-7883-0991-0**

В сборнике представлены материалы Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема, состоявшейся 28-30 марта 2013 года. Рассматривается проблема фантастического в художественных языках, философии и истории будущего.

УДК 1+80  
ББК 87+80

**ISBN 978-5-7883-0991-0**

© Авторы, 2014

© Самарский государственный  
аэрокосмический университет, 2014

## Предисловие

---

Лемовские чтения – проект, родившийся в 2006 году, в год смерти Станислава Лема. Его цель – выразить уважение великому польскому философу, фантасту, учёному и популяризатору науки. Задачи – создать и поддерживать международную площадку для обсуждения вопросов научной фантастики в терминах теории литературы, философии и инженерных наук. Организаторы: кафедра философии и истории (ранее кафедра философии) Самарского государственного аэрокосмического университета им. ак. С.П. Королёва и кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

Лемовские чтения ориентированы, с одной стороны, на историков и интерпретаторов творчества Станислава Лема, с другой стороны, на тех, кто занят научным исследованием поднятых им вопросов. Первые Лемовские чтения прошли 29.03.2007 – 31.03.2007 в Самарском государственном аэрокосмическом университете им. ак. С.П. Королёва, собрав более 30 докладчиков из России, Чехии и Германии. В 2009 году был издан сборник материалов: Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р. (Ред.) Фантастика и технологии (Памяти Станислава Лема). Самара, 2009. Сборник доступен в электронных библиотеках сайтов [ai.ssau.ru](http://ai.ssau.ru) и [philosophy.ssau.ru](http://philosophy.ssau.ru).

Вторые Лемовские чтения прошли 28.03.2013 – 30.03.2013, на них было представлено более 30 докладов из 14 регионов России и Германии. Сборник материалов состоит из литературоведческой и философской частей, посвящённых фантастике как способу построения художественных тестов и как способу мышления о будущем. Материалы второй части подготовлены в рамках сотрудничества с Научным советом по методологии искусственного интеллекта РАН и стратегическим общественным движением «Россия 2045» и носят характер дискуссии о сценариях эволюции человека, её целях и задачах, о роли рационального знания в XXI веке.

Организация Лемовских чтений и издание настоящего сборника материалов конференции были бы невозможны без поддержки ректората Самарского государственного аэрокосмического университета им. ак. С.П. Королёва.

В оформлении обложки с любезного согласия автора использована работа Карла Аймермахера (Karl Eimermacher) «Взгляд в будущее» («Der Blick in die Zukunft»).

*А.Ю. Нестеров*

## Содержание

---

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКАХ.....	7
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ: ПРОБЛЕМА ИННОВАЦИИ В SCIENCE FICTION	
<i>Саморукова И.В.</i> .....	8
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МИРЫ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО	
<i>Голубков С.А.</i> .....	17
«ЛИЦО ФАНТАСМАГОРИЧЕСКОЕ» (МИСТИКА И ФАНТАСТИКА В «РЕВИЗОРЕ» ГОГОЛЯ)	
<i>Кривонос В.Ш.</i> .....	23
МЕЗАЛЬЯНС МАССКУЛЬТА С АРТХАУСОМ?	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЁМОВ НФ В СОВРЕМЕННОЙ ЭЛИТАРНОЙ ПРОЗЕ	
<i>Казарина Т.В.</i> .....	35
ДИСКУРС ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЕГО ОТНОШЕНИИ К САМОМУ СЕБЕ И РЕАЛЬНОСТИ (ОБЪЕКТИВНОСТИ)	
<i>Кирсанова Л. И.</i> .....	49
<i>Коротина О. А.</i> .....	49
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ОТРАСЛЬ «БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», ИЛИ СМЫСЛОСТРОЕНИЕ РОМАНА А. ЭШБАХА «ВИДЕО ИИСУС»	
<i>Ишимбаева Г.Г.</i> .....	61
МЕСТО ЭСХАТОЛОГИИ И АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ	
<i>Гуларян А.Б.</i> .....	71
<i>Третьяков О.В.</i> .....	71
МИСТИКА И ФАНТАСТИКА КАК ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА В СОВРЕМЕННОЙ РЕТРОСПЕКТИВНОЙ ПРОЗЕ И АНТИУТОПИИ	
<i>Лобин А.М.</i> .....	77
ПРОБЛЕМА ДРУГОГО В РОМАНАХ С. ЛЕМА «СОЛЯРИС» И В. ПЕЛЕВИНА «S.N.U.F.F.»	
<i>Мальчукова Н.В.</i> .....	88
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ В НОВЕЛЛЕ А. ГРИНА «СЕРЫЙ АВТОМОБИЛЬ»	
<i>Плютова М. И.</i> .....	95
ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ В РАССКАЗЕ С. ЛЕМА «ЛУННАЯ НОЧЬ» И ФЕЛЬЕТОНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА	
<i>Поздняков К.С.</i> .....	105
ТЕМА БЕССМЕРТИЯ В РАССКАЗЕ А. БОГДАНОВА «ПРАЗДНИК БЕССМЕРТИЯ» И А. ПЛАТОНОВА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ БАКЛАЖАНОВА»	
<i>Семёнова А.Л.</i> .....	113
СТАНИСЛАВ ЛЕМ О ВОЗМОЖНОСТИ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ. МАШИНА И ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЕ	

<i>Смердова Е.А.</i> .....	120
ЖАНР УЖАСОВ КАК «ТЁМНОЕ» НАПРАВЛЕНИЕ В ФАНТАСТИКЕ	
<i>Хвостов А. А.</i> .....	129
ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «РОБОТ» В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ «I, РОБОТ» А. АЗИМОВА)	
<i>Бочкова О.С.</i> .....	134
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ БУДУЩЕГО	
ГАРАНТИЯ КОЛИЧЕСТВА: РОЛЬ ТЕХНИКИ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ О БУДУЩЕМ	
<i>Вербер Нильс</i> .....	143
БУДУЩЕЕ РОССИИ, БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА	
<i>Редько В.Г.</i> .....	161
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И ЭВОЛЮЦИЯ	
<i>Нестеров А.Ю.</i> .....	179
КИБЕРНЕТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ ВНЕБИОЛОГИЧЕСКОГО ИНТЕЛЛЕКТА	
<i>Барышников П.Н.</i> .....	198
ТРАНСГУМАНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ: МНИМОЕ СХОДСТВО И РЕАЛЬНОЕ РАЗЛИЧИЕ	
<i>Дёмин И. В.</i> .....	206
КТО ВОСКРЕСНЕТ В КИБЕРНЕТИЧЕСКОМ АВАТАРЕ? МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ОБРЕТЕНИЯ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ	
<i>Долинина М. В.</i> .....	233
«ВООБРАЖЕНИЕ» МЕДИА: О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕХНИКИ	
<i>Богатырева Е.Д.</i> .....	242

# **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКАХ**

## **ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ: ПРОБЛЕМА ИННОВАЦИИ В SCIENCE FICTION**

*Саморукова И.В.*

Научно-фантастический жанр сегодня если не умер, то, по крайней мере, утратил свою продуктивность. Первое – умер – означает размывание границ с другими литературными, кинематографическими и пр. жанрами, утрату особой специфики научной фантастики, которую я и предполагаю затронуть в своём выступлении. Иллюстрацией такой неразличимости научной фантастики в нулевые годы являются – и это один из многих примеров – романы Мишеля Уэльбека («Элементарные частицы», «Возможность острова»), в которых явно присутствуют и мотивы социальной дистопии, и проблематика переднего края современной наукоёмкой технологии – геной инженерии. Однако менее всего в критике эти романы атрибутируются как научная фантастика, то же можно сказать о Владимире Сорокине, Викторе Пелевине, Кристиане Крахте и многих других. Второе – утрата научной фантастикой продуктивности – означает проблемы с сюжетом, понимаемом в широком смысле слова как качество нарратива и включающем в себя характеристику события, пространства, времени и субъектной сферы. Этот процесс начался не сегодня, а приблизительно с середины 1960-х годов, о чём, например, свидетельствует история написания братьями Стругацкими «Улитки на склоне», замышлявшейся как научная фантастика. Любопытна трансформация замысла «Улитки на склоне», которую неоднократно комментировал Б. Н. Стругацкий. В процессе работы авторы решили, что лес надо дополнить не научно-фантастической, а символической средой, создать мир, аналогичный кафкианскому, в результате чего повесть «стала просто фантастической,



символической, как угодно»<sup>1</sup>. Иными словами, научная фантастика сегодня стала частью «каких угодно жанров и дискурсов».

Показательно, что угасание научной фантастики совпадает с наступлением постмодернизма, важнейшим симптомом которого, по меткому выражению Перри Андерсона, становится переход от одержимости, в ликовании или тревоге, образами машинерии, как в модерне, к увлечённости машинерией образов, связанной с приходом современных медиа<sup>2</sup>.

Формирование фантастики, в том числе и научной, как жанра обычно связывают с эпохой романтизма<sup>3</sup>, в это же время наблюдается устойчивый рост так называемой массовой литературы, т.е. произведений, ориентированных на рынок воображаемого. Оба эти явления манифестируют процесс модернизации, главным требованием которой становится развитие социального воображения, опора не на традиционные темы и сюжеты, а на эксперименты в символическом. «Смысл действия человека не предreshён, проблематичен, открыт для него самого и для ответного действия другого. Но таков он для каждого человека, а значит – для любого партнера по действию; стало быть, эта проблема – учёта другого, его взгляда на тебя и на мир, его перспективы – коллективная, общая, она интересна и важна для всех... И наконец, этот смысл – рационален: он постижим и даже исчислим, и не только для тебя, но и... для каждого»<sup>4</sup>.

Центральными проблемами новых обществ становятся коммуникация и техника как наиболее рациональная и легче всего оптимизируемая сторона человеческих действий<sup>5</sup>. В самом широком

---

<sup>1</sup> Стругацкий Б. Комментарии к фантастической повести «Улитка на склоне» // <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-04.htm>.

<sup>2</sup> Андерсон П. Истоки постмодерна. – М.: Территория будущего, 2011. – С.112.

<sup>3</sup> См.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу/ Пер. с фр. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997;

Дубин Б. Улитка на склоне...лет. Историко-социологические заметки о научной фантастике и книгах братьев Стругацких // Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>4</sup> Дубин Б. Улитка на склоне...лет. Историко-социологические заметки о научной фантастике и книгах братьев Стругацких... – С.148.

<sup>5</sup> Там же. – С.149.

смысле объектом научной фантастики являются именно эти две революции: революция коммуникативных систем и революция техническая.

*Как и во всей новой литературе, сюжет научной фантастики основан на столкновении с иным, причём это иное выступает в наиболее рационализированной форме, связанной с наукой и техникой.* В НФ создается некий мир, где имеет место чудесное, получающее рациональное (квазинаучное) объяснение. Мир научной фантастики в целом характеризуется избыточной рациональностью, что выражается, в частности, в присущем научной фантастике пандетерминизме, граничащем с паранойей. Иначе говоря, если есть необъяснимое, точнее необъяснённое, то должен появиться дискурс (в данном случае слово дискурс употребляется в его исконном значении, восходящем к классической риторике: «логический порядок высказывания»), вписывающий необъяснённое в постулируемый рациональный порядок, имманентность которого миру сомнений, в общем, не вызывает. Эта нелюбовь к случайности и мистике, стремление к почти тотальной рационализации была столь мало симпатична Цветану Тодорову, автору фундаментальной работы «Введение в фантастическую литературу», где о научной фантастике говорится с пренебрежением и вскользь. В качестве примера научно-фантастического пандетерминизма можно назвать многословные романы-трактаты И. Ефремова, в особенности – «Лезвие бритвы».

Когда мы говорим о фантастическом сюжете, то речь следует вести не столько о фабульном моменте – фабульные модели научной фантастики можно свести к довольно ограниченному набору формул, от поиска до любовной истории, – а скорее о типе события, неизменным участником которого становится иное. Это самое иное и разворачивается в тексте в фантастический мир.

Позволю себе выделить наиболее, на мой взгляд, существенные характеристики иного в научной фантастике:

1. Иное поддаётся рационализации, оно исчислимо, зависит собственно от «научно-технологической» привязки фантастического сюжета. На каждом этапе развития научной фантастики, начиная с

середины XIX века, иное как раз и отсылает к главенствующим научно-технологическим направлениям, популяризируя и заодно мифологизируя их: месмеризм (Э. По «Правда о том, что же случилось с мистером Вольдемаром»), география и естественная история (Конан Дойл и Жюль Верн), механика, биология и генетика, ракетная и космическая техника, кибернетика и информатика. В XX веке сюда попадают и социальные науки. В известном смысле, социальная мысль, воображение будущего общества занимают искусство давно, породив жанр утопии/антиутопии, но рационализированное, то есть как бы научное социальное воображение – это уже детище XX века. Яркий пример этого – повесть «Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких с институтом экспериментальной истории и его сотрудниками – прогрессорами. Рождается и целый жанр: альтернативная история: Кир Булычёв «Заповедник для академиков», Рыбаков «Гравилет «Цесаревич». Социальное научное воображение в этом жанре обращено в прошлое, а политические интенции, как правило, консервативны, что отличает альтернативную историю от «классической» научной фантастики, сформировавшейся в рамках прогрессистского проекта, устремлённого в будущее, хотя и в большинстве случаев проблемное. Научная фантастика – правда, в меньшей степени – работает и с гуманитарными науками. Среди этих наук, например, структурная лингвистика – математизированная версия наук о языке. Напомню, что в утопии братьев Стругацких «Полдень, XXII век» «структуральный лингвист» непременно присутствует в рядах строителей будущего мира; лингвистические эксперименты любил и С. Лем. Интерпретативные научные практики, в частности литературоведение, становятся объектом рефлексии в его книге «Абсолютная пустота».

2. Иное в научной фантастике, как я уже заметила, рационализируется, но скорее как итог развертывания сюжета. Возникает оно всё же в атмосфере тайны, как некое чудо. На этом принципе – ожидании рационального объяснения – долгое время держалась занимательность научной фантастики. Момент раскрытия тайны, рационалистический пуант, обычно располагался внутри фантастического повествования, но мог быть вынесен и вовне, в прагматику текста. Иными словами, всё научно-

фантастическое произведение в последнем случае становилось репрезентацией иного. С подобным иным контактируют уже не герои научно-фантастического произведения, а его потребитель. Рационализирующие процедуры, соотносящие внутренний мир science fiction с порядком реальности настоящего, выносятся за пределы сюжета и локализуются в представлении потребителя. Эта тенденция неуклонно усиливается, а в настоящее время доминирует. Фантастический сюжет поглощается фантастическим миром, который приводится в движение посредством использования так называемых формул, фабульных клише. Например, в романе В. Пелевина «Снаф» используется формула волшебной сказки. Любопытно, что многочисленные рецензии на этот роман были сосредоточены именно на анализе мира, созданного Пелевиным, при этом многие из критиков констатировали своеобразный застой пелевинской фантазии: нечто подобное он уже описывал. В моей рецензии, написанной в соавторстве с социологом Ириной Тартаковской и опубликованной на портале «Цирк Олимп + TV», внимание уделялось как раз сюжету, в котором с опорой на сказочную формулу Пелевин обсуждает гендерные проблемы, вопросы ортопедии мужского желания при помощи современных технологий и крах этой последней утопии. Увы, новизна этого сюжета никем, кроме нас, осознана не была, да и мы смогли интерпретировать роман подобным образом во многом в силу собственной вовлечённости в гендерные исследования. Итак, мы видим, что произведения, в известном смысле изолирующие иное, тексты, где отсутствует операция разгадывания его тайны, перестают восприниматься как фантастика, тем более научная. Они обычно интерпретируются в аллегорическом режиме с различными интенциями: социально-критическими, философскими и пр.

3. Иное позиционируется в научной фантастике как другое по отношению к наличной реальности, как нечто экстраординарное, хотя бы в количественном плане, как у Жюль Верна в «Вокруг света за 80 дней». Однако для фантастического сюжета более важно его качественное отличие от обыденности. Лучший пример этому – произведения С. Лема «Возвращения со звезд», «Непобедимый», «Солярис», «Футурологический конгресс», «Глас господ». Именно

экстраординарность иного рождает научно-фантастический сюжет как постижение этой экстраординарности.

Если говорить о взаимодействии с экстраординарным иным, что собственно и формирует научно-фантастический сюжет, то здесь возможно несколько вариантов:

1. Самый ранний, прогрессистский, соответствующий идеологии модерна: апроприация иного, его захват и включение в постижимую жизнь. Здесь важнейшим становится эффект достоверности, понимаемый не столько формально, по Тодорову, как когерентность жанровым конвенциям, сколько концептуально: иное начинает взаимодействовать с мифологией реального устройства социума, вписывается в него. Так, рассказ А. Беляева «Подводные земледельцы» вписывает технологии освоения океанского дна в быт колхозов: под водой, где выращиваются полезные морские растения, нужные стране, располагается специальная изба с самоваром – производственная база и место отдыха строителей новой жизни. Логика апроприации иного вписывает его в наличный в культуре набор образов и господствующие фабульные модели, в данном случае советские, близкие к основополагающей фабуле (К. Кларк<sup>6</sup>) соцреализма. Апроприацию иного можно наблюдать и в творчестве братьев Стругацких периода «Страны багровых туч», «Стажёров», «Пути на Амальтею» и, разумеется, «Полдня».

2. Как вариант первого случая и его критика формируется модель невозможности апроприации иного. В ходе сюжетного развертывания иное либо утрачивает признаки экстравагантности («Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких), либо приобретает признаки монструозности, чего-то такого, что принципиально не поддаётся рационализации, как в «Улитке на склоне». Показательно, что здесь пандетерминизм научной фантастики сдаёт свои позиции, в повествование допускается случайность и неопределённость. Само фантастическое повествование становится фрагментарным и переориентированным на открыто субъективную, рефлексивную, но – что важно – не всеобщую точку зрения. В случае братьев

---

<sup>6</sup> Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.

Стругацких критика (И. Кукулин, И. Каспэ)<sup>7</sup> обозначает подобную стилистику как «эстетический эклектизм», хотя в применении к иному типу повествованиям эта не очень приятная дефиниция не употребляется.

Подобные критические недоумения свидетельствуют о появлении «в научно-фантастическом гетто», покинуть которое мечтали многие талантливые авторы, неких не свойственных жанру признаков. Фрагментация и субъективация повествования присутствуют и во многих текстах С. Лема: «Солярис», «Футурологический конгресс».

3. Экстравагантное иное интериоризируется, помещается внутрь человеческой природы. Фантастику интересуют проблемы рецепции мира нашим сознанием, в котором радио дает сбой. Большое количество таких произведений появляется в связи с так называемой первой психоделической революцией, с исследованиями и практиками изменённых состояний сознания. Вторая психоделическая революция, по меткому определению Павла Пепперштейна, связана уже не с химическими модуляторами сознания, а с изменением восприятия под воздействием потока медийных образов; её время – 90-ые годы прошлого века, когда в искусстве начинается своё победное шествие масс-медийный постмодернизм и происходит тарантинизация (П. Андерсон) высказывания. Интериоризация иного, возникшего как результат научных исследований, обсуждается в «Футурологическом конгрессе» С. Лема, как результат социальных противоречий загнивающего мира потребления трактуется в «Хищных вещах века» Стругацких, как результат фундированной научной картиной мира эволюции человека изображается в повести Стругацких

---

<sup>7</sup> См.: Кукулин И. Альтернативное проектирование в советском обществе 1960-1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. – 2007. – №88; Каспэ И. Смысл (частной) жизни, или почему мы читаем Стругацких? // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 88.

«Волны гасят ветер», где появляются людены. Рациональное, точнее квазинаучное, объяснение иного внутри человека сближает научную фантастику с психиатрией, трансперсональной психологией. В последнем случае сближение, так сказать, обоюдное.

4. Иное исчезает как элемент сюжета, приобретая самодовлеющий характер особого мира, становится просто частью фикциональной реальности. Другими словами, в мире так много экстравагантного, научно-фантастического, что оно просто сливается с наличной реальностью. Это означает смерть научной фантастики как просветительского проекта, обсуждающего различные способы взаимоотношения с иным, и слияние НФ с другими формами социального воображения. Научная фантастика перестаёт противостоять другим формам проективных реальностей и уже не только собственно искусства. Машинерия образов становится тотальной, а большой нарратив, оформляющий логику инновации, фрагментируется, если не исчезает вовсе.

Иными словами, научно-фантастический сюжет перестал опознаваться, а экстраординарное – рационализироваться. Рационализация не требуется, так как наличный мир в своём образном потоке может быть каким угодно. Трансформеры живут в каждом доме. Статус экстраординарного (а так ли уж оно экстраординарно?) становится неопределённым.

В отечественном контексте одним из первых произведений, ставящих под сомнение как фантастичность иного, так и инновативную, прогрессистскую направленность столкновения с ним, стала повесть А. и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света» (1974, публикация 1976-1977 «Знание – сила»). Фантастическая гипотеза о «гомеостатическом мироздании», на первый взгляд, формирует нарратив, создаёт сюжет, однако на концептуальном уровне она оправдывает советский гомеостаз, иначе говоря, застой. В этом тексте фантастический элемент явно тормозит, а не инициирует деятельность героев, мешает им осуществлять конкретные научно-технические разработки. Парадоксальность фантастической посылки в том, что она приводит не к движению вымышленного мира, а к его остановке. После этого текста у Стругацких почти всегда

фантастическое допущение маркирует своеобразное замораживание всяких изменений наличного мира.

Фантастическое событие Стругацких перестаёт быть объективным моментом фабулы (иногда это, как в «Жуке в муравейнике» или в «Волны гасят ветер», буквализируется в сюжетном мотиве трансформации мозга и сознания персонажа), попадает в зону сомнения персонажа и читателя, как это описано Ц. Тодоровым в применении к романтической фантастике 18-19 веков<sup>8</sup>. При этом своего рационального и притом бесспорного, «объективного» объяснения событие у Стругацких так и не получает. Да и проблема, собственно, не в фантастическом событии, а в реакциях героя на событие. Показательно, что эти реакции не только этического, но и по своему статусу в повествовании галлюцинаторного, грёзового свойства. Сюжет их не верифицирует.

Стыки повествовательных фрагментов, неожиданные обрывы в повествовании, пропущенные временные куски у братьев Стругацких проблематизируют само фантастическое событие. Стилистический уровень гомогенен в их текстах тематическому, то есть научно-фантастическому, и во многом манифестирует его. Загадка сюжета зачастую предстаёт как загадка стиля.

Научно-фантастические сюжеты у зрелых Стругацких становятся предметом иронии. Сама по себе литературная конвенция, по мнению Ц. Тодорова, имеет функцию утверждения «достоверности» создаваемой реальности. При этом достоверность понимается как когерентность этим конвенциям<sup>9</sup>. В плане иронии над конвенциями любопытна детективная повесть 1969 года «Отель «У погибшего альпиниста». Она разрушает детективный сюжет почти так же радикально, как это сделала Агата Кристи в «Убийстве Роджера Экройда», где преступником оказывался рассказчик. У Стругацких раскрытие тайны убийства (как выясняется, мнимого, так как труп был не человек, а андроид) выводит на след инопланетян. Этот ход решительно разрушает рациональный и посюсторонний, житейский (вспомним, как на этом настаивал Честертон) универсум детектива. Классический детектив возник вместе с научной фантастикой, его сюжет так же основан на

---

<sup>8</sup> Тодоров Ц. Указ. соч. – С. 17-29.

<sup>9</sup> Тодоров Ц. Указ. соч. – С. 34.



процедуре рационализации иного, в данном случае, тёмных сторон действительности и зла в человеческой природе. В данном случае мы имеем травестию самой процедуры рационализации как основы сюжета о контакте с иным.

Таким образом, сюжет научной фантастики, сформировавшийся в рамках модернистского прогрессистского проекта как история о столкновении с иным, поддающимся рационализации и стремящимся войти в коммуникацию с наличным миром, во второй половине XX века фактически исчезает, трансформируясь в некий воображаемый мир, сливающийся с другими проективными реальностями, возникающими как следствие машинерии образов, создаваемых современной медиасредой.

## **ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МИРЫ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО**

*Голубков С.А.*

Фантастическая литература напрямую связана с художественным освоением и созданием (или пересозданием) трёх взаимосвязанных Вселенных — *звёздной* над человеком, *предметной* вокруг человека и *ментально-чувственной* внутри человека.

Для С. Кржижановского обращение к художественному языку фантастического было совершенно естественно связано со спецификой писательского взгляда на действительность. Как и другие фантасты, он задумывался о будущем; и писателя пугало, что мир этого ещё непонятого грядущего может стать страшным пространством персональной несвободы, где осуществляется тотальный контроль всех за всеми, где отсутствует тайна приватной жизни, где общество становится прозрачным, наподобие аквариума. Писатель в коротких записях отразил свои размышления как о позитивных, так и негативных последствиях самых различных современных технологий.

С. Кржижановский размышлял о самой специфике фантастического мышления: *«Фантастический сюжет – метод: вначале берут в долг у реальности, просят у неё позволения на фантазм, отклонение от действительности, а в дальнейшем погашают долг перед кредитором-природою сугубо реалистическим следованием фактов и точнейшей логикой выводов»*<sup>1</sup>. Писатель фактически рассуждает о таком популярном в литературе приёме, как фантастическое допущение, то есть присутствие фантастического лишь на уровне стартовой позиции в развертывании сюжета.

Герои писателя часто существуют на зыбкой границе воздушной, эфемерной мечты и сниженно-бытовой реальности. Такая семантическая оппозиция звёздного неба и земного существования становится основным конструктивным элементом рассказа «Квадрат Пегаса». Мечтательный герой может часами говорить о далеких звёздах, однако его возлюбленная Наденька весьма прагматична и совершенно далека от каких-либо ассоциативных отвлечённостей. Для героя вполне естественна, так сказать, масштабная межзвёздная система координат: *«Остановить его (жителя городка – С.Г.), спросить: где ты? Скажет: в Здесевске. И не знает, подлец, что не в Здесевске он, а во вселенной»* (1,93). Возлюбленная живёт в ограниченном обывательском мирке — здесь и сейчас. *«Наденька молчала, но думала: «Пока – пусть, но в моем доме никаких там вселенных – не потерплю»* (1,94). Совместить возвышенную мечту и рутину повседневного существования оказывается невозможным. Быт одерживает победу над героем. *«Жизнь будто затиснуло в глухие ставни, в тесную обступь вещей»* (1,96). *«Человек – из творца и твари»*. *«Нужна ли творцу вещь? Но тварь руками и мыслью – к вещи»* (1,98). В итоге происходит незаметная внешнему наблюдателю, но глубоко трагическая метаморфоза: *«Хранитель поднял тонкие персты: свидетельствую смерть души, мне врученной»* (1,101). Теряя Вселенную и свою восприимчивую к

---

<sup>1</sup> Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в VI т. Т.V / Сост., подгот. текста и коммент. В.Перельмутера. – М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. – С.426. В дальнейшем цитаты из произведений С. Кржижановского приводятся по данному собранию сочинений – в тексте статьи в скобках указываются том и страница.

масштабным мечтаниям душу, герой приобретает вполне реальный и житейски необходимый дом: «...стучали колеса телег: это Иван Иванович, с семьей, на четырех площадках переезжал в свой собственный дом» (1,102). Так утверждается воистину фантастическая власть вещного над человеком, власть вещного над вечным.

Вещное убийственно для героя, потому что оно предсказуемо, оно может быть исчислено, оно убивает своей прямолинейной простенькой житейской логикой. В «Копилке образов», опубликованной в пятом томе собрания сочинения Кржижановского, есть коротенькая сказка-набросок «Соня» о странном человеке, проспавшем свою жизнь. Он жил сном, а не явью. Во сне ему было интереснее. Внешние события жизни лишь касались его краешком, отбрасывались, не принимались всерьёз. *«Уж и свадьба была назначена, все честь честью, да приснись тут Соне красавица невиданная, царевна Зарница, ни пером красоты ее описать, ни в сказке красоту рассказать!.. Проснулся, посмотрел на невесту, — думает: «только и всего». А потом — бух: «не хочу тебя». Поплакала невеста, да ничего, нашелся скоро добрый человек, — а Соня как заснул, так спит — не просыпается, — снятся ему дива-дивные, снятся ему чуда-чудные, не хотят глаза раскрыться, не нужно душе ни дня, ни солнца...»* (5,433-434). Здравый смысл бодрствующих людей, их логика деятельностных поступков и устремлений кажутся ему глупыми. А жизнь тем временем незаметно истекает, и чередованиям сна и яви наступает конец. *«Жизни конец... жизни твоей конец...» говорили тени и подползали все ближе и ближе. — И слышал Соня, как за окном шумела улица, видел огни и силуэты людей. — А тень разорвалась, вытянулась в длину и холодным язычком лизнула сердце... — Царевна моя... — прошептал человек и умер... Пришли люди — зажгли свечи — прогнали тень»* (5,435).

Писателя постоянно занимали парадоксы, проникавшие и в сказочный мир. Так, в сказке «Лужица» заглавная героиня — лужица — рада принять в себя, отобразить в себе гигантское солнце, не «задумываясь», что оно же ее, лужицу, и высушит.

Парадокс оценивается в соответствии со своей собственной ценностной шкалой. В цикле записей, поименованном «Из детства», есть запись «Компромисс». Вот она:

*«В детстве я знал, что, когда вырасту, то сделаюсь Морским Корсаром, и назовут меня «Гроза Морей». Это была и не мечта даже, нет, это была твердая, спокойная уверенность.*

*– Ну, что ж, молодой человек, разделяетесь с университетом, а там как подумываете: кандидатствовать или по адвокатуре.*

*Боже, как низко я пал» (5,444).*

В житейском плане налицо повышение статуса героя, но в логике ребенка-мечтателя, фантазёра – это непростительное падение.

Кржижановский рассматривал Город как Космос, как некое системно организованное, упорядоченное пространство. Причем город у Кржижановского поглощает человека, опредмечивает его, сводит к элементарной функции. Тем самым писатель уже в начале XX века предвосхитил рассуждения футуролога Олвина Тоффлера, который в книге «Футурошок» писал об опасном «модульном» принципе узкофункционального и потребительского отношения к человеку. С. Кржижановский изображал фантастические метаморфозы подмены, процесс утверждения царства мнимостей.

Наверное, не случайно он интересовался оптическими эффектами, истинной фантастикой причудливых зеркальных отражений. В зеркалах, в просторных оконных стеклах словно проступают блики и лики другой жизни. Писатель всем своим художественным опытом утверждал – фантастическое можно найти рядом, для этого нужно только воспользоваться тем или иным оптическим прибором: рассмотреть поверхность мира через микроскоп, вооружиться перевернутым биноклем, какой-нибудь множительной призмой. И мир предстанет головокружительно неузнаваемым, совершенно иным, нездешним. Если приблизить глаз к крохотному отверстию в заборе, то там, снаружи, распадется огромный и целостный мир. А маленькой монеткой можно закрыть целую Луну. Можно бесконечно перебирать варианты таких оптических игр. Об этом повествуют его рассказы из разных сборников. У С. Кржижановского микромир разрастается до масштабов Вселенной. *«Сочетание биологии с*

*математикой, смесь из микроорганизмов и бесконечно-малых – вот моя логическая стихия»* (5,405). В русле этой постоянной игры с оптическими эффектами находится и такая фраза-оговорка: *«Это мировоззрение не моих диоптрий»*.

У литературного героя свои отношения с пространством. Еще в фольклоре могло отсутствовать сопротивление пространства. Достаточно было хлопнуть в ладоши, потерять волшебный предмет или сесть на ковер-самолет и в мгновение ока оказаться в тридевятом царстве, тридесятом государстве. В последующие эпохи развития уже собственно литературы герой порой ощущал несоразмерность своим скромным возможностям того пространства, которое необходимо было преодолеть. Герой терпел в пути холод и голод, попадал в опасные ситуации, старился в своих бесконечных странствиях... Автор произведения, написанного по законам фантастического, часто преувеличивает это сопротивление пространства, нагромождает преграды. Герой плутает по инопланетным мирам, по хитросплетениям коридоров, незнакомых улиц, взбирается по бесконечным лестницам. Опаздывает на уходящий буквально из-под носа лифт, трамвай, поезд. Ошибочно выбирает не то направление движения. Нелепо борется с предметами, которыми пространство заставлено. Все это, вместе взятое, погружает фантастического персонажа в атмосферу избыточной суеты. Обилие движений, динамика поступков не обеспечивают герою обретение желаемого результата.

Характерной чертой художественного сознания С. Кржижановского, писателя, филолога, переводчика, был специфичный взгляд на текст как на удивительную и богатую фантастическими смыслами Вселенную. Отсюда интерес писателя к «жизни» букв, к знакам пунктуации, страницам, почерку. Отсюда интерес и к так называемым минимальным жанрам. Писатель фактически заново открывал фантастическое смысловое пространство афоризма. Афоризм был у него неуклонно расширяющейся Вселенной, растущей из точки, из крохотной капли, из сгустка концентрированного смысла.

В афористических высказываниях Кржижановского и в близких к ним по смыслу других коротких записях видна драма большого писателя, живущего не в унисон с катастрофически

обмельчавшим временем. *«Я – музей: все идеи, возникающие во мне, я погружаю в омут хранилища»* (5,367). Его раздражает гибельное упрощение и уплощение интеллектуальной жизни, которое он наблюдает вокруг: *«Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности»* (5,366).

Афоризм как своеобразный минимальный жанр в этом отношении весьма примечателен, ибо он стремится по-своему объединить обе тенденции: донести универсальный смысл переживаемой эпохи и в то же самое время сохранить локальность некоего “стоп-кадра”.

У писателей бывают разные типы мотивации обращения к фантастике – и интралитературные, и экстралитературные. К внутрилитературным можно отнести увлечение возможностями фантастических жанров, пародийной игрой с известными фантастическими моделями, стилистическое экспериментаторство. Так, Сигизмунд Кржижановский часто искал фантастическое не во внешнем мире, а в глубинных недрах человеческого сознания. Волновавшие его «приключения мысли», его ожившие метафоры (среди которых самые стертые вдруг обретают первозданную свежесть!) были продуктивной попыткой перейти от логического рассуждения, от философской абстракции к наглядной картине. Пространственность сознания, о типологии которой позднее писал Гастон Башляр в своей «Поэтике пространства», позволяла Кржижановскому создавать причудливо-парадоксальные виртуальные миры, причем эта виртуальность эксплицировалась, выводилась наружу, становилась очевидной, зримой. Так, С. Кржижановский пишет о пространственных параметрах мысли: *«Шлюзование мысли. Мысль поднимается или опускается из головы в голову путем уравнивания интеллектуальных уровней. Нижний бьеф всегда в выигрыше»* (5,369). Близко этому и овеществление идеального: *«Мысль, просачивающаяся сквозь черепные швы»* (5,370). Писатель ведет двойную семантическую игру. Просачиваться = протекать. То есть идти во времени, быть процессуальным. Но протекать = это еще и убывать, вытекать, исчезать. Давая наглядные эквиваленты мысли как таковой, писатель может сравнить её с растением, нуждающимся, наподобие редкостному цветку, в уходе: *«Мысль по мере роста*

*надо пересаживать во все более просторные вазоны... Т.е., виноват, головы» (5,373). Жизненное пространство мысли нуждается в необходимом расширении. Духовная жизнь не терпит тесноты. Пространство головы – это не много не мало, а целый мир, в котором должны происходить судьбоносные события. «Какие у вас в голове произошли новости? (Что новенького у вас в голове?)» (5,388).*

Короткие фразы писателя вбирали в себя самые настоящие фантастические ситуации. *«Быть трупом – это еще ничего, но быть еще и могильщиком самого себя...» (5,415). «Книжник. Когда подходит к книжному шкафу, шкаф сам почтительно распахивает свои дверцы» (5,420).*

Интеллектуальная фантастика С. Кржижановского красноречиво свидетельствовала, что этот писатель и по мироощущению, и по миропониманию, и по мироотношению был совсем иным, нездешним по сравнению с тогдашней современной ему советской литературой, которая развивалась скорее по законам осмеянного им Здесевска, чем по законам многомерной и непостижимой Вселенной.

## **«ЛИЦО ФАНТАСМАГОРИЧЕСКОЕ» (МИСТИКА И ФАНТАСТИКА В «РЕВИЗОРЕ» ГОГОЛЯ)**

*Кривонос В.Ш.*

В литературе о «Ревизоре» давно было отмечено, что Гоголь преобразил традиционный для комедии тип лгуна, «заставив Хлестакова не лгать, а простодушно фантазировать о том, к чему его мелкая душонка невольно порывалась – о комфорте, успехе, блестящей карьере чиновника и даже литератора»<sup>1</sup>. Отдаваясь

---

<sup>1</sup> Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н.В. Гоголь. – СПб., 1994. – С. 80.

полету собственной фантазии, Хлестаков действительно «никого не обманывал»<sup>2</sup>.

Гоголь специально подчеркивал в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»: «Не имея никакого желанья надувать, он позабывает сам, что лжет. Ему уже кажется, что он действительно всё это производил»<sup>3</sup>. Эпиграф к «Ревизору» («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») имеет непосредственное отношение и к фантазиям Хлестакова: картины, порождаемые его воображением, служат *зеркалом его рожи*. Представляя собою «лицо фантазмагорическое» (IV, 118), он и картины рисует фантазмагорические, создавая действительность, параллельную той, в которой он обретаётся.

В этой воображаемой действительности и разворачиваются события, будто и в самом деле происходившие: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю. Нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать”. Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать. Хотели было даже меня коллежским асессором сделать, да, думаю, зачем. И сторож летит еще на лестнице за мною с щеткою: позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу» (IV, 48).

Распоряжение Хлестаков отдаёт в тот самый момент, когда ему *кажется, что он действительно всё это производил*, то есть в момент произнесения своего монолога; тогда же, как он фантазирует, его хотели повесить в чине, а департаментский сторож обнаружил готовность ему услужить. Элементы монолога расположены в порядке их возрастающей для героя значимости. Хлестаков не только переписывает (а это и есть как будто его занятие), но и на *дружеской ноге* с начальником отделения, а *чиновник для письма* у него теперь в подчинении.

---

<sup>2</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 197.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – [М.; Л.], 1951. – Т. IV. – С. 117. Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.



Будучи коллежским регистратором (чин XIV класса), он отказывается от чина коллежского асессора (чин VIII класса), достичь которого «было нелегко даже дворянину – как правило, требовался университетский или лицейский диплом, либо сдача соответствующего экзамена»<sup>4</sup>. Хлестаков же и без всякого экзамена мог бы перепрыгнуть через несколько ступеней в табели о рангах, но вот почему-то не захотел. Правда, следом сторож *летит* за ним, чтобы почистить ему сапоги, будто он стал обладателем куда более крупного чина и занимает соответственно куда более высокую должность.

Опьянение Хлестакова собственным враньем Ю.М. Лотман объясняет тем, «что в вымышленном мире он может *перестать быть самим собой*, отделаться от себя, стать другим...»<sup>5</sup>. Его устремления «направлены на то, чтобы жить в *чужом пространстве*»<sup>6</sup>. Между тем параллельная реальность, порождаемая безудержным фантазированием героя, тут же, в процессе фантазирования, становится для него *своей* – и осваивает он её как *свою*, а не как *чужую*. Хлестаков, как заметил Гоголь (в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору»), «говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть» (IV, 99). То есть не *другим* хочет стать, а *себя* выказывает, совершая поступки, ставшие для него возможными в возможной реальности, созданной его воображением.

Хлестаков выделяет и перечисляет события, следуя за собственным воображением, которое заносит его во всё более высокие сферы, хотя и о своём настоящем статусе он не забывает; отсюда смысловые перебои в его речи: «Я не люблю церемонии. Напротив, я даже стараюсь всегда проскользнуть незаметно. Но никак нельзя скрыться, никак нельзя! Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: “Вон”, говорят, “Иван Александрович идет!” А один раз меня приняли даже за главнокомандующего, солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем. После уже офицер, который мне

---

<sup>4</sup> Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. – 4-е изд. – М., 2001. – С. 97.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. О Хлестакове // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 303.

<sup>6</sup> Там же. – С. 306.

очень знаком, говорит мне: ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего» (IV, 48).

Хлестаков легко перемещается между двумя реальностями, в каждой из которых происходят события с его участием. Почему он старается *проскользнуть незаметно*? Потому, очевидно, чтобы не попасться на глаза начальству. Поскольку, однако, Хлестаков резко повышает себя в ранге, то ему *никак нельзя* скрыться: он настолько известная и значительная личность, что его все узнают – и не просто узнают, но даже принимают *за главнокомандующего*. Переход из одной реальности в другую осуществляется по логике заколдованного места; стоит Хлестакову ступить на это место, как следует его фантастическое превращение чуть ли не в *главнокомандующего*. При этом «оптическая ошибка задана ошибкой по существу», как и в других подобных случаях, когда гоголевские персонажи занимают типичную для них позицию «принять за»<sup>7</sup>. Ведь принять *за главнокомандующего* Хлестакова могут только в параллельной реальности, столь же ирреальной, что и Петербург «Петербургских повестей», предстающий здесь «фантазмагорической химерой»<sup>8</sup>.

Петербург, сочинённый Хлестаковым, тоже ирреален и фантазмагоричен, как ирреальна и фантазмагорична сама фигура принятого за ревизора «пустейшего» молодого человека, который и говорит, и «действует без всякого соображения» (IV, 9).

Речь идёт о **бытовой мистике**, столь характерной для гоголевского мира. Хлестакова принимают за ревизора на основании ложных, но возможных (приписываемых ревизору) признаков, так как в реальности, где разворачивается действие, оказывается «всё возможно (но всё есть одно из возможных – релятивизм!)»<sup>9</sup>. Возможно и потому, что привычные вещи и явления утрачивают, как кажется, например, Городничему, свою устойчивость: «Чудно

---

<sup>7</sup> Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 152.

<sup>8</sup> Лахманн Р. Город-фантазм. Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя // Существует ли Петербургский текст? – СПб., 2005. – С. 205.

<sup>9</sup> Пумпянский Л.В. Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. – М., 2000. – С. 580.

всё завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенькой, тоненькой — как его узнаешь, кто он?» (IV, 52).

Если уездный город, из которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» (IV, 12), помещён (что соответствует месту провинции в «русской модели мира») «в почти мифологическую даль и глушь»<sup>10</sup>, то в приезде из Петербурга, который отличается «тонким обращением» и «приёмами», на что обращает особое внимание жена Городничего, «сейчас можно увидеть столичную штучку» (IV, 51). Он и говорит не как все, а «по-столичному» (IV, 73). Попав в «пасторальный рай»<sup>11</sup> и признаваясь, покидая его, что ему «нигде не было такого хорошего приёма» (IV, 79), Хлестаков, впервые обретя с трепетом внимающую ему и верящую ему на слово аудиторию, и фантазирует *по-столичному*.

Возникающий в результате выделения и перечисления героем событий градационный эффект способствует усилению выразительности вымысла, в основе которого — фантастические сцены его жизни в Петербурге. Чем неправдоподобнее рисуемая Хлестаковым картина, тем большее впечатление должна произвести она на внимающих ему персонажей: «Да меня уже везде знают. С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: “Ну что, брат Пушкин?” — “Да так, брат”, отвечает бывало: “так как-то всё”... Большой оригинал» (IV, 48).

Создавая образ параллельной реальности, Хлестаков заполняет собою, своим присутствием, всё окружающее его в этой реальности пространство. Его *везде знают*, не только в чиновно-бюрократической среде, где с ним *на дружеской ноге* начальник отделения, но и в литературных кругах, где он *на дружеской ноге* с Пушкиным и даже превосходит того творческой плодовитостью: «Моих впрочем много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма. Уж и названий даже не помню. И всё случаем: я не

---

<sup>10</sup> Цивьян Т. Семантический ореол локуса: Выбор места действия в художественном тексте // Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. – Hamburg, 2004. – S. 144.

<sup>11</sup> Там же.

хотел писать, но театральная дирекция говорит: “Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь”. Думаю себе: пожалуй, изволь, братец! И тут же в один вечер, кажется, всё написал, всех изумил. У меня легкость необыкновенная в мыслях. Всё это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... всё это я написал» (IV, 48-49).

Хлестаков недаром, приступая к самопрезентации, сразу же отвергает возможное предположение, что он только *переписывает*; для такого рода занятий есть канцелярская *крыса*, а он не просто литераторов часто видит, но и сам выступает в роли сочинителя. Правда, собственноручно *написать* Хлестаков успевает лишь письмо Тряпичкину, показывающее, что на бумаге он способен разве что раздавать «совершенно несмешные прозвища»<sup>12</sup>. Но зато он объявляет себя автором *водевильчиков* и приписывает себе *много* других произведений для театра, не все названия которых даже помнит, а также выдаёт чужой роман («Да, это моё сочинение») за свой, но под тем же, что и чужой, названием: «Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой» (IV, 49). Делает он это с такой же *лёгкостью необыкновенной*, с какой откликается потом на просьбу Добчинского, чтобы сын того, рождённый «как бы и в браке», был бы совсем «законным сыном» и тоже «назывался бы» Добчинским: «Хорошо, пусть называется! Это можно» (IV, 66).

В параллельной реальности Хлестаков самоутверждается одновременно и как чиновник высокого ранга, и как известный *сочинитель*: «Я, признаюсь, литературой существую. У меня дом первый в Петербурге. Так уж и известен: дом Ивана Александровича» (IV, 50). От процесса вранья он получает почти такое же «наслаждение», какое получает писатель от процесса творчества: «Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» (IV, 100).

Обратим внимание на алогичность рассуждений Хлестакова, вызванную, как и в случае других гоголевских алогизмов,

---

<sup>12</sup> Боровиков Д. Пишущие герои у Гоголя // Вопросы литературы. – 2007. – № 2. – С. 274.

нарушением связей «между выражением и значением»<sup>13</sup>, когда «связь по существу подменяется ходом по смежности»<sup>14</sup>. Так, знакомство с *хорошенькими актрисами* не предполагает как следствие написание *водевильчиков*, а частое лицемерие *литераторов* не влечёт за собой авторство произведений, которые *не хотел писать*, но написал и *всех изумил*; наконец, из того, что он не только *переписывает*, отнюдь не вытекает, что у него *много есть сочинений*. В основе воображаемого (всего, что порождено фантазией героя) действительно лежит алогизм — и само воображаемое приобретает очевидные свойства алогизма.

Хлестаков играет роль изображаемого им лица и рассуждает, словно от его имени, каким он себе это лицо представляет: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе» (IV, 49). Ю.М. Лотман отметил «бедность воображения Хлестакова во всех случаях, когда он пытается измыслить фантастическую перемену внешних условий жизни (всё тот же суп, хотя и “на пароходе приехал из Парижа”, но подают его на стол в кастрюльке; всё тот же арбуз, хотя и “в семьсот рублей”»)<sup>15</sup>. Однако бедность воображения компенсируется в поведении Хлестакова театральными эффектами, рассчитанными на ожидания аудитории; театрализованной оказывается и нарисованная им картина, где арбуз и суп кажутся не настоящими, а бутафорскими. Так как всё рассказываемое им есть его *сочинение*, то суп, как и арбуз, не тот же, а *другой*. Хлестаков и здесь и *всё написал*, и *всех изумил*.

Между тем, живописуя *другую* жизнь, он неожиданно для самого себя может выйти из роли и внезапно проговориться: «Я всякой день на балах. Там у нас и вист свой составился. Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я. И уж так уморишься играя, что просто ни на что не похоже. Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: “На,

---

<sup>13</sup> Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. — М., 1976. — С. 442.

<sup>14</sup> Там же. — С. 443.

<sup>15</sup> Лотман Ю.М. О Хлестакове. — С. 305.

Маврушка, шинель”... Что ж я вру, я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница сто́ит...” (IV, 49-50).

Герой живёт в настоящем времени, но его настоящее - это настоящее той самой *минуты* («он весь – в пределах данной минуты»<sup>16</sup>), когда «слова вылетают из уст его совершенно неожиданно» (IV, 9). В пределах этой же *минуты* происходит и очередной скачок его фантазии, не просто меняющей местами *вру* и *позабыл*, но стирающей дистанцию между ними и позволяющей воплотить себя в новом образе. Сюжет *другой* жизни, воображаемой Хлестаковым (точнее, «организация мелочей, углубляющих сюжет»<sup>17</sup>), не разрешается ни комической катастрофой, когда он проговаривается и саморазоблачается, ни катарсисом, поскольку до финала действие так и не доходит, срываясь в «гиперболический морок»<sup>18</sup>.

Ср.: «Один раз я даже управлял департаментом. И странно: директор уехал, куды уехал неизвестно. Ну, натурально, пошли толки: как, чтó, кому занять место? Многие из генералов находились охотники и брались, но подойдут, бывало: нет, мудрено. Кажется и легко на вид, а, рассмотришь — просто чорт возьми. Видят, нечего делать — ко мне. И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров! каково положение, я спрашиваю? “Иван Александрович, ступайте департаментом управлять!”» (IV, 50).

Слово «странно» в речи Хлестакова превращается, подобно слову «странный» в «Петербургских повестях», в «универсальный модальный оператор»<sup>19</sup>. Изображаемая картина, отмеченная такими признаками «нефантастической фантастики», как *странное и неожиданное в поведении персонажей*<sup>20</sup>, включает в себя не только неожиданное исчезновение директора и немыслимое количество посланных к Хлестакову курьеров, но и «просто землетрясение», когда он, приняв должность, проходит «через департамент», и

---

<sup>16</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – С. 198.

<sup>17</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1996. – С. 93.

<sup>18</sup> Там же. – С. 334.

<sup>19</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 219.

<sup>20</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – С. 106.

странный «государственный совет», который его «боится», главной же странностью является то, что он «везде, везде» (IV, 50).

Ложь Хлестакова, представляя собою своеобразный «акт творения» и своего рода «творческую импровизацию»<sup>21</sup>, порождает параллельную реальность, в которой происходят невероятные события и торжествуют законы бытовой мистики. Фантастическое устройство этой реальности диктует правила поведения и самому её сочинителю, и тем, кто не устоял перед гипнотическим воздействием его *творчества*. Вот Городничий и размышлял: «...теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит; так поэтому может такое производство сделать, что со временем и в генералы влезешь» (IV, 82).

В монологе, направленном одновременно к другим персонажам и на самого себя «с целью самоизображения»<sup>22</sup>, раскрывается природа фантастического вранья Хлестакова. Гоголь обращал внимание актера, исполнителя роли Хлестакова, на свойственное тому «желанье порисоваться, которым более или менее заражены все люди и которое больше всего отразилось в Хлестакове, желанье ребяческое...» (IV, 118). В авторской характеристике Хлестакова подчеркнута присущая ему инфантильная черта: *ребяческое* желание *порисоваться*. Имеется в виду инфантилизм не только как индивидуальное психологическое свойство, тесно связанное с тяготением к лжи, но и как свойство исторической психологии<sup>23</sup>. Ср.: «Врун 1820-х гг. стремился избавиться от условий жизни, Хлестаков – от самого себя»<sup>24</sup>. Хотя по-настоящему избавиться от самого себя ему не удастся и в собственных фантазиях. И суть не только в том, что он нечаянно проговаривается; его враньё ещё резче обнажает и демонстрирует показательное расхождение между биологическим и психологическим возрастом героя.

---

<sup>21</sup> Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). – Тарту, 1996. – С. 28.

<sup>22</sup> Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984. – С. 165.

<sup>23</sup> См.: Лотман Ю.М. О Хлестакове. – С. 296.

<sup>24</sup> Там же. – С. 305.

Уже в ранней своей повести, «Иван Федорович Шпонька и его тётушка», Гоголь выводит тип инфантильного персонажа<sup>25</sup>. Воспроизводится подобный тип и в повести «Коляска»<sup>26</sup>, и в «Петербургских повестях»<sup>27</sup>. Было отмечено, что гоголевские «типы и положенья кочуют по пьесам и повестям, перекрашиваясь, но выявляя те же контуры»<sup>28</sup>. Так обстоит дело и с отмеченным типом; *те же контуры* (контуры той же устойчивой «формы» человека) проясняются, когда вглядываешься в изображение Хлестакова.

Почтмейстер так реагирует, услышав, как «неприлично выразился» о нем мнимый ревизор: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь: больше ничего!» (IV, 91). Ещё раньше о необходимости высечь Хлестакова за то, что кутит и «делом не занимается», рассуждает Осип: «Эх, если б узнал это старый барин. Он не посмотрел бы на то, что ты чиновник, а поднявши рубашонку, таких бы засыпал тебе, что дня б четыре ты почёсывался» (IV, 27). И в мире, где он всего лишь, по выражению Осипа, «елистратишка простой» (IV, 26), и в мире воображаемого, где ему «даже на пакетах пишут: ваше превосходительство» (IV, 50), Хлестаков, обнаруживает свойственные ему инфантильные черты, хотя и пытается играть роль взрослого человека. Потому-то и стремится он, как подмечает Осип, «в каждом городе показать себя» (IV, 26).

*Показывает* он себя и в уездном городе, причём ещё до визита к нему городничего, когда упрасивает трактирного слугу принести обед, за который не может заплатить: «Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть. Этак могу я совсем отощать. Мне очень есть хочется; я не шутя это говорю» (IV, 29). Демонстрируя инфантильное простодушие, Хлестаков выглядит ребёнком в мире взрослых и ведёт себя как ребенок, почему и игнорирует принятые здесь правила поведения. Характеризует его как инфантильного персонажа и желание выделиться, привлечь к себе внимание,

---

<sup>25</sup> См.: Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997. – С. 97-98.

<sup>26</sup> См. о Чертокуцком как «герое-ребенке»: Garrad J. Some Thought on Gogol's "Kolyaska" // Publication Modern Language of America. – 1975. – Vol. 90. – № 5. – P. 846-860.

<sup>27</sup> См.: Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. – Самара, 2006. – С. 183-200.

<sup>28</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. – С. 335.



произвести впечатление, вызвать удивление и восхищение окружающих.

Так, оставшись без денег и размышляя, не продать ли что «из платья», он решает, что «уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме», а ещё лучше бы «подкатить эдаким чортом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею» (IV, 30). Вообще же Хлестаков носит разные инфантильные маски. Он может показаться чрезмерно наивным, искренне не понимающим, что происходит и почему так ведут себя с ним окружающие: «Мне нравится, что у вас показывают проезжающим всё в городе. В других городах мне ничего не показывали» (IV, 45). Может показаться и чрезмерно простодушным, действительно не осознающим подлинные мотивы чужих поступков, как в случае дачи ему взятки: «Покорнейше благодарю. Я вам тотчас пришлю их из деревни, у меня это вдруг... я вижу, вы благородный человек» (IV, 34). Или: «Впрочем, чиновники эти добрые люди: это с их стороны хорошая черта, что они мне дали взаймы» (IV, 67).

Инфантильное легкомыслие склоняет героя, не привыкшего задумываться о последствиях своего поведения, совершать поступки по первому побуждению. Застигнутый за флиртом с дочерью городничего женой последнего, он вдруг замечает, что та «тоже очень аппетитна, очень недурна», и тут же бросается на колени: «Сударыня, вы видите, я сгораю от любви» (IV, 75). Однако уже в следующей сцене, стоило дочери вновь появиться, он просит вдруг у матери благословить его «постоянную любовь» (IV, 76) к дочери. Возникшая ситуация напоминает детскую игру, будто он всего лишь играет роль жениха и сватается *понарошку*<sup>29</sup>.

Подчиняясь игре воображения и веря в собственные фантазии, Хлестаков обнаруживает зависимость не только от своих, но и от чужих миражей; его инфантилизм выглядит как аномалия, ставшая, однако, чертой характера. Находясь под впечатлением от оказанного ему приёма и уверяя почтмейстера, что «и в маленьком городке можно прожить счастливо», главное, «чтобы тебя уважали, любили

---

<sup>29</sup> См. о стремлении разыгрывать какую-нибудь роль как причине детских фантастических утверждений: Сёлли Д. Очерки по психологии детства / Пер. с англ. – [СПб.], 1904. – С. 287.

искренно», он делает неожиданное, но знаменательное признание: «Меня, конечно, назовут странным, но уж у меня такой характер» (IV, 61).

Ю.М. Лотман назвал Гоголя лгуном в том смысле, что мышление его «как бы трёхмерно, оно все время включает в себя модус: “а если бы произошло иначе”. Вообще это “а если бы” является основой того, что в творчестве Гоголя обычно называется фантазией»<sup>30</sup>. Мышление Хлестакова, в отличие от мышления его автора, как бы одномерно. Погружаясь в сферу воображаемого, он ощущает себя не столько творцом, сколько героем собственного сочинения, полагая, что всё происходило именно так, как он рассказывает, и по-другому произойти не могло: «Да что, в самом деле? я такой! Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам» (IV, 50).

Между тем события, совершающиеся в воображении «лица фантазмагорического», действительно не являются необратимыми, но не потому, что у них остается шанс произойти как-то иначе. Утверждая, что *моих впрочем много есть сочинений*, Хлестаков на этот раз ничего не придумывал: всякая новая его импровизация просто отменяет предыдущую, вновь и вновь демонстрируя *лёгкость в мыслях необыкновенную*, с которой герой все продолжает и продолжает *сочинять*.

---

<sup>30</sup> Лотман Ю. О «реализме» Гоголя. – С. 11.

## **МЕЗАЛЪЯНС МАССКУЛЬТА С АРТХАУСОМ? ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЁМОВ НФ В СОВРЕМЕННОЙ ЭЛИТАРНОЙ ПРОЗЕ**

*Казарина Т.В.*

Для современной художественной литературы использование фантастических приёмов стало нормой. Это сломало китайскую стену между «серьёзной» словесностью и «фантастическим гетто», о котором прежде любили рассуждать авторы научно-фантастических произведений. Сейчас разделительная полоса между двумя зонами словесности мало кем принимается во внимание.

Её затапывали сразу с двух сторон. Создатели традиционной фантастики – из-за их претензий на более серьёзную, чем прежде, роль в литературе. Авторы «большой» прозы – ради завоевания читательской аудитории, которую они с 90-х годов стремительно теряли. С тем, что в целом картина была именно такой, никто всерьёз не спорит. Но дальнейшее вызывает вопросы. Неясны последствия этих процессов – то, насколько плодотворными они оказались для литературы. Экспансия научной фантастики (завоевание ею новых территорий) явилась удачной операцией или ничего не дала? Готовность инновационной литературы использовать приёмы жанровой прозы означала сдачу позиций или вела к новым приобретениям? И, если это было вынужденной мерой, продиктованной желанием сохранить читателя, то почему к ней прибегали те, кто в этом меньше других нуждался, от кого читатели не сбегали и кому не нужно было искусственно наращивать тиражи – Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Дмитрий Быков, Ольга Славникова, Алексей Иванов и другие более чем популярные авторы? Все они из числа немногих профессионалов, кого литература и так «кормит»!

Что касается «патентованных» научных фантастов (насколько я могу о них судить), освоение новых территорий легло на них тяжким бременем. Некоторые их тексты, – причём из тех, что приветствовались фэндомом, – явно не выдерживают двойной нагрузки – сознаваемой авторами необходимости хранить верность

лучшим традициям SF и одновременно – трансформироваться в сторону большей актуальности, бытовой достоверности, психологизма, стилистической изощрённости и т.д. В этом отношении персоны некоторых мэтров фантастики кажутся мне поистине трагическими.

Сошлюсь только на одну фигуру – Вячеслава Рыбакова – и на один его текст – повесть «Трудно стать богом». Это сиквел (продолжение) известной вещи братьев Стругацких, но не повести «Трудно быть богом», как можно было бы ожидать, а «Миллиарда лет до конца света». У классиков это была история четырёх учёных, стоящих на пороге больших открытий и сталкивающихся с тем, что кто-то пытается остановить их работу. Причём методами, которые недоступны ни для отдельных людей, ни даже для самых могущественных организаций. Единственное удовлетворительное объяснение происходящего герои Стругацких находят в том, что сам природный порядок противится резкому вмешательству, попыткам его радикального изменения. Эту враждебную силу герои называют Гомеостатическим Мирозданием. Все понимают, что с ним шутки плохи: один из их общих знакомых только что погиб при загадочных обстоятельствах, остальным грозят расправой. В результате трое учёных сдаются и прекращают исследования, четвёртый намерен принять бой.

Рыбаков рассказывает, что произошло затем. Персонажи прежние, между событиями «Миллиарда лет» и сиквела проходит лет десять, наступает время «перестройки», стремительного развала советской науки.

Тысячу раз взвесив происшедшее, герои Рыбакова встречаются снова и теперь сходятся на том, что Гомеостатическое Мироздание, когда оно вмешалось в их работу, оказалось что-то слишком подкованным этически и психологически: подозрительно хорошо знало, кого, чем пугать и в какой момент. Главный герой, Малянов, находит новое объяснение давних событий. По его мнению, жизнь вселенной не сводится к действию механических сил, – это творческий процесс. В этом смысле Мироздание похоже на живое существо – мыслящее, волящее, чувствующее. И к ним четверым оно «присматривалось» в поисках «приёмника» – посредника в переговорах с человечеством. Тогда, 10 лет назад, в ситуации,

описанной Стругацкими, никто не был готов к этой роли, а теперь Малянов, его жена и сын, образовав скреплённую любовью «троицу» (подобную сакральной – Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой), случайно создали нужную конфигурацию и превратились в орган восприятия воли бытия. Это переломное событие должно открыть эру согласия человека и вселенной.

В смысловом отношении два текста – два осмысления одних событий. Стругацкие описали загадочную ситуацию и предложили свою разгадку, Рыбаков – свою.

Прежде герои оценивали происшествие с научных позиций, – и оно обескураживало, теперь оценили с религиозных – и вера в мировую гармонию оказалась восстановлена. Непреклонному Верховскому (тому единственному, кто не отступился и продолжал исследования за всех четверых) Малянов объясняет: «Этот рычаг (имеется в виду «верховная воля бытия» – Т.К.) абсолютно не приспособлен для использования волками и медузами. – Не съесть, не выпить, не поцеловать. И никого не ухайдокать. И даже не полюбоваться, чтобы скрасить переваривание пищи или зарядить энергией для придумывания чего-либо, что можно съесть, выпить или поцеловать. Потому он и выкручивался у тебя из рук – а тебе казалось, над тобой враги куражатся»<sup>1</sup>.

Одни и те же сигналы извне Стругацкими были прочитаны как доказательство кризиса познания, существования тупика, в который оно рано или поздно упрётся, а Рыбаковым – как свидетельство космического триумфа любви, понятой христиански. Проще говоря, из одной и той же истории Стругацкие извлекали философский, а Рыбаков – религиозный смысл.

В общем, почему бы и нет? Но в том, как это у Рыбакова сделано, присутствует масса несообразностей.

С одной стороны, писатель старается засвидетельствовать свою принадлежность к цеху фантастов, многократно присягая великим Стругацким как верховным божествам. Автор подчёркивает литературное происхождение своих персонажей, то, что они «сотворены» Стругацкими: трижды упоминаются их произведения («Стажёры», «Понедельник» и «Гадкие лебеди»), и каждый раз

---

<sup>1</sup> Рыбаков Вяч. Трудно стать богом. – Электронный ресурс: [http://bookz.ru/authors/ribakov-va4eslav/get\\_god/1-get\\_god.html](http://bookz.ru/authors/ribakov-va4eslav/get_god/1-get_god.html)

называется фамилия знаменитых писателей. Н-р: «Как там у Стругацких в «Стажерах»?.. «Наступает чудесный миг, открывается дверь в стене – и ты снова Бог, и Вселенная у тебя на ладони...». Сюжет Рыбакова не приплюсовывается к сюжету Стругацких, не пристраивается у него «за спиной», а включает его в себя, так что не читавшему «Миллиард лет» повесть Рыбакова не понять.

Иначе говоря, текст Рыбакова постоянно отсылает нас к претексту, но это значит, что он должен из него вытекать, считаться с его логикой. Однако именно этого и не происходит. Те «сигналы извне», которые получали герои Стругацких, были угрожающими: один из учёных погиб, у другого была разгромлена квартира, к третьему подсланы в чём-то его подозревающие агенты КГБ, а жизнь его жены и сына оказалась под вопросом. У Рыбакова к этим испытаниям прибавляются события периода перестройки, – они изображаются беспощадно и легко встраиваются в тот же ряд угроз, издевательств и надругательств. Почему Мировое Добро действует методами запугивания и насилия? Всё это вместе напоминает скорее козни дьявола, чем доказательства бытия Божия. Но в чём Стругацкие услышали голос зла, то Рыбаков предлагает принять как благою весть – свидетельство существования мировой гармонии и Божьей милости. Зло здесь выступает провозвестником добра, причём Добра с большой буквы, вселенского.

Как уже говорилось, поводом для переосмысления печальных событий прошлого стал у Малявина прилив нежности к жене и сыну, и семейный союз начал казаться ключом к мировой гармонии. Но в повести Стругацких тот же герой испытывал те же чувства, причём усиленные ощущением опасности. И делал противоположные выводы. Разве его новые откровения этим не обесцениваются?

Более пристальный анализ позволяет убедиться, что Рыбаков беспринципно смешивает два несоединимых принципа построения текста – свойственные примарному и секулярному повествованию. Примарное считает первичным мир референций, для секулярного исходная реальность – знаковая. Это различия основополагающие, принципы полярные, и смешению они не подлежат. Но в повести Вячеслава Рыбакова это смешение происходит. По Рыбакову, у описанных им событий сразу два адреса: они происходят в

художественном мире братьев Стругацких и – в непридуманной российской действительности рубежа 80-90-х гг. (иначе откуда перестройка, о которой у Стругацких нет и не может быть ни слова?!). Креаторами первого мира являются знаменитые фантасты, демиургами второго – Природа, Бог, – это уж кто как считает... Но если эти два мира совместить (что в данном случае и делается), страшно представить, какой там окажется фигура Творца. Видимо, в его образе должны быть слиты черты Бога-Отца, Бога-Сына, Святого Духа и... Аркадия и Бориса Стругацких...

Что толкало Рыбакова к таким странным художественным «выходкам»? Видимо, сознание двойной ответственности и – как следствие – готовность быть «службой двух господ» одновременно. Верность научной фантастике и её кумирам заставляла сделать ход их мысли отправной точкой собственных размышлений. Поэтому в сиквеле всё происходит «под знаком Стругацких». Но намерение покинуть пределы пространства, освоенного фантастикой, вынуждало коснуться злобы дня, выйти в мир больших идей и безусловных ценностей, поэтому научно-фантастический дискурс у Рыбакова временами переходит в газетно-фельетонный, а в финале, ещё более неожиданно – в религиозный. Органичного единства не возникает, – образуется что-то вроде «коктейля Молотова».

Такого рода нестыковки есть не только у «записных» фантастов. Сошлюсь на два последних романа представителя литературного «мейнстрима» Алексея Иванова – «Псоглавцы»<sup>2</sup> и «Комьюнити»<sup>3</sup> – о вмешательстве неких неподконтрольных человеку сил в течение современных событий. Алексей Иванов уже испытывал свои силы на историческом и современном материале, и очень удачно. С фантастикой ему повезло меньше. В обоих романах интрига строится по законам формульной литературы – с загадочными происшествиями, смертельными опасностями и чудесными спасениями. Они перемежаются размышлениями героев об остро злободневном – о влиянии интернета на современного человека, о протестных акциях оппозиции в Москве 2011 г. (выступлениях «белоленточников») и т.п. Эти вставные эссе – самое интересное у Иванова, но они мешают действию – снижают накал страстей. Хуже

---

<sup>2</sup> Иванов Ал. Псоглавцы. – СПб.: Азбука, 2012.

<sup>3</sup> Иванов Ал. Комьюнити. - СПб.: Азбука-Атикус, 2012.

того: пока герои раздумывают, они удивляют остроумием и проницательностью (явно позаимствованными у автора), когда совершают поступки – поражают недогадливостью, неумением сложить два и два. Они здраво и небанально судят о происходящем – и попадают во все расставленные им ловушки, а в итоге гибнут, чем успешно подпитывают мнение, что все умные – дураки.

Здесь масскульт и серьёзная литература живут под одной обложкой, но не срастаются, а всего лишь соседствуют. И ничего не выигрывают от этого соседства.

Однако союз фантастики и «элитарной» прозы может приносить большие выгоды, это не раз доказала художественная практика самых разных авторов – от реалиста Маканина до постмодерниста Сорокина. Чтобы понять, какие, надо обратиться к конкретным текстам. Желательно, к таким, которые не уведут нас окончательно от темы творчества Стругацких, поэтому я остановила свой выбор на произведениях Дмитрия Быкова и Ольги Славниковой.

Дмитрий Быков постоянно пользуется возможностями фантастики в своих серьёзных романах, посвящённых событиям российской истории, – не только в «Эвакуаторе» (где это абсолютно очевидно), но и в «Оправдании», «Орфографии», «Остромове», романах «ЖД» и «Икс». Быков любит подчёркивать, что родная для него литературная среда – это фэндом, что среди его литературных кумиров на первых местах Стругацкие, Житинский, Терц (тоже любивший фантастику).

Однако помимо биографических и вкусовых, у его тяготения к фантастике есть серьёзные художественные основания. В наши довольно ленивые времена Быков – автор-многоостаночник: поэт, прозаик, литературовед, журналист, биограф и т.д., – не зря один из критиков назвал его «ренессансной фигурой»<sup>4</sup> нашей словесности. При этом Быков не просто пытается обжить все области литературы, – он норовит находиться во всех сразу, одновременно: его лирика – эмоциональный отклик на актуальные события, его публицистика – реплики не просто заинтересованного гражданина, но литературоведа, культуролога. Он утверждает, что никогда не писал стихов на случай, но мы-то знаем, что писал... Ему важно сделать

---

<sup>4</sup> *Яржомбек Т.* Больше чем «Поэт» // Московские новости № 510. – 19 апреля 2013 г.



произведения неоднородными: так, чтобы сразу – и о сегодняшнем, и о вечном, и для ума, и для души.

В романе «Орфография»<sup>5</sup> это удаётся не без блеска. Это текст о том, насколько необходимо для человека то, что считается лишним, необязательным, условным. События романа происходят в России 18-го года. Как известно, одним из первых декретов советской власти русская орфография была реформирована – ликвидированы некоторые буквы и упрощены правила правописания. Быков усугубляет ситуацию: в его романе новая власть отменяет орфографию – всю и сразу – как орудие классового угнетения. Это оказывается равносильно уничтожению большого слоя людей – филологов, писателей, издателей. Но причины для паники есть не только у них. У всех здравомыслящих людей возникает страх, что воля к упрощению покалечит слишком многое: сегодня отменили орфографию, завтра – собственность, послезавтра – ценность человеческой жизни. В итоге это окажется «путём к решению всех мировых вопросов путём ликвидации вопрошающих»<sup>6</sup>. События романа это предположение подтверждают.

Быков пишет о плодах упрощательства, его последствиях – для человека, общества, культуры. Прозаик демонстрирует замечательное знание жизни литературных и академических кругов этой эпохи, черт и повадок конкретных людей – Луначарского, Горького, Ходасевича, Хлебникова, Шкловского, Введенского и мн. др. Реконструкция событий проведена виртуозно, но автору этого мало. Речь ведётся не о том, что однажды случилось с русской культурой, а о том, что с ней случается то и дело, и значит, роман должен вести от наблюдений к обобщениям. Именно здесь оказывается необходима фантастика. У Быкова она в равной степени служит объединению сюжетных пластов и наращиванию смыслового объёма целого.

Сюжет романа упирается, если можно так сказать, одним концом – в конкретику (узнаваемые лица и ситуации), другим – в некие обобщающие, собирательные фантастические образы-метафоры.

И первый из них, возникающий ещё в экспозиции, – образ «тёмных». Как говорится в романе, накануне революции в северной

---

<sup>5</sup> Быков Д. Орфография. Опера в трёх действиях. - М.: Вагриус, 2007 г.

<sup>6</sup> Там же. – С. 76.

столице появляется новая порода людей – множество нищих с плоскими жёлтыми лицами без выражения. Их всё больше, они ведут себя по-хозяйски: сначала кланчивили, потом начинают убивать. Фантазёр Грэм (художественная реинкарнация Грина) уверяет, что «тёмные» – принявшие человеческий вид крысы. Это остаётся без комментариев, но позволяет создать образ inferнальной стихии, прорвавшейся в мир социального. Тема революции, общественных преобразований начинает звучать необычно: то, в чём принято видеть рационально обоснованные, продуманные шаги власти, теперь выглядит взрывом иррациональных сил.

Начало «Орфографии» – о распаде питерской литературной среды. «Упразднённые» писатели и филологи пробуют жить кучно, селятся одной коммуной, но она тут же распадается надвое, и внутри каждой – свои разногласия. Почва ушла из-под ног, и все связи рвутся. В упростившемся мире все как-то сразу теряются и глупеют: дают волю страхам, подозрениям, начинают сводить счёты. Все скандалят, всюду раздраз. Станислав Ежи Лец однажды пошутил, что бывает не только комедия, но и трагедия дель арте, – послереволюционные события у Быкова выглядят именно так – смешно и жутко.

Однажды зимней ночью главный герой романа подбирает на улице потерявшегося мальчика лет пяти, обогревает, развлекает и собирается отвести домой, но мальчик неожиданно исчезает – уходит поутру, когда герой ещё не проснулся. И по адресу, который он назвал, никто не живёт. «Многие потом видели этого мальчика»<sup>7</sup>, – говорится в конце главы. Невесть откуда взявшийся и неизвестно куда девшийся малыш превращается в фантастического призрака – нечто вроде воплощённого укола совести, упрёка, адресованного тем, кто не уберёт мир от распада, от сиротства, от вселенской стужи. Inferнальный ребёнок действительно является то одному, то другому герою: от этого видения отмахивается самовлюблённый Казарин-Ходасевич, грубо толкает ребёнка «похоронивший гуманизм» Блок, а Хламида-Горький, с обычной для него готовностью пожертвовать реальным ради красивой выдумки, рад

---

<sup>7</sup> Там же. – С. 137.

усомниться: «А был ли мальчик?!...». Это делает каждого из них и всех вместе виновниками «обрушения мира», своего рода «могильщиками будущего» (ребёнок всегда был его символом).

Цепочка образов, говорящих о социальной катастрофе, увенчивается фантастическим образом «тёмных», портретная галерея деятелей искусства – фантастическим образом таинственного ребёнка, а свести воедино все сюжетные линии романа позволяет метафора альмекской флейты.

В «Орфографии» героев – как в «Войне и мире», а сюжетных поворотов – гораздо больше: на дворе 18-ый год, всё меняется, людей бросает из огня да в полымя. Роман выстраивается многослойный, причудливый. Если эта барочная постройка не рассыпается на отдельные части, то только потому, что в ней предусмотрены надёжные скрепы. И главным замковым камнем становится образ волшебной дудочки, полученной в наследство от легендарного племени альмеков. Её мелодия должна приносить счастье, но флейта поёт, только если соединены две её половинки. А они всё время оказываются в разных руках, и потерявшиеся люди ищут друг друга, гоняясь по всему свету, то и дело оказываются почти рядом, у цели, – но встречи не происходит, целое не складывается, музыка не звучит. «Он за ней, она от него. Он прыгает, она взлетает. Он коршуном, она зайцем; он волком, она рыбкой; он рыбаком, она птичкой. Проходя весь круг оборотничества, он носится за ней в безвыходном отчаянии, но тщетно: всякий раз в цепи превращений она опережает его на шаг»<sup>8</sup>.

Благодаря этому образу, сама революционная идеология – как намерение всё упростить, от орфографии до классового состава общества – выглядит попыткой играть на половинке свирели, извлекать мелодию из сломанного инструмента.

Обнаглевшие крысы, обречённый ребёнок, волшебная флейта, – конечно, всё это складывается в знакомую конфигурацию – заставляет вспомнить легенду о гамельнском крысолове. Как известно, он спас город от нашествия крыс, а когда не получил обещанной награды, точно так же, соблазнив мелодией флейты, увёл и погубил детей.

---

<sup>8</sup> Там же. – С. 631.

Мотив заезженный, но Быков выворачивает эту историю наизнанку. У него фантастическая дудочка – орудие не мести, а спасения. Её мелодия целительна, – она способна помирить влюблённых, вернуть детей – родителям, правописание – всем. Однако флейту «упростили», или, попросту говоря, сломали, и мир больше не подчиняется творческим началам бытия, начался разгул хаоса. Идея упрощения лишает силы то, что спасало мир, она разрушает его обереги.

Фантастика в романе Быкова – связующая, цементирующая сила – и в формальном, и в содержательном отношении. Она существует как бы на периферии текста: героям что-то странное мнится, мерещится, кажется. Но эти видения овнешняют неявные, но властные начала бытия – его творческие возможности (альмекская флейта), альтернативные им силы упрощительства (крысы), жертвы вмешательства этих сил (дети, будущее). Фантастика даёт облик невидимому, заставляет сосредоточить внимание на самом существенном.

Похожий случай – роман Ольги Славниковой «2017»<sup>9</sup>. Критики в массе своей любят Быкова ругать, а Славникову – хвалить. Больше всего – за её метафоры. У Славниковой, и правда, удивительное умение угадывать в очертаниях одной вещи приметы другой. Её метафоры удивляют, перед ними хочется остановиться и полюбоваться, забыв обо всём. И эти-то остановки страшно тормозят движение её сюжетов. В её вещах действие почти неощутимо, сюжет еле дышит. И её всё более частое обращение к фантастике во многом вынужденное: оно продиктовано погоней за занимательностью, динамикой, саспенсом. Как говорит сама писательница, «у книги, тем более у толстого романа, должен быть опорно-двигательный аппарат — сюжет и загадка. В литературе трэша это есть»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Славникова О. 2017. Роман. – М.: Вагриус, 2006.

<sup>10</sup> Славникова О. "Старшее поколение провоцирует творческий климакс у молодых": беседа с писательницей о её новой книге, мире горных духов и премии «Дебют». Сайт Полит.ру. 2006. 7 марта. Электронный ресурс: <http://www.pokolenie-debut.ru/press/olga-slavnikova-starshee-pokolenie-provotsiruet-tvorcheskii-klimaks-u-molodykh-beseda-s-pisate>

Это из авторского комментария к роману «2017». Трещем она непочтительно называет весьма авторитетную традицию: её роман во многом перекликается с «Улиткой на склоне» бр. Стругацких.

Роман Славниковой о «подмораживании» как современной политической стратегии. Аналитики всё чаще говорят о том, что причина стагнации российской жизни – в сознательном торможении социальной активности, которая, в противном случае, взорвёт государственную систему. Славникова пишет о катастрофичности этого, казалось бы, спасительного варианта.

Действие протекает в краях с суровой природой, и темперамент героев – совсем не южный. Но в романе каждого из этих обычно сдержанных людей лихорадит всерьёз. Камнерез Иван Крылов, уже не мальчишка, переживает настоящее наваждение – попадает во власть странной женщины, о которой очень мало знает: он гоняется за ней по всему городу, непрерывно ищет новых встреч. И что-то похожее происходит со всеми: «замороженная» энергия большинства то и дело прорывается во вспышках коллективного безумия – необъяснимых кровавых бунтах, непонятно против чего и ради чего. Во всех этих событиях есть логика, но это логика смерти. Взрывы страсти – предсмертные конвульсии людей и общества.

Одна из главных сюжетных линий связана с поисками и добычей уральских драгоценных камней – символов бездушной красоты, окаменевшей страсти. Сюжет приближает героев (каждого и всех вместе) к этому полюсу бытия – окончательной остановке, кристаллизации, вымораживанию всего трепетного и сиюминутного. Организатор нелегальной добычи камней замерзает среди снегов во время одной из своих «вылазок». Но даже и не выходя из собственной кухни, герои чувствуют, как постепенно меняются физические свойства реальности. Тяжелеет и овеществляется всё, что недавно было невидимым и невесомым: падающая тень может отдавить ногу, а там, где ты недавно сидел, ещё долго не развеивается след тела – его смутное подобие.

Распорядительницей событий оказывается Хозяйка Медной горы – владелица окаменевшей красоты мира. Она поджидает пока ещё живых в своих ледяных краях и окончательно «избавляет» их от жизни. Нельзя сказать, что мир деградирует, – он движется к

идеальному состоянию – к сиянию, стерильности, совершенству. И главное, это уже навсегда, – никакие люди больше не помешают.

За текстом Славниковой, как уже сказано, брезжит другое произведение – «Улитка на склоне»<sup>11</sup> Аркадия и Бориса Стругацких. Славникова строит роман по их модели.

У Стругацких вера в скорое обновление мира довольно рано сменилась подозрением, что человек неистребимо консервативен: он хочет перемен, но совершенно не представляет, что с ними делать. В «Жуке в муравейнике» посланец негуманоидной цивилизации Щекн иронизирует: «Стоит вам (людям – Т.К.) попасть в другой мир, как вы сейчас же начинаете переделывать его на подобие вашего собственного. И, конечно же, вашему воображению снова становится тесно, и тогда вы ищите еще какой-нибудь мир и опять принимаетесь переделывать его»<sup>12</sup>.

Но если нет перемен – нет будущего. А если оно не предвидится, фантастика лишается проективности и становится аллегорией. «Улитка» – аллегория исчерпанности идеи прогресса (прежде всего – научного) и вообще «мужской» цивилизации.

В повести мир разделён надвое: существует Лес – жуткий и загадочный, как в волшебной сказке, – и Управление по делам Леса. Иначе говоря, есть область иррационального (народной и природной жизни, русской истории, – аллегория допускает разные трактовки) и сфера разумной деятельности. Разум пытается подчинить себе всё, но только имитирует всемогущество: на освоение леса бросаются отряды людей и полчища техники, но там по-прежнему правит нечистая сила – амазонки, русалки, мертвяки. Все блестящие победы разума, все «слияния» и «одержания», о которых рапортуют по радио, – чистый блеф.

Граница между Лесом и Управлением непроницаема. Из двух главных героев один (Перец) пытается попасть из Управления в Лес, другой (Кандид) – из Леса в Управление, – ни то ни другое не удаётся.

---

<sup>11</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. – М.: ЭКСМО, 1997.

<sup>12</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике. Волны гасят ветер: Повести. Отягощённые злом, или Сорок лет спустя: Роман. Сочинения. Т. 3. – М.: Текст, 1996. – С. 75.

Однако же Лес и Управление – двойники: происходящее там и там одинаково абсурдно. В Управлении трудятся от зари до зари, проводя научные расчёты на сломанных компьютерах, – и прекрасно знают, что получают неверные результаты. Или, в какой-то момент, гоняются за сбежавшей машиной, делая всё, чтобы её не найти, даже с завязанными глазами – потому что техника это секретная, не дай Бог догонишь – неприятностей не оберёшься. В Лесу люди ведут себя так же чудно: здесь опасности со всех сторон, но местные жители беспечны, живут с отключённым сознанием, в праздной болтовне. То и дело гибнут, но даже не пытаются себя защитить.

В ходе событий и Кандид, и Перец из маргиналов превращаются в людей, нужных окружающим, но это мало что меняет, не затрагивает общего порядка вещей. В мире «Улитки» социальное, как и рациональное, не играет роли. Здесь правит органическое, природное. Поэтому хозяевами, точнее – хозяйками положения – оказываются женщины. В повести они на втором плане, но на первых ролях.

Они соприродны миру, в котором живут, – так же подчиняются не разуму, а инстинкту, поэтому, в отличие от мужчин, не знают ни экзистенциальных переживаний, ни физических страданий: не болеют, не калечатся и не гибнут, – эта реальность бережёт их как «своих».

Женщины не боятся Леса, – это их пространство. Безрассудная Рита днями и ночами бродит по лесу, купается в русалочьих озёрах, и любящий муж переживает не за неё, а за себя, – как бы жена не ушла совсем!

Женщинам принадлежит власть – и в Лесу, и в Управлении. Причём не номинальная, а реальная: они ею пользуются. Директорский пост в Управлении передаётся по эстафете от одного любовника секретарши Альбины другому. А в Лесу правят амазонки, презирующие мужчин за неспособность превращать живое в мёртвое и мёртвое в живое. Сами они предпочитают оживлять, а не убивать. Женское здесь – стихия жизни, но не вполне человеческой, дочеловеческой. Это образ креативности – но неосмысленной. Её символом в повести становится «клоака» – рожаящее болото, которое время от времени зачем-то производит

на свет слизняков размером со слона, а потом их поглощает, топит. У Стругацких такое вот иррациональное (женское) – реальная подоплёка всего, что происходит в якобы рациональном (мужском) мире.

У Славниковой тоже верховодят женщины, и куда более явно: манипулируют мужчинами, «втёмную» используют Крылова, сосредоточивают в своих руках богатства (деньги и те самые «камушки»), а в итоге сливаются в фигуру владычицы Севера – Каменной Девки (Хозяйки Медной Горы). Не чета героиням Стругацких, они знают, что делают: например, только бывшая жена Крылова, бизнес-вумен Тамара, способна объяснить, что происходит с обществом и с миром. Но в этом романе женщина персонифицирует не жизнь, а смерть, – не случайно Тамара делает состояние в погребальном бизнесе. Поэтому торжество женского начала становится здесь победой над всем человеческим и человечным. Знак финального триумфа женщины – появление на последних страницах романа гигантской фигуры Хозяйки Медной Горы. Это символ возвратного движения мира, – причём не к животно-растительному способу существования (как у Стругацких), а в другую геологическую эпоху – в царство камней и минералов.

Не отсылая к Стругацким прямо, Славникова даёт поводы о них вспомнить, почувствовать сходство и разницу. Разница, по-видимому, в том, что, как ни безотрадна картина, нарисованная знаменитыми фантастами, наша современность даёт повод для ещё более мрачных проекций.

Эти два романа – Быкова и Славниковой, – как мне кажется, позволяют утверждать, что фантастическое в современной литературе может использоваться не только декоративно – то есть для «оживляжа», чтобы разнообразить повествование и этим приманить читателя-простака. Роль фантастического оказывается куда более существенной. В эпоху «заката метанарративов», когда скомпрометированы идеи светлого будущего, научного прогресса, всеобщего братства и т.д., литература не перестаёт нуждаться в ёмких образах, не привязанных намертво к жизненной конкретике. В фигурах мышления, интегрирующих смыслы; в доминантных кодах, благодаря которым структурируется повествование и выстраивается единая логика интерпретации жизненного материала.



Фантастические мотивы и образы оказываются способны играть эту роль конденсаторов смысла.

## **ДИСКУРС ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЕГО ОТНОШЕНИИ К САМОМУ СЕБЕ И РЕАЛЬНОСТИ (ОБЪЕКТИВНОСТИ)**

*Курсанова Л. И.  
Коротина О. А.*

Три вещи побудили нас задуматься о дискурсе фантастического как способности сознания создавать и интерпретировать то, чего нет: первая – юбилей, 80-летие А. Тарковского в 2012 году дал повод пересмотреть его фильмы – «Зеркало», «Солярис», «Сталкер», «Жертвоприношение»; вторая – демонстрация на российском канале фильма Ларса фон Триера «Меланхолия», его обсуждение в телевизионной студии с А. Гордоном; третья – Челябинский метеорит.

Для начала определим объективное (реальность) как то, что присуще самим вещам, где образы бесконечно варьируются по отношению к этой реальности. Субъективным же мы будем называть такую перцепцию, где образы варьируются в отношении друг друга и привилегированного образа. Что может быть субъективнее сновидения, галлюцинации, бреда? Но в них также наличествует привилегированный объект, так называемое ядро бреда. Дискурс фантастики принадлежит к перцептивной системе, которую мы определили как субъективную.

Когда мы задаемся вопросом о перцепции, возникает вопрос об её источнике: это, как правило, либо внешние объекты, либо внутренние. Внутренними мы называем те, где восприятие захвачено им же самим созданными образами, которые субъект придумывает, отбрасывает, придаёт новое направление тем, что возникли на основе внешних объектов, т.е. человек создает то, относительно чего он реализует способность видеть иное, никогда не бывшее. В отношении внутренних образов действует тот же

механизм, что и при восприятии реальности: через акт их объективации на внешнем носителе (фотография, кинофильм, картина и др.) субъект вокруг него организует собственное восприятие. Хотя он в принципе осознаёт фантастический характер образа, однако группы перцепций, происходящие от воздействия реальности, накладываются на ассоциированные и имеющиеся в памяти субъекта образы; возникает синтетический образ, который уже не может быть отнесён только к действительности или выдумке. Восприятие внешнего и интенциональный опыт – зрительные, слуховые, тактильные ощущения – и создают некий симбиоз, а их различение производится перемещением субъекта из плана перцепции в план рефлексии. Рефлексивные процедуры характерны для науки, тогда как в искусстве они намеренно тормозятся под воздействием эмоционального переживания, вызванного действием воображаемого. Мимезис вообще предшествует истине, изначально дестабилизирует её, приводит к вторичным определениям истины, что в случаях гениальных прозрений художника оказывается истиной более высокого порядка. Некоторые исследователи, «иконоборцы», считают воображаемое оковами сознания; другие полагают, что образы формируют мир иного. Фантазия способствует не только размножению образов в сравнении с реальностью, но и ускоряет движение тех, которые сформировались под её воздействием. Власть образа, основанного на представлениях о фантастическом, вырастает из имманентной сознанию способности конституировать далекое и непостижимое бытие в формах настоящего, наделять его присутствием в качестве здесь-бытия, что заставляет приравнивать его к реальности, заполнять пустоты бытия, восполнять нехватку событийности, ускорять гносеологическую неподвижность. Фантастика запускает в зрителе нечто, что позволяет воздействовать на другую сторону бытия – на ничто. Благодаря этому создаются «призраки», они претендуют отсылать к тому, чего нет, они не имеют бытийного статуса, поэтому вопросы об истине в эстетике кино решаются иначе, чем в гносеологии. Писатель, поэт, художник, режиссер не настаивают на истине образов, вполне понимая, что созданное ими является иллюзией, фикцией. Но ни они сами, ни зрители не могут избежать очарования вымысла, подпадают под его власть, снимают с них «отпечаток»,

чувствуют и действуют, подражая им. Поскольку этому механизму мимезиса невозможно противостоять, Платон считал, что искусство и поэзию следует исключить из Государства. В современном мире медиареальности результаты миметических процессов, как в их связи с реальным, так и с формами вымысла, невозможно различить даже по вторичным признакам. Распознавание человека как реального или робота стало ежедневной процедурой в сети интернет. Опасность перехода в план фантазмов заключается в потере связи с жизненным миром. В КИНОВЫМЫСЛЕ реальность сохраняется за счет того, что остается по ту сторону образа – рамка фильма, время демонстрации, лица актёров и проч. В фантастике есть элемент неожиданности, который невозможно предвидеть в обыденности; фотографии, кинофильмы давно уже стали опытом иного, а потому заняли привилегированное положение в конкуренции образов. Пребывание вблизи фантастических объектов, которые напрягают свойства видеть, слышать, быть настороже, способствует откладыванию обыденного, привычного в пользу открытия иного бытия с разным градусом интенсивности от одного субъекта к другому: следует различать производителей образов и механических потребителей. Фантазия, сила воображения – одна из самых загадочных человеческих энергий, которая позволяет видеть мир не таким, каков он есть сам по себе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Дж. Серль считает, что нам, по существу, не удастся создать ничего фантастического, ибо оно конституируется согласно структурам знакомого. «Например, художники-сюрреалисты пишут ландшафты, в которых нет знакомых объектов. Но даже и в таких случаях в нашем окружении мы по-прежнему ощущаем объекты, горизонт земли, гравитационное притяжение объектов к земле, свет, исходящий от некоторого источника, позицию, с которой написана картина, а также самих себя, смотрящих на данную картину, – и все эти ощущения суть аспекты знакомства нашего сознания. Провисшие часы по-прежнему остаются часами, а трехголовая женщина – женщиной. Именно данный аспект знакомства не позволяет сознательным состояниям быть «расплывчатой и шумящей путаницей». *Серль Дж.* Открывая сознание заново. Перевод с англ. д.ф.н. А.Ф. Грязнова. – М.: Идея-Прогресс, 2002. – С.134. Напротив, Р.Барт в краткой статье «Марсиане» показывает, как вполне объективное (Россия и русские) вынужденно преобразуется в фантастическое, благодаря чему Марсиане, летающие тарелки, русские и Россия оказываются в одном ряду знакомого. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.66-69.

Фантастический дискурс – это такая перцептивная схема, которая отличается от объективной так, как язык Воды (моря, реки, водопада, водоворота, тёмных вод, шторма) отличается от языка Суши (дом, родственники, мать, ребёнок, жена, порядок вещей)<sup>2</sup>. Далее мы будем иметь в виду творчество А. Тарковского, у которого вода, зачастую, является главным персонажем, как впрочем, и соприродные ей стихии – космос, ветер, дикая природа или «дикое бытие», по выражению М. Мерло-Понти. Вода и суша (дом) отличаются друг от друга по метафизическому, социальному, эстетическому и повествовательно-драматическому критерию. Вода представляет собой такую метафизическую среду, в которой преобладает стихия движения. Если статический универсум (суша, дом, комната, подвал, сад) можно определить как единое и тождественное самому себе, то, что мы находим неизменным, откуда и через какое бы время мы ни возвращались к нему, то Дом представляет собой это неподвижное сущее, среду обитания определённого социального, человеческого типа, в который сплелись узы порядка вещей, конфигурации пространства, безвременность времени, архаичность местных жителей. Родители (отец) в «Солярисе» А. Тарковского – это абориген, хранитель Дома. Драма Сына как представителя иной Стихии (Астронавтиноземец) и Отца (Аборигена) заключается в том, что в Космосе живут совершенно иначе, по-иному чувствуют, иначе устроены отношения с памятью, виной, наказанием. Жители Ойкумены, земли обетованной, аборигены метафизически представляют собой органические корни, домашний очаг, неизменные вещи (существующие от века): стол, кружка, взгляд из окна, фотографии на стене. Современный режиссер К. Рейгадас доверил роли аборигенов самим местным жителям, что обеспечило фильму достоверность, почти документальность, искомую для всякого

---

*Кристоф Вульф.* Антропология. История. Культура. Философия. – Изд-во СПбГУ, 2008. – С.194-208.

<sup>2</sup> О роли стихий – Воды, Воздуха, Огня, Земли – рассуждает М. Мерло-Понти в связи с полотнами П. Сезанна. «Действительно существуют вдохи и выдохи бытия, дыхание Бытия, движение рук, позы тела» – все то, что позволяет человеку пребывать не вне, а внутри Бытия. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – СПб.: «Ювента», 1999. – С.595.

мимезиса объективность (кино есть искусство подражательное в большей даже степени, чем театр). Необходимость фантастики как жанра литературы, кинематографа и фантастического как предиката собственно сознания заключается в том, чтобы родственные узы, связывающие Отца с Сыном, разорвать, сделать его Астронавтом, отшельником. Возможно, драма Блудного сына (библейский сюжет) заключается в переходе от кровно-родственных отношений отца и сына к солидарности нового типа – основанной на вере. Ибо Отец говорит о сыне: не верил и уверовал. Новое примирение оказывается intersубъективностью более высокого порядка, чем биологическое родство. Этот же разрыв характеризует фигуру Сталкера, его ссоры с женой, уход в зону; это протест против обыденности, порядка, задеванных в обществе экономических, социальных и правовых запретов. Сталкер – арестант, бывший заключённый, преступник, человек, который перерезал пуповину, связывающую его с семьей, обществом, законом. Примирение происходит в любви к переходной фигуре между домом и зоной – дочери (по имени Мартышка). Верховная справедливость Зоны противопоставлена пошлости, цинизму, разгулу узкоэгоистических интересов испытуемых, имеющих клички Писателя и Профессора. Зона воссоздаёт условия жизни изгнанников, отшельников, людей моря, приливов и людей суши – представителей профессий, ремесла, вещей, порядка, родства. Зона ничего не делает, кроме одного – изменяет перцептивный опыт испытуемых. Тотальный цинизм писателя, антисциентистские выпады, злоупотребления словами, от которых тошнит и болит голова, закрытое, молчаливое *упорство* Профессора, его непреклонное страшное упрямство в желании «взорвать» зону – всё это можно назвать случаями крайнего неприятия контакта с миром иного – Стихии, Хаоса, – закрытость горизонта для настоящего и будущего.

Женщина (жена, мать, любовница) тяготеет к неподвижным центрам мира – дому с видом на озеро, саду, парку (хорошо известна разная метафизика леса и сада), кухне и кулинарии, которые можно назвать точками объективации субъективности. А вода, ветер, звёзды, космос, шоссе (Сталкер открывает шторы на окне и видит железную дорогу, слышит перестук колес, ощущает вибрацию стен, пола, потолка) ставят под сомнение объективность мира,

показывают его универсальную изменчивость. Извечная оппозиция двух метафизических программ Платона и Аристотеля заключается, с одной стороны, в абсолютизации неподвижного центра (математика, арифметика, земля – неподвижный центр *мира*), с другой стороны – движения (физика Аристотеля, *гелеоцентризм* Галилея), а также воспроизводит противоречие Земли (суши, дома) и Воды (космоса, стихий). На земле и на воде действуют разные режимы восприятия, а переход из одной в другую меняет режимы перцепции. Поскольку перцептивный опыт связан с телесностью, важно отметить разные формы тела – движения: неловкость движений испытуемых, оказавшихся в иной зоне – перемещение ползком, кружение на месте, невозможность возвращаться назад тем же путём, странные предметы, поддерживающие движение, замедляющие его – гайки на бинтиках и т.п. Прежнее тело желания пытается жить в обычном режиме: профессор запаса для путешествия бутербродами и термосом с чаем. Писатель колеблется между желанием выпить и пойти в Зону (безумство храбрых во хмелю) или пойти в зону и выпить после (расслабиться, оптимизировать стресс); не удастся ни одно, ни другое. Сталкер принуждает к иному опыту тела, иному движению, другой грации и даже – красоте. Под грубой оболочкой Сталкера мы находим красоту, а под красивой упаковкой писателя (машина, женщина, дорогой коньяк) скрывается пустота и уродство. Тело желания подчиняется товарно-денежным отношениям, и Сталкер, также отчасти вынужден с этим считаться (так, например, он обещает вернуть деньги, если предприятие похода в Зону не удастся). Тело желания подчиняется престижу, успеху, т.е. действует как частичный объект, центрированный вокруг одного господствующего объекта – желания вещи (фетишизм), желания желания Другого (что порождает распрю, даже войну). Зона неосознанно через Сталкера навязывает иные стратегии перцепции – Другой взгляд (раскаивание, принесение извинений, тело детства, тема любви). Сталкер противопоставляет тело детства – слабое, подвижное, нежное, даосское – телу взрослого как крепкого, сильного, грубого. Тело желания – это тело-хлам, разрушенное потребностями, желаниями, это тело представлено телом писателя и аскетичным телом Профессора, ведь аскеза также делает тело твёрдым, жёстким,

грубым. Сталкер представляет перцепцию детского тела, более человеческого, чем взрослые тела желания: он плачет, гневается, боится, отчаивается, воодушевляется. Одно лишь присутствие в Зоне заставляет его остро переживать чувство красоты природы, ощущать гармонию мира, т.е. обрести ясновидение – непосредственное созерцание истины, недоступное стратегии «твёрдых» тел.

Дискурс фантастического изменяет протекание траектории событий (в частности, памяти), вещей, тел, самой экзистенции. В реальности действие мнемозины ограничено сознанием, которое не допускает того, что забыто по причине вины, оно накладывает запреты на воссоздание образа тех, кому мы причинили боль, т.е. сознание действует чрезвычайно предвзято. Особое впечатление производит мультиплицирование образа возлюбленной в «Солярисе» А. Тарковского, которая видится глазом, какого у нас нет. Память о вине, сознание раскаяния кинематографический взгляд вкладывает в саму материю тела Хари, причём так, что они (Хари-дублеры) действуют как тела-перцепции, как тела-чувства, как тела-движения. Вселенная Соляриса хранит всё это, это Глаз материи, не подчинённый земным различиям сознания, и содержание вытесненного бессознательного (Я не хочет знать о вине и вытесняет в бессознательное), скорее, Солярис демонстрирует способность возвращать образ из какой угодно точки, из любого, самого удалённого уголка субстанции, этого общего сознания-бессознательного, тем самым пересоздать опыт, характеризующий отношение субъекта к собственной памяти и вине. Именно такая расшифровка памяти соединяет человека со всеми образами-телами – вчерашними, сегодняшними и завтрашними – в единое взаимодействие, определяемое как общность субъекта (Криса Кельвина) и Соляриса. В этом едином взаимодействии различие между сознанием и бессознательным, памятью и актуальностью, воображаемым и действительным становится чисто структурным и зависит только от скорости перцепции. Киноглаз движется в обратную сторону от реальности, ускоряется или замедляется, останавливается, кружит, варьирует, и каждое мгновение формирует объект (тело-перцепцию, в случае Хари). Это тело-перцепция – новое тело, но он формирует не одно тело, а создает серии.

Солярис, подобно киноглазу, воплощает все возможные перцепции, тогда как индивидуальный субъект способен только останавливать движение, объединять дифференцированные перцепции, избранные впечатления, образы памяти в единый объект (вещь). Кажется, что идея бессознательного возникла из желания преодолеть рамки сознания, которое только объективирует, но тотально объективирует, превращает вещь в понятие, объект – в мысль, из стремления продвинуть субъект в глубь обездвиженного, достигнуть состояния текучести материи, плыть среди фрагментов (именно так устроено сновидение). Важным элементом такого видения является водный лиризм А. Тарковского (как, впрочем, и Алексея Германа). Аналогией такой реальности, доступной нам без помощи кинематографа, являются сновидения, состояния алкоголизации и наркотического опьянения. Свойственные таким состояниям особенности заключаются в том, чтобы застопорив сенсорно-моторные перцепции, обездвижив тело, усилить оптические и визуальные галлюцинации и звуковые восприятия<sup>3</sup>. Что же должно в этом случае происходить с вещами? Что означает стакан крупным планом в «Сталкере»? Они должны также сдвинуться с места, превратить минимум движений, им свойственных, в эффект движения, в образ-движение, демонстрирующий интенсивность иного мира – парение, плавание в воде. Когда мы смотрим на самодвижущийся стакан, мы видим вовсе не лицо девочки. Стакан-переживание является носителем субъективности, а девочка – всего лишь объектом, таким образом, изменённое восприятие позволяет нам отъединиться от сочувствия к ребёнку-калеке и сосредоточиться на крупном плане, стакане-аффекте, который благодаря этому аффекту субъективируется, ведь очевидно, что только лицо человека способно производить и выражать аффекты – гнев, удивление, ярость, горе. Фантастическое, будучи реальностью другого качества, неизбежно делает вещи иными – вращающимися, произвольно падающими, замедляющимися. Предмет медленно падает, мы успеваем

---

<sup>3</sup> «Первой телесной переменной, какую я заметил в своем телесном миропорядке, было пробуждение той восприимчивости зрения, что присуща лишь детскому возрасту». *Томас де Квинси*. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М.: Изд-во «AdMarginem», 1994. С.92-95.



проследить за отъединённо падающими каплями воды, что в действительности невозможно, т.к. в реальности их движения сливаются в одно «вдруг», т.е. вода течёт. Фантастическое по способу «как» совпадает с воображаемым: реальность минимизируется до банальности или почти полного её отсутствия, у героев Сталкера нет «личной истории», точнее, реальность остается эллиптической, блуждающей, невнятной, между событиями настоящего и прошлого связи остаются слабыми, вероятностными. По какой причине Профессор идёт в Зону? Его личная история приоткрывается в телефонном разговоре, где события приходится дешифровать: речь оппонента мы не слышим, диалог носит характер «распри», отсылает к какой-то прошлой истории – измене жены и желанию мести. Не исключено, что эта реконструкция происходит только на уровне «общей всем» ментальности, именно таким образом связывать причины и следствия. Воображаемое в этом случае заполняет пустоты реального. Почему возможны пустоты: ввиду отсутствия событийности, заурядные будничные схемы – жесты, выполняющие функции расставлять вещи и людей по местам, – только подчеркивают автоматизм реальности и отсутствия события. Тусклые глаза, вялые слова, даже вялая ссора женщины с мужчиной в первых сценах «Сталкера» свидетельствует об автоматизме повседневности; кажется, это люди, которые уже не способны воспринимать ничего, кроме будничной банальности; героиня срывается в истерику отчаяния только тогда, когда понимает, что не может воспрепятствовать тому, что нарушает хрупкое равновесие её жизни: муж вернулся из тюрьмы, у дочери появился отец. Это хрупкое равновесие нарушено. Пустоты реального заполняются фантазмами – Зона, Космос, Чужая планета-Солярис, – перемещение осуществляется «вдруг», скачком. Когда Сталкер совершает простое незамысловатое действие – чистит зубы, его взгляд видит иную реальность, отъединённую от дома и будничного мира, и только она имеет для него ценность. Воображаемое вписывает себя в реальность, однако воображаемое, вторгшееся в реальность, не может с ней конкурировать по цельности, полноте, заполненной телами и предметами и т.п. Воображаемое вводит, так называемые, частичные объекты – седой клочок волос у Сталкера (знак Зоны), стакан, обладающий

невероятной, с точки зрения обыденности, способностью самодвижения, чёрный пёс (дар Зоны) – в конце фильма. Частичные объекты (модификации Хари, карлик в «Солярисе») вторгаются в обычную жизнь через «щель», протискиваются в «зazor» между событиями действительности, как широко раскрытые глаза Астронавта в «Солярисе», которого с блеском играет В. Дворжецкий. Неполноценные объекты аккумулируют потоки зрительных, звуковых, тактильных ощущений иного мира, поэтому именно на них следует «смотреть во все глаза», прислушиваться к каждому звуку, шороху, скрипу, скрежету. Обратим внимание на постоянную настороженность Сталкера. В обычном мире мы можем остановить визуализацию или отвлечься, отложить длящийся звук, согласно принципу экономии мышления, если мы узнали объект или вещь, которые его производят, поняли предмет в его контексте.

Исследование частичных объектов с помощью органов чувств требует иного внимания, постоянного напряжения, ибо идентификации «плавают», ускользают: приближается и удаляется рука Сталкера, погружённая в воду, удаляется и приближается отеческий Дом-Остров в «Солярисе», они парят подобно «эмбрионам» в космическом бульоне (гомеомерии Анаксагора). Изменяется течение времени: повторяются одни и те же поступки из прошлого (попытки Криса Кельмана «поговорить» с живой женой, которая несколько лет назад покончила с жизнью самоубийством), последовательность событий заменяется «всякой чепухой», подчиняющейся своим законам бытия, – гайки с бинтиками, бомба в рюкзаке не взрывается от падения, телефон звонит, горит свет, тогда как в Зоне никто не живет. Зона, как и космическая Станция, является каким угодно временем-пространством, где происходит всё, что угодно<sup>4</sup>. Поскольку фантастическое проникает сквозь «дырчатое» пространство реальности, то плотность воображаемого зависит от величины «щели» или просвета, так, например, все

---

<sup>4</sup> Ж. Делез, исследуя регистры переключения смыслового содержания у Л. Висконти, называет следующие: Благородные (аристократизм – «Семейный портрет в интерьере»), История, Извращения (Людвиг), Всегда-уже-поздно (Гибель богов), из чего можно заключить, что каждый великий режиссер создает собственные точки соединения и разъединения перцептивного опыта, т.е. производит раскрой реальности по-своему. *Делез Ж. Кино.* – Изд-во AdMarginem, 2004. – С.396-399.

астронавты грезят, как и посетители Зоны, как раз потому, что фантастическое достигло изолированности от событийной насыщенности реальности. Замкнутость воображаемого заставляет чудесное (оно же – безумное, бредовое, детское) действовать по схеме возрастания. Когда действительность возвращает свои права, становится обычной хорошо квалифицированной средой, восстанавливаются косяки и двери реального (Р. Музиль: «чтобы выйти в дверь, нужно, чтобы у неё был косяк»), фантастическое «схлопывается» и воображаемое поддерживается посредством частичных объектов (чёрный пёс приходит из Зоны и поселяется в Доме). Что пытается спасти в мире дискурс фантастического? Ответ на этот вопрос дан в монологе Сталкера – любовь, веру, доверие. Против чего действует фантастическое? Против цинизма, страха, опустошенности его спутников – Писателя и Профессора. Первоначальный вывод А. Тарковского состоит в необходимости перемены знаков: путешествие из реального в воображаемое (бегство на стадию «Зеркала»), уход в фантастическое («Солярис», «Сталкер»), позже – только Жертвоприношение. Фантастическое – это только перетекание от объективного к субъективному, это обозначение полюсов сознания (сознание – бессознательное, реальное – воображаемое), выявление «бездействующих сил» воображаемого, которые накапливаются и требуют выражения в предельной ситуации – Зона, Космос. Жертвоприношение – это действие под давлением накопившегося напряжения воображаемого, необходимость разрядки в виде поступка (самосожжение, сожжение Дома как очага пошлости, банальности, извращённости). Можно предположить, что воображаемое является воплощением принципа неопределённости, такова греза: мы находимся в ситуации неразличённости, что является возможным, а что невозможным (сравните воскрешение Христа, Воскрешение Лазаря Иисусом).

Погружение в фантастическое не позволяет различать действительное и воображаемое. Они становятся неотличимыми, сила разума поражена, мощь же воображаемого возрастает до размеров Вселенной и Бога. Возникает иная «реальность» (в фильме «Андрей Рублёв»), которая отсылает ко взгляду существа,

имеющего иную размерность, чем человек. Шар для воздухоплавания – это глаз Циклопа.

Дискурс фантастического достиг своего расцвета во многом благодаря кинематографу. Способность зрительных и слуховых образов стирать значимость реального в кино намного выше, чем в литературе.

Повествовательный дискурс, в виде научно-фантастической литературы, вынужден был напрягать повествовательность, изобретать невообразимые коды для формирования фантазийных образов, фантазируя о невозможных местах, состоящих из плоскостей, линий, невероятных объектов и их конфигураций, зданий, лестниц, лабиринтов, создавая фантастических существ, обладающих невероятным могуществом или слабостью и беззащитностью. Чрезмерность повествовательного усилия не всегда равнялась силе впечатления. Визуальное и звуковое пространство кино позволило сознанию галлюцинировать в каких угодно пространствах, временах и формах. Разгул оптических и звуковых эффектов в кинематографе отражает реальную способность сознания отрываться от вещей, отлетать от действительности, пускаться по волнам памяти и воображения, что, однако, не отменяет трезвого взгляда на то, что действительность всё-таки существует и море заканчивается пристанью, река – причалом, а вода – домом. В этом случае необходимо задействовать механизм отождествления: герой возвращается домой, Астронавт-психолог «приходит» к порогу отчего Дома. Почему бегство имеет смысл? Возвращается не прежняя жизнь с её пошлостью, рутиной, скукой, виной. Напротив, переживание иного, чуждого производит выбор и отбор, реальность «собирается» из другой точки сборки – любви, веры, доверия, прощения<sup>5</sup>. У А. Тарковского это всегда любовь, вера, надежда. Жизнь состоит из групп событий, вполне

---

<sup>5</sup> Что есть возвращение? Все, что можно отрицать: нечистая совесть, гнев, злопамятность, и тот, кто может отрицать, весь нигилизм жизни – это не возвращается. Благодаря опыту Иного, человек как бы обретает жизнь в двух версиях: одна излагается в версии «несчастливого» сознания – виновного, скучающего, упорствующего в неправде и т.п., а другая – в версии избирательного бытия, именно «повтор производит отбор, именно повторение приносит спасение». Делез Ж. Ницше. Пер. с франц., послесловие и коммент. С.Л. Фокина. – Спб.: АХИОМА, 2001. – С.53.

обычных, непримечательных, просто они подчиняются иным способам сборки. Сын-астронавт, возвращаясь с Соляриса, преклоняет колени перед отцом, как блудный сын. Его история, тем самым, приобретает евангельский размах, возникает их новая сильная связь с отцом. Существует ли гарантия, что связь снова не будет разрушена, заурядность и обыденность не замутят прозрачную чистоту зеркала (воды)? Но очевидно, падение и упадок в повседневность возможны, а потому Сталкер снова и снова отправляется в Зону.

### **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ОТРАСЛЬ «БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», ИЛИ СМЫСЛОСТРОЕНИЕ РОМАНА А. ЭШБАХА «ВИДЕО ИИСУС»**

*Ишимбаева Г.Г.*

Смысловое поле романа А. Эшбаха структурировано вокруг мифологемы Иисуса Христа. Заметим, что метафоризация образа Спасителя приняла впечатляющие масштабы в массовой литературе последних лет, притязавшей на абсолютные новации в осмыслении частной жизни и учения Богочеловека.

Вспомним в этой связи, например, отечественные сочинения – «Холодные берега. Близится утро» С. Лукьяненко и «Евангелие от Соловьёва» В. Соловьёва. Первый замахивается на то, чтобы пересмотреть всю историю человечества и христианства. В его романе вместо Иисуса, умершего в детстве, проповедует посланный Богом Марии приёмный сын, от которого отворачиваются все апостолы, за исключением Иуды Искарота. Соловьёв в своем «Евангелии» также претендует на сенсационность: в его «благой вести» появляется клонированный Иисус Христос, некий таинственный Даниил со своими апостолами, рядящийся в одежды Мессии, пророки Енох и Илия и намёки на близость второго пришествия Христа, которому предшествует появление антихриста.

Особенно большой резонанс вызвали, однако, не эти романы, а книги Д. Брауна «Код да Винчи» (мировой бестселлер) и Б. Акунина «Пелагея и красный петух».

«Код да Винчи» Брауна – это откровенный комикс, эксплуатирующий Большую тему, своего рода Евангелие от Микки-Мауса, часы с изображением которого носит герой – искусствовед с мировым именем, вынужденный поневоле стать сыщиком, профессор Роберт Ленгдон. Псевдонаучный детектив с его постоянными экскурсами в историю религии, искусств, астрологии, с его тайнами тамплиеров и Леонардо да Винчи шокировал читателя и Церковь: оказывается, Иисус Христос был женат на Марии Магдалине, был феминистом, его потомки основали французскую королевскую династию Меровингов, а Святой Грааль – это не что иное, как женское лоно.

«Пелагея и красный петух» Б. Акунина уступает в дерзкой лихости сюжету американского писателя. Однако и в этом произведении фантазии автора безудержны. Сюжет этого «провинциального детектива» строится вокруг Иисуса Христа, вместо которого в своё время был распят двойник. Избежавший Голгофы, он из волшебной пещеры с «хронодырой» попал в Россию начала двадцатого столетия. Здесь под именем Мануйлы (так Б. Акунин русифицировал евангельское «Еммануил», означающее то же самое, что и еврейское «Иешуа» – «Бог с нами») он проповедует гедонистическое отношение к жизни, высказывается в пользу женщин-священников и сомневается в существовании Бога. Здесь он славит мудрость стратега и тактика Иуды и почти «по Достоевскому и по Булгакову» встречается с «Великим инквизитором» и «прокуратором» Побединым (прозрачен не только литературно-аллюзивный, но и исторический прототип этого образа).

В одном ряду с названными произведениями массовой литературы, обратившейся к образу Христа, и роман немецкого прозаика Андреаса Эшбаха «Видео Иисус» (1998).

Однако если сочинения Акунина, Лукьяненко, Соловьева и, в особенности, Брауна активно обсуждаются в прессе и интернет-изданиях, то о романе «Видео Иисус» пока не написано почти ничего. Между тем это произведение весьма любопытно в силу того, что

«выламывается» из современной массовой литературы, посвященной «Иисусу Христу – суперзвезде».

А. Эшбах, в прошлом изучавший авиационную и космическую технику, начинавший карьеру в качестве программиста, положил в основу своего произведения фантастическое допущение о реальной возможности путешествия во времени. Герой-исследователь романа, член нью-йоркского Исследовательского общества, студент-вундеркинд Стивен Фокс, во время археологических раскопок в Израиле находит в двухтысячелетней могиле инструкцию по пользованию видеокамерой, которая должна поступить в продажу только через несколько лет. С этого начинается череда невероятных приключений: за таинственной видеокассетой охотятся почтенные археологи, секретные службы, представители Ватикана, медиамагнат...

В сюжете романа появляются хронологические вехи из жизни Иисуса Христа, описание документального фильма о Богочеловеке и артефактов из времён Иисуса, сведения об археологических раскопках в Израиле, кумранские свитки, латинский средневековый трактат о таинственном зеркале, отражающем только лик Спасителя, история францисканского монастыря в пустыне Негев и т.д. Реальные данные сочетаются с вымышленными, образуя некое новое романное пространство, отвечающее требованиям массовой культуры последних лет – развлекающая поучать.

Эшбах выдерживает все каноны развлекательной литературы, рассчитанной как на массового, так и на интеллектуального читателя. Во-первых, его роман с жанровой точки зрения совмещает в себе признаки научно-фантастического, авантюрно-приключенческого, детективного произведения с элементами альтернативной истории. Во-вторых, в художественную ткань романа искусно вплетены многочисленные научные и околonaучные рассуждения о пространственно-временных вывихах, что, заметим, не утяжеляет конструкцию, но делает более очевидным авторский замысел. Наконец, Эшбах использует матрешечный способ построения: один из его персонажей, писатель-фантаст Петер Эйзенхардт, однажды читал роман, в конце которого «выяснилось, что все люди, присутствовавшие при распятии Христа – солдаты, зеваки, священники, даже палачи, приколавывавшие Иисуса к кресту, – все сплошь были

путешественники во времени из различных эпох отдалённого будущего» (141)<sup>1</sup>.

Кажется, что Эшбах откровенно играет со своим читателем. Однако писательская игра с временными парадоксами не должна вводить в заблуждение. Эшбах предельно серьёзен в осмыслении главной проблемы – проблемы восприятия Иисуса Христа обывателями дня сегодняшнего и двухтысячелетней давности. Написавший отвечающий стереотипам массовой литературы роман, он обрушивается на коллективное бессознательное своих современников, погрязших в тенетах общества потребления.

Один из верующих героев романа, узнавший об охоте за кассетой, пытается убедить себя в том, что это сам Бог дал возможность «снять на видео Спасителя, чтобы укрепить Его церковь и вернуть людей к вере» (192). Но вслед за этой утешительной мыслью приходит другая: видеозапись достанется медиамагнату Джону Кауну, использующему её в меркантильных целях как мировую сенсацию, которую можно дорого продать: «Слова Господа он будет передавать в промежутках между самыми дорогими рекламными блоками всех времен. И зрители будут терпеть бесконечную трескотню о прохладительных напитках, чистящих средствах, автомобильных шинах, гигиенических прокладках и жевательной резинке ради того, чтобы увидеть лик Спасителя. И Иисус опять будет распят на Голгофе коммерции — снова и снова: сперва в субботний вечер, в самое лучшее время, потом в дневные часы и, наконец, в детские, когда показывают рекламу кукол Барби и Кена» (193).

До поры до времени дитя своей живущей по законам коммерции эпохи, Стивен Фокс в начале гонки за успехом в большей степени озабочен тем, чтобы стяжать лавры победителя и доказать, что в действительности Иисуса не было: «... ведь это центральная фигура для христианства, самой многочисленной религии мира. Если Иисус никогда не жил, то это означает, что кто-то придумал его образ. Что это некая искусственная фигура. Как Супермен. Или, если уж на то пошло, как Микки-Маус!» (195). Это глубоко симптоматично, что в романе Эшбаха, как и в «Коде да Винчи» Брауна, растиражированный образ диснеевского мышонка служит своего рода символом эрзац-культуры

---

<sup>1</sup> Все цитаты из романа приводятся по изданию: *Эшбах А. Видео Иисус* / Пер. с нем. яз. Т. Набатниковой. М., 2004— с указанием страницы в скобках.



двадцатого столетия. И профессор искусствоведения Лэнгдон, сознательно позиционирующий себя с ним, и студент Фокс, дистанцирующийся от него, обнажают тем самым тайну общественного вкуса. Только первый, демонстративно носящий на руке часы с Микки-Маусом, манипулирует клишированными образами сознания, а второй, предположивший, что Богочеловек и комиксо-мультиашные герои имеют одно происхождение, – табуированными образами подсознания.

Привлечённый к раскопкам канадский историк профессор Гутьер, давно вышедший из возраста Стивена Фокса, выстраивает очень близкий по сути ряд ассоциаций, заявляя, что для него лично «это больше похоже на “Секретные материалы”» (325). А мультимиллионер Джон Каун, который всё рассматривает через призму доллара, сравнивает бизнес-возможности Ливерпульской четверки и Бога: «Я уверен, что времена, когда “Битлз” были популярнее Христа, давно миновали» (335).

Во всех случаях явно желание перевести феномен Иисуса Христа в разряд явлений массовой культуры – таких же, как целлулоидные поделки Уолта Диснея, как глянцевые ленты голливудских режиссеров, как примитивно буржуазная рецепция авангардистов из Ливерпуля. Таковы стереотипы мифологизма массового общественного сознания, которое стремится к адаптации креативной христианской идеи и самого Иисуса Христа. Отсюда проистекают причины меркантильно двоядушного отношения людей к Богу.

Как замечает главный герой, «его собственные родители и по сей день изображают набожных людей, насколько это принято в обществе, на самом же деле ведут жизнь, на которой никак не сказывается учение религии, к которой они принадлежат. Быть хорошим христианином означает ходить в церковь на Рождество и жертвовать на благие дела, если некуда деваться, но и то лишь столько, чтобы не злить соседей. И лишь в редкие моменты они становились по-настоящему набожными. Как правило, в критических ситуациях... Религия для его родителей, да и вообще для всех людей, которых он знал, была чем-то вроде зонтика. В хорошую погоду о зонтике вообще не думаешь. И вспоминаешь о нем, только когда начинается дождь. Но верить по-настоящему – не верил никто, кого он знал» (201–202).

Когда же Стивен Фокс понял суть своей проблемы – проблемы гносеологического характера, связанного с актом Откровения, то

пережил настоящее потрясение: «Представление, что Иисус, о котором говорится в церквах, на уроках богословия, в Священном Писании и в молитвах, мог на самом деле никогда не существовать, что все они попали под влияние мифа, что этот Иисус на самом деле был не более реален, чем рождественский Дед Мороз, якобы приносящий детям подарки, – показалось ему чистой издёвкой» (201). С этого момента для героя начинается долгий процесс очищения от скверны потребительского общества и выстраивания принципиально новой модели мироздания, в которой Христос и его учение, перестав быть «зонтиком», занимают центральное место. И это при том, что Стивен Фокс не становится фанатиком веры, более того, он противопоставляет фанатикам в лице представителей инквизиции.

Эшбахская трактовка Конгрегации вероучения (сегодняшнее название Святейшей Инквизиции, как сказано в романе, 342) очень близка Достоевскому. Как и Великий инквизитор из поэмы Ивана Карамазова, прелат, посланный Папой из Ватикана в Израиль, руководствуется соображениями, как он полагает, высшего порядка. Он служит интересам Рима, интересам Святой Христианской церкви – и во имя них готов на любое предательство, даже на повторное распятие Христа. Недаром увидевший, в конце концов, документальный фильм об Иисусе Стивен Фокс понимает: «...церковь учинила бы над ним ещё худшую расправу, чем иудейское священство» (500). Эта моральная готовность церковных иерархов к убийству Христа в романах Достоевского и Эшбаха оценивается при помощи одного смыслового ряда, назначение которого – выявить внешние проявления безжизненности в чертах лиц гонителей Божественного Страдальца. Если русский классик вводит говорящую деталь: бескровные уста инквизитора, то немецкий прозаик подчёркивает в одном случае «мертвенные глаза» посланцев Рима, в другом – их «безжизненные глаза, похожие на стеклянные шары» (472, 506).

Живые мертвецы, романские церковники боятся того, что видеозапись станет достоянием человечества. Петер Эйзенхардт, по воле Эшбаха немецкий писатель, даёт такое педантично-скрупулезное объяснение этой боязни: «Во-первых, церковь должна бояться, что видео может обнаружить такие факты, которые ставят под вопрос существующую доктрину веры и с ней вместе непогрешимость Папы. Во-вторых, и это, может быть, еще важнее: видео никогда не сможет

соперничать с образами, которые верующие создали своей фантазией, со всеми этими живописными полотнами на священные темы, которые висят в музеях и супружеских спальнях, с умильными китчевыми картинками в детских Библиях. На видео всё окажется убогим и жалким, примитивным и грязным, и все увидят, что Иисус всего лишь человек, как любой другой. Может быть, там будет видно, как он что-то возвещает, и конечно интересно, что именно, но никто этого не поймет, потому что вряд ли кто-то владеет арамейским языком, а что касается силы внушения его воззваний, то я уверен, что каждый евангелист в своих текстах в сто раз убедительнее и проникновеннее. Короче говоря, церковь должна бояться, что человек разочарованно отвернется от веры, если хоть раз увидит Иисуса воочию» (354–355). Но Петер Эйзенхардт слишком рационалистичен в своём объяснении, недаром он оказывается именно разочарованным после просмотра фильма – разочарованным, однако, не в вере, а в «якобы Иисусе» (497).

Стивен Фокс, в отличие от Эйзенхардта, воспринял видео эмоционально и пережил настоящий катарсис. Благодаря нахлынувшим чувствам, а также обретенной вере, он сумел постичь и более точно, чем старший и умудрённый опытом товарищ, выразить тайну, по которой церковь не могла принять живого Иисуса Христа. Богочеловек был само воплощение жизни, а Его проповедники избрали в качестве иконы Иисуса мёртвого, распятого. Церковь проповедует отрицание жизни, отвергает её полноту, учит отречению и аскезе.

В рассуждениях героя очень близко сошлись взгляды Ницше, по мнению которого христианство отвлекает людей от земной жизни, лишая их самой воли к жизни, и Л. Толстого, обрушивавшегося на христианскую церковь и преданного за то анафеме. Стивен Фокс словно синтезировал ницшевско-толстовские идеи и понял, насколько проще было поклоняться Ему после того, как Он умер. «Понял, что даже нужно поклоняться тому, кого при жизни проморгал и чувствуешь, что проморгал. Понял, что его сделали Богом, чтобы обезвредить, чтобы вызов, исходивший от него: Будь! – устранить, чтобы предать забвению сам факт, что вообще был когда-то некий вызов. Поэтому всё теперь вертится вокруг его смерти. В предании его жизнь осталась лишь подготовкой к смерти, а чудеса, которые ему приписывают – поскольку тех чудес, которые он на самом деле творил на каждом шагу, каждым своим словом и движением, они не могли

снести, — остались лишь необходимым доказательством его божественной природы, того, что он был иной, чем любой другой человек. Вот что так важно было доказать, в противном случае пришлось бы изменить себя вместо того, чтобы поклонением и почитанием снять с себя ответственность. В предании — так, как его жизнь изображается в Евангелиях, — всё шло к его смерти, которая на самом деле была катастрофическим провалом человечества, актом подлости, а чтобы увернуться от этой правды, вся мифология должна была как следует потрудиться, переработав его убийство в жертвенную смерть» (500–501).

И отныне главный герой романа смысл своей жизни видит в том, чтобы преобразить весь мир, познавнив его с живым Иисусом Христом, потому что считает: тот, кто посмотрит видео, больше не останется таким, как прежде, а изменится навсегда. Иными словами говоря, Стивен Фокс хочет очистить и переписать двухтысячелетнюю мифологию смерти, дать единственно истинный шанс постичь живую и жизненную энергию Христа, услышать то, что говорит его устами «сама земля, или бесконечный космос, или океан, или неопалимая купина» (499).

Другое дело, что не все романские персонажи способны к познанию и преображению. Эшбах не случайно упоминает апостолов Павла и Иуду Искарюта, которые составляют в романном пространстве многозначительную симметричную антитезу.

О первом, «апостоле язычников» Павле известно, что изначально он звался Савлом и был учеником знаменитого раввина Гамалиила в Иерусалиме, фарисеем, ревностно исполнявшим иудейский закон и принимавшим участие в преследованиях членов первых христианских общин. Его обращение свершилось на пути в Дамаск, когда он испытал чудесное явление света с небес и услышал укорявший его голос (Деян. 9:1–19). «Видение в Дамаске» стало поворотным событием в его жизни: он принял крещение под именем Павла, стал пылким приверженцем Иисуса и крупнейшим проповедником христианской веры среди язычников, автором первых четырнадцати апостольских посланий. Савл, обращённый в Павла, — это мнический евангельский образ, символизирующий приятие Божьего Дара.

Образ Иуды Искарюта также приобрёл символическое звучание. Один из двенадцати апостолов, он заведовал апостольской кассой и

выполнял обязанности казначея, следя за расходами общины учеников Христа (Ин. 12:6), а затем предал Учителя за тридцать сребренников. В евангельском повествовании нет психологической мотивации, по которой он сделал это. Нет психологической мотивации и последовавшего раскаяния, и самоубийства Иуды.

Предательство одного из избранников, его воля к отступничеству, вложенная в него дьяволом, моральное зло совершённого им деяния получает в Новом Завете однозначную оценку, которая в целом характерна для последующей мировой традиции. Исключение составляют, пожалуй, лишь члены гностической секты каинитов, трактовавшие предательство Иуды как проявление высшего служения Богу во имя искупления всех человеческих грехов, и для некоторых писателей второй половины двадцатого века, например, для Х.Л. Борхеса (новелла «Три версии предательства Иуды») и Ю. Нагибина (рассказ «Любимый ученик») – Иуда не предатель, а «тайный спаситель мира».

Обоих апостолов, Павла и Иуду, вспоминают герои романа во время обсуждения возможной судьбы «потерпевшего времякрушение» автора фильма. Когда заходит разговор о том, не стал ли он одним из спутников, а впоследствии и одним из апостолов Христа, на ум профессору из Торонто Гутьеру первым приходит Иуда. Его английский коллега, руководитель раскопки Уилфорд-Смит спрашивает: «А вы бы взяли на себя добровольно роль Иуды?» – «Нет. Разумеется, нет», – был ответ (331). Решительно отбросив кандидатуру Иуды, Гутьер пытается идентифицировать путешественника во времени с апостолом Павлом, но сам же отказывается от своей гипотезы, потому что Павел никогда не встречал Иисуса.

Научная дискуссия не привела к ответу на вопрос, под каким именем жил таинственный автор видеофильма, это и неважно для Эшбаха. Значение эпизода в другом: он проясняет систему и градацию романских персонажей, которые так или иначе соотносятся с апостолами Павлом и Иудой. Евангельские персонажи составляют, таким образом, своего рода архетипически узаконенную модель проверки человеческой природы на человечность (причём в случае с Иудой Эшбах придерживается христианской традиции). Неверующий противник Бога либо узнает Его, либо нет, либо переживает обращение, либо закаменеет в своей греховности. Считающий себя учеником и

доверенным лицом Бога человек подпадает под власть «диавола» (Ин. 6:70) и совершает страшное преступление, которому нет и не может быть оправдания.

Многие герои романа сдали экзамен на человечность. Помимо Стивена Фокса, это монахи из францисканского монастыря, на протяжении шестисот лет сохранявшие святыню и ждавшие времени, когда её можно будет отдать людям; смиренный патер Лукас, для которого откровение веры свято; техник-мексиканец Джордж Мартинес, благоговейщий перед самой святой землёй.

Особенно показательно обращение американского мультимиллионера Джона Кауна: посмотревший «Видео Иисус», он кардинально изменил сам способ своего существования и философию жизни.

Воздействие сенсации – и необязательно, чтобы герой видел фильм, достаточно даже знания о документальной съёмке Христа – всякий раз, как говорит Фокс Эйзенхардту, «основано не на том, что снято в фильме, а на том, что кроется в тебе самом» (509). Казалось бы, писатель, уже в силу того, что он писатель и имеет дело с человеческой душой, по определению должен быть в числе преображенных. Но именно писатель Петер Эйзенхардт оказался полон отвращения после просмотра кассеты. Именно он пытается убедить всех в том, что перед ними дилетантский спектакль и что видео призвано сыграть роль книги Мормон. Близок ему и другой представитель пишущей братии – израильский журналист Ури Либерман, прославившийся своими журналистскими расследованиями и участием в ток-шоу, ставший экспертом движения «Иисус на видео» и раскопавший целую труппу актёров-любителей, которые на арамейском языке разыграли некие сцены.

Эйзенхардт, как видим, не жалуется на представителей творческих профессий, в которых подчеркивает корыстный характер устремлений, отсутствие духовности, готовность продаваться в большом и малом. Тот же корыстный интерес движет и романскими представителями Ватикана. «Денежный ящик» для подаяний (Ин.12:6), которым заведовал Иуда, и тридцать сребреников, полученные им от «первосвященников», – эти евангельские артефакты, не отделимые от мифологемы Иуды, обуславливают поведение предавших Иисуса Христа персонажей романа. В отличие от новозаветного, современные

Иуды не раскаиваются, не накладывают на себя рук, продолжают жить с осознанием правильности своей жизни.

Но одному из них Эшбах оставляет возможность пережить свое «видение в Дамаске» и повторить путь Савла, ставшего Павлом. В финале романа антагонисты Стивен Фокс и Петер Эйзенхардт случайно встречаются юношу по имени Джон, которого идентифицируют с путешественником во времени. Проводив его, каждый чувствует себя «как человек, сходящий с ума», «теряющий почву под ногами» или «впервые по-настоящему обретающий её». Фокс испуганно спрашивает: «Ведь это был он, да?», Эйзенхардт подтверждает: «Да. История начинается» (527).

Так роман закольцовывается, но в многомерном пространстве кольцо оборачивается спиралью, начало которой положено две тысячи лет тому назад в Палестине, а конца её, уходящего в бесконечность, не видно. Так разные векторы осмысления жизни и учения Иисуса Христа сходятся в одной точке, в которой «история начинается». Так соединяются крайности литературы для избранных и литературы для всех, обеспечивая явление эстетического компромисса.

## **МЕСТО ЭСХАТОЛОГИИ И АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ**

*Гуларян А.Б.  
Третьяков О.В.*

К рассмотрению жанра антиутопии мы уже обращались в своей статье «Будущее России в зеркале фантастики»<sup>1</sup>. Но, как оказалось, сам этот термин нуждается в уточнении. Вопрос, что есть современная антиутопия, поставил Леонид Фишман в своей статье

---

<sup>1</sup> Гуларян А.Б., Третьяков О.В. Будущее России в зеркале фантастики // Полдень. XXI век. – 2004. – № 5. – С. 205-240.

«В системе "двойной антиутопии"»<sup>2</sup>. Исходя из классического определения, что антиутопия – это противоположность утопии и всегда содержит в себе отсылку на первоисточник – утопию, Л.Г. Фишман разделил российскую утопию на «левую» и «консервативно-реакционную». Это деление слишком грубо и поэтому не совсем точно. В частности, Л.Г. Фишман затруднился с определением жанра романа Сергея Доренко «2008» и в конце концов определил её как «неклассическую антиутопию» и «сатиру, считающую себя антиутопией»<sup>3</sup>. С подобным определением мы не можем согласиться, хотя бы потому, что роман Доренко был вполне серьезным политическим проектом российской несистемной политической оппозиции.

Классическая антиутопия действительно отталкивается от какого-либо утопического проекта и как бы выворачивает его «наизнанку». Такая антиутопия бытовала в литературе всегда, достаточно вспомнить «451° по Фаренгейту» Рэя Брэдбери, «1984» Дж. Оруэлла, «Мы» Евгения Замiatина и др. В современной России этот жанр представлен, прежде всего, так называемым «либерпанком». Либерпанк определяется самими представителями течения как литература протеста, а также антиутопия, которая рисует читателям общество победившего глобализма, а точнее, всепланетный тоталитарный строй, при котором подавление и «расчеловечивание человекoв» ведется в основном экономическими и юридическими методами. Изобрел слово «либерпанк» Владислав Голощапов; Вячеслав Макаров превратил это слово в устоявшийся термин<sup>4</sup>. Литературное течение «либерпанка» объединяется вокруг литературно-философской группы «Бастион», которая провела 12 марта 2005 года конференцию «Либерпанк – литература Сопротивления».

К жанру «либерпанка» можно отнести романы и повести следующих писателей: Дмитрия Володихина «Убить миротворца»<sup>5</sup>,

---

<sup>2</sup> Фишман Л.Г. Картина будущего у российских фантастов. – Липецк: «Крот», 2008. – 68 с. – С. 20-31.

<sup>3</sup> Фишман Л.Г. Картина будущего у российских фантастов.

<sup>4</sup> Владимирский В. Сакральная фантастика, либерпанк, викторианская Россия. Интервью с Дмитрием Володихиным // Питерbook. – 2005. – № 5.

<sup>5</sup> Володихин Д.М. Убить миротворца. – М.: АСТ (Звездный лабиринт), 2003. – 384 с.



«Долиной смертной тени»<sup>6</sup>, Михаила Тырина «Желтая линия»<sup>7</sup>, Виктора Косенкова «Моя война»<sup>8</sup>, Михаила Харитонов «Дракон XXI»<sup>9</sup>, Вячеслава Рыбакова «На будущий год в Москве»<sup>10</sup>, Кирилла Бенедиктова «Война за "Асгард"»<sup>11</sup>. Появлению либерпанка способствовала «вакцина глобализации» (выражение Дмитрия Володихина)<sup>12</sup>, то есть не прекращающийся в нашей стране спор между её сторонниками и противниками. Отечественная фантастика, для которой социальная проблематика не внове, быстро адаптировала этот спор «под себя», создав новое направление жанра антиутопии.

Немного отдельно от либерпанка стоит небольшая повесть Геннадия Пашкевича «Золотой миллиард»<sup>13</sup>, в которой автор, встав над схваткой (ни «за», ни «против» глобализации, которая, по произведению, утвердилась уже в незапамятные времена), пытается нащупать и изучить «болевы́е точки» этого мира. Дистанцируются от либерпанка произведения Владимира Михайлова «Тело угрозы»<sup>14</sup> и Зиновия Оскотского «Последняя башня Трои»<sup>15</sup>, описывающие мир, в котором русские фактически присоединились к «золотому миллиарду» в рамках проекта глобализации. Но при этом сам глобальный проект все равно мыслится этими авторами антигуманным и тоталитарным. То есть наша современная

---

<sup>6</sup> Володихин Д.М. Долиной смертной тени. – М.: РИПОЛ Классик (Русская фантастика), 2005. – 320 с.

<sup>7</sup> Тырин М. Желтая линия. – М.: Эксмо (Абсолютное оружие), 2003. – 480 с.

<sup>8</sup> Косенков В. Моя война. – М., ОЛМА-Пресс (Остросюжетная фантастика), 2003. – 352 с.

<sup>9</sup> Харитонов М. Моргенштерн. – М., АСТ-Люкс (Звездный лабиринт), 2004. – 416 с. – С. 359-413.

<sup>10</sup> Рыбаков В.М. На будущий год в Москве. – М., АСТ (Звездный лабиринт), 2003. – 352 с.

<sup>11</sup> Бенедиктов К.С. Война за «Асгард». – М.: Эксмо (Русская фантастика), 2003. – 832 с.

<sup>12</sup> Володихин Д.М. Война сценариев // <http://www.apn.ru/publications/print1596.htm> (на 6.12.2011 г.)

<sup>13</sup> Прашкевич Г.М. Золотой миллиард. – М.: АСТ-Транзиткнига (Звездный лабиринт), 2005. – 352 с.

<sup>14</sup> Михайлов В.Д. Тело угрозы. – М.: АСТ-Ермак (Звездный лабиринт), 2003. – 496 с.

<sup>15</sup> Оскотский З. Последняя башня Трои. – М.: Захаров (Европейский триллер), 2004. – 368 с.

литературная антиутопия либо антилиберальная почвенническая, либо антилиберальная гуманистическая. Но в обоих случаях – антилиберальная.

Но кроме этой классической антиутопии в нашей стране некоторый отрезок времени бытовала особая, эсхатологическая фантастика, которую вполне можно назвать «неклассической антиутопией», так как определенной «точки отталкивания» (по отношению к которой она является контрпроектом) у неё нет. Хотя, может быть, вернее было бы сказать, что «точкой отталкивания» для эсхатологии является не определенный миропорядок, а мир «вообще», как таковой; она исходит из полного его отрицания. Эсхатологические настроения – «ожидание конца времен» и Страшного суда в том или ином виде - всегда обостряются на рубеже смены эпох. Именно так в своё время и появился «Апокалипсис» Иоанна Богослова. Разумеется, подобные настроения не могли не зацепить разваливавшуюся советскую систему. Мы долгое время мечтали осчастливить всё человечество. Мы хотели, чтобы нынешнее поколение советских людей жило при коммунизме, на Марсе цвели яблони, а в мире был мир. Философы называют такие настроения мессианизмом, и считают, что они вообще очень характерны для России. Распад советской империи поменял знак этим мессианским настроениям с положительного на отрицательный. Раз нам не удалось принести свет и счастье всему человечеству – мы принесем мрак, распад и ужас. Единственное, что невозможно при мессианском сознании - помыслить себя просто стоящим в стороне.

К произведениям в жанре эсхатологической фантастики можно отнести произведения следующих писателей: Александра Кабакова «Невозвращенец»<sup>16</sup>, Валерия Галечьяна и Валерия Ольшанецкого «Четвертый Рим»<sup>17</sup>, Вячеслава Рыбакова «Гравилет "Цесаревич"»<sup>18</sup> (последняя повесть отнесена Леонидом Фишманом к «левой» антиутопии, где она совершенно неправомерно объединена с такими разнородными вещами, как «Ордусский цикл» Хольма ван Зайчика и «Ливиец» Михаила Ахманова). В этих произведениях будущее

---

<sup>16</sup> Кабаков А.А. Невозвращенец. // Искусство кино. – 1989. – № 6.

<sup>17</sup> Галечьян В.А, Ольшанецкий В.А. Четвертый Рим. – М.: Космополис, 1994. – 544 с.

<sup>18</sup> Рыбаков В.М. Гравилет «Цесаревич». – М.: Лань, 1994. – 487 с.

страны описывается исключительно в черных тонах. России как таковой нет, а на её обломках идёт делёж оставшихся ресурсов и война всех со всеми. И читатель понимает, что демократия и благосостояние – «не про нас», что и в XXI веке россияне обречены существовать на задворках западной цивилизации и питаться подачами с барского стола. Очень изящное решение избрал Вячеслав Рыбаков, совместивший утопию с антиутопией по-жюльверновски, «в одном автоклаве». Снаружи автоклава – утопия, в которой с 1871 года не было войн и революций, внутри автоклава – антиутопия, мир отморозков, у которых создатели отключили человечность. Такое резкое противопоставление и предопределило оглушительный успех произведения, награжденного «Бронзовой улиткой», «Странником» и «Франконом-95». Показательно, что это произведение появилось в 1993 году, на пике политических потрясений в России, когда само существование государства было под вопросом.

Тем не менее, катастрофа всегда одномоментна. Авторы, эксплуатировавшие тему антиутопии и чёрной эсхатологии, попытались её растянуть, манипулируя эсхатологическими ожиданиями и настроениями общества. Но общество постепенно успокаивалось. Страх перед будущим отступал. Жизнь после развала СССР оказалась не только знакомой, но и привычной. Люди не забыли войну, карточки и ночные очереди – ничего нового, скорее не успевшее забыться старое. Но при этом психологических проблем стало меньше. Нашлось занятие для всех – кормиться и одеваться. Появилось оправдание для каждой несостоявшейся жизни: теперь ни у кого не состоится, не я один такой, и не я виноват. Поэтому эсхатологические идеи уже потеряли власть над россиянами.

Несмотря на это, некоторые общественные силы продолжают эксплуатировать эсхатологическую тематику. Но это либо издательские бизнес-проекты, либо политический заказ авторам со стороны определённых общественных сил. К наиболее шумевшим эсхатологическим бизнес-проектам можно отнести серии «Атомный город» и «Вселенная Метро 2033». Оба проекта однотипны; начались с шумевших романов, в первом случае – Беркема аль

Атоми «Мародер»<sup>19</sup> и «Каратель»<sup>20</sup>, во втором – Дмитрия Глуховского «Метро 2033»<sup>21</sup>, давшего название всей серии. Оба проекта берут начало с интернет-публикаций и имеют собственные порталы во всемирной паутине (<http://www.berkem.ru>, <http://metro2033.ru/index.php>). В обоих проектах участвуют яркие, талантливые авторы, пишущие актуально и остро, но не лезущие при этом в текущую политику. В серии «Атомный город» выпущено уже двадцать два романа, в том числе «Черный день», «Сорок дней спустя» Алексея Доронина, «Мы – силы» Вадима Еловенко, «Еда и патроны» Артема Мичурина. В серии «Вселенная Метро» вышли произведения Дмитрия Глуховского «Метро 2034», «Последнее убежище», Александра Шакилова «Война кротов», Владимира Березина «Путевые знаки», Сергея Антонова «Темные тоннели» и «В интересах революции», Андрея Ерпыльева «Выход силой» и многие другие.

К политическом заказу на «страшилки» следует отнести Леонида Ионина с повестью «Русский Апокалипсис. Фантастический репортаж из 2000 года»<sup>22</sup> и Сергея Доренко с романом «2008»<sup>23</sup>. К слову сказать, эти «страшилки» однотипны, если не сказать односюжетны: обе книги описывают развал Российской Федерации в силу фатальной ошибки высшего руководства страны накануне президентских выборов, в первом случае ельцинского в 2000 году, во втором – путинского в 2008 году. Но эти «страшилки» либо остались практически незамеченными обществом (произведение Леонида Ионина), либо (во втором случае) не вызвали того резонанса, на который рассчитывал автор и его заказчики.

---

<sup>19</sup> Аль Атоми Б. Мародер. – СПб.: Крылов (Атомный город), 2007. – 416 с.

<sup>20</sup> Аль Атоми Б. Каратель. – СПб.: Крылов (Атомный город), 2008. – 384 с.

<sup>21</sup> Глуховский Д.А. Метро 2033. – М.: Эксмо, 2005. – 400 с.

<sup>22</sup> Ионин Л.Г. Русский апокалипсис Фантастический репортаж из 2000 года. – М.: Арго-Медиа, 1999. – 224 с.

<sup>23</sup> Доренко С. 2008. – М.: Ad Marginem, 2006. – 240 с.

## МИСТИКА И ФАНТАСТИКА КАК ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА В СОВРЕМЕННОЙ РЕТРОСПЕКТИВНОЙ ПРОЗЕ И АНТИУТОПИИ

Лобин А.М.

Строго говоря, употребление этих понятий в одном ряду и тем более соединение их союзом «и» является несомненным алогизмом. Ведь мистика – это «религиозная практика, имеющая целью переживание в экстазе непосредственного «единения» с абсолютом, а также совокупность теологических и философских доктрин, оправдывающих, осмысляющих и регулирующих эту практику»<sup>1</sup>, а фантастика, в широком смысле – это особый тип повествования, в рамках которого статус художественного вымысла умножается на статус фантастического вымысла, а художественный мир строится на основе *фантастического допущения*, то есть введения в произведение фактора, который не встречается или невозможен в реальном мире.

Встретиться «на равных» они могут только в рубриках электронных библиотек и торрент-сайтов, но и там «фантастика» выступает как общее обозначение нескольких направлений, таких как «фантастический боевик», «эпическая фантастика», «героическая фантастика» и пр., а «мистика» обязательно дополняется «ужасами»<sup>2</sup>. Причина такой коннотации очевидна: обыденное сознание относит к мистической сфере «всё таинственное, непонятное для здравого рассудка, запретное для непосвящённых»<sup>3</sup>, а таинственное и непонятное (то есть скрытое и принципиально непознаваемое) – чаще всего вызывает страх.

Традиционно к сфере мистики относят магию, веру в чудесные

---

1 Аверинцев С. Мистика // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / В. С. Степин. – М.: Мысль, 2001.

2 Здесь представлен рубрикатор электронной библиотеки «Альдебаран».

3 Балагушкин Е.Г. Сущность и структурное разнообразие мистики // Религиоведение – 2010 – № 2. – С. 103.

предметы, волшебных существ и многое другое, процветающее в настоящее время под рубрикой «фэнтези», ещё одном жанре фантастической литературы, основанном на использовании мифологических и сказочных мотивов. В сравнительно недавнем прошлом фэнтези и фантастика (которой так и хочется по привычке добавить прилагательное *научная*) являлись производными разных типов мышления: религиозно-мифологического и научного, причём первый, будучи более ранним, заметно преобладал в плане объема и разнообразия. Общеизвестно, что фантастический вымысел встречался и в античной литературе, и в рыцарском романе, и в романе готическом.

В настоящее время ситуация изменилась и секуляризация общественного сознания активно стирает границы между литературной мистикой и научной фантастикой. В современной фантастике волшебный мир, населённый эльфами и драконами, является таким же фантастическим допущением, как и галактическое содружество разумных рас, волшебный портал вполне равноценен телепортации, а файербол легко заменяет бластер. Не случайно многие современные исследователи рассматривают рациональную фантастику в одном ряду с фэнтези<sup>4</sup>, а волшебство – как разновидность фантастической технологии<sup>5</sup>. Тенденция к универсализации науки и магии в рамках одного художественного мира явно прослеживается в «Дозорах» С. Лукьяненко, в «Ведьмаке» А. Сапковского, в сериале о майоре Свароге А. Бушкова и многих других произведениях современных фантастов.

Тем не менее, окончательного слияния фантастики и мистики всё же не происходит, и объясняется это их разной исходной природой: писатели-мистики изначально описывали мир, в реальность которого они верили, а фантасты – мир заведомо вымышленный. К сожалению, авторская вера слабо поддаётся научному анализу. Поэтому объектом исследования может стать только описанный автором мир, а результатом – характеристика его модели, которая

---

4 Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.

5 Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 66–82.

может строиться на мифологических, религиозных, научно-фантастических или каких-либо иных основаниях.

Необходимость в таком анализе возникает в случаях, когда не вполне ясна жанровая природа произведения, а ведь жанровая типология — ключ к интерпретации произведения. Является ли «ордусский цикл» Х. Ван Зайчика альтернативной историей, фантастическим детективом, или же это утопия? Ответ на этот вопрос определяет уровень требований к динамике и логике сюжета, правдоподобию реалий и многим другим элементам.

Аналогичные вопросы возникают в процессе анализа фэнтези и исторической прозы, фантастического боевика и исторической фантастики. Почти во всех произведениях этих жанров в той или иной мере используются фантастические допущения (вплоть до создания целых вымышленных миров), однако различия в концептуальных моделях создаваемых авторами художественных реальностей существенно меняют функцию и сущность этого вымысла. В частности, поэтому так сильно различаются между собой эльфы у Р. Толкиена, А. Сапковского, А. Пехова, А. Круза и других авторов.

Таким образом, в аспекте заявленной темы разницу между мистикой и фантастикой как типами вымысла следует рассматривать как разницу между художественными концепциями изображаемого мира, из которых первая будет основана на религиозно-мифологической картине мира, а вторая — на научно-практической. Большое разнообразие фантастических концепций мира не позволяет выявить какую-то одну базовую модель, а вот в области мистики и мифологии такую модель выявить можно.

Вследствие этого задача исследования закономерно сужается: анализируя картину мира конкретного произведения по вторичным производным авторской его концепции (сюжету, системе персонажей и пр.) представляется возможным выявить только заведомо *мистические* или, соответственно, *не-мистические* концепции. Более детальная типологизация не-мистических, то есть именно фантастических произведений требует дополнительного исследования таких параметров, как проблематика произведения, сюжетообразующий конфликт и пр.

Таим образом, «мистика» в заглавии данной статьи понимается как художественные средства, с помощью которых автор объективирует мистическую модель художественного мира, основополагающими свойствами которой являются: наличие неких сакральных начал мироздания (сверхъестественных и принципиально непознаваемых), ориентация на непосредственную связь героев с этим сакральным началом в форме мистического опыта (сакрализованного экстатического переживания).

Следовательно, в мистическом художественном мире должны присутствовать некие высшие силы, создавшие этот мир и организующие жизнь в нём. Степень могущества этих сил принципиальной роли не играет, зато они должны быть скрыты, а их цели непостижимы и непонятны. В литературной практике это реализуется через отдаленность и неконкретность их описания. Принципиально важной для подлинной мистики является связь сакрального начала с героями произведения: во-первых, эти силы должны каким-то образом влиять на их жизнь.

Наиболее специфичными в организации сюжета являются мотивы Предсказания, роковых и счастливых совпадений, интуитивных прозрений и вещих снов – то есть всё то, что косвенно влияет на поступки героев. В тех случаях, когда присутствие этих сил явно не выражено, принципиальной является вера в них героев произведения, а главное – мотивация их деятельности, как, например, у банкира Степы и его подруги Мюс из романа «Числа» В. Пелевина.

Предельным вариантом связи героя с сакральным началом является тот самый мистический опыт (религиозный экстаз, Откровение и пр.), в процессе и результате которого герой получает новое представление о мире и меняется сам. При этом большее значение имеет именно сам факт переживания такого опыта и последующие повороты сюжета, а не степень солидности и остроумия предложенной теории. Поэтому ранние повести В. Пелевина («Жёлтая стрела», «Принц госплана» и пр.) не менее мистичны, чем последующие романы со всем их изощренным и пространным эзотерическим дискурсом. В этом смысле мистическими героями, безусловно, могут считаться астроном С.К. Манохин и апостол Иоанн-Агасфер из романа «Отягощенные злом»,



хоббиты Бильбо и Фродо Бэггинсы, Стёпа Михайлов, герой пелевинских «Чисел». Исчерпав альтернативно-исторический ресурс своего «Одиссея...», уводит своих героев в глубины многослойной и многовариантной Гиперреальности В. Звягинцев.

Практическая применимость предложенных критериев может быть уточнена в ходе анализа таких спорных произведений, как «Сердце Пармы» А. Иванова и «S.N.U.F.F.» В. Пелевина.

Фантаст Алексей Иванов, дебютировавший в «Уральском следопыте» повестью «Охота на "Большую медведицу"», в 2003 году опубликовал «роман-легенду» о завоевании Пермского края Московским княжеством в XV веке. Содержание романа основано на событиях, описанных в Пермско-вычегодской летописи, а большинство главных героев – исторические лица. Однако история Перми XV века в его пересказе полна сверхъестественного, чудесного и мистического. И рецензенты «Сердца Пармы» указали на это жанровое смешение: «исторический роман естественно переходит в фэнтези (и обратно)»<sup>6</sup>, «исторический роман с элементами фэнтези»<sup>7</sup>, «гибрид фэнтези и исторического романа»<sup>8</sup>, «в лучшем смысле традиционный и консервативный роман... С некоторым (не определяющим) элементом мистики»<sup>9</sup>. Большинство читателей также рассматривают это произведение как историческое, но осложнённое мистикой, магией, элементами фэнтези<sup>10</sup>.

---

6 Дарк О. Где живет хумлялыт. О романе Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор»// Русский Журнал. – 30 сентября 2002 г. // [http://old.russ.ru:8080/krug/20020926\\_dark.html](http://old.russ.ru:8080/krug/20020926_dark.html)

7 Данилкин Л. Диагностика Пармы // Журнал «Афиша» (г. Москва). – 31 марта 2003 г. // <http://www.afisha.ru/book/453/review/147498/>

8 Филиппов А. Сердце третьей свежести // Известия. – 23 июня 2003 г. // [http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books\\_reviews/serdce/ SERDCETRETEJJSVEZHES/](http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/ SERDCETRETEJJSVEZHES/)

9 Гарром А., Евдокимов А. Одинокый голос крови // Эксперт – 15 сентября 2003 г. // [http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books\\_reviews/serdce/ODINOKIJJGOLOSKROVI/](http://www.arkada-ivanov.ru/ru/books_reviews/serdce/ODINOKIJJGOLOSKROVI/)

10\_Поскольку вопрос о жанре во многом зависит от восприятия, представляется уместным привести мнения читателей, оставивших свои отзывы на сайте «Лаборатория фантастики»: «сочетание исторического сюжета и мистики» (ivan2543); «исторический роман с «вкраплением» мистики и мифологии» (Iskatell); «исторический роман про Русский Север... никакое это не фэнтези» (Stan8); «роман относится к жанру исторической прозы... от фэнтези в нем нет ничего. Присутствуют элементы мистики» (Окаpi); «эпическо-историческая приключенческая проза» (alex33); «читается не как исторический роман, а как

Так к какому жанру следует отнести этот роман? Историзм его – если учесть, что в романе действуют два бессмертных героя (вогульский князь Асыка и храмодел Васька Калина), колдуньи-оборотни (ламины), пермские лешие (Комполен) и прочая нежить – сомнителен. Но всё же: мистика это или фантастика? Точнее: магический реализм или фэнтези? Вопрос всё же не праздный, проблема жанровой классификации в оценке художественных качеств «Сердца Пармы» представляется ключевой – точнее других сформулировал это противоречие «aldanage», один из читателей, оставивших рецензию на сайте «Лаборатории фантастики»: «История ли это?! Сочиняет Иванов лихой приключенческий роман в исторических декорациях – или творит самый настоящий миф, уходящий корнями глубоко в землю, в древние и глухие времена?»<sup>11</sup>. Исходя из предложенных критериев, следует признать, что это роман мистический, или, пользуясь другой терминологией, мифопоэтический, то есть – «сочетающий в себе хроникальность и вымысел, подобно магическому реализму латиноамериканской литературы»<sup>12</sup>.

И дело не в том, что в них верят герои романа, и не в том, что слово «судьба» в различных контекстах встречается здесь 117 раз на 576 страницах, а в том, что Судьба и боги в этом мире присутствуют и активно направляют жизнь Пармы (так называется в романе Пермский край). Главным представителем сакральных сил в Парме выступает Золотая Баба, она же Вагийрома, воплощение богини Сорни-Най. Все основные сюжетные узлы, описанные в романе, – захват и уничтожение вогулами (манси) города Усть-Вым, убийство князя Ермолая, последующие сражения пермяков с вогулами, карательный поход московского войска на Пермь, гибель князя

---

фэнтези в экзотических уральских декорациях» (Мисс Марпл); «впечатление скорее исторической, нежели фэнтезийной литературы» (Басик); «исторический роман с мистическими вставками» (Pupsjara); «нетипичный, но, тем не менее, классический исторический роман с элементами магического реализма» (Vitality); «исторический роман с элементами мистики» (Katy) и др. – См. <http://fantlab.ru/work18431> (15.06.2011)

<sup>11</sup> См. <http://fantlab.ru/work18431> (15.06.2011)

<sup>12</sup> Чудинова Г. В. Интерпретация миссионерской деятельности подвижников православия в романе Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор» // [http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth\\_learn/interpritazija/](http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth_learn/interpritazija/)

Михаила, – всё это прямо или косвенно связано с ней. Так, первый поход на Усть-Вым вогульский князь Асыка предпринял для того, чтобы отбить у князя Ермолая похищенную по его приказу у вогулов Золотую Бабу. Последующие войны – поход пермяков на Пелым, столицу Асыки, и последнее нашествие вогулов на Чердынь – также носили характер религиозных войн.

С ней же связана вся жизнь главного героя, князя Михаила Великопермского: в раннем детстве он увидел украденную у вогулов Золотую бабу, и это стало первым мистическим опытом, определившим его путь<sup>13</sup>, поэтому в своих действиях он руководствуется, как правило, внутренними порывами и смутными стремлениями, а главный смысл его жизни – это обретение судьбы: *«князю требовалось какое-то сильное и яркое движение судьбы»*<sup>14</sup>, *«здесь он... обрёл свою родину, судьбу и достоинство»* (319), *«сейчас, этим летом, он обретает свою судьбу, отличную от судьбы прочих людей...»* (321), *«вот так. Прихотливые, извилистые линии судьбы вдруг сложились в единый, ясный осмысленный узор. Таинственные круги судьбы пересеклись, сплелись в кружево, неразрывное, как кольца кольчуги»* (572) – в таких категориях автор описывает жизнь своего героя.

Следует отметить, что достаточно стройной картины своего мистико-магического мира (аналогичного Средиземью или Нарнии) А. Иванову создать не удалось: обилие фольклорных персонажей – лесной дух Комполен, ящер Гондыр, богатырь Пеля, святой дед Ялпынг, Осина-С-Руками, Болотные Ноги, Глаза-Из-Бучила и пр. – не складывается в единую систему. Тем не менее, обобщенный мифопоэтический образ пермского космоса автор создал. Мир

---

13 «Когда Полюд поставил на стол Золотую Бабу, все, кто был в горнице – сам Полюд, князь Ермолай, отец Иона, княжич Миша, – ощутили удар по душе, глянув в пустые и безмятежные глаза медленно улыбающегося истукана. Для взрослых, сложившихся людей этот удар был ударом ужаса – ужасом перед злом золота, злом судьбы, злом язычества. А для Миши это был просто удар той силы, которая таилась в земле, породившей идола. Круглый солнечный лик показался дырой в горнило, в недра, и из недр страшным напором вылетел поток, сразу начавший наполнять порожний кувшин Мишиной души...» (68).

<sup>14</sup> Иванов А. Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 576 с. – С. 153. В дальнейшем роман цитируется по данному изданию. Номера страниц указываются в тексте в круглых скобках.

Пармы предстаёт как самодостаточная реальность, существующая вне времени, в первобытной чистоте, вне понятий Зла и Добра. Эта пестрота, умноженная на бесконечную подробность перечислений<sup>15</sup>, закономерно усиливает впечатление его непостижимой загадочности, атмосферу таинственности и жути. Таким образом, чтение этого романа само по себе становится для читателя мистическим опытом.

Роман-утопия В. Пелевина «S.N.U.F.F.» на первый взгляд также может показаться произведением мистическим: часть населения называется брэндовым этнонимом «орки», в этом мире функционирует довольно изощрённая пост-антихристианская религия с верховным божеством Маниту. А самое главное — здесь практикуется сакральная индустрия s.n.u.f.f.ов (гибрида военно-документальной видеопродукции и порнофильма<sup>16</sup>), производству которых подчинён образ жизни всего населения, которое разделилось на две неравные части. «Люди» живут в маленьких стерильных автоматизированных боксах, размещённых в высокотехнологичном оффшаре, парящем на антигравитационном якоре над Сибирью. Они снимают и смотрят новости и снафы, поэтому большую часть времени проводят перед маниту, т. е. мониторами персональных компьютеров. А орки живут внизу на земле, в грязи и дикости, под дегенеративной властью Уркаганов и вертухаев, обеспечивая информационными поводами новостной блок и массовку для ритуальных убийств в ходе т. н. «Священных войн».

Все эти «войны» очень тщательно срежиссированы (вплоть до подготовки специальных костюмов), и главной их целью является

---

15 «Два высоких идола – богатыри Играмшор и Шавельшор – держали тяжелую балку ворот, ведущих в пределы Мертвой Пармы. За воротами стеной стоял погибший лес. Наверное, такие же леса растут на проклятых островах Пети-Ур в ледяном полуночном океане, по которым в вечной тьме, стеной, скитаются души предателей. Пам чувствовал, что в этих высохших и окаменевших стволах нет ничего и никого – ни духов, ни кулей, ни демонов. Разве что злая мансийская ведьма Таньварпеква заглядывала сюда, но сразу же мчалась дальше на своем седом волке-людоеде Рохе» (16).

16 «Special Newsreel/Universal Feature Film... Это можно было примерно перевести как «спецвыпуск новостей/универсальный художественный фильм»... Ровно половину экранного времени в снафе занимал секс.... Другую половину экранного времени занимала смерть... Эта часть снафов состояла из военных хроник» (359).

именно съёмка видеоряда (никакой другой цели у них нет)<sup>17</sup>, а в порно снимаются актёры не моложе сорока шести лет и для «людей» это *«уныло рутинная религиозная программа»*<sup>18</sup>. Обе составляющих снафа символизируют и воплощают мистическое единство Эроса и Танатоса, любви и смерти – в постапокалиптическом информационном обществе Эры Насыщения, где *«практически не меняются технологии и языки, человеческие и машинные, ибо исчерпан экономический и культурный смысл прогресса»* (71), этот видеопродукт оказался единственным средством культурной саморегуляции общества. Религия, главным таинством которой является производство снафов, названа «мувизмом», и в этом производстве задействована большая часть «людского» населения Биг Биза, а их просмотр – обязательный ритуал.

При всём этом проблематика романа совершенно не метафизическая. Несмотря на откровенно провокативное авторское определение жанра, по всем основным параметрам (идеологии, специфике сюжета, типу героев) «S.N.A.F.F» представляет собой антиутопию, в которой «Пелевин рисует целых три потскастастрофные цивилизации: Биг Бизантиум (либерпанковский аналог современной западной цивилизации, доведённой до предельного идиотизма), Уркаганат (либертарианский аналог современной России... погружённый в грязь, кровь, нищету и дурость), а также... милую пейзажную вариацию на тему Жана-Жака Руссо»<sup>19</sup> (Володихин).

И критики, и читатели единодушно отметили жёсткую сатиру на современную Россию и Западное общество, где «автор не пропускает практически ни одного события в политической или культурной жизни РФ, отражая его в том или ином виде в романе» (лестева), а «многие

---

17 «Хоть оружие у людей менялось, оркская тактика оставалась той же самой: сначала водрузить флаг на Кургане Предков, а потом, разделившись на три направления, отражать атаки с центрального фронта и флангов, пока люди не отснимут нужный материал» (363).

18 Пелевин В. S.N.U.F.F. – Москва. : Эксмо, 2012. – 480 с. – С. 347. В дальнейшем роман цитируется по данному изданию. Номера страниц указываются в тексте в круглых скобках.

19 Володихин Д. Виктор Пелевин. S.N.U.F.F. // «Знамя». – 2012. – №9. // <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/v25.html>

эпизоды романа – явная пародия на войну в Ливии, которая велась с помощью беспилотников, управляемых по «маниту» – мониторам» (муриков).

Таким образом, и снафы, и Маниту, и Уркаина с Биг Бизом – такая же фантастическая условность, как башни-излучатели и теория поллой земли в «Обитаемом острове» бр. Стругацких. Неудивительно, что на сайте «Лаборатория фантастики» по результатам голосования это произведение определено как «Фантастика, Антиутопия, Постапокалиптика и Гуманитарная НФ» – ни единого упоминания о мистике или магии здесь нет.

Это закономерно, поскольку наличие в художественном мире произведения какой-либо религии, пусть даже и столь тотальной, само по себе произведение мистическим не делает, так же, как и обилие метафизических рассуждений о природе реальности, функции человека, структуре сознания и прочей, характерной для В. Пелевина, метафизики. Важно отношение героев к этой метафизике, а в данном случае отношение к снафам и «мувизму» у героев, в частности у рассказчика, от имени которого ведётся повествование, никак нельзя назвать серьёзным: *«мы про это давно не думаем. Людям просто не до того... И нельзя сказать, что я в это не верю – я верю. Но глубоко вникать я просто не хочу. Не с меня началось, не мной кончится. Пусть этим священники занимаются – у меня ведь голова не резиновая»* (323), – признается он. Эта религия отнюдь не выглядит основополагающим началом мира, хотя бы потому, что существенного влияния на жизнь главных героев Маниту не оказывает, то есть фактор мистического вмешательства здесь отсутствует. Летчик, точнее, оператор видеокамеры Дамилола Карпов больше всего на свете занят своей суррогатной женщиной, сурой Кая, а ещё – полетами над Оркландом и боевыми съёмками, что для него является уже не столько удовольствием, сколько средством заработка и возможностью выплатить кредит за свою предельно дорогую секс-игрушку.

Таким образом, доминирующие мотивы его поведения – стремление к бесплодному сексу и желание заработать. Некоторый элемент духовности (философские рассуждения и метафизические споры с той же Касей) в его жизни служат той же цели, поскольку «духовность» здесь используется только в одном смысле, как критерий

настройки суррогатной женщины: *«на максимальной духовности наше общение сделалось невероятно интересным и волнующим. Когда она пытается объяснить мне что-нибудь важное во время наших ласк, когда старается спасти меня из бездны моего падения, в моих чреслах просыпается невероятная сила. Она, так сказать, проповедует и убеждает, а я в это время...»* (95).

С другим героем, орком Грымом, дело обстоит несколько сложнее: в его жизни действительно имело место вмешательство извне, в результате которого он многое постиг в устройстве мира, поднялся из Оркланда в Биг Биз, а затем бежал за пределы этого мира к изгоям-отшельникам, сумевшим построить свой мир за пределами «мувистской цивилизации». Однако вмешательства эти осуществлялись Дамилолой и Каей, то есть были четко мотивированы, а результат их – непредсказуем. Таким образом, несмотря на удачное гадание и предсказание особой судьбы, считать его жизнь ведомой какими-то *провиденциальными силами* всё же нельзя.

Некоторый элемент мистицизма в «S.N.U.F.F.'e» может быть усмотрен в сексуальной практике Дамилолы, который благодаря своей высокодуховной суре смог пережить т. н. «допаминовый резонанс» – особое психическое состояние, инициированное особой техникой секса и соответствующим выбросом гормонов<sup>20</sup>. Этот аспект содержания действительно связан с особой сферой внутреннего мистицизма, как другого архетипа мистики, состоящего в реализации и актуализации («оживлении», «возрождении») скрытого в человеческой природе сакрального начала<sup>21</sup>. Однако этот опыт трудно назвать подлинно мистическим, поскольку существенного влияния на образ жизни героя он не оказывает (в отличие, например, от «грибных» экспериментов Вавилена Татарского из «Generation P»).

Следует признать, что, несмотря на хорошо проработанный религиозный антураж и серьезные рассуждения о природе реальности,

---

20 «я понял, что в истинной реальности нет ни счастья, за которым мы мучительно гонимся всю жизнь, ни горя, а лишь эта высшая точка, где нет ни вопросов, ни сомнений – и где не смеет находиться человек, потому что именно отсюда Маниту изгнал его за грехи...» (253).

21 Балагушкин Е.Г. Сущность и структурное разнообразие мистики // Религиоведение– 2010. – № 2. – С. 111.

мистического произведения (подобного «Числам» или «Generation P») В. Пелевин не создал и жанр «S.N.U.F.F.'а» следует отнести не к магическому реализму, а скорее – к «социальной фантастике».

### **ПРОБЛЕМА ДРУГОГО В РОМАНАХ С. ЛЕМА «СОЛЯРИС» и В. ПЕЛЕВИНА «S.N.U.F.F.»**

*Мальчукова Н.В.*

Лингво-антропологический поворот, произошедший в философии XX в., на первый план выдвинул исследования коммуникации и понимания, а это со всей остротой поставило перед философами проблему Другого, представляемого, с одной стороны, как некоего субъекта, находящегося вне меня, противостоящего мне физически, ценностно и мировоззренчески, а с другой стороны, как того, кто может находиться и во мне самом, как внутренне противостоящая мне психическая структура. При этом становится ясным, что существование человека как личности, поиск им жизненных ориентиров, самоопределение во многом оказываются обусловлены тем, как человек осмысливает Другого (внешнего и внутреннего), каким видит себя в отношении к нему.

В настоящее время проблема Другого приобретает особое значение также и в связи с развитием науки, техники и разного рода технологий, результатом чего является появление искусственных систем, созданных человеком и обладающих в той или иной мере человеческими способностями, так называемых систем интеллектуального управления. Появление таких систем с необходимостью ставит вопросы об их статусе, о том, насколько, реализуя человеческие способности, они могут быть сопоставимы с человеком в его сущностных характеристиках: ведь данные системы в полном смысле слова являются Другими по отношению к человеку. Постановка и решение этих вопросов реализуется в научно-философском, теоретическом плане, например, в рамках



дискуссии о сильном и слабом искусственном интеллекте, получающей развитие в философии сознания. Вместе с тем они имеют и художественно-философское, образное разрешение в рамках такого жанра литературы, как научная фантастика, к которому относятся, в частности, романы С. Лема «Солярис» и В. Пелевина «S.N.U.F.F.».

Эти два романа, разные в стилистическом и концептуальном плане, разделённые пятидесятилетним интервалом («Солярис» вышел в 1961 г., а «S.N.U.F.F.» — в 2011 г.), объединяются двумя интегральными признаками, важными в контексте анализируемой проблематики: 1) выраженной ориентацией на научно-философскую базу (так, например, в своей автобиографии «Моя жизнь» С. Лем указывает, что при написании романа он ориентировался на научную литературу, в частности – на «Кибернетику и общество» Н. Винера<sup>1</sup>, а у В. Пелевина в тексте романа имеются прямые ссылки на идеи Дж. Серля, Д. Чалмерса, Д. Деннета, А. Тьюринга, занимающие центральное место в решении проблематики искусственного интеллекта); 2) присутствием в качестве одного из главных героев фигуры Другого, к созданию которого имеет отношение человек. При этом в отличие от научной литературы, теоретизирующей по поводу проблемы Другого, в данных романах герой-человек оказывается непосредственно вовлечён в ситуацию, когда от решения им проблемы Другого, определения его отношения к Другому здесь и сейчас так или иначе зависит его существование и эмоционально-психическое равновесие.

В «Солярисе» Другой — это Хари, давно умершая в девятнадцатилетнем возрасте жена психолога Криса Кельвина, которая появляется на космической станции «Солярис» вскоре после его прибытия туда (действие происходит в далёком от нашего времени будущем). Эта вновь появившаяся Хари, Хари Соляриса (далее Хари С.) внешне и внутренне (психически) полностью идентична умершей, с той лишь разницей, что она не нуждается в еде и в сне, физически не может находиться без Криса, обладает несопоставимо большей, по сравнению с человеческой, силой и способностью к регенерации, причём обладание последней

---

<sup>1</sup> Лем С. Моя жизнь / С. Лем // Собр. соч.: в 10 т. — Т. 1. — М.: Текст, 1992. — С. 18.

позволяет сделать заключение о неуничтожимости Хари С., во всяком случае известными человеку средствами, т.е. о её бессмертии.

Стремясь понять, кто же эта вновь появившаяся Хари и как стало возможным её появление, Крис постепенно открывает, что сотворцами девушки являются он сам и плазменный океан, почти целиком покрывающий планету Солярис. Хари С. предстаёт материализованной проекцией того, что относительно её прообраза содержал мозг Криса<sup>2</sup>. А саму материализацию осуществил океан, каким-то способом извлёкший воспоминание Криса о Хари – «образ, записанный языком нуклеиновых кислот на многомолекулярных асинхронных кристаллах»<sup>3</sup> и перенёсший его на другой материальный носитель, неизвестный науке, но имитирующий физическую организацию человека вплоть до молекулярного уровня<sup>4</sup>.

Крис с самого начала знал, что Хари С. – не человек, а своеобразная имитация человека, но достаточно быстро он начинает воспринимать её как человека и относиться к ней как к человеку. Во многом, как представляется, это связано не только с тем, что Хари С. любит Криса, но и с теми изменениями, которые происходят в ней самой. Последняя изначально осознаёт себя человеком и именно Хари, но при этом ведёт себя, как те представления, те записи в памяти Криса, по которым она была воспроизведена, т.е. предстаёт просто как реализация определённой программы. Но впоследствии она от неё отступает, начинает приобретать самость, и обусловлено это тем, что она осознаёт Другого внутри себя. К этому осознанию, т.е. к самоидентификации, Хари С. приходит постепенно, в результате цепочки событий, в процессе которых она сталкивается и со своими необычными свойствами, отличающими её от Криса<sup>5</sup>, и с отношением коллег Криса, в частности Снаута<sup>6</sup>, и с отношением самого Криса, который тоже находится в непростой ситуации

---

<sup>2</sup> Лем С. Солярис. Непобедимый. Звёздные дневники Ийона Тихого / С. Лем. — М.: Правда, 1988. — 480 с. — С. 101.

<sup>3</sup> Там же. — С. 177.

<sup>4</sup> Там же. — С. 99-101.

<sup>5</sup> Там же. — С. 93-94; 132-134.

<sup>6</sup> Там же. — С. 124.

принятия её инаковости<sup>7</sup>. Однако решающей в этой цепочке оказывается прослушанная Хари С. магнитофонная запись одного из коллег Криса, где раскрывается суть феномена гостей, каковым является она сама. Именно эта запись завершает процесс самоидентификации Хари С. (и в этом смысле показательна её фраза, адресованная ею после прослушивания записи Крису «...хочу, чтобы ты знал: я – не она (*не Хари — Н. М.*)»<sup>8</sup>) и заставляет её искать смерти как избавления от инаковости.

В «S.N.U.F.F.-е» Другой – это Кая – сура, «суррогатная женщина», «самоподдерживающаяся биосинтетическая машина класса “премиум 1”»<sup>9</sup>. Кая является искусственной сожительницей, любовницей одного из представителей постапокалиптического мира будущего Дамилолы Карпова – летчика-оператора вооружённой дистанционно управляемой летающей кинокамеры. Создание Каи – дело рук специально обученных людей – производителей сур, которые, однако, создавая её, учитывали пожелания Дамилолы относительно её внешнего вида и способностей.

Внешне Кая неотличима от человека и предстает шестнадцатилетней девушкой совершенной красоты. Её материальным субстратом при этом являются «самовосстанавливающаяся квазиорганическая наноткань»<sup>10</sup> и электронно-механическая составляющая<sup>11</sup>, вследствие чего Кая не нуждается в пище как таковой (ей необходимы только вода и две-три эксплуатационные таблетки в год), в сне, в кислороде (хотя она и может имитировать сон и дыхание) и обладает способностью к регенерации. Находящаяся внутри Каи атомная батарейка является её основным источником питания и имеет многовековой срок эксплуатации. Такое физическое устройство обеспечивает Кае вечную молодость и фактически бесконечный, по сравнению с человеческим, срок жизни. При этом психическое поведение, реакции Каи идентичны человеческим, хотя спрограммированы они её создателями и отрегулированы самим Дамилолой. Данная

---

<sup>7</sup> Там же. – С. 104-105.

<sup>8</sup> Там же. – С. 139.

<sup>9</sup> Пелевин В. S.N.U.F.F. / В. Пелевин. – М.: Эксмо, 2012. – 608 с. – С. 71.

<sup>10</sup> Там же. – С. 74.

<sup>11</sup> Там же. – С. 71.

коллизия ввергает Дамилолу в постоянные размышления о личностном статусе Каи, наличии или отсутствии у неё самости, сознания, души.

По сути дела Кая – это сексуальная игрушка, инструмент наслаждения для Дамилолы, не только физически, но и психически имитирующий человека, т.е. способный вступать с ним в полноценное общение. Данная способность, подразумевающая наличие эмоционально-волевой составляющей, на определённом уровне запрограммирована фабрично, однако владелец суры имеет возможность менять её в широких пределах, регулируя её настройки по своему усмотрению. При этом самым опасным, хотя и самым многообещающим в плане достижения владельцем суры настоящего счастья, является режим ручной настройки. Его опасность состоит в том, что при этом режиме поведение суры становится непредсказуемым (не случайно находящаяся в таком режиме сура снимается с гарантии), а обещание счастья – в том, что именно в таком случае сура превращается «... из предмета мебелировки в живого непредсказуемого спутника жизни, который может погибнуть сам, а может отправить на тот свет и вас»<sup>12</sup>. Именно этот режим настроек Каи выбирает Дамилола, когда выставляет ей на максимум такие параметры, как «существо», «соблазн» и «духовность». При этом самым коварным, т.е. обеспечиваемым непредсказуемостью поведения Каи, в такой настройке оказывается «духовность», поскольку в этом случае «... всё поведение суры, вся её речь и реакции резонируют с древней мудростью человечества. Причём база данных время от времени обновляется»<sup>13</sup>.

Общаясь с Каей, Дамилола не устаёт повторять и ей, и себе, что её нет как личности, что она просто имитация, симулякр, отражение его самого, однако её непредсказуемое поведение заставляет его постоянно сомневаться в собственных утверждениях. Пытаясь разрешить свои сомнения, Дамилола обращается и к аргументу китайской комнаты Дж. Серля<sup>14</sup>, и к дискуссии Д. Чалмерса и Д. Деннета о «философском зомби»<sup>15</sup>, но в конечном итоге как

---

<sup>12</sup> Там же. – С. 116.

<sup>13</sup> Там же. – С. 119.

<sup>14</sup> Там же. – С. 210.

<sup>15</sup> Там же. – С. 494-496.

наиболее правомерный он признаёт бихевиористский подход к трактовке поведения, что далее логически приводит его к выводу о том, что «... разницы между мной и Каей просто нет. А если и есть, то не в мою пользу»<sup>16</sup>. Такой вывод подтверждает и лейбл, который стоит в документации Каи – «Пройден тест Тьюринга», причём пройден на 100%<sup>17</sup>. Пытаясь выявить правомерность своих выводов, Дамилола обращается за консультацией к самой Кае. Последняя подтверждает, что действительно разницы между ними нет никакой, причём она идет дальше, утверждая, что оба они суть всего лишь программы, только она – электронная, а Дамилола – химическая; отвергая, таким образом, возможность самоуправления, целеполагания и свободы воли не только для машины, но и для человека<sup>18</sup>. Впрочем, в дальнейшем Кая, хитростью получив доступ к своим настройкам и сбежав от Дамилолы с самостоятельно выбранным возлюбленным, демонстрирует как раз обратное, а именно, способность к самоуправлению и целеполаганию. Хотя Дамилола, тяжело переживая её побег, рассматривает и его не иначе как своеобразную реализацию выставленных им максимально параметров: «существа», «соблазна» и «духовности»<sup>19</sup>, т.е. как реализацию заданной программы.

Подводя итог рассуждениям, следует заметить, что в обоих романах именно поведение нечеловеческих систем является тем критерием, по которому люди (Крис и Дамилола соответственно) определяют для себя их статус. Таким образом, здесь, как и в тесте Тьюринга, основным критериальным признаком определения статуса Другого оказывается его поведение. Вместе с тем, если важным условием теста Тьюринга является то, что тестирующий, оценивая поведение системы, не знает, с человеком или машиной он контактирует, то в обоих романах люди, производящие оценку, изначально знают, что имеют дело с нечеловеческими системами. Однако поведение этих систем оказывается таковым, что заставляет людей воспринимать их как себе подобных, а это делает правомерным следующий вывод: когда имитация человека

---

<sup>16</sup> Там же. – С. 497.

<sup>17</sup> Там же. – С. 497-498.

<sup>18</sup> Там же. – С. 499-516.

<sup>19</sup> Там же. – С. 598-601.

достигает такого уровня, что её поведение невозможно отличить от поведения человека, вступающего с ней в контакт, то для человека становится неважным, что она – имитация, – и он реагирует на неё и воспринимает её как человека <sup>20</sup>.

Здесь надо обратить внимание на то, что поведение человека всегда представлено в единстве физических и психических составляющих и, производя операции идентификации и самоидентификации, человек ориентируется именно на такое единство. При этом нечеловеческие системы, представленные в избранных для анализа романах (Хари С. и Кая соответственно), демонстрируя психическое поведение, тождественное человеческому, а именно – способность выходить за рамки заданного, осуществлять целеполагание, самоуправление и эмоционально-когнитивную оценку окружающего и самооценку, такой тождественности с человеком в своей физической (субстратной) и физиологической организации не имеют <sup>21</sup>. В данном случае получает развитие принцип изофункционализма систем, согласно которому один и тот же набор функций может быть воспроизведён системами с разными физическими свойствами. Художественная форма развития данного принципа позволяет представить ситуацию, когда не просто одна или несколько психических функций человека, а вся его психика оказывается воспроизведённой на отличном от его природного субстрате. Здесь не объясняется, как именно становится возможным такое воспроизведение (в то время как для науки такое объяснение

---

<sup>20</sup> Такое восприятие, тем не менее, не снимает проблему юридического статуса подобных систем, определение которого с учётом, скажем, социально-экономических выгод определяющего может быть отнюдь не в их пользу. Так, например, Дамилола замечает, что государству с учётом этих выгод предпочтительно считать сур просто электроприборами, не углубляясь в проблему обладания ими самости [Пелевин В. S.N.U.F.F. – С. 493–496].

<sup>21</sup> В «Солярисе» также и плазменный океан оказывается тем космическим Другим, который, вступая в своеобразный контакт с людьми на станции Солярис через Хари и подобных ей посетителей, коллег Криса, вообще никаких физических соответствий с человеком не имеет. Отношение обитателей станции Солярис к океану как Другому, являясь стржевым в концепции романа, специального рассмотрения в данной статье не получает, так как для анализа была избрана фигура Другого, к созданию которого так или иначе имеет отношение человек и который вступает с человеком в полноценное общение.

является принципиальным), однако показывается, с какими проблемами может столкнуться не только контактирующий с результатами данного воспроизведения человек, но и сам результат этого воспроизводства, являющийся в полном смысле этого слова Другим.

## **ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ В НОВЕЛЛЕ А. ГРИНА «СЕРЫЙ АВТОМОБИЛЬ»**

*Плютова М.И.*

В творчестве А.С. Грина распространён сюжет ожившего изображения. В рассказе «Искатель приключений» путешественник Аммон Кут, подойдя к картине, видит перед собой живую девушку. Главный герой рассказа «Фанданго» перемещается в изображённую комнату, в то время как другой персонаж становится «рисунком обвалившейся на стене известки». Ожившие статуи Грина способны погубить героя, как статуэтка самурая в рассказе «Убийство в Кунст-Фише», и спасти, как статуя в романе «Бегущая по волнам». В этих произведениях происходят и обратные преобразования, главный герой романа застывает на час, будто становится изваянием, а душа ревнивого мужа в рассказе воплощается в статуе самурая. Таким образом, метаморфозам подвергаются не только статичные герои, но и динамические. Рассмотрим рассказ Грина «Серый автомобиль», сюжет которого совмещает тему ожившего изображения, ожившей восковой куклы и механизма.

А. Варламов считает, что этот текст можно трактовать двояко: «девушка, в которую влюблён главный герой, Сидней, на самом деле не живое человеческое существо, но сбежавший из магазина манекен, которому Сидней говорит: «Вам нечего притворяться более. Карты открыты, и я хорошо вижу ваши. Они закапаны воском. Да, воск капает с прекрасного лица вашего. Оно растопилось»<sup>1</sup>. Исследователь приводит детское воспоминание

---

<sup>1</sup> Варламов А. Александр Грин. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 450 с. — С. 56.

жительницы Петербурга, О. Емельяновой, о её встрече с Грином: «На Невском, в витрине, пальто было! Как раз на меня. Одета в него была девочка-манекен, совсем как живая... Вы представить себе не можете, как я этой кукле завидовала». У витрины она однажды случайно встретила А. Грина, который предположил, что девочке нужно совсем не пальто: «Ты хочешь превратиться в шикарный манекен с кудрями и капризными губками, стоять в витрине и не обращать внимания на тех, кто сходит с ума от твоей красоты. Ты хочешь быть красивой вещью, да, Оля?... Я напишу о тебе рассказ. В рассказе ты будешь жить в витрине»<sup>2</sup>. Возможно, что Грин исполнил своё обещание, данное незнакомому ребенку, и это была предыстория Корриды Эль-Бассо.

Или же, полагает А. Варламов, «некий человек на фоне резко убыстряющейся жизни и на почве несчастливой любви да плюс ещё фантастического выигрыша в карты сходит с ума и воображает, что девушка, в которую он влюблён, – сбежавший из магазина манекен»<sup>3</sup>.

Мы хотели бы рассмотреть эти две точки зрения подробно и разобраться, насколько приоритетна какая-либо из них, или же они обе имеют право на существование, потому что Грин специально создал в своём тексте игровое колебание между ними. В романтических фантастических повестях всегда оставался зазор между вымыслом и правдой, ирреальностью и реальностью происходящего. Возможно, Грин обыграл в новелле этот приём писателей-романтиков.

Итак, первый вариант: Коррида Эль-Бассо – восковая кукла.

Для Грина вообще характерно изображать оживающие статуэтки или статуи («Убийство в Кунст-Фише», «Бегущая по волнам», «Ленивая Мать» и др.), поэтому вполне можно предположить, что вместо живой девушки в новелле показана восковая кукла, которую хочет оживить главный герой. Этот сюжет мы встречаем в новелле Гофмана «Песочный человек», где главный герой Натанаэль называет свою возлюбленную «бездушным автоматом», а сам выбирает безжизненную куклу Олимпию. Но всему виной – загадочные очки Коппелиуса, который таким образом ставится

---

<sup>2</sup> Там же. – С. 55.

<sup>3</sup> Там же. – С. 56.



хозяином глаз Натанаэля и как бы забирает его душу, поскольку только Натанаэль не замечает «скованности и бездушности», «безжизненного взора, лишённого зрительной силы» Олимпии<sup>4</sup>.

Грин вслед за Гофманом наделяет похожими чертами своих героев и механизмы (деревянные и металлические). В романе «Золотая цепь» появляется человек-автомат, Ксаверий, очень похожий на Олимпию: «В кресле сидел молодой человек, одетый, как модная картинка...точь-в-точь манекен из витрины»<sup>5</sup>. Здесь у Грина пересекаются три важных сущности: человек, автомат и манекен. Причем обратим внимание на сравнение с модной картинкой: человек переходит в разряд предметов изобразительного искусства – не подлинного («картинка»), поэтому неживого. Хозяин этой разговаривающей куклы считает ответы Ксаверия «достойными живого человека», но при этом ценит главного героя, Санди Пруэля, за его «живую душу». Вот истинный герой произведений Грина: человек с живой душой, а не мёртвой жизнью. Когда искусство легко спутать с жизнью, наибольшую ценность представляет душа.

Вернёмся к новелле «Серый автомобиль». О том, что Коррида Эль-Бассо – «манекен», читатель узнает только от главного героя, который отмечает её «неизвестную национальность», «пустую приятную улыбку», «лицо цвета жёлтого мела» и его метаморфозы: «цвет её лица внезапно стал белым, не бледным, а того матового белого цвета, какой присущ восковым фигурам»<sup>6</sup>. По мнению Сиднея, она «была полным, послушным рабом вещей, окружавших её», «её день был великолепным образцом пущенной в ход машины». Герой считает, что Коррида – «равнодушное существо с безучастным выражением голоса». Когда Сидней пытается «оживить» её, преобразить, её «лицо было бело, мёртво, глаза круглы и огромны». Эти определения подчеркивают механическую природу героини, её искусственность и бездушность. «Я постиг тайну вашего механизма, – говорит Корриде Сидней. – Он уподобился внешности человеческой жизни силой всех механизмов, гремящих вокруг нас. Но стать женщиной, стать истинно живым

---

<sup>4</sup> Гофман Э.Т.А. Песочный человек. Повести. – М.: Текст, 1992. – 270 с. – С. 108.

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в шести томах. – Т.4. – М.: Правда, 1980. – 478 с. – С. 85.

<sup>6</sup> Там же. – С. 338.

существом вы можете только после уничтожения»<sup>7</sup>. Чтобы превратиться в настоящую девушку, необходимо стать живой изнутри. Смерть даёт возможность этого преобразования.

Сидней нисколько не сомневается в искусственности Корриды, наше предположение о том, что девушка-манекен является прообразом девочки, которую однажды повстречал Грин, ещё больше сближает сюжет новеллы с романом Юрия Олеши «Три толстяка». На протяжении всего повествования современник Грина путает читателя, вводя в повествование то искусно сделанную куклу, ничем по виду не отличающуюся от маленькой девочки, то живую девочку, которую герои принимают за куклу. И даже доктор Гаспар Арнери, «мудрей и учёней которого не было во всей стране», ошибочно видит перед собой живую девочку, и даже изучив механизм куклы, после некоторых происшествий размышляет над тем, что она была живая<sup>8</sup>. Метаморфозе подвергается другой ребёнок, наследник Тутти, у которого оказывается железное сердце. Но Олеша, написав свой роман за год до новеллы Грина, раскрывает все секреты своих превращений в конце произведения: большой учёный действительно сделал куклу, которая могла расти, как живая девочка, а наследнику Тутти все вокруг только внушали, что у него железное сердце, чтобы он был жестоким и суровым.

А. Грин, в отличие от Ю. Олеши, не распутывает клубок тайн даже в конце новеллы. В финале «Серого автомобиля» Сидней пишет заявление, с просьбой поймать восковую куклу, сбежавшую из паноптикума. И хотя пишет он это заявление из сумасшедшего дома, поверить разумному восприятию Сиднея возможно, сопоставив гриновский текст с повестью А. Чаянова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.», главный герой которой влюбляется в манекен, стоящий на витрине парикмахерской. Как и Сидней, архитектор М. хочет оживить свою возлюбленную, он ищет по всей Европе оригинал куклы и находит в паноптикуме сиамских близнецов – моделей так поразившего его манекена. Своей страстной любовью герой преодолевает некоторую мертвенность одной из сестёр – Берты, той, которая так поразила его. Безумное увлечение героя

---

<sup>7</sup> Там же. – С. 340.

<sup>8</sup> Олеша Ю. К. Три толстяка. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – 159 с. – С. 5.

получает некоторое объяснение: «кукла», сделанная по образцу Берты, так притягательна, потому что сама девушка таит в себе черты манекена: «Казалось, будто всё, что она говорит и делает, было не настоящим, нарочным, произносимым только из учтивости к собеседнику и мало интересным ей самой. Её кажущаяся оживлённость была холодна, и огромные глаза часто заволакивались тусклым свинцовым блеском. Казалось, что где-то там, вне наблюдения собеседника, у неё была иная жизнь, завлекательная, глубокая своим содержанием»<sup>9</sup>. По мнению Н. Букс, «повесть А. Чаянова, несомненно, наравне с мотивом Галатеи и оживающих кукол, восходит и к теме любви к статуям»<sup>10</sup>.

Новеллу «Серый автомобиль» Грин написал в 1925 г., через шесть лет после «Истории парикмахерской куклы», он создал свой вариант любви к статуе (манекену) – вариант двойственный и загадочный, не укладывающийся в рамки одной точки зрения.

Рассмотрим теперь второе толкование новеллы: Эбенезер Сидней – безумец, который принимает живую девушку за манекен и пытается её убить. Сюжет о безумце характерен для творчества Грина: в рассказе «Белый огонь» главный герой Лейтер сбегает из больницы умалишённых и в чаще леса натывается на мраморную группу статуй, описанных, будто они совершенно живые: «По лестнице, улыбаясь и простирая руки, сбегал рой молодых женщин в лёгкой, прильнувшей движением воздуха одежде; общее выражение их порыва было подобно звучному весёлому всплеску, овеянному счастливым смехом»<sup>11</sup>. Лейтер путает изображения с живыми людьми, что свидетельствует о его помешательстве. Впрочем, для Грина, как и для романтиков, безумец – это человек, который видит дальше и глубже других, который способен заглянуть под покровы небытия, осмыслить переход живого в мёртвое, и наоборот.

«Серый автомобиль» может быть назван новеллой по праву: то, что главный герой безумен, читатель узнаёт лишь в финале, развязка оказывается неожиданной. Сидней чувствует себя настоящим

---

<sup>9</sup> Чаянов А.В. Венецианское зеркало. – М.: Современник, 1989. – 236 с. – С. 184.

<sup>10</sup> Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века. // Славянский альманах. – Т. 10. – № 1. – Претория: Университет Южной Африки, 2004. – С. 10.

<sup>11</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в шести томах. – С. 20.

Пигмалионом, который готов оживить свою Галатею. Настоящая любовь всегда требует от любящего готовности пробудить предмет своей любви, но метафорическое значение этого понятия Грин переводит в буквальное. Сидней убеждён, что только смерть может преобразить восковую куклу и сделать её настоящей девушкой.

Объяснения этому приводятся – герой ненавидит всё механическое, считает, что машины убивают живое в человеке: «Проходя улицей, я был всегда расстроен и охвачен атмосферой насилия, рассеиваемой стрекочущими и скользящими с быстротой гигантских жуков сложными сидалищами. Да, – все мои чувства испытывали насилие; не говоря о внешности этих, словно приснившихся машин, я должен был резко останавливать свою тайную, внутреннюю жизнь каждый раз, как исступлённый, нечеловеческий окрик или визг автомобиля хлестал по моим нервам; я должен был отскакивать, осматриваться или поспешно ютиться, когда, грубо рассекая уличное движение, он угрожал мне быть искалеченным или смертью»<sup>12</sup>. Возможно, безумие Сиднея проистекает из страха наступления механизмов на души людей, он понимает, как ужасно движение цивилизации, и пытается уйти от неё в мир своих фантазий и грёз. В какой-то мере в этом герой близок своему создателю: Грин ценит только подлинное искусство, которое уже несёт в себе живые черты и только истинную жизнь.

Рассказ называется «Серый автомобиль», потому что самым загадочным образом в тексте является странная машина, едва не сошедшая с экрана кинематографа и несколько раз едва не убившая героя. Для Сиднея Коррида и автомобиль оказываются близки, так как их объединяет «мёртвая жизнь». Но сам герой хочет оживить и свою возлюбленную, и даже своего врага – Автомобиля. Он предполагает, что автомобиль «обладает, кроме движения, неким невыразимым сознанием». Сидней рассуждает о том, что у автомобиля есть дом, на стенах которого висят портреты – фотографии моделей: «У него есть даже любовницы, это леди, обращающие с окон модных магазинов улыбку своих восковых лиц»<sup>13</sup>. Речь идёт о манекенах, оживших манекенах, способных улыбаться и даже любить.

---

<sup>12</sup> Там же. – С. 318.

<sup>13</sup> Там же. – С. 330.

В начале новеллы Сиднею кажется, будто серый автомобиль преследует его, а после в кинотеатре он становится свидетелем оживающего изображения: «Он выкатился с холма издали серым наростом среди живописных картин дороги и начал валиться по её склону на зрителя, увеличиваясь и приближаясь к натуральной величине. Он мчался на меня. Одно мгновение края полотна были ещё частью пейзажа, затем всё вспыхнуло тьмой, оскалившей два наносящиеся фонаря, и призрак исчез»<sup>14</sup>. Автомобиль, казалось, вышел из рамок полотна, перешёл в пространство, в котором находится Сидней. Это одна из черт поэтики Грина, герои которого часто осуществляют пространственные перемещения: рама полотна исчезает, и изображённая девушка оказывается рядом с героем («Искатель приключений»), герой попадает в мир картины («Фанданго») и т.д.

История с автомобилем продолжается в казино, внутри которого Сидней замечает мраморную группу фонтана, будто бы переместившуюся из рассказа «Белый огонь», он видит, как женские фигуры «взвивают на перспективах огромных картин лёгкие ткани». Сиднея окружают статуи и живые картины, а на фронтоне казино «таинственно и печально белеет мраморная Афина-Паллада». Герой выигрывает партию благодаря карте с джокером – «улыбающимся чёртом». Его партнёр по игре – мулат – умирает, и возбуждённые зрители кричат: «Джокер убил Гриньо! Он умер от кровоизлияния в мозг!»<sup>15</sup>. Этот эпизод явно перекликается с сюжетом пушкинской «Пиковой дамы». Почти оживший джокер напоминает «пиковую даму», прищурившуюся, а потом усмехнувшуюся Германну. Живая карта у Пушкина дублирует мёртвую старуху графиню и тем самым губит героя. У Грина карта оживает метафорически: она убивает проигравшего героя, который просто не переносит крупного проигрыша. Но свидетели игры наделяют «карточного чёрта» живыми чертами. Отметим, что партнёр Сиднея – мулат, что даёт дополнительную отсылку к африканскому происхождению Пушкина.

Продолжая историю оживших изображений, связанных с карточной игрой, вспомним незаконченную повесть М.Ю.

---

<sup>14</sup> Там же. – С. 314.

<sup>15</sup> Там же. – С. 324.

Лермонтова «Штосс», в которой старик сходит с портрета, чтобы сыграть в штосс. Все герои – участники безумных карточных поединков – сходят с ума. Между тем в «Пиковой даме» Пушкина постоянно обыгрывается антитеза статика/динамика, живое/мёртвое. В.В. Виноградов концентрирует внимание не на динамичности изображения, а на статичности героини: «Старуха представляется бездушным механизмом, безвольной "вещью", которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре, и управляется действием незримой силы: "Графиня сидела, вся жёлтая, шевеля отвислыми губами и качаясь направо и налево. В мутных глазах её изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на неё, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма"»<sup>16</sup>. Пушкин инверсирует героиню и её изображение: графиня будто бы каменеет (а потом и умирает), а её карточное изображение, наоборот, приобретает живые черты.

Демоническое противостояние присутствует и в новелле Грина. Н. Орышчук замечает, что «в «Сером автомобиле» карточный поединок представлен как игрище тёмных сил. Игра-дуэль оканчивается трагедией – роковую роль здесь играет зловещий джокер: он убивает одного игрока и преподносит другому дьявольский дар – пресловутый серый автомобиль, символ бездушия и мёртвой материи»<sup>17</sup>. Автомобиль для Сиднея воплощает дьявольское начало, но дьявол как будто «покупает» героя. Автомобиль достаётся Сиднею через странный выигрыш, результатом которого становится смерть соперника. Отказаться от дьявольского подарка – вот о чём мечтает герой, когда его приятель говорит ему: «Теперь ясно, что вы излечитесь от своего страшного предубеждения, – сама судьба посылает вам красивый и быстрый экипаж... – Хотите, мы пустим его в пропасть с горы? – Но почему? – Мне кажется, что так нужно, – сказал я, овладевая собой» [5:324]. Номер «С.С.77–7» – своего рода вариация на дьявольское число

---

<sup>16</sup> Виноградов В. В. Стиль "Пиковой дамы" // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып.2. – М.: АН СССР, 1936. – С. 74–147. – С. 103.

<sup>17</sup> Орышчук Н. Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. – Кентерберийский университет, 2006.

«ббб» (три повторяющихся не «шестёрки», а «семёрки» и дважды звучащее «СС» – Сатана), это тоже служит причиной дополнительного страха Сиднея.

У этого автомобиля будто бы «чёрные крылья», что может послужить отсылкой к стихотворению «Автомобиль» В. Ходасевича, написанному в 1921 г.:

И всё, что только попадает  
Под чёрной сноп его лучей,  
Невозвратно исчезает  
Из утлой памяти моей...<sup>18</sup>

Автомобиль приносит горе лирическому герою, забирает поэтический талант, лишает его внутреннего зрения, истощает его душу. Е.Ю. Куликова отмечает: «Герой Ходасевича *видит*, что мир необходимо изменить и что только Апокалипсис заставит человечество взглянуть на себя «духовными очами»... слепота означает неспособность постичь мир, потерю творческого дара и – в целом – духовную гибель»<sup>19</sup>.

Автомобиль в новелле Грина пугает главного героя, сводит его с ума. Когда ему звонят по телефону, чтобы передать права на выигранный автомобиль, Сидней «закричал... затопал ногами», его «мгновенно поразил... неистовый гнев». От гнева рождается агрессия, которая увеличивается с каждой минутой: «крича, я весь содрогался от злобы к этому неизвестному и, если бы мог, с наслаждением избил бы его. – Подите прочь! – загремел я, – идите, я вам говорю, к чёрту! Мне не нужен автомобиль! Гриньо мне ничего не должен! Возьмите автомобиль себе и разбейте на нём лоб! Мерзкий негодяй, я вижу насквозь ваши намерения!»<sup>20</sup>.

Безумие героя напоминает сюжет «Записок сумасшедшего» Гоголя. Поприщин в дневнике пишет о своих чувствах к дочери директора, но практически с самого начала повести начинает проявлять признаки сумасшествия (в отличие от «детективного» хода гриновского повествования): ему чудится, что собаки разговаривают и пишут письма, он мнит себя королём Испании и

---

<sup>18</sup> Ходасевич В. Ф. Собрание стихов. – Л.: Искусство, 1989. – 95 с. – С. 82.

<sup>19</sup> Капинос Е.В., Куликова, Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск, 2006. – 336 с. – С. 143.

<sup>20</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в шести томах. – С. 334.

т.д. Финал «Серого автомобиля» отзывается на «Записки сумасшедшего»: Сидней пишет письмо из сумасшедшего дома, подобно Поприщину.

Как полагает О. Максименко, «Грин, как и Гофман, оставляет конец рассказа «Серый автомобиль» туманным, пытаясь доказать читателю, что это не бред. Этим, скорее всего, он хочет, чтобы люди обратили внимание на опасность омеханизирования жизни и поняли, что есть мир истинный, живой»<sup>21</sup>. А. Грин продолжает традиции писателей XIX в. (Гофман, Гоголь, Лермонтов), при этом в нём ощущается настроение произведений писателей XX в. (Ходасевич, Олеша, Чаянов).

Н. Вержбицкий в воспоминаниях о Грине раскрывает отношение писателя к фантастике: «Нет ни чистой, ни смешанной фантастики. Писатель должен пользоваться необыкновенным только для того, чтобы привлечь внимание и начать разговор о самом обычном... Из вашей памяти быстро уплывает привидение в «Пиковой даме», потому что вас поглотила реальная судьба Германа»<sup>22</sup>. За вуалью фантастических событий новеллы «Серый автомобиль» ценной остаётся живая душа.

---

<sup>21</sup> Там же. – С. 70.

<sup>22</sup> Жизнь Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания / /А.С. Грин; сост. и подгот. текста В.Е. Ковский. – Феодосия: Коктебель, 2012. – 560 с. – С. 484.



## ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ В РАССКАЗЕ С. ЛЕМА «ЛУННАЯ НОЧЬ» И ФЕЛЬЕТОНАХ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

*Поздняков К.С.*

Для того, чтобы заявленная тема не показалась абсурдной или чрезвычайно надуманной, необходимо сделать ряд существенных оговорок. П. Вайль и А. Генис отмечают, что космос для советского человека 60-х годов представлялся одним из самых популярных образов<sup>1</sup>. Несмотря на то, что покорение космоса стало возможным благодаря развитию науки и техники, в коллективном сознании всё «космическое» носило откровенно мифологический характер. Космонавты становились героями нового мифа, а космос обретал символические значения: «Для советского человека космос был ещё и символом тотального освобождения. Разоблачён Сталин, напечатан Солженицын, выпущены транзисторные приёмники, идёт разговор об инициативе и критике. Выход в космос казался логическим завершением процесса освобождения и логическим началом периода свободы. Ощущение силы и беззаветной веры в неё сказывалось во всём: в стихах, сибирских стройках, первых хоккейных успехах»<sup>2</sup>. Однако эйфория со временем прошла. В этом плане показателен цикл стихов И. Холина «Космические», носящий иронический и антиутопический характер. Автор демонстрирует картину, не внушающую оптимизма. Советский человек, покорив космос, фактически превращает освоенное пространство в новый Советский Союз. Те же проблемы, те же границы, штампы и стереотипы.

Неудача

Иванов

Получил на Луне

---

<sup>1</sup> Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: «НЛЮ», 2001. – С. 22-26.

<sup>2</sup> Там же. – С. 25.

Дачу  
Лается  
На чём свет  
Куда только смотрит  
Московский совет  
Это не ракета  
А кляча  
В понедельник  
Попала  
В магнитное поле  
В среду  
Увязла в космической пыли  
В субботу  
Опоздал на работу<sup>3</sup>

Романтика космических путешествий уступает место будничным образам. Перед нами тривиальная картина: советский индивид, спешащий попасть на работу и жалующийся на свою разбитую «колымагу», изменился только масштаб. Форма, заимствованная Холиным из научной фантастики, не выдерживает натиска советского содержания и обесценивается. Можно сказать, что человека не переделаешь, он и в космос отправляется со своим багажом, грузом проблем, связанных с бытом. Космический антураж – это всего лишь декорации, они могут быть любыми. Даже планету можно при желании превратить в советскую коммуналку.

---

<sup>3</sup> Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. – М.: «НЛО», 1999. – С. 72.

Похожее художественное решение наблюдается в рассказе С. Лема «Лунная ночь». Два главных героя, доктор Миллс и доктор Блопп, попадают в форс-мажорную ситуацию, происходит утечка кислорода. Оставшихся запасов хватит лишь на одного, и поэтому кто-то должен пожертвовать собой ради спасения другого. Текст представляет собой протокол записи диктофона, который фиксировал все звуки на лунной станции. Данный момент стоит отметить особо, поскольку персонажи фактически разыгрывают целый спектакль, понимая, что плёнка (или цифровой носитель) впоследствии может оправдать действия одного из них. Миллс и Блопп находятся под постоянным наблюдением и прекрасно понимают это. Отбросив в сторону космические декорации, герои оказываются в условиях коммуналки или реалити-шоу. За ними следят «другие», наблюдатели, каждый из которых может сделать собственный вывод о том, кто прав, а кто виноват. Самым главным страхом человека в рассказе С. Лема оказывается страх перед соседом, другим.

Подобный страх характерен и для советского коммунального субъекта. Пожалуй, наиболее ярко это чувство описали соавторы И. Ильф и Е. Петров. В этом плане показательна повесть «Светлая личность», своими антиутопическими чертами вполне сопоставимая с романом «Мы» Е. Замятина. Правда, вместо «прозрачных», стеклянных стен, через которые жители Единого Государства имели возможность следить друг за другом, появляется персонаж по прозвищу Прозрачный, невидимый чиновник местного Коммунального Хозяйства, который, якобы, может наблюдать за любым гражданином или гражданкой Пищеслава. В результате пищеславцы стараются быть лучше, чем они есть, но стараются не из благих побуждений, а из-за чувства страха перед невидимым «другим».

И для граждан Единого Государства, и для земляков Прозрачного «Другой» обретает черты ветхозаветного Бога. Это Бог, который следит за человеком и наказывает его (а иногда может наказать и целый город, и всех обитателей земного шара). Миллс и Блопп, разыгрывая спектакль перед диктофоном, думают не столько о том, чтобы выжить, сколько о том вердикте, который вынесет земной суд, тот самый карающий «Другой». При этом каждый из

них готов принести в жертву товарища, но не себя. Новозаветные заповеди, жертвенность, отринуты – для обоих астронавтов самой ценной оказывается собственная жизнь, а не спасение коллеги.

Правда, в «Лунной ночи» даётся намёк на то, что в злключениях космонавтов виноват компьютер. В новостном блоке с Земли, который прослушивают Блопп и Миллс, попадаете сюжет следующего содержания: «Этой ночью ударом электротока уничтожен новейший компьютер «Белл Телефон Корпорейшн». Согласно неподтверждённым слухам, компьютер уничтожили сотрудники фирмы, потерявшие работу после установки компьютера. Однако неофициальный представитель служащих «Белл Телефон» доктор Бакмен заявил на пресс-конференции, что этот компьютер был сам способен запрограммировать свою ликвидацию. Если дело обстоит так, то это первый в истории случай самоубийства компьютера. В 22:00 мы передадим интервью с доктором Бакманом, утверждающим, что новейшие компьютеры социально опасны»<sup>4</sup>.

Таким образом, события, происходящие в рассказе Лема, можно интерпретировать как ещё одну вариацию на излюбленную фантастами тему «бунта машин против людей». Действительно, Блопп и Миллс начинают паниковать после того, как компьютер объявляет об утечке кислорода, в финале голос машины сообщает о том, что ситуация стабилизировалась, но мёртвые космонавты эту информацию по иронии судьбы уже не услышат. Во всём этом можно усмотреть злую волю робота, если бы не одно «но». Стоит проанализировать контекст, в котором появляется новость о машине-самоубийце. Несостоявшийся теракт, странный захват власти, который невозможно признать ни законным, ни незаконным и т. п. Абсурдная и пессимистическая картина, нарисованная Лемом, выглядит вполне пророческой. Перед нами самая настоящая современная информационная война. По поводу каждого события есть огромное количество версий, и установить, какой вариант наиболее объективен, не представляется возможным. То же самое наблюдается и в основной части повествования: Блопп и Миллс обвиняют друг друга в хитрости, коварстве, преступных замыслах,

---

<sup>4</sup> Лем С. Лунная ночь. Интернет-источник: <http://www.litmir.net/br/?b=143691>. Дата обращения: 20.08.2014

но нет третьего лица, которое могло бы решить, на чьей стороне правда. Очевидно, что, когда тела астронавтов обнаружат их сменщики, в новостях появится несколько версий того, что же произошло на лунной станции. Можно сказать, что значение «бунта машины» в данном случае не принципиально.

Другая тема, которая представляется более интересной, – это отношения человека и машины. Ни Блопп, ни Миллс не пытаются самостоятельно решить проблему, исправить технические неполадки. Они целиком и полностью доверяются компьютеру, решив, что другого выхода, кроме оговорённого машиной, не существует. Помнится, в детской фантастической повести «Пленники астероида» К. Булычёва реализовывалась схожая семантическая компонента. Люди, хозяева астероида, настолько доверились роботам, что постепенно деградировали в инфантильных и бесхребетных существ. Учёные лунной станции, конечно, ещё не дошли до стадии, описанной Булычёвым, но, тем не менее, они не в состоянии усомниться или хотя бы проверить сведения, предоставленные компьютером. Вместо этого они предпочитают сомневаться друг в друге.

Подобная расстановка сил и схожий конфликт обнаруживаются в новелле Ильфа и Петрова «Граф Средиземский». Пожилой аристократ, бывший граф по фамилии Средиземский, вознамерившийся отомстить трём молодым людям, проживающим по соседству, не находит ничего лучше, чем сообщить каждому по отдельности о своём отцовстве. Каждый из троих советских граждан, ютящихся в крохотной комнате, думает, что именно он – незаконнорожденный Средиземский. Как и астронавты Лема, герои Ильфа и Петрова не сомневаются в правильности информации, которую сообщил им бывший граф. Все их помыслы отныне связаны с возможным разоблачением со стороны соседей. Из-за нелепейшей лжи Средиземского персонажами овладевает панический страх: «(...) Пружанский в перепачканных белых брюках кружил вокруг памятника Пушкину и горячо убеждал себя: – В конце концов я не виноват. Я жертва любовной авантюры представителя царского, насквозь пропитанного режима. Я не хочу быть графом. Рассказать невозможно, Талмудовский со мной просто разговаривать не станет. Интересно, как поступил бы на моём месте

Энгельс? Я погиб. Надо скрыть. Иначе невозможно. Ай-ей-ей! А что скажет Шкарлато? Втёрся, скажет, примазался»<sup>5</sup>. Финал произведения Ильфа и Петрова внешне вполне счастливый: соседи признаются друг другу в том, что они Средиземские, и обман раскрывается. Однако неприятный осадок, вызванный страхом, недоверием, остаётся. Соавторам так и не удалось показать идеального молодого персонажа, все подобные герои Ильфа и Петрова отмечены печатью страха, люди будущего не внушают радужных надежд, они боятся друг друга, они не доверяют своему соседу.

Пытаясь выставить друг друга на записи в дурном свете, Миллс и Блопп имитируют разные действия, то и дело перемежая их обвинениями в адрес «другого»:

«По голосам можно понять, что оба в движении – по-видимому, внимательно следят друг за другом, кружат по станции, как боксёры на ринге.

Миллс. Не приближайся ко мне! Стой на месте!

Блопп. Я не могу стоять, когда ты идёшь на меня с ножом. Мне приходится отступать.

Миллс. Ложь! Это мне приходится отступать!

Блопп. Миллс не дурак. Он понял, что разоблачил себя, раскрыв нож, потому что щелчок раздался с его стороны. Поэтому он пошёл на меня, а мне приходится отступать. Таким образом Миллс пытается затруднить определение нашего начального положения. Мы сделали полный круг.

Миллс. Врёшь! Полкруга!

Блопп. Всё та же тактика. У Миллса есть нож, а я безоружен. Поэтому я беру со стола геологический молоток (Лёгкий стук) Ну, что ты теперь выдумашь?

---

<sup>5</sup> Ильф И., Петров Е. Граф Средиземский // И. Ильф, Е. Петров. Как создавался Робинзон. – М.: «Текст», 2007. – С. 362-371; 369.

Миллс. Никакого молотка на столе не было!

Блопп. Ну вот. Не было. А что я взял со стола?

Миллс. Ничего! Ты стукнул по столу костяшками пальцев! Опять ты затеял какую-то подлость!»<sup>6</sup>.

Установить в такой ситуации, что есть имитация, а что есть действие, невозможно. В любом случае, если имитация и имеет место быть, то это имитация вполне осознанная, которая имеет целью внушить третьему лицу подозрение по поводу оппонента. Подлинной становится лишь смерть обоих астронавтов. Получается, что имитации, если они и были, становятся бессмысленными. Страх перед Хьюстоном заставляет Блоппа и Миллса производить различные звуки и давать им противоположные по смыслу комментарии. Нужно сказать, что повествователь строит текст таким образом, что читатель может либо занять одну из сторон, либо возвыситься над схваткой, но ни одного намёка на то, кто же из двоих астронавтов преступник, мы от автора не получим. В этом решении просматривается определённый скепсис в отношении современной инфосферы: можно давать самые разные трактовки и интерпретации событий, но все они будут субъективны в той же мере, в какой субъективен ответ на вопрос, кто из двоих обитателей лунной станции злодей. Видимо, на грядущее расследование рассчитано и нелепое поведение двух чиновников в «Рассказе о «Гелиотропе»» Ильфа и Петрова. Абукиров и Женералов, сидящие в учреждении за соседними столами (больше работников в «Гелиотропе» нет), днями напролёт имитируют бурную трудовую деятельность. В конце концов, они признаются, что на самом деле им абсолютно нечем заняться на рабочем месте. Однако после принятия решения не ходить на службу Абукиров задумывается: «А что, – подумал он, – если Женералов облечен специальными полномочиями на предмет выявления бездельников и вёл со мной адскую игру?»<sup>7</sup>. Судя по всему, такая же мысль приходит в голову

---

<sup>6</sup> Лем С. Лунная ночь. Интернет-источник: <http://www.litmir.net/br/?b=143691>. Дата обращения: 20.08.2014

<sup>7</sup> Ильф И., Петров Е. 1001 день, или Новая Шахерезада. – М.: «Текст», 2005. – С. 147.

Женералову, и в результате оба персонажа чуть свет выходят на работу и продолжают имитировать усердный труд.

Несмотря на огромную разницу в сюжетах произведений, проведённое сопоставление позволяет сказать, что взгляд на будущее польского фантаста во многом совпадает с пессимизмом Ильфа и Петрова. Человек боится другого человека, в своём соседе, напарнике, он видит соглядатая, доносчика. Страх уродует персонажей, заставляя лицемерить, обманывать своего ближнего. Окружающий мир, контекст только способствует усилению всеобщей подозрительности. Литераторы предрекли будущее. Загляните в социальные сети, почитайте блоги, посмотрите телевизор – везде наблюдается масса информации и ещё большее количество всевозможных интерпретаций и комментариев. Самые заурядные события представляются звеньями некой цепи, в присутствии «третьего лица» каждый пытается казаться лучше, чем он есть на самом деле, выставляя в самом невыгодном свете своего соседа или товарища – лишь бы на их фоне смотреться положительным персонажем. Герои Лема покоряют космос, используют передовые технологии, Ильф и Петров приветствовали процессы модернизации в СССР, наблюдали, как строится новая страна. Но наука и техника не в состоянии изменить человека, стереть его прошлое, избавить от страха и подозрительности. И это с печальной иронией констатируют как отечественные сатирики, так и пан Станислав Лем.



## **ТЕМА БЕССМЕРТИЯ В РАССКАЗЕ А. БОГДАНОВА «ПРАЗДНИК БЕССМЕРТИЯ» И А. ПЛАТОНОВА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ БАКЛАЖАНОВА»**

*Семёнова А.Л.*

Влияние идей А. Богданова на творчество А. Платонова – тема, которая неоднократно рассматривалась исследователями. Безусловно, что идеолог Пролеткульта был значимой для А. Платонова фигурой.

Лев Аннинский очень точно определил сущность платоновского мировидения: «Платонов – практик, эксперт, инженер, человек, построивший «800 плотин и 3 электростанции»<sup>1</sup>. Или: «Платонов – нестяжатель, для него человек – продолжение работы природы»<sup>2</sup>. Думается, что подобная характеристика близка и А. Богданову: врачу, философу, писателю, политику, автору всеобщей организационной науки. Отношение к природе у писателей было различным: у Платонова уважительное – гармония бытия человека и природы, у Богданова властное – борьба со стихиями природы.

Определённый интерес представляет собою не только идейные переключки в творчестве Богданова и Платонова, но и тематические. Одна из таких тем – тема бессмертия<sup>3</sup>.

Эта тема, бесспорно, онтологическая, так как она отражает некую константу бытия<sup>4</sup>. Обращение к этой теме в начале XX века было обусловлено стремительным развитием науки и техники, которые воспринимались как безусловные средства решения «вечных» вопросов. Этому способствовал и социальный прогресс, дававший новый опыт общественной жизни, новые формы

---

<sup>1</sup> Аннинский Л. Откровение и сокровение // Литературное обозрение. – 1989. – № 9. – С.3-20. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. – С. 17.

<sup>3</sup> Семёнова А.Л. Миф о бессмертии в творчестве А. Богданова и А. Платонова // Бренное и вечное: образы мифа в пространствах современного мира. Материалы Всероссийской научной конференции. – В. Новгород, 2004. – С.121-125.

<sup>4</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 42.

социального устройства.

Анализ русской философской публицистики начала XX века показывает, что в среде русской интеллигенции чрезвычайно востребованным был миф о новом человеке и новом мире, который обусловил популярность утопии радикального обновления<sup>5</sup>.

А. Богданов создаёт свой рассказ в десятые годы двадцатого века, и это произведение – результат полемики с М. Горьким. По мысли философа, «вопрос о смерти является важным и интересным как для научного миропонимания, так и для эстетического мирочувствования. И здесь, и там он должен найти своё место, – в связи стихийного и сознательного развития жизни, в картине стихийно создавшейся и активно создаваемой мировой красоты».

Задача Богданова – выразить тот взгляд на проблему смерти и бессмертия, который должен быть присущ коллективисту, поэтому он пишет: «Ответ современного миропонимания на действительный вопрос таков: **смена поколений** в природе, как средство развития жизни, **сотрудничество поколений** в обществе, как средство завоевания природы, её организации для человечества». Очевидно, что для Богданова смерть – путь обновления жизни, возможность её развития. Это «элемент ... трагической красоты жизни»<sup>6</sup>. Или, как эта мысль выражена в рассказе «Праздник бессмертия»: «умирание и обновление духа в вечно существующей материи». Таково, по мнению Богданова, предназначение «мудрой природы»<sup>7</sup>.

Рассказ Богданова был опубликован в 1914 году в «Летучих альманахах». Для Богданова характерна определённая идейная цельность: все его художественные произведения – это своеобразные «иллюстрации» к его теоретическим установкам. Был ли знаком с этим рассказом А. Платонов, судить затруднительно, но тексты двух анализируемых произведений имеют если не прямую, то опосредованную взаимосвязь. Возможно, прав К. Фрумкин, который считает, что Платонов пародирует текст Богданова. Это, по

---

<sup>5</sup> Семенова А.Л. Русская философская публицистика начала XX века: утопия радикального обновления. – В. Новгород, 2010.

<sup>6</sup>Неизвестный Богданов / Под ред. Г.А. Бордюгова. В 3-х книгах. – Кн. 1. – М., 1995. – С.171.

<sup>7</sup>Богданов А. Праздник бессмертия // Летучие альманахи. – 1914. – №14. – С. 53-70. С. 70. Далее ссылки на страницу будут даваться в тексте.

мнению учёного, отражено и в фамилии главного героя – Баклажанов/Богданов: «Кто знает, не содержится ли в фамилии героя ирония над Богдановым, автором первой русской космической фантастики»<sup>8</sup>.

Рассказ А. Платонова «Приключения Баклажанова» написан в 1922 году. Автор осмысливает события революции и её будущего в жанре «бесконечной повести». Очевидно, что тема бессмертия – бесконечности волнует молодого писателя.

Основное различие между произведениями А. Богданова «Праздник бессмертия» и А. Платонова «Приключения Баклажанова» – жанрово-стилевое.

По мнению автора книги по философии техники К. Митчема<sup>9</sup>, утопическая и антиутопическая фантастика может помочь в исследовании вопросов политической философии, так как проектирует возможные пути развития социума, его политические формы. Одна из важных функций научной фантастики – прогностическая. И можно согласиться с утверждением современных исследователей, что утопия социоцентрична, антиутопия – персоналистична<sup>10</sup>.

Потому богдановский рассказ можно определить как антиутопию: основную точку зрения на реальность будущего выражает главный герой. Имя главного героя Фриде, возможно, отсылает к краткой форме имён, содержащих древнескандинавский элемент *fridr, fröðr* либо древнегерманский *fridu, frithu* – «мир, безопасность»<sup>11</sup>. Этимология имени дополняет основную идею богдановской концепции, воплощая «мир и безопасность» для других, главный герой отказывается от обрётённого бессмертия, от вечного мира и вечной безопасности, которые теряют смысл в бесконечности персонального человеческого существования.

Текст Платонова – это ироническая повесть, в которой

---

<sup>8</sup>Фрумкин К. Бессмертие: странная тема русской культуры // Электронный ресурс: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2012/4/f10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/f10.html) Режим доступа: 15.03.2013.

<sup>9</sup>Митчем К. Что такое философия техники? – М., 1995.

<sup>10</sup>Гальцева Р. Роднянская И. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий// Новый мир. – 1998. – № 12.

<sup>11</sup>[http://kurufin.ru/html/German\\_names/german\\_names\\_f.html](http://kurufin.ru/html/German_names/german_names_f.html)

синтезируется мифологическое и реалистическое, своеобразный синтез бытовой и волшебной сказки. Платоновский текст тяготеет к литературной сказке, которая также является жанром эпическим, ориентированным на фантазию, на вымысел, чудесные превращения, в нем сохранены народные сказовые формы.

Сопоставительный анализ рассказов Богданова и Платонова позволяет увидеть сходство на уровне сюжета: изобретя бессмертие, главные герои рассказов умирают, хотя и различной смертью, но мотивированной одинаково: «вечная жизнь на земле есть круг повторяемостей, особенно невыносимых для гения, самое существо которого ищет новизны» (Богданов), «умер от собственного спокойствия: всё доконал, до всего дознался» (Платонов).

Заметим, что способы бессмертия, открытые главными героями рассказов, во многом отражают собственные авторские увлечения: для Богданова – врача, пропагандировавшего переливание крови как путь к продлению жизни, это физиологический иммунитет, впрыскиваемый в кровь, для Платонова – инженера, электрика – стальной канат – провод, по которому стала поступать на Землю сила бессмертия.

При этом просматривается определённая близость в изображении главных героев рассказов, хотя они различны по своему социальному статусу. Герой богдановского рассказа, гениальный учёный Фриде – человек разносторонне одарённый: поэт, писатель, художник, скульптор, композитор. Его открытие – закономерный результат его одарённости. Именно он изобретает «физиологический иммунитет, – впрыскивание которого обновляло ткани организма и поддерживало в людях вечную цветущую молодость» (С. 53).

Епишка, Елпидифор Баклажанов, как пишет Платонов, «на деревенских дорогах ... изобрёл... бессмертие». Имя Елпидифор – от греческих слов «надежда» и «нести», так что платоновский герой уже по имени – несущий надежду. Это имя было включено в святцы за 1916 год<sup>12</sup>. Думается, что этимологический аспект имени был важен для автора при написании повести. Однако в тексте имя героя

---

<sup>12</sup> Словарь личных имен народов РСФСР / Под ред. А.В. Суперанской (отв. ред), Ю.М. Гусева. – 4 изд., стер. – М.: Рус.яз., 1989. – 656 с. – С. 413; 464.

употребляется в кратком, обиходном значении с оттенком уничижительности – Епишка, потому что это недалёкий деревенский парень, которому понятнее назвать Пресвятую Деву Марию Огородницей, чем Богородицей<sup>13</sup>. Способ осуществления бессмертия у этого героя иной: «Стальной канат свис с далёкой безымянной звезды, где побывал Епишка, и не давал живым телам разлагаться и перепревать в душных могилах» (С. 140).

Подчеркнём, что и в том, и другом рассказе герои стремятся не к личному бессмертию, а открывают эту способность для всех людей. Однако мотивировка этого стремления у обоих героев личностна. Фриде изобретает бессмертие, и это даёт ему возможность реализовать весь свой творческий потенциал. Последнее, чего добивается герой, – решает «вопрос о самопроизвольном зарождении организмов и одухотворении мёртвой материи». После чего «более никаких проблем не оставалось» (С. 56).

Также и герой Платонова «подумал: не умру». «На далёкой безымянной звезде, куда он занёсся, он увидел конец Вселенной; Епишка стоял точкой на конце последнего оборота спирали Млечного Пути. Дальше ничего не было видно, и Епишка пожалел, что он человек, и захотел быть бессмертным, чтобы иметь время накопить силу стать завоевателем и жителем того, чего не видно за последней маленькой звездой, за змеевиком Млечного Пути» (С. 139).

При этом обрётённое бессмертие приводит к разочарованию и Фриде, и Баклажанова. Фриде объявляет, что «всеведение и бессмертие заслуживают не благословения, а проклятия...», потому что «вечная жизнь есть невыносимая пытка... Всё повторяется в мире, – таков жестокий закон природы... Целые миры создаются из хаотической материи, загораются, потухают, сталкиваются с другими, обращаются в рассеянное состояние и снова создаются. И так без конца...» (С.67). Епишка же через сто лет понимает: «за последней звездой оказалась свобода – ничего нет – чудо; возникает, мерцает, пропадает, вихрится и снова плывёт без числа, веса,

---

<sup>13</sup> Платонов А. Собрание сочинений. В 5 тт. – Т. 1. – М., 1998. – С.137. Далее ссылки на страницу будут даваться в тексте.

пространства. И вселенных там было сколько хочешь – и все разные. Там была река их» (С.140).

Бессмертие оборачивается смертью: «Вечно живое тело и вечно мёртвый дух, – холодный и равнодушный, как потухшее солнце!..» (С.67), – словами богдановского героя. И он же задаёт риторический вопрос: «И стоило ли человечеству тратить гений на то, чтобы достигши бессмертия, вернуться в конце концов к старой проблеме смерти?» (С.68)

К этой «старой проблеме» авторы и возвращают своих героев. Фриде кончает жизнь самосожжением, что, по его мнению, «будет красиво...» (С.69). Автор пишет: «Без сожалений Фриде покидал землю» (С.70). Епишка – платоновский герой – умер во сне. Его смерть, по контрасту с рассказом Богданова, не отличается трагической красотой: в чулане на полушубке в соседстве с клопами он засыпает и умирает «под храп и вонь Апалитыча».

Фантастическая жизнь героя оборачивается заурядным финалом. Однако и в рассказе Платонова нет сожаления о смерти героя: «Апалитыч снёс под плетень в полдень тело этого последнего мошенника и стервеца» (С.140). И в этом, безусловно, просматривается некая мудрость жизни: Апалитыч – хозяин чулана «от старых времён», где «были целы и невредимы... тёплые и полные клопы» (С.139).

Апалитыч, возможно, сын Ипполита. И это имя героя не случайное: ведь имя Ипполит имеет древнегреческие мифологические корни (в древнегреческой мифологии – сын афинского царя Тесея и царицы амазонок **Ипполиты** – **Ипполит** был страстным охотником, почитателем богини Артемиды, и отвергал любовь Афродиты)<sup>14</sup> и христианские – имя священномученика Ипполита (III в). Таким образом, сын Ипполита – Апалитыч в тексте рассказа носитель мудрости «от старых времён», в которой синтезирована античность и христианство.

Платонов, рационалист в силу полученного образования и выбранных им профессий, понимает ограниченность рационального взгляда на мир и человека, поэтому он и ценит в человеке стихийное, жизненное начало. Он считает: «Жизнь пока ещё мудрее

---

<sup>14</sup> <http://slovari.yandex.ru/>

и глубже всякой мысли, стихия неимоверно сильнее сознания <...>» (С.205).

Главное, что сближает героев рассказов – неумение любить. Богданов пишет: «Потомство было слишком многочисленно для того, чтобы сердце Фриде вместило в себя любовь к каждому из членов его семьи. И он любил всех той отвлечённой благородной любовью, которая напоминала любовь к человечеству вообще» (С.58). Своей последней жене герой замечает: «Надо наперед свыкнуться с мыслью, что любовь на земле не вечна...» (С.63). Платонов же о своем герое говорит: «Но в Епишке не любовь была, а мрак и шорох великой, но безрукой силы» (С.140). При этом сам автор верит в то, что «может быть, завтра очнётся сердце в человеке и земля растает в голубой глубине любви» (С.138).

Платоновские герои-изобретатели, лишённые возможности любить, не в состоянии достичь подлинного преобразования мира, потому что «только любящий знает о невозможном, и только он смертельно хочет этого невозможного и сделает его возможным, какие бы пути ни вели к нему» (С.119). Как отмечал В.В. Мусатов: «Платонов ставит вопрос о синтезе инженерной идеи с любовным и трепетным отношением к объекту переделки. Гениальность без любви – безусловное зло»<sup>15</sup>.

Платонов не считает науку силой, стоящей выше человека. По его мнению, необходимо «другое, более высшее, более универсальное понятие, чем религия и чем наука». Писатель убеждает, что «люди хотят понять ту первичную силу, ту весёлую буйную мать, из которой все течёт и рождается, откуда вышла и где веселится сама эта чудесная бессмертная жизнь<...>». Этой силой и является любовь.

И Богданов, и Платонов верили в то, что человек способен достичь бессмертия. В рассказах писателей немало сцен, изображающих могущество человеческого разума, воплощённого в чудесах техники. Но оба автора ставят под сомнение саму ценность бессмертия, которое нарушает предначертания «мудрой природы». Неслучайно у обоих авторов бессмертие оборачивается смертью, так как исчезает перспектива развития.

---

<sup>15</sup> Мусатов В.В. Лекции по русской литературе XX века. – Таллинн. Б\г. – С.114.

Рассказ Богданова заканчивается словами: «Всё повторяется!..» (С.70). Платонов дал подзаголовок своему рассказу «бесконечная повесть», что, несомненно, подчеркивает ту же мысль о «вечном возвращении», что звучит и в богдановском тексте. Авторы убеждают читателя, что человечество всегда будет стремиться к бессмертию, но реализация этой мечты обречена. За этим будет возникать парадоксальное стремление к утраченному, то есть к смерти.

## **СТАНИСЛАВ ЛЕМ О ВОЗМОЖНОСТИ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ. МАШИНА И ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЕ**

*Смердова Е.А.*

Эта работа посвящена гипотезе Станислава Лема о создании машины, способной к осознанному текстопорождению. В рассказе «Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla»<sup>1</sup> («Экспедиция первая А, или Электрибалт Трурля») Лем даёт нам не только информацию о внешнем виде и устройстве Электрибалта, но и описывает алгоритм программирования искусственного интеллекта. Киберпоэт Трурля создаёт различные по семантической связности и наполненности тексты: от бессмысленного смешения морфем польского языка до стихотворений в стиле Адама Мицкевича. В целом, процесс текстопорождения – это не что иное, как языковая игра, в результате которой возникает возможный текстовый мир. Таким образом, Станислав Лем воспроизводит библейское творение по Слову.

---

<sup>1</sup> Из цикла рассказов «Cyberiada» («Кибериада»). *Lem S. Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybałt Trurla // Ratujmy kosmos i inne opowiadania.* – Kraków: Wydawnictwi Literackie, 1966. – С. 213-224.



Особенность всех текстов Лема, включая этот, заключается в том, что при описании интеллектуальных экспериментов сам автор производит тот или иной эксперимент (семантический, лингвистический, философский). Лем размышляет над идеей творения вторичного текстового мира посредством **языковых стратегий**. Собственные языковые стратегии Лем применяет во многих текстах, обогащая тем самым уже сложившуюся текстовую Вселенную всё новыми объектами, существами и явлениями, не существующими в реальном мире. Вот и Электрибальт Трурля пополнил паноптикум Лема<sup>2</sup>. Среди авторских языковых стратегий мы выделяем:

- лингвистическое конструирование;
- семиотическую игру;
- языковую игру.

Сюжет рассказа заключается в том, что конструктор Трурль, представитель расы бледнотиков (так называются люди в лемовской Вселенной), создаёт машину, наделённую искусственным интеллектом. Основная задача Электрибальта (машины Трурля) – писать стихи. Всё повествование в рассказе делится на два этапа: 1) создание Электрибальта и 2) творческая эволюция полученного киберпоэта. Автор подчёркивает, что сначала необходимо создать «дискурсивный» слой, содержащий текст памяти (историю цивилизации, этические и эстетические представления различных народов и культур и т.д.); «психический» слой, а именно, эгоцентризм, который позволяет анализировать окружающий мир, ставя себя как точку отсчёта; «собственно поэтический» слой, включающий основные понятия стихосложения и проч. Поэтому, прежде чем сотворить Электрибальта, Трурль создаёт «электрический дух», «электрическую воду», «электрическую тьму» и т.д. – он буквально начинает с начала времён (как философ и медик в одном лице, Лем совмещает богословские и физические представления о мире). Продолжая воссоздавать вехи цивилизации,

---

<sup>2</sup> Однако автор понимает, что человеческие силы ограничены, и в связи с этим возникают смешные и одновременно страшные ситуации. Например, вместо сотворения новых существ, уничтожаются уже существующие («Как уцелела Вселенная») или робот-поэт создаёт бессмысленные и бессвязные тексты («Электрибальт Трурля»).

с помощью специальной машины конструктор Трурль реконструирует Каменный век, Средневековье, XX-XXI вв. и т.д. вплоть до времени повествования – до цивилизации бледнотиков. Этот этап создания «текста памяти» будущего киберпоэта сопровождается неудачами, приводящими к катастрофическим последствиям. Например, во время одного из экспериментов, Авель убивает Каина, а в другой раз в результате ошибки эволюции, точнее, орфографической ошибки, вместо бледнотика (*bladawca*) сотворился воздушный змей (*ladawiec*). Несмотря на эти неудачи Трурля, описанные в ироническом ключе, автор демонстрирует возможность создания человеком мировой модели, логико-семиотического слепок действительности.

Этап творческой эволюции Электрибальта сопровождается не менее эффектными и даже смешными моментами. Первоначально, машине Трурля не удаётся создать связного и цельного текста, вследствие чего при первой презентации другу-конструктору Клапауцишу с машиной Трурля происходит следующее:

(1) *Trurl nieznacznie tylko drżącą ręką przerzucił wielki wyłącznik i niemal natychmiast głosem lekko ochrypłym, lecz emanującym dziwnie sugestywnym czarem, maszyna rzekła:*

- *Chrzęskrzyboczek pacionkociewiczarokrzysztofoniczny.*

- *Czy to już wszystko? - spytał po dłuższej chwili niezwykle uprzejmy Klapaucjusz.*

Трурль чуть дрожащей рукой включил большой рубильник, и почти сразу же машина слегка охрипшим, но изобилующим чарующими и убедительными интонациями голосом произнесла:

-Хрящекригрудинку

чёткофифавичёрнокристаллофонируем.

- И это всё? – после недолгой паузы необычайно вежливо спросил Клапауциш<sup>3</sup>.

Выделенный фрагмент – это два «слова», созданные из морфем польского языка (корней и флексий) путём сложения усечённых основ. Эти окказионализмы имеют мало смысла, но в контексте рассказа Лема приобретают значение «начального этапа

---

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод наш. – Е.С.

формирования искусственного интеллекта», подобно тому, как «детский лепет» предшествует развитию связной речи у человека.

Однако после усилий Трурля, направленных на отладку механизма Электрибальта, машина создаёт связные тексты, обладающие, по мнению других персонажей, большой художественной ценностью. Например:

(2) *Nieśmiały cybernetyk potężne ekstrema  
Poznawał, kiedy grupy unimodularne  
Cyberiady całkował w popołudnie parne,  
Nie wiedząc, czy jest miłość, czy jeszcze jej nie ma?*

Несмелый кибернетик могучие экстремы

Изучал в процессе интеграции унимодулярных групп

В парные пополудни. Не зная, существует ли любовь на свете или нет её ещё?<sup>4</sup>

Пример (1) показывает универсальные возможности грамматики естественного языка, в данном случае польского. По аналогии с хрестоматийным предложением Л.В. Щербы на русском языке «Глокая куздра штеко будланула бокра»<sup>5</sup>, при создании высказывания (1) Лем использовал флексии польского языка: *chrzęskrzyboczek* – нулевое окончание имени существительного м.р., мн.ч., Р.п.; *pacionkociewicarokrzysztofoniczmy* – окончание глагола наст.вр., изъявит. накл., 1 л., мн.ч. Мы можем выделить в этих словах корни, созвучные словам польского языка<sup>6</sup>, например:

✓ *chrzęskrzyboczek*: *chrząstka* – хрящ, *boczek* – грудинка;

✓ *pacionkociewicarokrzysztofoniczmy*: *paciorki* – чётки, *kociak* – котёнок, фифочка, *czarny* – чёрный, *krzyształ* – кристалл, хрусталь<sup>7</sup>.

При анализе грамматических показателей «новых» слов возможна не только их интерпретация на польском языке, но и

<sup>4</sup> Перед нами цитата из сонета А. Мицкевича.

<sup>5</sup> Здесь и далее жирным курсивом выделены флексии естественного языка, позволяющие создавать новые слова. Реформатский А.А. Введение в языковедение. – М.: Просвещение, 2007.

<sup>6</sup> Созвучия корней «новых» слов Лема уже существующим в словаре польского языка корням вкупе с использованием грамматических показателей значительно облегчает работу переводчика.

<sup>7</sup> Słownik języka polskiego 1957.

перевод. Это одна из языковых стратегий Станислава Лема – лингвистическое конструирование. В результате мы видим эволюцию искусственного интеллекта, создающего слова с опорой на грамматику польского языка. Пример (2) показывает, что киберпоэт способен не только самостоятельно творить, но и подражать стилю и манере других поэтов, совершенствуясь при этом. Подобно Аристотелю, он проникает в самую структуру творчества, постигает суть любого процесса поэтического творения. Электрибальт не подражает текстам других поэтов, он творит самостоятельно, как это делает живой человек, он обладает запасом мудрости предшествующих поколений, имеет представление об этических и эстетических нормах различных народов, философских мировоззрениях, а также о правилах стихосложения. Киберпоэт может творить только тогда, когда обладает психическим и интеллектуальным сходством с живым человеком.

Другая языковая стратегия Лема – это семиотическая игра. Под семиотической игрой мы понимаем операции с различными типами знаков в целях увеличения достоверности текстовой картины мира. Знаки-индексы, обозначающие детали машины Трурля, связывают читателя с объектом действительности, создавая эффект достоверного существования машины:

*bezpiecznik* – предохранитель, *obwód* – контур, *superskopiczny wyłącznik czynnościowy* – суперскопический переключатель причинности, *lampy, modelujące co poważniejsze postępy cywilizacji* – лампы, моделирующие наиболее важные успехи цивилизации, *szpula wymodelowanego procesu historycznego* – катушка смоделированного исторического процесса, *zbiornik* – приёмник, *obwody logiczne, emocjonalne i semantyczne* – логический, эмоциональный и семантический контуры, *przystawka woli* – приставка воли, *dławik filozoficzny* – философский глушитель, *filtry rzeciwigrafomańskie* – противографоманские фильтры, *generator rymów* – генератор рифм, *egocentryzator ze sprzężeniem narcystycznym* – эгоцентризатор с нарциссической пружиной.

Лем описывает блок-схему своего аппарата, отсюда возникает иллюзия некоей инструкции к сбору аналогичного механизма «в

домашних условиях». Также автор даёт информацию о внешнем виде Электрибальта:

*Elektrybałt podobny był do olbrzymiego silnika okrętowego, cały w stalowych galeryjkach, kryty nitowaną blachą, z licznymi zegarami i klapami.*

Электрибальт был похож на огромный судовой двигатель, весь в стальных галереях, покрытый клёпаным железом, разнообразными часами и клапанами.

Знаки-символы «электрический дух», «электрическая вода» соотносят нас с теологической идеей возникновения мира, а также наталкивают на мысль о схожести создания мира и творческого творения.

Следующая стратегия Лема – это языковая игра с читателем. Языковая игра есть не что иное, как моделирование вторичной реальности по определённым логическим и семантическим схемам<sup>8</sup>. Ст. Лем обращается не только к объектам реального мира, таким как небо, земля, дома, люди, но и к явлениям, неизвестным нам, например, к говорящим, думающим и абсолютно самостоятельным машинам. Автор будто прячет неизвестные объекты среди известных, и задача читателя состоит в том, чтобы установить роль и место каждого неизвестного объекта в лемовской Вселенной. Читатель ментально переносится в мир Станислава Лема; основным механизмом такого переноса служат различные виды референции: **прямая референция**, как способ локализовать место и время повествования; **опосредованная референция**, как механизм связи текста Лема с другими текстами культуры (Ветхий Завет, «R.U.R.» К. Чапека, «Голем» Г. Майринка и др.); **неясная референция**, позволяющая «увидеть» такие существа и объекты, как Электрибальт, которые «существуют» только во Вселенной Лема.

Возможный текстовый мир в рассказе «Wyprawa pierwsza A. cszyli Elektrybałt Trurla», кроме многочисленных странных и невероятных объектов и существ (которые описаны в других рассказах из цикла «Кибериада» и сборника «Сказки роботов»), населён машинами, обладающими искусственным интеллектом. Одна из таких машин, Электрибальт, призвана создавать

---

<sup>8</sup> Хинтика Я. Логико-эпистемологические исследования. – М.: Прогресс, 1980. – С 248.

художественные тексты. Станислав Лем предлагает нам следующий **алгоритм текстопорождения** (творчества):

1. создание системы пресуппозиций:

- текстов культуры;
- знаний в виде текстов;
- коммуникативных фрагментов речи;
- единиц языка (морфем);

2. создание классов объектов, парадигм текстов и актов речи, из которых выбираются элементы, включающиеся в повествование;

3. семантическая, морфемная и грамматическая комбинации, создающие двухмерную картину мира: с одной стороны – текст, построенный с использованием различных видов референции и лингвистического конструирования, с другой – актуализация возможного мира, населённого разнообразными существующими и не существующими в реальности объектами и существами;

4. создание контекста для интерпретации, на первый взгляд, бессмысленных, бессвязных текстов, как в примере (1).

Лем подсказывает нам, не столько, каким должен быть кибернетический поэт, сколько каким является поэт-человек. Поэту необходим опыт прошлых поколений, культурологическая эрудированность, эмоциональная чувствительность, философское мировоззрение и эгоцентричность. Лем даже приводит пропорции, в которых должны быть представлены перечисленные качества. И машина Трурля, собранная из контуров и ламп с соответствующими характеристиками, заработала, и не просто заработала, а усовершенствовала свой стиль и превзошла поэта-человека.

Нам осталось выяснить, каковы возможности интерпретации рассказа Ст. Лема «Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybał Trurla». Мы совершили интерпретацию-перевод всех номинаций в рассказе и распределили их на категории:

- имена, существующие в словаре польского языка (*ciwilizacja* (цивилизация), *poezja* (поэзия), *cement* (цемент), *papier* (бумага) и т.д.);
- имена, вымышленные Станиславом Лемом, не имеющие в тексте описания их признаков и свойств (*chrzęskrzyboczek* (сущ.), *bajta* (сущ.), *wepzrąchnie* (нар. или сущ. во мн.ч.) и др.);
- «новые» имена Лема, описанные в тексте (*Elektrybałt* (Электрибальт)).

Наибольшую трудность составляет интерпретация-перевод «новых» слов, не имеющих описания в тексте. Помочь может только использование автором морфем польского языка и фонетическое соответствие некоторых слов польским корням. Первоначально необходимо интерпретировать «новое» слово в тексте на языке-оригинале, после – перевести его с учётом ассоциаций, возникших при чтении польского текста. Приведём пример того, как можно интерпретировать при помощи нашего алгоритма отрывок:

*Trzy, samolóz wywiorstne, gręczacz tęci wzdżymy,  
Apelajda sękliwa browajkę kuci.*

Три, лётложе вывёрстно, грёз вздыхотливаем радужи,  
Судливая призывайда куёт пивну.

Основания для перевода: перед нами слова-карманы, как их называл Льюис Кэрролл<sup>9</sup>, корни этих слов созвучны польским корням, флексии указывают на часть речи, к которой принадлежит слово, и соответствующие ей характеристики. *Samolot* (самолёт)+*łóżko* (кровать)=*samolóz*; *tęcza* (радуга)+*i*=*tęci*; *wzdychać* (вздыхать)+*ż+my*= *wzdżymy*; *apel* (призыв)+*ajd+a*=*apelajda*; *sędzia* (судья)+*kliw+a*=*sękliwa*; *browar* (пивоваренный завод)+*ajk+ę*=*browajkę*; *kuć* (ковать)+*i*=*kuci*.

В заключение отметим, что перед нами не только фантастический, но и футурологический рассказ. Лем пишет, что Электрибальт повторяет стиль любого поэта по совокупности его текстов. В наше время существует программа, которая смоделировала музыкальное произведение в стиле Л. Бетховена, проанализировав творчество великого композитора. Таким образом,

<sup>9</sup>Успенский Б.А. Язык и коммуникационное пространство. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. – 320 с.

Лем предсказал возможность существования киберэпигонов. Возможно, современных кибернетиков останавливает отсутствие технологии внедрения искусственному интеллекту референциальных механизмов, способов соотношения языка и окружающего мира. Если мы сможем запрограммировать искусственный интеллект и научим его создавать так называемые имажинативные представления (позиционировать себя внутри модели параллельного, текстового мира)<sup>10</sup>, то творчество перестанет быть привилегией человека.

---

<sup>10</sup>Блауштайн Л. Избранные сочинения. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – 280 с.



## **ЖАНР УЖАСОВ КАК «ТЁМНОЕ» НАПРАВЛЕНИЕ В ФАНТАСТИКЕ**

*Хвостов А. А.*

В мировой литературе и кино можно обнаружить достаточное количество фантастических произведений на тему ужасов. Относительно недавно на одном из русскоязычных сайтов, посвящённых хоррору, по данному поджанру составили свой хит-парад – список из 10 лучших научно-фантастических фильмов ужасов. Следует обратить внимание, что подавляющее большинство (8 из 10) этих кинолент вышло на экраны в конце прошлого века. И всего одна лишь картина из Топ-10 была создана в этом веке (2009 г.) – «Район №9» («District 9»), которая по воле (или иронии) составителя этого списка занимает там 9 место. Ну а возглавляет хит-парад фантастических ужасов всемирно известный шедевр конца 70-х годов прошлого века – «Чужой» («Alien»), снятый английским режиссёром Ридли Скоттом в 1979 году.

Вот что на данную тему пишут на вышеупомянутом сайте: «Научная фантастика и ужасы всегда шли нога в ногу. А начиная с "Тёмной звезды" Джона Карпентера, вообще выделился особый поджанр в фильмах ужасов (или в научно-фантастических фильмах, кому как ближе). Эти картины совмещают в себе научные исследования, либо просто мечты, основанные на них, и ужасы, которые эти исследования прямо или косвенно могут принести. Это и исследования космоса, и генетические эксперименты. Особенно популярным жанр стал в 80-90-е годы прошлого века. Этому способствовало бурное развитие спецэффектов в этот период, что для съёмок таких фильмов немаловажно»<sup>1</sup>.

Как видно из представленного Топ-10, современные фантастические фильмы ужасов не дотягивают до популярности

---

<sup>1</sup> Лучшие научно-фантастические фильмы ужасов. Топ-10 // Хоррор-блог «Кабушикигаиша». 2012. 4 июня.

URL: [http://kabushikigaisha.ru/horror/top\\_horror\\_movie/luchshie-nauchno-fantasticheskie-filmy-uzhasov-top-10/](http://kabushikigaisha.ru/horror/top_horror_movie/luchshie-nauchno-fantasticheskie-filmy-uzhasov-top-10/) (дата обращения: 13.10.2013).

культовых кинолент, снятых ещё треть века тому назад. Можно, конечно, сослаться на субъективное мнение авторов хит-парада и заменить в этом списке («Нечто» (The Thing), 1982; «Муха» (The Fly), 1986; «Сквозь горизонт» (Event Horizon), 1997; «Бегущий по лезвию» (Blade Runner), 1982; «Жизненная сила» (Lifeforce), 1985; «Хищник» (Predator), 1987; «Чужие среди нас» (They Live), 1988 и другие) пару-тройку фильмов на более современные картины, которые сделаны в XXI веке с помощью многочисленных креативных компьютерных технологий, о которых даже не мечтали режиссёры, творившие 25-30 лет назад. Но, как это ни странно, более достойных и зрелищных фильмов, чем вышеперечисленные, так до сих пор и не создали, несмотря на технические возможности нашего цифрового времени.

К большому сожалению, современные фантасты-кинорежиссёры очень редко обращаются к жанру ужасов, вместо него охотно переключившись на ныне модное фэнтези, которое, на мой взгляд, довольно сложно причислить к хоррору, несмотря на то, что об этом ведутся многочисленные споры и дискуссии. На них уже довольно давно в своей известной книге обратил внимание даже сам «король ужасов» – американский писатель С. Кинг. Вот его мнение: «Водораздел между фэнтези и научной фантастикой (ведь, строго говоря, то, что мы рассматриваем, это фэнтези: ужасы – под-жанр этого большего жанра) – тема, рано или поздно возникающая на любой научно-фантастической конференции (для тех, кто не знает о существовании этой субкультуры, скажу, что таких конференций ежегодно бывают сотни). Если бы за каждое письмо, напечатанное в журналах и посвященное дихотомии «фэнтези – научная фантастика», мне дали бы по пять центов, я смог бы купить один из Бермудских островов»<sup>2</sup>.

Лично мне более интересна следующая точка зрения: «И ужасы и фантастика связаны с реальным миром: первые – тем, что изображают нечто страшное, противопоставляя это нормальной, банальной повседневности, последняя – тем, что до известной степени признаёт методы и знания современной науки. Отсюда

---

<sup>2</sup> Кинг С. Пляска смерти; пер. с англ. О. Э. Колесникова. – М.: АСТ, 2005.

тесная взаимосвязь между этими жанрами»<sup>3</sup>. Это видно на примере того, что в отдельных странах (в Северной Америке) то ли в шутку, то ли всерьёз, учёные разрабатывают специальные инструкции по выживанию населения в случае возможного в недалёком будущем зомби-апокалипсиса. А уж кинематографических шедевров на тему зомби там произведено несметное количество почти за сотню лет.

У нас в России, к большому сожалению, никогда не снимали и до сих пор не снимают художественные фильмы по данной тематике. Да и вообще такой жанр, как ужасы, в нашей стране, мягко говоря, не балуют своим вниманием ни писатели, ни кинорежиссёры. А уж про более-менее заметные фантастические произведения ужасов и говорить нечего – их в РФ просто нет – ни литературных, ни кинематографических. Достаточно обратиться в поисковые системы в интернете, чтобы убедиться, что ничего там из искомого не обнаруживается.

В связи с этим пробелом можно было бы разработать интересный проект, посвящённый созданию российского художественного фильма ужасов первого класса (для реализации которого, безусловно, потребуется соответствующее финансирование от частных либо государственных структур – кого из них больше заинтересует, а возможно и совместное участие капиталов). Это фантастическое кино можно снять на тему выживания в России, например, в середине XXI века после экологической катастрофы. Зрителям (в кинотеатрах и в домашних условиях) интересно было бы посмотреть на кадры с обломками известных российских городов-мегаполисов, на разрушенные памятники архитектуры и т.д. А главное – увидеть, как небольшие остатки населения России будут в этом кошмарном хаосе пытаться выжить в борьбе с последствиями техногенных и природных катаклизмов, а также с земными и инопланетными монстрами, появившимися в результате вышеперечисленных причин.

Конечно, для американского кинопроизводства подобная тема апокалипсиса не нова, но для отечественного кинематографа это должно стать своеобразным инновационным прорывом. Начать нужно со сценария будущего фильма, который сначала проще всего

---

<sup>3</sup> Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей / Составитель и научный редактор Наталья Самуткина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 19.

оформить в виде комикса. Такой метод уже давным-давно используют в США, когда из популярных в народе рисованных историй нередко создают довольно приличные и кассовые ужастики, сделав на основе них качественный киносценарий.

Как пишет в своей статье специалист по фантастике Д. Злотницкий: «В наше время немало писателей и сценаристов подрабатывают созданием комиксов. А вот тех, кто начал бы с графических новелл, а затем стал известным писателем, – единицы. И, безусловно, самый известный из них – Нил Гейман. Он сделал имя в первую очередь благодаря своей серии The Sandman, над которой работал девять лет. Эти комиксы о владыке снов Морфее, в которых переплетаются фэнтези, ужасы и мифология, по праву считаются одним из самых оригинальных произведений графической индустрии за всю её историю»<sup>4</sup>. Вот и на российских просторах давно пора найти талантливого автора рассказов в картинках, готового нарисовать добротный фантастический комикс с элементами хоррора. Режиссёры соответствующие у нас тоже вполне найдутся. Нужно только большое желание и хорошее финансирование проекта.

Но прежде чем снимать фантастическое кино про выживание, нужно просмотреть достаточное количество соответствующих фильмов за многолетнюю историю, чтобы не повторять чьи-то «бородатые» сюжеты, а, наоборот, постараться придумать что-то оригинальное – чего раньше ни у кого и нигде не было показано. Для этой цели в интернете надо найти соответствующие сайты. Вот что, например, пишут на одном из них (орфография сохранена): «Здесь собраны фильмы про выживании человека в сложных условиях. В таких фильмах человеку приходится бороться за свою жизнь, преодолевая большие преграды на пути к её спасению. В таком кино демонстрируется сила духа, выносливости и смелости человека. Эти фильмы позволяют взглянуть по-другому на возможности обычного человека»<sup>5</sup>.

Всё это нужно отразить в сценарии, но уже с учётом российских реалий, чтобы вызвать неподдельный интерес у отечественного

---

<sup>4</sup> Злотницкий Д. Фантастические комиксы // Мир фантастики. – 2007. – май. – №45.

<sup>5</sup> Список фильмов «Выживание» // Сайт kinointeres.ru. URL: <http://www.kinointeres.ru/tag/survival/> (дата обращения: 13.10.2013).

зрителя. Герои будущего фильма в итоге должны выжить и одержать победу (как, например, в известном романе французского философа А. Камю «Чума»), несмотря на все невзгоды и препятствия, которые им уготованы судьбой (в данном случае – по воле сценаристов и режиссёра).

Кстати, к написанию киносценария можно привлекать и самих зрителей. Сейчас этот креативный ход всё активнее практикуется в западных странах, и нам не мешало бы взять с них пример. Для этого нужно будет создать специальный интернет-сайт, посвящённый проекту будущего художественного фильма. Многочисленные любители фантастики и ужасов могли бы вносить свои предложения по развитию тех или иных сюжетных линий на форуме данного сайта. Из всех предложенных идей можно будет выбрать несколько самых оригинальных (например, не более десятка) и вынести на всеобщее голосование. Самое главное, чтобы оно было честное – один человек должен отдать свой голос только один раз – для этого на сайте должны быть соответствующие технические ограничения (например, всего один раз с одного ip-адреса). Наиболее популярный вариант дальнейшего развития фильма войдёт в сценарий, а ФИО автора попадёт в титры к этому фильму. Хотя и материальное вознаграждение тоже бы не помешало победителю такого своеобразного конкурса идей.

Про техническую сторону процесса съёмок здесь нет особого смысла широко распространяться. Это дело профессионалов – по кастингу актёров, операторов, звукорежиссёров и многочисленных других специалистов в области киноискусства. Отмечу лишь, что фильм лучше всего сделать в ныне модном формате 3D. Это должно привлечь к просмотру массу молодёжи, которая пока, к сожалению, предпочитает смотреть банальный ширпотреб. Но сегодня (как никогда прежде) необходимы кинокартины, заставляющие задуматься о своём будущем и подготовиться к нему (для начала хотя бы морально). В этом плане научная фантастика как раз будет кстати. В фильме можно более-менее правдоподобно показать социальную обстановку недалёкого будущего, в которой вполне ещё успеют пожить, например, современные тинейджеры, если, конечно, к тому моменту сумеют выжить в наше ужасное время.

В заключение замечу, что сейчас в России «тёмное» направление фантастики можно постоянно пропагандировать и продвигать не только посредством кинематографа и литературы, но и с помощью различных СМИ, научных конференций, семинаров, симпозиумов, летних или зимних школ с привлечением к участию широкого спектра научного сообщества – от студентов до профессоров и творческих работников. Нужно научиться совместно определять актуальные темы и креативные направления для будущих междисциплинарных исследований, искать заинтересованных спонсоров, создавать рабочие группы (для начала хотя бы в интернете) с целью подачи заявок на гранты в различные отечественные и зарубежные фонды, а потом реализовывать те или иные поддержанные проекты, посвящённые будущему выживанию человечества в случае возможного наступления какого-либо апокалипсиса. Но это уже тема отдельной статьи для следующего сборника конференции.

### **ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «РОБОТ» В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ «I, ROBOT» А. АЗИМОВА)**

*Бочкова О.С.*

Лингвокультурный типаж - это абстрактное ментальное образование, поэтому он рассматривается как разновидность концепта. Термин "лингвокультурный типаж" представляется наиболее подходящим для изучения и описания подобного рода концептов, поскольку в нем *"мы акцентируем внимание, во-первых, на культурно-диагностической значимости типизируемой личности для*

понимания соответствующей культуры, и, во-вторых, на изучении этой личности с позиций лингвистики"<sup>1</sup>.

Авторы НФ творят в пределах, заданных этапом развития современной им науки, причем значительную часть фантастического материала поставляют именно учёные. Внутри научно-фантастического дискурса мы считаем правомерным выделить такой лингвокультурный типаж, как "робот". Само слово "robot" – имя уже существовавшего персонажа – было придумано Карелом Чапеком в его пьесе «Россумовские универсальные роботы». Для того чтобы определить понятийный компонент лингвокультурного типажа "робот", мы обратились к словарным дефинициям (Merriam-Webster's Online Dictionary, 11th Edition, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/robot>):

***robot:*** *a : a machine that looks like a human being and performs various complex acts (as walking or talking) of a human being; also : a similar but fictional machine whose lack of capacity for human emotions is often emphasized*

*b. an efficient insensitive person who functions automatically*

*2. a device that automatically performs complicated often repetitive tasks*

*3. a mechanism guided by automatic controls.*

Как нам кажется, значения слова обладают амбивалентностью, что отражает человеческое восприятие робота.

Основателем современной литературы о роботах и во многом создателем современного лингвокультурного типажа «робот» является Айзек Азимов. Писатель сумел построить систему, в соответствии с которой его последователи создавали образы персонажей-роботов.

Анализ текстов, так или иначе описывающих, раскрывающих суть робота, показал, что в основе представления лингвокультурного типажа робота лежат

---

<sup>1</sup> Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж: Сб. науч. тр. / под ред. В.И.Карасика. – Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 22.

следующие образные характеристики: человекоподобный внешне, подчиняющийся человеку, быстрый, сообразительный, непредсказуемый.

Персонажи-роботы в рассказах А. Азимова многочисленны и разнообразны. В создании типажа «робот» преобладает имплицитная характеристика. Одним из основополагающих средств выражения имплицитности является *использование в тексте библейских аллюзий*, обладающих богатым смысловым потенциалом. Прежде всего это просматривается в формулировке Трёх Законов Робототехники (The Three Laws Of Robotics), которые по своему содержанию являются отражением десяти христианских заповедей:

*I. A robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm.*

*II. A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law.*

*III. A robot must protect its own existence, as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.*

Аллюзия выражается и через имена ряда персонажей: имя Daniel соответствует имени библейского пророка Даниила, а имя Elija – имени пророка Илии. Сами рассказы тоже напоминают притчи за счёт ярко выраженного иносказательного начала, которое проявляется в аллегоричности образов, а также в том, что в имплицитном плане практически каждого рассказа присутствует мораль.

Большую смысловую нагрузку несёт *название* сборника рассказов “I, robot”, задающее читательские ожидания. Название – фраза, сказанная от первого лица – заявляет о том, что персонажи-роботы в сборнике – личности, которые могут иметь своё собственное сознание, своё «я».

Персонажи-роботы в рассказах Азимова в значительной мере индивидуализированы. Для Азимова роботы – не одноликая масса, и каждому механическому персонажу он придает свои характерные черты. Это достигается прежде всего с помощью *портретной характеристики*. В каждом рассказе робот отличается своей внешностью:



*They were large, extremely so, and even though they were in a sitting position on the floor, legs straddled out before them, their heads were a good seven feet in the air<sup>2</sup> (с. 32).*

*His graceful, streamlined body threw out blazing highlights as he loped with easy speed across the broken ground. (с. 40).*

По внешнему виду робота можно угадать его эмоциональную реакцию. Автор акцентирует внимание на взгляде своих персонажей:

*Herby's eyes blinked white in astonishment (с. 50).*

В рассказе описание внешнего вида персонажа отражает традиционное восприятие робота, хотя данное здесь же описание его поведения, нетипичного для робота (игра в прятки), контрастирует с описанием внешности:

*... — a small parallelepiped with rounded edges and corners attached to a similar but much larger parallelepiped that served as torso (с. 7).*

Описание другого робота более поэтично:

*Robot QT-1 sat immovable. The burnished plates of his body gleamed and the glowing red of the photoelectric cells that were his eyes were fixed steadily upon the Earthman (с. 67). В описании угадывается несколько презрительное отношение робота к людям, передаваемое с помощью слов *immovable, steadily, Earthman*.*

Все роботы у Азимова, независимо от выполняемых ими функций, созданы по образу и подобию человека, что раскрывает внутренний, скрытый смысл образа типажа — метафоричность.

Также одним из средств создания образов персонажей является **речевая характеристика**. Особенностью речевых характеристик рассматриваемого типажа является очеловеченность, это не ожидаемые однородные, монотонные фразы. Их речь литературна, но в ней есть разговорные элементы, такие, как междометия и эллиптические предложения:

*Мм-м-м! (с. 32).*

---

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изданию *Asimov, Isaak. I, robot / Isaak Asimov. — New York, 1995. — 270 p.* с указанием номеров страниц в круглых скобках.

*But I don't!* (с. 34).

*Of course not!* (с. 45).

Речь персонажей-роботов обладает эмоциональной окрашенностью, что находит своё подтверждение в восклицательных интонациях, паузах, обрывах реплик. В рассказе “Little Lost Robot” робот как бы сбив с толку, его мысли сбиваются (преобладают двусоставные предложения, разделенные тире вместо точек – создается ощущение потока, обрывочных мыслей вслух):

*I know a good deal – he would think – I mean I've been found – Disgraceful – Not I – I am intelligent – And am intelligent – And by a master ... who is weak – slow –* (с. 28).

В рассказе “Liar” в словах робота выражено отчаяние, даже истерия:

*Close your mind! It's full of pain and frustration and hate! I didn't mean it? I tell you! I tried to help!* (с. 81).

Азимов использует в своих рассказах языковые проблемы двух типов. Первый тип – робот, понимающий всё буквально, которому отдан приказ в переносном значении. Второй – робот, получивший приказание, в котором употреблено слово, имеющее для робота иное значение, нежели для человека. В рассказе “Little Lost Robot” раздосадованный инженер приказывает излишне услужливому роботу “Go lose yourself!”, что именно тот и делает, поняв отданную ему команду буквально. Go lose yourself означает не go hide, а go away. Роботы Азимова воспринимают английский и говорят на нём, не понимая всей его идиоматичности. В рассказе “Risk” роботу приказано резко потянуть за рычаг (“Pull the control bar back firmly”). Но наречие firmly для робота означает приложение гораздо большей силы, чем для человека – робот сгибает рычаг и проваливает эксперимент.

Большое значение имеет то, как говорят роботы, и **звуковые характеристики их голоса**. У каждого из них он имеет свои особенности:

*Then, in a harsh, squawking voice, - like that of a medieval phonograph, he greeted, "Yes, Master!" (с. 32).*

*Herby subsided silently, and muttered in a low voice from which the metallic timbre disappeared almost entirely (с. 70).*

*He was equipped with an excellent diaphragm, and the presence of overtones in the sound unit robbed him of much of that metallic flatness that mark the usual robot voice (с. 91).*

В описании звучания голоса роботов употребляется стилистически окрашенная лексика (overtones, to mutter, to murmur, to rob of something, the metallic timbre, the metallic flatness), очеловечивающая речь роботов.

Итак, в речевом портрете типажа проявляются неоднозначность и непредсказуемость азимовских роботов.

Важную роль в создании художественных образов роботов играет и ***отношение к ним персонажа, связующего все рассказы*** сборника «Я, робот» - специалиста по робототехнике Сьюзен Кэлвин. Её оценка помогает автору охарактеризовать роботов. В общении с роботами Сьюзен проявляет больше человеческих качеств, нежели в общении с людьми, поскольку она занимается психологией роботов и они ей чрезвычайно интересны. Кроме того, Сьюзен не слишком общительна, и настоящее общение для неё – это общение с роботами, обусловленное их эмоциональной реакцией. Роботы, в отличие от людей, не могут причинить человеку боль, и это вызывает у Сьюзен симпатию и дружеские чувства:

*Please, don't get excited, boy. I'm not blaming you for anything.*

Когда Кэлвин говорит о роботах, в её словах заметна взволнованность, повышенная эмоциональность, что выражается с помощью стилистических средств и эмоционально окрашенной лексики:

*To you, a robot is a robot. Gears and metal, electricity and positrons, mind and iron! Human-made! If necessary, human-destroyed!.. They are a cleaner better bread than we are... (с. 70).*

*There was a time when humanity faced the universe alone and without a friend. Now he has creatures to help him, stronger creatures than himself, more faithful, more useful, and absolutely devoted to him (с. 36).*

Это же выражается и в словах журналиста, беседующего со Сьюзен:

*Susan Calvin talked about Powell and Donovan with unsmiling amusement, but warmth came into her voice when she mentioned robots.*

Не случайно, когда у Сьюзен возникают дружеские чувства к одному из её коллег (рассказ "Liar"), она делится своими переживаниями именно с одним из роботов. Во время этого разговора её речь меняется, становясь более обрывистой и эмоциональной, менее чёткой. В тексте это передается за счёт обрывов реплик, пауз, умолчаний, параграфемии:

*Have you – **bold anyone** ? (с. 40).*

*But I am so ... so – (с. 42).*

*I want to ... to congratulate you, of course. I'm very glad – (с. 49).*

Анализ художественных текстов, в которых актуализован исследуемый типаж, показал, что роботы Азимова очень близки к людям, что можно объяснить идеей «создания Франкенштейна», присущей научной фантастике. Для Азимова созданные им образы роботов являются одновременно и средством, и целью изображения. Писатель испытывает страх по поводу нисхождения человека до уровня робота, утраты им дара сострадания, чувства любви, дружбы. Робот Азимова условен, он — некое промежуточное звено между механическим существом и человеком и служит для того, чтобы подчеркнуть несовершенство человека.

Итак, лингвокультурный типаж "робот" представляет собой узнаваемый образ существа, основные образные характеристики которого таковы: 1) человекоподобное механическое существо, не имеющее пола, но по умолчанию соотносимое с мужчиной, что отражено в мужских именах роботов - Dave, Daniel и др. (в противопоставление рассказу

А. Азимова «Feminine Intuition» про робота-женщину); 2) робот предназначен для осуществления производственных и других тяжёлых или технически сложных операций; 3) поведение робота ограничивается Тремя законами робототехники, но ввиду каких-то логических нестыковок может выйти из-под контроля; 4) речь робота подчеркнута правильна и литературна, но при этом очеловечена, в ней есть даже разговорные элементы.

# **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ БУДУЩЕГО**

## ГАРАНТИЯ КОЛИЧЕСТВА: РОЛЬ ТЕХНИКИ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ О БУДУЩЕМ<sup>1</sup>

Вербер Нильс

### 1. Прометей освобождённый

«Мы теперь знаем, что время великих проектов будущего и утопий прошло», – констатировал Франк Ширрмахер во введении к книге «АО «Дарвин». Как нанотехнологии, биотехнологии и компьютер мечтают о новом человеке»<sup>2</sup>, сборнику, в котором он задокументировал «дебаты, инициированные Франкфуртер Альгемайне Цайтунг»<sup>3</sup>. «Наступающее столетие», – утверждает Ширрмахер, – «за счёт сил ускорения и энергий преобразования оставит в тени всё то, что пережил XX век»<sup>4</sup>, если только будет перенесено место этих преобразований, если мы откажемся от бесконечных мечтаний об улучшении общества, чтобы вместо этого оптимизировать, наконец, природу человека как таковую. С утопиями как социально-философскими проектами будет покончено, когда реальностью станет характерное для генетических, нано- и компьютерных технологий видение будущего, средой и средством которого является сам человек<sup>5</sup>. Чтобы уже сейчас

---

<sup>1</sup> Перевод с немецкого – А.Ю. Нестеров

<sup>2</sup> Die Darwin AG. Wie Nanotechnologie, Biotechnologie und Computer den neuen Menschen träumen. – Köln, 2001.

<sup>3</sup> Здесь следует быть внимательными. «Инициированные Франком Ширрмахером дебаты», равно как и «инициированные Франкфуртер Альгемайне Цайтунг дебаты» – это фразы, вводящие в заблуждение, поскольку эти дебаты уже велись раньше и в другом месте. Вместе с тем это без сомнения исключительно полезное собрание текстов. См. по этому вопросу у автора: Wachgeküßt: Die FAZ entdeckt die Neuen Medien in: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/glosse/8185/1.html> sowie Das Imperium schlägt zurück. Wie die FAZ mit dem Unwissen der Leser aufzutrumpfen versucht in: <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/8372/1.html>.

<sup>4</sup> Die Darwin AG. – S. 14.

<sup>5</sup> И начало положено не сегодня. См. *Stefan Rieger*. Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen – Frankfurt/Main 2001. – S. 13f, 17, 30.

отказаться от разработки социальных решений для социальных вопросов, кажется достаточным считать реалистичными целевые установки технологий будущего. Зачем беспокоиться о голоде в странах Третьего Мира, о перегрузке систем социального страхования на Западе, об угрозах экосистемам, вызванных болезнями и загрязнением, или о долгосрочной безработице людей низкой квалификации, если уже скоро нанофабрики будут производить столько продовольствия и товаров, сколько можно только захотеть, если никто не должен будет работать без собственного на то желания, если генетическая терапия устранил все болезни, а наноботы починят биосферу. Благодаря «интеллектуальным» имплантатам в мозгу и нанобиологическому перевооружению тела «человек» перестанет быть хилым и слабоумным объектом государственных благотворительных программ<sup>6</sup>. Программы партий, еще сегодня звучащие утопически, исполнятся сами собой за счёт «увеличения исторической скорости преобразований» с помощью технологий следующей волны, нужно только терпение. Все политические различия окажутся ничтожными перед возможностями новой техники. Робототехник Ганс Моравек уже сейчас считает настоящее и его заботы прошлым: «Совершенно не важно, что делают люди, потому что скоро они останутся позади, как первая ступень ракеты. Несчастные судьбы, ужасные смерти и рухнувшие проекты с тех пор, как есть жизнь на земле, суть составные части истории жизни. Остаётся то, что рассчитано на большую перспективу»<sup>7</sup>. Наше «трансгуманистическое» бытие оставит позади себя «несчастные судьбы, ужасные смерти и рухнувшие проекты», мы будем вести «жизнь без болезней и нужды», достигнем «биологического бессмертия», и только религиозное меньшинство «аманитов» продолжит «возделывать свои поля» и «может быть даже умирать»<sup>8</sup>.

Любая история, всё еще восходящая к «антропологическим константам», заканчивается тогда, когда в распоряжении оказываются новые технологии. «Техническая эволюция», которая

---

<sup>6</sup> Die Darwin AG. – S. 213.

<sup>7</sup> Die Darwin AG. – S. 215.

<sup>8</sup> Die Darwin AG. – S. 137.



«планирует создать искусственный интеллект»<sup>9</sup>, становится творящей историю силой, и логично утверждать, что с настоящего момента «вопрос о будущем человека»<sup>10</sup> должны решать биотехнологии. Развитие, в силу собственной динамики технологий не только вырванное из рук человека, но и перенесённое в его внутренности, уже достигло такой скорости, что предъявляет «нам европейцам» чрезмерные требования в том смысле, что местные интеллектуалы в состоянии лишь упрямо ворчать, когда они и без того уже почти полностью проспали «революционную смену парадигмы»<sup>11</sup>. «АО «Дарвин»», подобно новостным лентам, оценкам аналитиков и биржевым прогнозам, пестрит большими цифрами и невероятными ожиданиями роста. Всё растёт динамически, даже экспоненциально, сегодняшний быстрый темп ускорится чуть ли не до невообразимости. Элизер Юдковский, исследователь искусственного интеллекта, так пытается наглядно выразить то, что невозможно предсказать: «Наш мозг содержит 40 миллиардов нейронов, соединённых друг с другом сотнями миллиардов синапсов, из которых обрабатываются каждые 200 импульсов в секунду. Ему противостоит вычислительная мощность нашего суперкомпьютера, позволяющая обрабатывать несколько миллиардов операций в секунду», то есть достаточно мало, но «это только нынешнее положение дел. Скорость наших вычислителей удваивается каждые два года»<sup>12</sup>. Вскоре будут изготовлены компьютеры, «которые будут быстрее человеческого мозга в миллион раз»<sup>13</sup>. Вот это да! Даже Ширрмахер цепенеет: «Мы протираем глаза: почти еженедельно нас ошарашивают технологическими и научными инновациями, как ни одно поколение до нас»<sup>14</sup>. Однако даже эксперты и промоутеры этого прогресса, такие как Джерон Ланье, могут лишь удивляться экспоненциальному ускорению, заданному «законом Мура»<sup>15</sup>, легендарного главы «Интел», который предсказал, что мощность

---

<sup>9</sup> Die Darwin AG. – S. 23.

<sup>10</sup> Die Darwin AG. – S. 228.

<sup>11</sup> Die Darwin AG. – S. 22.

<sup>12</sup> Die Darwin AG. – S. 129.

<sup>13</sup> Die Darwin AG. – S. 135.

<sup>14</sup> Die Darwin AG. – S. 22.

<sup>15</sup> Die Darwin AG. – S. 90 f.

процессора удваивается каждые 18 месяцев или вдвое уменьшается место, необходимое для того же самого количества схем, так что при прежней цене новый процессор всегда будет быстрее. Билл Джой из «Сан Микросистемс» на основании «предсказанной законом Мура скорости развития» утверждает возможность в 2030 году «производства в больших количествах машин, в миллион раз более мощных, нежели сегодняшние персональные компьютеры»<sup>16</sup>, что позволит осуществиться прогнозу и надежде Рея Курцвейла, уже к 2029 году «отсканировать человеческий мозг и продублировать его в компьютере», чтобы там жить «вечно»<sup>17</sup>. О потребностях бессмертного киборга будут заботиться нанороботы, дёшево изготавливающие на молекулярного уровне любые товары – так выглядит разработанное Эриком Дрекслером и раскрашенное, например, Джереми Рифкиным или экстропианцами «утопическое будущее», которое станет, согласно Биллу Джюю, «действительностью в соответствующее время»<sup>18</sup>. Лишь опасность того, что наноботы нападут на нас и ассимилируют, как борги в сериале «Звёздный путь», стоит на пути к возвращению в рай, где нет больше болезней, смерти и неудовлетворённых потребностей. Уже скоро его врата будут раскрыты и многие из нас еще смогут в них войти<sup>19</sup>. Работа со среднесрочными целевыми коридорами относится к сути таких, как это формулирует Вольф Зингер, «обычно коротко живущих пропагандистских прогнозов курцвейлевского толка»<sup>20</sup>, потому что кто иначе стал бы сегодня инвестировать, если прибыль будет неизвестно когда? Проценты роста и темпы развития должны оказываться всё больше и больше, чтобы «видение» становилось ближе.

Болезнь смерти, которая для многих европейских философов относится к *conditio humana*, «скоро» будет окончательно вылечена био-, нано- и генетическими технологиями, что делает некоторым образом понятным, почему философы, как и люди, окажутся пережитком прошлого. Знаменитый бессмысленный силлогизм «Все

---

<sup>16</sup> Die Darwin AG. – S.45.

<sup>17</sup> Die Darwin AG. – S. 32.

<sup>18</sup> Die Darwin AG. – S. 50.

<sup>19</sup> Die Darwin AG. – S. 109.

<sup>20</sup> Die Darwin AG. – S. 161.

люди смертны, Сократ смертен, следовательно, Сократ – человек» будет ложным в совершенно ином смысле, нежели тысячелетия назад. «Растворение друг в друге компьютерных и биотехнологий», – пишет Джереми Рифкин в работе «Acces – Исчезновение собственности»<sup>21</sup>, – «провозглашает начало новой эпохи... К середине следующего столетия» всё будет иным, потому что нанотехнологии овладеют «манипуляциями с молекулами» и получают силу Прометея. Молекулярные *двигатели творчества* (Эрик Дрекслер) нарушат монополию бога на «согласие» и отдадут творение на волю программистов наномашин. Если такими программистами окажутся сами наноботы, то, по выражению «скептика» Джоя, «наше человеческое приключение на земле будет иметь печальный конец»<sup>22</sup>. Так или иначе, подводит итог исследователь искусственного интеллекта Родни А. Брукс, «сегодня у нас фундаментально иное отношение к миру, нежели в 1950 году. В течение следующих 50 лет мы сделаем существенно больший прыжок, нежели в прошедшие 50 лет»<sup>23</sup>. Да что 50 лет! *Evolutio facit saltus*, темп развития настолько быстр, что говорить следует не о шагах, а о прыжках. Чтобы понять это сознание эпохи технологий, мы сейчас прыгнем не вперёд, а назад.

## II. Рождение Прометея

В 50-е годы прошлого столетия два именитых немецких философа работали над историко-философскими проектами: вернувшийся в университет Лейпцига из эмиграции в США исследователь утопии Эрнст Блох и уехавший из Лейпцига в США ассистент Арнольда Гелена Готхард Гюнтер. Оба текста, «Принцип надежды»<sup>24</sup> Блоха и «Американский Апокалипсис»<sup>25</sup> Гюнтера передают, даже навязывают впечатление того, что очередная глава в истории мира должна быть закончена, чтобы эту историю вообще

---

<sup>21</sup> *Jeremy Rifkin. Acces – Das Verschwinden des Eigentums: Warum wir weniger besitzen und mehr ausgeben werden.* – Campus Verlag, 2000.

<sup>22</sup> *Die Darwin AG.* – S. 52.

<sup>23</sup> *Die Darwin AG.* – S.127f.

<sup>24</sup> *Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung* (1959) – Frankfurt/Main 1973. – Bd. 2.

<sup>25</sup> *Gothard Günther. Die Amerikanische Apokalypse* – München, 2000. Группа учёных из Клагенфурта опубликовала эти ранние, исключительно интересные тексты из его наследия.

можно было продолжить. В то время как бывший лейпцигский глава кафедры Гелен в молодой ФРГ пересчитывает наличные ресурсы и видит повсюду кристаллизацию вместо эволюции, новый житель Лейпцига Блох смотрит из ГДР на Запад и диагностирует конец буржуазной истории, двигатель которой всё это время приводился в движение техническими инновациями: «Гражданский долг изобретать и открывать уже давно идёт на убыль»<sup>26</sup>. Тот каталог вещей, которые нужно изобрести, найденный Д'Аламбером в технической утопии Бэкона «Новая Атлантида», закрыт капиталом<sup>27</sup>, потому что склады с товаром полны, «слишком полны», и только «ограничение» производства «ещё» способно давать прибыль. Динамика технической эволюции, из которой некогда извлекал прибыль развитый капитализм, наглядно продемонстрировала свою исконную проблему, потому что гигантский, всё более эффективно производимый переизбыток товаров не может быть переварен ни одним рынком. «Из страха перед дальнейшим перепроизводством», – пишет Блох в «Принципе надежды», – «было удивительным образом замедлено продвижение уже давно внедрённых изобретений, пусть даже это продвижение как таковое и нельзя остановить»<sup>28</sup>. Эта теория заговора будет и дальше находить своих сторонников, стоит только подумать о судьбе однолитрового автомобиля в автоиндустрии, о волоките в исследованиях солнечной энергии, о точках запрограммированного сбоя в бытовой технике, о принудительном увеличении расхода электроэнергии и занижении КПД при использовании неоновых ламп или о тайном сговоре между производителями программ и чипов, из-за которого каждый пользователь постоянно должен испытывать чувство, что у его компьютера слишком мало мощности для установленной программы. Блох полагает, что «мораторий на технику», отказ от «планов на будущее» был объявлен еще перед второй мировой войной. В рамках этой перспективы война – лишь логическое («диалектическое») следствие, так как лишённый ориентации капитализм лишь так мог надеяться разрешить кризис

---

<sup>26</sup> Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. – S. 768.

<sup>27</sup> Ernst Bloch. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, Bd. 2. – Frankfurt/Main, 1985. – S. 207.

<sup>28</sup> Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. – S. 770.

перепроизводства. Из общего упадка всей «технической утопии» Запад исключил лишь её милитаристский вариант<sup>29</sup>, так как здесь ищутся и обнаруживаются возможности, позволяющие последними средствами очистить полные склады и опустошить перенасыщенные рынки. «Очевидно, что частнокапиталистическая экономика производства, которой они развязали руки, сама стала препятствием. Интересны лишь новые средства убийства, незадолго до и во время войны, военная техника расцветает, мирная только стоит рядом»<sup>30</sup>. Не средства производства и не инновационные продукты изготавливаются на закате «позднего капитализма»<sup>31</sup>, но оружие, которого, в противоположность холодильникам или сушилкам для одежды, никогда не бывает достаточно. Сделанная в ультракапиталистических США «ядерная бомба» является логичным следствием этой диалектики<sup>32</sup>. Весь технический прогресс, которого стремится «добиться» капитализм перенасыщенных рынков, нацелен на насильственное уничтожение наличных запасов. Через 10 лет после окончания второй мировой войны, этой, как выразился Ширрмахер, насильственной «машины ускорения»<sup>33</sup>, которой мы обязаны ракетами и атомными бомбами, магнитофонной записью и цифровыми калькуляторами, вертолётами и мобильной телефонией, криптологией и биотехнологиями, Блох констатирует: «Отличие в темпах изобретений с 1750 г. по 1914 г. было и остаётся чрезвычайно резким. Ни один инвестиционный проект сегодня не связан даже с малой толикой бывшего воодушевления. Вопреки миражам и пропаганде хваленый темп технического развития, затрагивающий изменения в гражданской жизни, не идёт ни в какое сравнение с темпами промышленной революции XIX века, напоминая скорее почтовую карету»<sup>34</sup>. Во всём этом прогрессе «не хватает темпа внедрения и индустриализации прошлого столетия, переход от почтовой кареты к железной дороге для изменения

---

<sup>29</sup> Ibid. – S. 769.

<sup>30</sup> Ibid. – S. 768.

<sup>31</sup> Ibid. – S. 771.

<sup>32</sup> Ibid. – S. 770.

<sup>33</sup> Die Darwin AG. – S. 14.

<sup>34</sup> Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. – S. 769.

жизненных условий значил несравнимо больше, нежели переход от железной дороги к самолёту»<sup>35</sup>.

В аргументе Блоха отчётливо различаются качественный и количественный прогресс: изобретение железной дороги действительно создало эпоху, самолёт же лишь немного повысил скорость. Ширрмахер, напротив, из той же самой картины делает совершенно иные выводы: «Мы дети поколения, в начале жизни которого была конная тяга, а в конце – космические полёты. Мы последыши или скорее свидетели процесса, в котором историческая скорость изменений увеличилась как никогда раньше. Неужели можно поверить, что на этом всё остановится?»<sup>36</sup>. Это было бы наивно, потому что всё только начинается. Блох же даже после покорения стратосферы убеждён в том, что некогда «бурный» темп прогресса «освобождённых производственных сил»<sup>37</sup>, расколовший староевропейское феодальное общество и превратившийся через 150 лет в современное промышленное общество, на Западе остановился, а едва заметные изменения демонстрируют не «прыжок» от одной формы социальной дифференциации к другой, но скорее переползание в темпе улитки. Можно было бы сказать словами Арнольда Гелена: все «возможности» общественного образования в «их основополагающих ресурсах» развиты, имеют место «прогрессы» в «бесчисленных отдельных местах», но в «предпосылках» ничего не меняется. Царит «кристаллизация»<sup>38</sup>. Блох всё же надеется, что социализм сможет разрушить эту кристаллическую решётку, чтобы из субатомных энергий воздвигнуть неонатлантическое *regnum hominis*, которое превзойдёт «техническую иллюзию любого романа»<sup>39</sup>.

Именно так и всё же совершенно иначе видит эту ситуацию в то же самое время Готхард Гюнтер, издатель научно-фантастических романов и основатель многозначной логики. Буржуазная история, так считает и оставшийся в Америке эмигрант, подошла к концу. Гюнтер не верит в альтернативу, которую Блох видел в Советском

---

<sup>35</sup> Ibid. – S. 771.

<sup>36</sup> Die Darwin AG. – S. 14.

<sup>37</sup> Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. – S. 770.

<sup>38</sup> Arnold Gehlen. Studien zur Anthropologie und Soziologie. – Neuwied/Berlin, 1963.

<sup>39</sup> Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. – S. 774 f.

Союзе. Пусть сейчас, в 50-е годы, ввиду невероятного технического и промышленного прогресса и тотальной мобилизации всех духовных ресурсов для политического проекта Советского Союза кажется, что «Россия будто бы выиграет всемирно-историческую гонку»<sup>40</sup>, однако на принципиальном уровне постметафизической философии истории вещи выглядят «совершенно иначе»<sup>41</sup>. Мир находится в одном шаге от новой «великой исторической эпохи», и к этому шагу в последнюю эпоху человечества в этом мире способны только США. В то время как Блох убеждён, что США после 1914 года не развили ничего, кроме оружия массового уничтожения, Гюнтер считает 1917 год, когда США вступили в первую мировую войну, началом американского апокалипсиса и концом западноевропейской истории.

По мысли Гюнтера, мировая история на протяжении тысячелетий определялась развитыми региональными культурами, теперь же на самом деле появился глобальный игрок. Центральным признаком развитых культур Европы и Азии было – и, возможно, остаётся таковым по сей день – «их строгое региональное ограничение», которое «происходит из их глубокой укоренённости в определённом, индивидуально-характерном ландшафте»<sup>42</sup>. «У каждой развитой культуры есть принадлежащий ей и только ей «родной ландшафт». И там, где возникли её идеи, неизбежно должна завершиться и вся её история»<sup>43</sup>. Гюнтер выглядит старомодным, подчёркивая «привязанные к ландшафту чувства урождённого неаполитанца, бретонского крестьянина, тирольца, силезца» и т.д., для которого родина – это ограниченный регион, полный глубоко личной индивидуальности»<sup>44</sup>; на самом деле имеется в виду особое (культурное) включение человека в своё окружение, которое сегодня можно было бы в геополитическом смысле назвать крупным районом или «культурным кругом»<sup>45</sup>, в социологическом – региональной культурой, в смысле шизоанализа – стилем

---

<sup>40</sup> Gotthard Günther., *Die Amerikanische Apokalypse*. – S. 226.

<sup>41</sup> Ibid. – S. 227.

<sup>42</sup> Ibid. – S. 104.

<sup>43</sup> Ibid. – S. 17.

<sup>44</sup> Ibid. – S. 99.

<sup>45</sup> Cp. *Samuel Huntington. Kampf der Kulturen*. – München, Wien, 1998. – S. 20-29.

территориализации. «Государства», как пишут Делёз и Гваттари<sup>46</sup>, «состоят не только из людей, но и из лесов, полей или садов, из животных и товаров», вследствие чего у государств не бывает «тождественного развития» или «тождественной организации». В 50-х годах Гарольд Адамс Иннис, учитель Маршала Маклюена, попытался в большом числе работ показать, насколько серьёзное воздействие оказывают географические условия на средства коммуникации, и тем самым – на социальную организацию культуры<sup>47</sup>. Материальный носитель знаковых средств и способ письма определяются тем, что имеется в наличии, илистый суглинок или папирус, а разница в способах передачи религиозного и правового знания или в формах господства – тем, что можно использовать для «жёсткой связки» оптических знаков: камень или глину, папирус или бумагу. Если то, чем является человек, зависит от средств коммуникации, из чего исходит вся современная антропология медиатеории, тогда «духовные отличия», которые Гюнтер видит между этносами, производны от средств коммуникации, заданных конкретным «характером ландшафта» и определяющих культуру. Это верно для путей сообщения: рек, морей, озёр, улиц, горных троп или пустынь, равно как и для соответствующих им средств сообщения и носителей знаковых средств: папируса или ила, пергамента или камня, каждый из которых своим способом «разгружает» конечного и забывчивого человека, делая (не)вероятными определённые тенденции развития. Составление комментария к правовой норме или научной статьи на камне или глине менее вероятно, нежели на бумаге или пергаменте, точно так же величина и управляемость королевства зависят от стоимости и транспортной доступности материалов для письма. И тысячелетия назад средства коммуникации участвовали в написании истории человечества.

Время, когда включение человека в культуру опосредовалось региональными или историческими особенностями, прошло, – писал Арнольд Гелен 50 лет назад в журнале «Меркурий»<sup>48</sup>,

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. Tausend Plateaus. – Berlin, 1997. – S. 530.

<sup>47</sup> Harold Adams Innis. Kreuzwege der Kommunikation, hrsg. v. Karlheinz Barck. – Wien, New York, 1997.

<sup>48</sup> Merkur Nr. 52, 1952.



ответственность за это несёт «исключение пространственных и временных дистанций», которое убирает все «исторически сложившиеся и биологически обусловленные масштабы и перспективы». Гарольд Адамс Иннис выводит потерю «биологическим временем значения» из «бурного распространения газет и радио»<sup>49</sup>. «Всё станет возможным», когда человек сделает себя средой и средством своих технологий, – предсказывает Гелен в «Меркурии» за 50 лет до того, как Ширрмахер предписал Европе «переобучение». Средства коммуникации, стоящие за описанной Геленом и Иннисом маргинализацией пространства и времени, могут быть только оторванными от какой бы то ни было региональной или культурной специфики. Гюнтер, наблюдая Лос-Анджелес начала 50-х годов, приходит к такому же выводу: «Автомобиль, телефон, радио, телевидение и радар являются средствами увеличения дистанции, как физической, так и психической, между человеком и его окружением»<sup>50</sup>. Это двойное дистанцирование полностью освобождает американца от концепции пространства и культурных традиций Европы и погружает его в ситуацию совершенно нового отношения к себе. Колонизация Северной Америки создала новый тип человека, полностью новую форму включения человека в свой мир. С невероятной скоростью в ней растворились идеологические, культурные и психические «различия» французских, немецких, английских, ирландских, русских или итальянских мигрантов в пользу «духовного единообразия» *американского образа жизни*<sup>51</sup>. Колонисты «всё более отчуждались от Старого Света», чтобы не только заново укорениться в Новом Свете, но и выработать в Америке совершенно другое отношение к пространству, для которого ключевым словом может служить «фронтир». Дух *фронтира* растворяет связь европейского человека с региональной развитой культурой и её историей за счёт действующего в «мировом масштабе» и всегда в реальном времени прагматизма, который повсюду у себя дома, хотя всегда лишь временно, то есть пока он окупается<sup>52</sup>. Этот

---

<sup>49</sup> A Plea for Time, 1950 (Kreuzwege. – S. 131).

<sup>50</sup> Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 189.

<sup>51</sup> Ibid. – S. 98.

<sup>52</sup> Ibid. – S. 108.

экспансионизм, проникающий, если верить Иннису, Гелену и Гюнтеру в географическое пространство точно так же, как и в субатомарное, генетическое или кибернетическое, ориентирован исключительно на «шансы реализации», которые предварительно «экспериментально» апробированы и высчитаны методами теории вероятностей; следовательно, его не заботят старые мировоззренческие, философские или культурные вопросы, поскольку он действует здесь и сейчас. «Интенция прагматизма – игнорировать, что человек в более ранних культурах уже умел думать»<sup>53</sup>. Именно этот прагматизм, стремящийся с помощью техники решить все свои проблемы и потому глубоко антиисторичный, описывает Бэкон в утопии «Новая Атлантида», рассказывая о присвоенном, колонизированном и переделанном острове. Химическая промышленность, машины, лабораторные испытания, биотехника, лучевая физика, аэро- и акванавтика атлантов очерчивают поле прикладных наук, результаты которых оцениваются исключительно по тому, «что служит ежедневному употреблению и практике»<sup>54</sup>. Но завоёванный остров Америка, как говорит Гюнтер, превратил из иронической мести своего европейского колониста в американца, в человека, оставившего за собой региональные развитые культуры и выработавшего такое прагматическое, метафизически «необязательное» отношение к своему окружению, что оно позволяет ему действовать в «планетарном» масштабе и распространять себя «на весь глобус»<sup>55</sup>. За европейской колонизацией следует американская глобализация, претендующая на то, чтобы предписать Европе место в рамках нового мирового порядка. Многие победы США в последнем столетии: в первой и второй мировой войнах, в холодной войне, в торговых конфликтах с Японией и Европой, в конфликте вокруг построения глобального мирового порядка, их вечное технологическое лидерство с прагматической точки зрения делают очевидным именно сам этот прагматизм. Успех говорит сам за себя – а на континенте верят в возможность копирования рецептов этого

---

<sup>53</sup> Ibid. – S. 241 f.

<sup>54</sup> *Francis Bacon*. Neu-Atlantis, in: *Der utopische Staat*. – Reinbeck, 1984. – S. 171-215, S. 213.

<sup>55</sup> *Gotthard Günther*. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 105.

успеха, хотя на самом деле Новый Свет здесь для того, чтобы поставить на Старый Свет печать своего нового планетарного порядка. Америка отработала прагматическую программу Бэкона в таком темпе, что Европа может только «пасть на колени»<sup>56</sup>.

Истина перестала быть метафизической проблемой, как в Европе, превратившись в «cash-value» некоторого представления, в чистую прибыль, которую оно даёт. Ценность технической утопии описывается в долларах, и то единственное, что можно желать от будущего, заключается в еще большем количестве долларов. Будущее утопии определяется техникой создания рейтингов. Значение имеют «применимость» или «полезность» идеи. «Абстрактные или спекулятивные проблемы Духа» оказываются, по Гюнтеру, «лишёнными смысла и предмета»<sup>57</sup>. Науки производят технологии и патенты вместо истин или познания. Этот прагматизм полностью аисторичен по той причине, что он интересуется не историей проблемы, не создающими её идеями и понятиями, но только лишь практической применимостью того или иного тезиса. Поэтому «совокупная предшествующая культурная история» Америки не значит ничего<sup>58</sup>, и то, что может быть сделано, делается без каких-либо оглядок. США осуществили квантовый скачок в такую ментальность, которая любое прошлое оставляет позади себя или же «лишает ядра», используя как декорацию. «Постмодерн», покончивший с большими нарративами и перемешавший в своих произведениях все исторические стили, – это типично американское явление. Предельно последователен знаменитый американский писатель (исходящий в своих романах из того, что квантовая механика делает возможными путешествия во времени в прошлое), превращая средневековую Францию в парк развлечений, в новое культурно-историческое предложение в невероятно «выросшем сегменте туристического рынка». Пока Европа «спит», её история превращается в «местечко», способное «ежегодно приносить более двух миллиардов долларов». Дальше будут «Время» или «Парк Юрского периода», демонстрирующие реализацию

---

<sup>56</sup> Bacon. Neu-Atlantis. – S. 215.

<sup>57</sup> Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 238 f.

<sup>58</sup> Ibid. – S. 242.

постисторического принципа вневременного сосуществования<sup>59</sup>. Натан Мирфольд, еще один топ-менеджер из «АО Дарвин», чувствует себя настолько близким к «древним грекам», что с его точки зрения мы ничем «не превзошли» их в отношении «литературы, драмы» или «политических структур». «Прогресс», отличающий нас от античности, имеет сугубо техническую природу. Здесь вводятся различия в непредставимом для европейца стиле, потому что к такого рода эмфазе индифферентности не был способен фламандец или валлиец, западный или восточный немец, северный или южный итальянец, шотландец или англичанин. Здесь видны те же самые основания, которые уполномочивают США к образу действий, согласно которому «предыдущей истории человека как будто бы вообще не существовало»<sup>60</sup>, они предопределяют расположение наук о природе, человеке и биосфере по эту сторону метафизического размышления, в культуре здесь и сейчас, в вечной культуре, измеряемой экономическим успехом вместо художественно-исторической традиции.

Симптоматично, что Френсис Бэкон свою утопию «обрывает перед вопросом об идеальном государстве»<sup>61</sup>, потому что этот вопрос становится полностью избыточным, когда само государство понимается только в качестве «технического аппарата», будущее которого определено «поразительным развёртыванием технических средств, возможностей передвижения, сообщения и распространения»<sup>62</sup> и становится всё «прогрессивнее» соразмерно технической эволюции — это широко распространённое и привлекательное предположение. Бэкону достаточно приписать атлантам чисто техническое отношение к стране, которая с помощью «удобрений», «облучений», контроля за погодой и терраформирования в любом месте может быть обустроена так, как того требует ситуация<sup>63</sup>. Мыслящий так всегда является *глобальным*

---

<sup>59</sup> Michael Crichton. Timeline. Eine Reise in die Mitte der Zeit. – München, 2000. – S. 550.

<sup>60</sup> Die Darwin AG. – S. 283.

<sup>61</sup> Bloch. Prinzip Hoffnung. – S. 766.

<sup>62</sup> Carl Schmitt. Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes (1938) – Stuttgart, 1995. – S. 62f.

<sup>63</sup> Bacon. Neu-Atlantis. – S. 206.

*игроком*, потому что локальное и региональное не играют для него никакой субстанциональной роли. Задачи создания в прерии крепостей из тележек, колоний на Марсе, городов-садов во Флориде, парков развлечений в Ботропе или в Париже или же опорных баз на Кубе рассматриваются как сугубо технические и решаются «прагматически»<sup>64</sup>. За этим стоит готовность «осуществить перепланировку всего ландшафта этой планеты»<sup>65</sup>, как констатирует Гюнтер со ссылкой на «Рабочего» Эрнста Юнгера за 50 лет до Джоя, Курцвейла, Рифкина и компании. Весь «земной шар», как диагностирует Юнгер, стал «материалом» всё более и более нигилистических технологий, с помощью которых земля превращается в «производственный ландшафт», который, подобно *серой слизи* нанотехнологий, «очень равномерно покрывает весь земной шар своими сооружениями и приспособлениями, своими городами и ривьерами», не допуская ни одного «региона», который «не был бы закован улицами и рельсами, кабелями и радиоволнами, линиями воздушного и морского сообщения». Это не только взрывает старо-европейское «своеобразие природного и культурного ландшафта», но и подвергает человека как такового глубокой трансформации, которая может быть обозначена как деиндивидуализация или – технически – как «глубокое и безоговорочное слияние человека и инструментов, находящихся в его распоряжении»<sup>66</sup>. В «АО Дарвин» мы находим тождественно звучащее «предсказание» о «слиянии людей с робототехникой»<sup>67</sup>. В такого рода прогнозах говорится не столько об имеющейся в распоряжении технике, сколько об основополагающем открытии того факта, что «техника становится органом» и уже нельзя различить «органический и механический мир».<sup>68</sup> Ни в 1932, ни в 1952, ни сейчас речь не идёт о том, какими средствами дифференциации человека и машины мы на самом деле располагаем, но только о том, действительно ли западноевропейская

---

<sup>64</sup> Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 107.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ernst Jünger. Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (1932). – Stuttgart, 1982. – S. 220, 222f, 187.

<sup>67</sup> Die Darwin AG. – S. 33.

<sup>68</sup> Jünger. Der Arbeiter. – S. 186.

метафизика (этика, философия, религия) настолько основательно нейтрализована, что можно без церемоний начинать эксперименты.

Любое физическое и психическое страдание, как пишет Гюнтер, рассматривается в США как лишённое какого-либо «метафизического достоинства», как «временный» и определённо «заслуживающий сожаления, но в конечном счёте незначительный сопутствующий продукт технических (устранимых) недостатков»<sup>69</sup>. Тот факт, что кому-то не весело или что кто-то умер, оценивается как «достойный сожаления несчастный случай на производстве». Уже 50 лет назад возникает требование покончить с «безобразиями смерти»<sup>70</sup>. Само собой разумеется, что человек берётся в качестве машины; это прямо следует из мысли о создании «механического мозга», который нельзя будет отличить от человека, ведь «всякое актуализирующее себя мышление механистично и мёртво»<sup>71</sup>. Именно в рамках этой предпосылки Рей Курцвейл может утверждать, что вычислитель, который считает в миллион раз быстрее, чем современный гигацевый чип, можно будет спутать с человеком<sup>72</sup>. «Вечная жизнь», которую предсказывают Курцвейл и другие, для Гюнтера была бы с очевидностью жизнью «зомби»<sup>73</sup>. Курцвейл и сам утверждает: «Я заявляю: эти технологии определённо возникнут еще при нашей жизни. Между человеком и машиной не будет больше отчётливого различия. Смерть будет постепенно забыта»<sup>74</sup>. Пусть так и будет, ведь, по Гюнтеру, зомби «изображает себя живым» и тем самым претендует на «все права

---

<sup>69</sup> *Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 29.*

<sup>70</sup> *Ibid. – S. 218.*

<sup>71</sup> *Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 251.*

<sup>72</sup> Ср. у Бена Гёртцеля (*Ben Goertzel. System Builders: Danny Hillis. FAZ 22. 6. 2001*): «В мозгу находятся около 100 миллиардов нейронов и все эти нейроны работают по сути дела параллельно. Каждый отдельный нейрон намного медленнее, нежели процессор, но малая скорость компенсируется количеством и параллельной обработкой. Сегодня так называемые «инженерные рабочие станции» имеют два-четыре процессора... Разработанные Хиллисом компьютеры оперируют величинами иного порядка. Самая большая из построенных на сей день систем параллельного вычисления включала 64000 процессоров». Здесь также возникает вопрос: способна ли более высокая скорость скомпенсировать меньшее количество, начнёт ли система параллельных вычислений мыслить?

<sup>73</sup> *Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 251.*

<sup>74</sup> *См. Die Darwin AG. – S. 107ff.*

души»<sup>75</sup>. То, что между «спиритической машиной» в духе Курцвейла и человеческой душой существуют метафизические различия, которые одной только техникой в принципе непреодолимы, во всех организованных «Франфуртер Альгемайне Цайтунг» дебатах известно лишь теологу Клаусу Бергеру<sup>76</sup>. Религии оказываются тем последним бастионом Старой Европы, который должен быть отшлифован постметафизическим прагматизмом. Интервьюеры Бергера пытались войти с ним в конфронтацию не столько с помощью вопросов, сколько с помощью фактов новой эпохи, к примеру, фактов, приведённых тем биологом, что «выражался ясно», то есть был свободен от какого-либо культурного шума, посредством понятного без толкования кода. Этот биолог «вытащил фотографии эмбриона четырёхдневного возраста, эмбриона того рода, что обычно идут на исследования, и сказал: «Вы никого не сможете убедить в том, что вот это пенящееся нечто, которое выглядит как слизь, что это человеческое существо»<sup>77</sup>. Здесь ответ очевиден до любого аргумента. «Воспринятая жизнь», прозорливо писал Гюнтер, «это не жизнь»<sup>78</sup>, а произвольно управляемая машина. Европе угрожает не переобучение, а наказание.

Американский киборг, по Гюнтеру, живёт «уже не в ландшафте пространственного и психофизиологического постоянства, но некоем постоянно расширяющем пространстве»<sup>79</sup>, которое давно перешагнуло глобальные масштабы. В отличие от пораженчески настроенного Гелена, Гюнтер предсказывает, что американский прагматизм, отрыв американца и его «метафизики» от корней, его отрыв от истории, его идеология *фронтира* сделают США первой «развитой культурой планетарного уровня», которая не будет придавать значения локальным традициям или «физическим границам», но будет «продвигать» свои духовные или материальные «фронтиры в любые регионы»<sup>80</sup>. Средой и средством этой первой

---

<sup>75</sup> Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 250.

<sup>76</sup> Die Darwin AG. – S. 138f.

<sup>77</sup> Die Darwin AG. – S. 140.

<sup>78</sup> Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse. – S. 251.

<sup>79</sup> Ibid. – S. 109.

<sup>80</sup> Ibid. – S. 116 f.

«развитой культуры планетарного уровня» станут, по Гюнтеру, – задолго до американизированной средствами массовой информации «Глобальной деревни» Маклюэна<sup>81</sup> – сами средства коммуникации: «автомобиль, телефон, радио и радар». Личное телесное присутствие в определённом месте обесценивается средствами коммуникации, а доминирование телекоммуникаций и глобальной логистики привязывает все «пуповины» к тому, что раньше, наверное, можно было бы назвать родиной. Собственное тело становится пространством (или рынком), который исследуется и завоёвывается, познаётся зондами и нанороботами, подобно космическому пространству. Гюнтер, имея в виду медицину и кибернетику, прогнозирует, что «третья великая эпоха истории» не будет особенно различать «духовное», «механическое» и «предметное», а старые метафизические (религиозные, этические) границы «между жизнью и смертью», «человеком и машиной» будут всё более «стираться»<sup>82</sup>. Когда не существует фундаментальных различий между «материей и жизнью», экспериментальная лаборатория прагматизма не сдерживается ничем. В «американской мечте третья историческая эпоха человечества характеризуется тем, что она приносит с собой расширение человеческого господства на космос. Это звучит утопически. Более того – ведь утопическое мышление способно быть строгим и упорядоченным – это звучит как фантастика». И тем не менее, Гюнтер считает, что технические и духовные приготовления к экспансии в неизвестное близкое и бесконечное далёкое уже начались<sup>83</sup>. В этом он оказался абсолютно прав, и дебаты «АО Дарвин» продолжаются по известной схеме.

29 июня 2001 года Джордан Меяс на страницах Франкфуртер Альгемайне Цайтунг восторгается восторгом Рея Курцвейла по поводу восторженного искусственным интеллектом Стивена Спилберга, чья новая работа «Искусственный разум» с должной долей серьёзности восприняла видения и предостережения нанотехнологий. Меяс говорит о ней как о «наиболее значимом

---

<sup>81</sup> Ср. по этому вопросу у автора *Die Form der Telematik. Zur Semantik der globalisierten Gesellschaft*, in: *Merkur*, Heft 9/10. – Stuttgart, 1997. – S. 890-901.

<sup>82</sup> *Gotthard Günther. Die Amerikanische Apokalypse*. – S. 249 f.

<sup>83</sup> *Ibid.* – S. 115 f.



фильме современности» и обосновывает это суждение характерным для нашего эссе замечанием: «Спилберг больше не спрашивает, откуда мы пришли. Его интересует, куда мы идём». Чтобы, подобно Курцвейлу или Спилбергу исходить из того, что мы скоро «признаем небιологические сущности, машины и роботы, нашими родственниками, так сказать механическими сородичами», необходимо полностью освободиться от пространства и времени Старой Европы, а следовательно, и от прошлого США.

## **БУДУЩЕЕ РОССИИ, БУДУЩЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**

*Редько В.Г.*

Как должна развиваться наша страна? Каково будущее человечества? Какова будет роль России в человеческом сообществе? Сейчас во многом человеческое сообщество становится обществом потребления, со всеми его недостатками. Каковы могут быть альтернативы такому потребительскому обществу? Как идти к гармоничному развитию России? Как идти к гармоничному развитию человеческого сообщества?

В настоящей статье делается попытка обсудить такие вопросы и высказать предложения, которые должны способствовать гармоничному развитию нашего общества. Конечно же, высказываемые предложения не есть истина в последней инстанции, это скорее, как говорил А.И. Солженицын, «посильные соображения», которые могут помочь осмыслить, куда идти дальше.

### **1. Немного истории**

В 1991 году, после провала августовского путча в нашей стране возникла уникальная ситуация: появилась возможность строить государство без идеологических шор, на разумных принципах.

Казалось бы, что в послеавгустовские дни должна была бы начаться интенсивная работа по формированию политических

институтов и экономических структур нашего государства. К сожалению, в то время не чувствовалось, что политики-реформаторы заняты серьёзной конструктивной работой по формированию новой государственной и экономической системы. Пошло развитие по примитивному пути проб и ошибок, во многом сказывались личные амбиции и материальные интересы политиков, стратегические решения принимались чуть ли не спонтанно, без серьёзного обдумывания, не говоря уже о попытках научного обоснования этих решений. Уникальная возможность была упущена.

В чем же были ошибки политиков-реформаторов начала 1990-х?

Во-первых, реформы не были достаточно серьёзно подготовлены. Управление государством выглядело так. В 1991-1992 годах собрали команду толковых ребят-отличников и сказали: вот вам Российское государство, вы умные, давайте им управляйте. Команда, по-видимому, действительно была образованная, но одно дело – руководить лабораторией, а другое – государством.

Во-вторых, высшее руководство страны слишком много внимания уделяло неприкрытой борьбе за власть, что, в конце концов, привело к политическому кризису между президентом и парламентом и к расстрелу парламента из танков в октябре 1993 года. Грубая борьба за власть оттолкнула от стоящих у руководства политиков интеллигенцию, демократов конца 1980-х годов, которые, собственно, и способствовали приходу к власти политиков-реформаторов.

В-третьих, реформаторы упустили из виду развитие созидательной экономики. Честный созидательный труд был просто обесценен. Наибольшие доходы получили деятели шоу-бизнеса, банковские и криминальные структуры. Не обладали скромностью материальных интересов и находившиеся у власти реформаторы. И тогда, и сейчас много внимания уделяется производству нефти, газа, никеля, алмазов, но очевидно, что распродажа сырьевых ресурсов – это только временная, односторонняя мера в развитии экономики. Такой временной мерой может быть и залатывание экономических дыр за счёт продажи за рубеж оружия. С этической точки зрения нет ничего хорошего в том, что из пушек, сделанных на Урале, люди будут убивать друг друга в Африке. Для полноценного развития экономики необходимо стимулировать и организовывать

сельскохозяйственное и промышленное гражданское производство, основанное на использовании передовых мировых технологий, а также развитие перспективных наукоёмких технологий.

И, наконец, одной из основных ошибок реформаторов было неумение или нежелание публично разъяснить свои позиции.

Конечно, надо признать и трудности, с которыми столкнулись реформаторы: в начале 1990-х годов была революционная ситуация со всеми присущими революции стихийными процессами. Кроме того, сказывалась непредсказуемость возглавлявшего страну Б.Н. Ельцина. Возможно, что если бы у руководства страны остался М.С. Горбачёв, проводивший более взвешенную и более продуманную политику, реформирование пошло бы по более разумному пути.

## **2. Какое у нас должно быть государство?**

### **О научном подходе. Можно ли поставить управление страной на научную основу?**

Построение государственной системы управления – чрезвычайно сложная проблема.

Как приступают к решению новой сложной задачи в науке? Сначала изучают весь имеющийся мировой опыт, относящийся к данной проблеме, выбирают наиболее эффективный метод её решения, затем воспроизводят этот наиболее подходящий метод, приобретая при этом определённый опыт, и в дальнейшем развивают выбранное решение, постоянно отслеживая передовой мировой уровень в соответствующей области.

Казалось бы, и при решении политических проблем было бы целесообразно на основе мирового опыта разработать собственные концепции развития общества, чётко аргументировать эти концепции, сделать прогнозы, сопоставить возможные варианты развития и, что существенно для политических проблем, максимально широко представить результаты разработок в средствах массовой информации. Целесообразно дать возможность населению страны осознать необходимость серьёзно обоснованных политических и экономических преобразований.

Отметим, что определённая работа по научной проработке основ государственного управления ведётся. Например, очень интересный подход предложен в книге В.Л. Макарова «Социальный кластеризм.

Российский вызов»<sup>1</sup>. В книге разрабатывается концепция «федерации» равноправных социальных кластеров, использующая в качестве ведущего экономического механизма проектную экономику.

Хотя, по крупному счёту, пока серьёзной научной основы для развития системы государственного управления и, главное, применения этой основы в реальном управлении страной не видно.

### **Чей опыт перенимать?**

Как же использовать мировой опыт? На какие государственные системы ориентироваться? Чей опыт перенимать?

А давайте посмотрим, куда идут миграционные потоки в современном мире, системы управления каких стран создают наиболее благоприятные условия для жизни людей. Очевидно, что миграционные потоки направлены в Западную Европу, Канаду и США. Именно в страны с западной демократией эмигрируют наши молодые квалифицированные специалисты, получающие серьёзное научное образование в России. Небольшой поток идёт в Австралию и Новую Зеландию. Есть иммиграция из стран СНГ в Россию, но это обусловлено тем, что во многих бывших республиках Советского Союза жизнь ещё тяжелее, чем у нас.

А чей опыт в организации функционирования промышленного и сельскохозяйственного производства использовать? Тоже легко найти примеры, на которые стоит опираться. Посмотрите, например, на Польшу. Как только на поезде Москва-Варшава попадаешь в Польшу, сразу видна ухоженность сельских усадеб. Контраст просто бросается в глаза: в России сельские угодья, поля, как правило, слабо ухожены, а в Польше явно видно трудолюбие фермеров.

И ещё о трудолюбии, об уважении человека труда. Можно использовать и собственный опыт. Ведь в Советском Союзе нас воспитывали в духе уважения к человеку труда, и это было совсем неплохо. По большому счёту, политическая система в СССР в 1960-80-е годы имела лишь два крупных недостатка:

---

<sup>1</sup>Макаров В.Л. Социальный кластеризм. Российский вызов. – М.: Бизнес Атлас, 2010.

1) ограниченная идеология, в соответствии с которой считалось, что у нас самый прогрессивный строй, а весь мир должен равняться на первую страну победившего социализма;

2) вытекающая из этой идеологии конфронтация с наиболее развитыми странами мира, и, как следствие, непомерно раздутый военно-промышленный комплекс, чрезмерно милитаризованная экономика, ориентация прикладной науки преимущественно на военные цели.

### **3. Необходимо разностороннее развитие экономики России**

Необходимость мощного развития экономики России практически очевидна. Но, кроме узкого круга специалистов в области экономики, мало кто знает, как развивается экономика страны, как она будет развиваться в будущем.

В советское время в центральной печати достаточно много говорилось о состоянии экономики страны. Хотя советские газеты приходилось читать критически, т.е. приходилось читать и между строк, тем не менее, в общих чертах было понятно развитие экономики. А сейчас информация об экономике страны как-то не представлена в широкой печати. Хорошо даётся только информация о курсе рубля и стоимости барреля нефти. Но плохо понятно, какова динамика отраслей промышленного производства, какова динамика сельского хозяйства, перерабатывающей промышленности. Как всё организуется в экономике? Как товары доходят до населения, как работает потребительская торговля? Насколько оптимально всё это организовано? Каковы возможности усовершенствования организации экономики? Ответы на эти вопросы скрыты от широкой аудитории.

А ведь обществу нужно понимание того, как происходит развитие экономики. И если что-то происходит не так, то нужно намечать пути решения проблем. Без этого трудно представить пути эффективного развития экономики и осознание населением страны путей этого развития.

При этом в средствах массовой информации целесообразно активно и эффективно пропагандировать созидательный труд, скажем, представить семью успешного фермера, показать, как

фермер работает, какие у него есть препоны, что мешает работать, что нужно сделать, чтобы убрать препоны.

Сейчас по центральным каналам телевидения постоянно показывают представителей шоу-бизнеса, известных артистов. Конечно, это интересно и создателям программы, и многим телезрителям. А где человек созидательного труда? И к чему ведёт эта пропаганда артистов? К тому, что вся молодежь страны будет стремиться идти в артисты? А кто будет заниматься созидательным трудом?

Развитие экономики тесно связано с развитием политической системы страны. И тут больше вопросов, чем конструктивных ответов. Есть ли в стране политические партии, способные предложить программы развития России, направленные на эффективное развитие экономики, учитывающие дальние перспективы развития как нашей страны, так и всего мира? Есть ли дальняя стратегия развития России у нашего правительства? Есть ли форумы, на которых такая стратегия обсуждается? Привлечены ли интеллектуальные силы нашего общества к обсуждению стратегии развития страны?

Хотя у нас и многопартийная система, не видно чёткого конструктива в программах политических партий. Не видно партии, которая предлагала бы чётко определённые пути развития страны, эффективное развитие экономики, обеспечивающей благосостояние населения России.

Отметим, что определённые попытки формирования стратегии развития России начинаются. Например, начата работа стратегии социально-экономического развития страны до 2020 года, организованы экспертные группы «Стратегия-2020»<sup>2</sup>. Хотя к серьёзному конструктивному развитию экономики России эти попытки пока не привели.

Ещё один важный вопрос: территориальное распределение экономики и трудового населения. Удивительное впечатление производит сейчас Москва. В Москве можно найти хорошо оплачиваемую работу – и население Москвы растёт стремительными темпами. А попробуйте отъехать от Москвы на 200 км. Почти

---

<sup>2</sup> Официальный сайт экспертных групп: <http://strategy2020.rian.ru/>

наверняка бросятся в глаза огромные неосвоенные просторы, необработанные земельные участки, неразвитое сельское хозяйство, заброшенное производство.

Подчеркнём, что для будущего развития страны важно активизировать интеллектуальный потенциал провинции. В США университеты и научные лаборатории распределены по всей стране, у нас же непропорциональная доля научных и учебных институтов сосредоточена в Москве.

Сейчас Москва и провинция резко различаются по развитию экономики: эффективный бизнес (развитие совместных предприятий, финансовых организаций, компьютерных и телекоммуникационных технологий, обеспечение соответствующей инфраструктуры) идёт преимущественно в Москве. Уровень заработной платы в Москве, как правило, значительно выше, чем в провинции. Уровень культурной, научной жизни в Москве тоже намного выше, чем в провинции. И очень часто люди стремятся переехать из провинции в Москву. Но, скорее всего, оздоровление экономики может быть связано именно с провинцией.

А эффективное сельское хозяйство? Ведь его практически нет. Нет пропаганды жизни в сельской местности. Развиваются в основном города. Ведь посмотрите, как сказал несколько лет назад В.М. Песков:

«...Деревенская жизнь не просто лежит на боку, она брошена, втоптана в землю. Не пашется даже треть чернозёмов в тамбовских, воронежских, липецких землях. Беда так велика, что мало кто знает, как её одолеть, о ней, как о безнадежно больном, не решаются даже и говорить. Беда состоит не только в разрушении экономики. С гибелью деревень умирает пласт вековой культуры Руси – привычки, обычаи, нравственность, умение владеть плугом и топором. Исчезают прекрасные песни, ещё недавно звучавшие. Все они корнями уходили в деревенскую жизнь...

При этом растут города. Москва разрослась до размеров чудовищных и бурно расти продолжает, порождая много разных проблем в сбившихся в миллионные кучи людей и становясь уязвимой для множества техногенных бедствий, например, внезапного отключения электричества, порчи воды для питья, не говоря уж о том, что живём мы все в мире хрупком, подверженном

распрям из-за той же небрежливо кинутой, беспризорной у нас земли. Тринадцать тысяч деревень исчезли в России за последние пятнадцать лет. Напоминают о них лишь старые груши в одичавших садах, липы и тополя, росшие у домов. В приоритетах проблем, стоящих перед страной и народом сегодня, запустевшие земли – одна из главных и самых сложных. На неё замыкаются и демографические наши проблемы. Шевельнёмся ли, осмыслив последствия происходящего? Если нет – судьба не пошлет нам ничего радостного...»<sup>3</sup>.

Просто хочется сказать:

*Москву надо расселять, Россию надо заселять.*

По мнению автора, необходимо принять оперативные меры для создания условий развития эффективной экономики провинции. В качестве оперативных мер можно предложить следующие шаги:

- Разработать программы внедрения передовых западных технологий в сельское хозяйство, перерабатывающую и лёгкую промышленность.

- Детально разработать типовые решения для фермерского хозяйства, предпринимателя, малого предприятия. Возможно, даже следовало бы специально организовать примеры успешных типовых решений: «образцового фермера», «образцового предпринимателя», «образцового малого предприятия», с которыми мог бы ознакомиться любой начинающий своё дело. Конечно, фермер может и не следовать рекомендациям разработки, но благодаря разработке он будет знать, что нужно сделать, чтобы получить надёжный доход.

- Распространить информацию об этих проработках в средствах массовой информации, в том числе, в провинциальных. Разъяснить значение принимаемых мер для развития экономики страны.

- Показывать удачные примеры успешного труда в СМИ, рекламировать трудящегося человека.

- Показывать, как конкретно функционируют системы управления экономическими структурами и как работают экономические связи между разными производителями и между производителями и потребителями сельскохозяйственной и

---

<sup>3</sup> <http://www.kp.ru/daily/23769.3/57066/>



промышленной продукции. Всё должно эффективно работать, и население страны должно ясно видеть, как именно всё функционирует.

– Кроме этого, важно создание и развитие культурных, научных, образовательных локальных центров в провинции, социальное, медицинское обеспечение населения в провинции.

– Необходимо развитие университетов и научных институтов в областных центрах, также целесообразно развитие филиалов университетов, а, возможно, и научных лабораторий в районных центрах.

– Обеспечение возможности честно и хорошо зарабатывать в провинции.

– Организация обратной связи между населением и властными структурами разных уровней. Власть должна слышать народ.

– Отслеживание в печати эффективности работы управляющих структур регионов. Это связано с ещё одной проблемой: вырос и постоянно плодится многочисленный слой чиновников. Сейчас чиновником быть выгоднее, чем заниматься реальным производством. Естественно, что должна быть противоположная ситуация.

Такие и подобные меры должны сделать так, чтобы люди стремились переезжать из перенаселённой Москвы в провинцию.

Эффективное развитие России связано не только с будущим нашей страны, но и с перспективами развития человечества. Что же Россия может предложить для будущего развития человечества?

#### **4. Каково будущее человечества?**

##### **О всемирном государстве**

Необходимо подчеркнуть важность интеграции нашей страны в мировое сообщество. Многие мыслители, осознавая становящиеся всё более тесными связи между народами и мечтая о мире без войн и армий, развивали концепцию создания всемирного государства, общепланетного сообщества. Например, В.И. Вернадский разрабатывал концепцию всемирной сферы разума как неизбежного будущего человечества<sup>4</sup>. Перспективу человечества в создании

---

<sup>4</sup>Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. – М.: Наука, 1991.

общепланетного сообщества, всемирного гражданства в той или иной форме видели И.В. Гёте, И. Кант, П.Я. Чаадаев, А. Эйнштейн. Например, можно вспомнить мечты и предложения А. Эйнштейна по формированию всемирного правительства<sup>5</sup>.

И если посмотреть на развитие человечества, легко можно увидеть постепенно усиливающиеся связи между различными странами и народами.

Неизбежно интернациональна наука (в том числе общественные науки). Помимо того, что учёный должен постоянно отслеживать мировой уровень в своей области исследований, чтобы не открывать уже известное, очень важны личные международные научные контакты, эффективно стимулирующие работу ученого.

По мнению автора, развитие средств коммуникации, желание народов понять друг друга, гуманное начало человеческой природы, в конце концов, приведут к образованию всемирного государства. Интеграция нашей страны в мировое сообщество просто неизбежна.

### **Войны, армии, арсеналы вооружений – патология эволюции человечества**

Каждый здравомыслящий человек понимает, что войны, горы накопленного представителями вида *Homo sapiens* оружия далеко не полезны для гармоничной эволюции человечества. Помимо гибели людей и разрушения экологии во время войн и в мирное время случаются трагические инциденты, обусловленные военной активностью государств: склады оружия имеют тенденцию взрываться, во время учений ракеты попадают в мирные дома, в гражданские самолёты. Производство вооружений – дополнительная нагрузка на экономику, даже уничтожение сокращаемого оружия создаёт серьёзные экологические и экономические проблемы.

Можно ли предложить стратегические решения, направленные на сокращение военного противостояния, на уменьшение военных угроз в мире, на радикальное уменьшение арсеналов вооружений? Какие идеи здесь возможны? Какова могла бы быть роль науки, учёных в устранении военной патологии?

---

<sup>5</sup> Эйнштейн А. Собрание научных трудов в 4-х томах. – Т.4. – М.: Наука, 1967. – С. 569-570.

### **Концепция глобального пацифизма**

Возможный подход к решению указанных проблем – выработка определённой всемирной идеологической концепции – концепции глобального пацифизма. Одним из стимулов высказываемых ниже предложений послужили пацифистские идеи А. Эйнштейна, который подчёркивал важность взаимопонимания между различными нациями и высказывал идеи создания всемирного государства.

Опыт формирования и развития государств на постсоветском пространстве показывает, что национально-патриотические настроения превалировали над стремлением к взаимопониманию между нациями. Национально-патриотические настроения в определённой степени способствовали распаду Советского Союза в 1991 году.

Формирование идеологической концепции глобального пацифизма могло бы преодолеть чрезмерные национально-патриотические притязания отдельных наций (ведущие к военному противостоянию, созданию дорогостоящих армий и арсеналов вооружений) и открыть перспективы гармоничного развития многонационального человеческого сообщества.

В основу этой концепции могут быть положены следующие идеи:

- необходимо максимальное стремление к взаимопониманию между различными нациями и государствами;
- стремление к интеграции и сотрудничеству между нациями должно быть приоритетным по сравнению с национально-патриотическими конфронтационными настроениями;
- понимание того, что в будущем (в далёком будущем, возможно, после нескольких столетий) стремление к взаимопониманию и сотрудничеству между нациями, а также развитие систем коммуникаций и транспорта неизбежно должно привести к формированию единого всемирного государства;
- поиск подходов к построению всемирного государства – одна из приоритетных задач каждого из существующих государств;
- необходима широкая пропаганда идей глобального пацифизма и воспитание молодёжи в духе взаимопонимания и сотрудничества между нациями.

Подчеркнём, что процесс взаимопонимания между различными национальными культурами чрезвычайно интересен с познавательной точки зрения, поэтому культурное взаимопонимание – это не обеднение национальной культуры, а взаимное культурное обогащение.

Можно ожидать, что массовое принятие идеологии глобального пацифизма, вытеснение этой идеологией конфронтационных национально-патриотических настроений в различных странах должно привести к переоценке роли армий, вооружений и – как следствие – к устранению военной патологии в развитии человечества.

### **Патриотизм или пацифизм?**

Как совместить концепцию глобального пацифизма, идею построения всемирного государства с патриотизмом – с желанием развить экономику, культуру, науку собственной нации, своей страны? По-видимому, наиболее разумный подход здесь таков: принимая необходимость построения всемирного государства в отдалённом будущем, имеет смысл стремиться к тому, чтобы собственная нация внесла максимальный вклад в будущую общую экономику, в общую культуру человеческого сообщества.

Например, мы уже сейчас можем задуматься над тем, что наша страна может внести в общую культуру всемирного общества: достижения в освоении космоса или расстрел парламента из танков, мощную школу математиков и физиков-теоретиков или эстрадное сопровождение предвыборной кампании всемирного президента, разработку гуманных принципов управления человеческим сообществом или бомбёжки малых непокорных народов.

### **Необходимо развитие научного миропонимания**

Прогрессу человечества, движению к всемирной интеграции препятствуют различия религиозных взглядов, религиозных позиций. Во всём мире происходят конфликты и локальные войны, в определённой степени стимулируемые религиозными разногласиями.

Автор вовсе не отрицает позитивное значение религии, речь идёт о конфликтах, вращенных на почве религиозных разногласий. Убеждения верующих людей вызывают большое уважение. Религия даёт нравственные принципы поведения в обычной жизни, и в этом огромное воспитательное значение религии. Религия способствует сохранению проверенных веками традиций народа. Религия воспитывает уважение к памяти предков. Всё это важная составляющая духовной жизни народа и её надо бережно охранять.

Итак, религия в нравственном контексте имеет положительное значение для народа.

Конечно, все эти нравственные принципы можно соблюдать и без религии, но религия всё-таки дополнительно их поддерживает.

Теперь о происхождении религии в контексте научного миропонимания.

Нельзя исключать существование некоего космического разума, который время от времени в той или иной форме посылает своих представителей (например, для воспитания людей) на Землю. Таких представителей, как Христос, Магомед и др.

Но с естественнонаучной точки зрения более разумно считать, что поскольку религия может быть полезна для народа, то появление сильных духом людей, таких как Христос, и несущих своему народу полезные нравственные принципы, способствовало вере народа в такого духовного лидера и, следовательно, способствовало развитию этого народа на основе таких нравственных принципов. Что, в свою очередь, способствовало сохранению веры в этого лидера, сохранению данной религии.

Итак, происхождение религии может иметь вполне естественное объяснение.

У разных народов различаются традиции, нравственные принципы, различаются и формы религий. Необходимо уважать веру людей других конфессий, нужно находить взаимопонимание между людьми разных народов, разных государств, разных конфессий. Иначе возникает напряжённость в международных отношениях, конфликты, международный терроризм, гонка вооружений, войны.

Такое взаимопонимание насущно необходимо для будущего гармоничного развития человеческого сообщества. Сочувствие и

взаимопонимание между государствами и народами – гуманистическая основа для будущего развития человечества.

Парфразуя Ф.М. Достоевского, можно сказать:

*Взаимопонимание спасёт мир.*

Можно взглянуть на развитие религии и несколько шире. Сопоставим религиозные точки зрения с научными. Наука – это поиск истины, наука требует не принимать ничего на веру и прежде, чем утверждать что-то, подвергать это сомнению, тщательно исследовать и проверять все факты, стремясь строго обосновывать все положения. Религия, в противоположность этому, стремится поставить всё на веру в чудеса. Принципы поиска истины в науке и религии противоположны друг другу.

Разные конфессии имеют разные точки зрения на происхождение человека, происхождение духовного мира человека. Но ведь проблему происхождения человека, проблему происхождения мышления человека, его духовного мира можно изучать и с научной точки зрения. Причём задача исследования происхождения человеческого мышления – глубокая проблема современной науки<sup>6</sup>.

Для налаживания взаимопонимания между людьми, придерживающимися разных мировоззрений, был бы полезен широкий международный диалог по проблемам происхождения человека, основанный на наиболее серьёзном и глубоком миропонимании – научном миропонимании. Ведь если молодой палестинец и молодой израильтянин вместе занимаются научным исследованием проблемы происхождения человека и его интеллекта, то разве захотят они воевать между собой?

Подчеркнём, что предлагается очень важная и полезная работа, которая могла бы способствовать решению многих социальных проблем – необходимо развитие научного миропонимания,

---

<sup>6</sup> См., например: *Редько В.Г.* Проблема происхождения интеллекта // Вопросы философии. – 2008. – № 12. – С. 76-83.

*Редько В.Г.* Моделирование когнитивной эволюции – перспективное направление исследований на стыке биологии и математики // Математическая биология и биоинформатика (электронный журнал). – 2010. – Т. 5. – № 2. – С. 215-229. URL: [http://www.matbio.org/downloads/Redko2010\(5\\_215\).pdf](http://www.matbio.org/downloads/Redko2010(5_215).pdf)

необходима популяризация научных знаний, необходима пропаганда научного мировоззрения.

На основе научного миропонимания возможно развитие диалога между людьми, придерживающимися разных взглядов на происхождение человека, между различными конфессиями, установление взаимопонимания между различными народами. Такой диалог мог бы способствовать устранению причин международных конфликтов, способствовать гармоничному развитию человеческого сообщества.

### **5. Идея проекта на Нобелевскую премию мира**

В ряде своих последних работ Н.Н. Моисеев подчёркивал важность формирования Коллективного Разума человечества и высказывал идеи о необходимости создания своеобразного Совета Мудрецов планеты (при ООН или ЮНЕСКО) – научного органа, включающего учёных разных стран<sup>7</sup>. По мнению Н.Н. Моисеева, такой орган должен стать авторитетным всемирным научным парламентом, обеспечивающим разработки концепций устойчивого развития человечества. Такой орган должен состоять именно из учёных, которые способны критически оценивать сложившуюся ситуацию и вырабатывать свою позицию независимо от руководителей стран. К мнению Совета Мудрецов должны прислушиваться международные организации и руководители стран. Естественно, что рекомендации Совета Мудрецов должны базироваться на определённых научных разработках.

Приведём пример возможного научного направления работ, которое могло бы внести вклад в развитие международного сотрудничества. Будем отталкиваться от компьютерной модели, исследовавшейся М.С. Бурцевым<sup>8</sup>. В этой модели исследовалась

---

<sup>7</sup> Моисеев Н.Н. Универсум. Информация. Общество. – М.: Устойчивый мир, 2001.

Моисеев Н.Н. Быть или не быть... человечеству? – М.: ЗАО «КРНТР», 1999.

<sup>8</sup> Бурцев М.С., Редько В.Г. Влияние агрессии на эволюцию в многоагентной системе // Сб. трудов 9-ой Международной конференции «Проблемы управления безопасностью сложных систем». – М.: ИПУ. 2002.

Редько В.Г., Бурцев М.С., Сохова З.Б., Бесхлебнова Г.А. Моделирование конкуренции при эволюции многоагентной системы // Искусственные общества (электронный журнал). – 2007. – Т. 2. – № 2. – С. 76-89. URL: <http://www.artsoc.ru/magazine/>

эволюция многоагентных популяций, в которых агенты (модельные организмы) могли перемещаться, питаться, размножаться, бороться с другими агентами. При этом в некоторых компьютерных экспериментах наблюдались неожиданные пики в зависимостях численности популяции агентов  $N$  от времени  $t$  (рис. 1, нижняя кривая). Анализ системы управления агентов продемонстрировал, что пики соответствовали тем моментам времени, когда у агентов отсутствовали «гены агрессивности»: в нейронной сети агентов-особей в результате мутаций исчезали эффекторы, ответственные за борьбу между агентами. В эти моменты агенты не тратили свой энергетический ресурс на борьбу с другими агентами, а использовали ресурс для полезных действий. Для подтверждения этого вывода полная модель (с борьбой между агентами) сравнивалась с модифицированной моделью, в которой эффекторы борьбы были полностью устранены из системы управления агентов (рис. 1, верхняя кривая). Видно, что в случае такого глобального пацифизма установившаяся численность популяции была примерно в 2 раза выше, чем для обычных агентов, ведущих борьбу между собой.

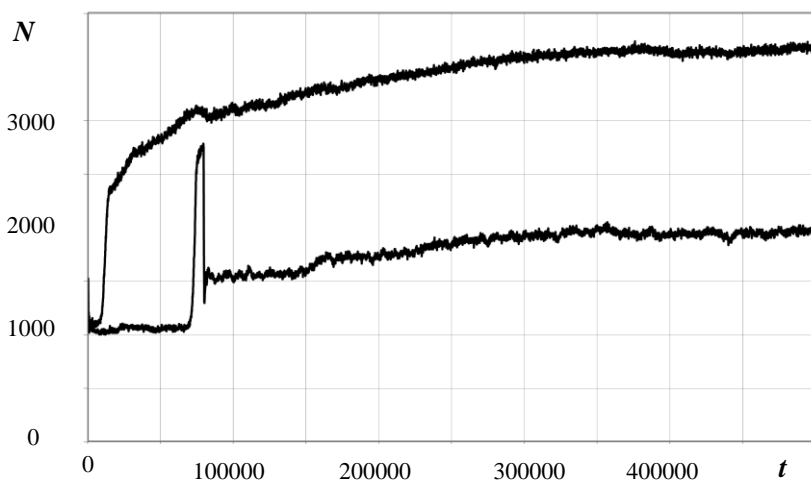


Рис. 1. Зависимость численности популяции  $N$  от времени  $t$  в полной модели (нижняя кривая) и в случае «глобального пацифизма» (верхняя кривая).



Таким образом, гены агрессивности в процессе эволюционной оптимизации систем управления модельных организмов могут вымирать. Хотя не всё так просто. Как демонстрирует рис. 1, исчезновение генов агрессивности было кратковременным – пики в зависимости численности популяции  $N$  от времени  $t$  были довольно узкие. Это связано с тем, что в результате обратных мутаций гены агрессивности восстанавливались, снова начиналась борьба между организмами и численность популяции уменьшалась.

Если развить этот подход для социально-экономических систем и рассмотреть эволюцию агентов как эволюцию государств, то можно предложить исследование, направленное на научное обоснование концепции глобального пацифизма, а также идею проекта на Нобелевскую премию мира «Разработка научных основ всемирного разоружения». Если перенести результаты работы<sup>9</sup> на развитие человечества, то можно ожидать, что использование подхода глобального пацифизма может увеличить благосостояние человечества в 2 раза. Конечно, приведённые результаты моделирования – совсем небольшой шаг, который должен быть дополнен серьёзными гуманитарными исследованиями. Но этот шаг основан на конкретном компьютерном моделировании, показывающем возможности развития предлагаемого проекта.

Можно предложить и возможные конкретные шаги на пути к всемирному разоружению:

- Во всех странах сделать открытой общую сумму расходов на вооружение, и всем договориться каждый год уменьшать эту сумму в определённой пропорции, например, на 10% каждый год в каждой стране. Если пропорция будет такая, то характерное время значительного сокращения расходов на вооружение составит всего 10 лет.

- Во всех странах отменить всеобщую воинскую повинность, все вооружённые силы сделать контрактными. Отметим, что пример нашей страны показывает явный недостаток всеобщей воинской повинности: многие молодые люди поступают в ВУЗы и в аспирантуру для только того, чтобы избежать призыва в армию.

---

<sup>9</sup> Бурцев М.С., Редько В.Г. Влияние агрессии на эволюцию в многоагентной системе.

Итак, в качестве проекта на Нобелевскую премию мира может быть предложена разработка научных основ всемирного разоружения с использованием моделей эволюции многоагентных систем.

Причём, если инициатива такого проекта будет исходить из России, то это может резко повысить престиж нашей страны. Иницилируя проект такого уровня, Россия могла бы проявить себя как одна из ведущих держав человеческого сообщества.

### **Выводы**

В данной статье обсуждаются вопросы, связанные с перспективами развития системы государственного управления нашей страны и общими перспективами развития человечества. Эти вопросы нетривиальны и недостаточно обсуждаются в научных кругах и СМИ. Повторим наиболее важные из них:

1) Как использовать научные методы в развитии систем государственного управления?

2) Как учитывать интеграционные процессы в мире, перспективы построения всемирного государства в будущем, каков может быть вклад России в будущее человечества?

3) Как развивать научное миропонимание, как развитие научного миропонимания может препятствовать религиозным конфликтам?

4) Как вести разработки научных основ всемирного разоружения?

Статья не даёт полного ответа на указанные вопросы, тем не менее, на основании проведённого анализа можно наметить наиболее перспективные научные направления работ, необходимых для полнокровного развития нашей страны, для полноценной интеграции России в мировое сообщество:

1) Анализ современных методов государственного управления. Представление результатов анализа в средствах массовой информации. Обоснование и выбор наиболее приемлемой схемы управления для России.

2) Анализ методов борьбы с коррупцией. Представление результатов анализа в СМИ. Разработка и реализация наиболее эффективных методов борьбы с коррупцией в России.

3) Разработка и реализация принципов развития эффективной и полноценной экономики России, включающей мощное развитие экономики провинции, экономики регионов.

4) Построение и исследование теории глобального пацифизма, теории всемирного разоружения.

5) Исследование перспектив развития России. Оценка будущего нашего государства. Разработка принципов построения всемирного государства.

## **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И ЭВОЛЮЦИЯ<sup>1</sup>**

*Нестеров А.Ю.*

Предметом обсуждения в настоящей статье является вопрос о соотношении фантастического, как оно известно теории литературы, и эволюции, как она описывается в общеупотребительном ряду философских трактатов. Речь идёт о соотношении механизмов или способов осуществления фантастического, фиксируемых в системе художественной коммуникации, и механизмов получения нового, работающих за пределами сугубо фикциональной, художественной среды. В рамках сопоставительного анализа этих механизмов нас будет интересовать содержательная специфика категории «нового» в свете вопроса о самоопределении человека, его свободе как

---

<sup>1</sup> Полный текст статьи опубликован в работе *Нестеров А.Ю.* Проблема нового: фантастическое, эволюция и границы представимого. Философские науки. – 2014. – № 8 – С. 120-135.

целеполагании и целереализации. Языком обсуждения является общая семиотика.

## 1. Фантастическое

Вопрос о природе фантастического в теории литературы достаточно хорошо изучен<sup>2</sup>. Фантастическое определяется как «чудо»<sup>3</sup>, возникающее в структуре художественного коммуникативного акта, то есть во взаимодействии текста (зафиксированной автором речи на определённом языке) и индивидуального мышления реципиента этого текста в акте чтения. Фантастическое или «чудо» – это определённое состояние коммуникативного акта или, другими словами, определённая коммуникативная ситуация, описываемая в терминах логики как «автореферентное отрицание» и возникающая в том или ином измерении семиозиса<sup>4</sup>. Конкретные свойства этой ситуации зависят от места в структуре коммуникативного акта, в котором она возникает.

Количество и специфика мест в структуре коммуникативного акта, в которых могут складываться те или иные ситуации, зависит от теории или идеализации, посредством которой описывается коммуникативный акт в целом и художественный коммуникативный акт в частности.

Идеализация простейшего случая коммуникации подразумевает отношение «текст – читатель», где структуры сознания автора реализованы в структурах текста, а читатель актуализирует в собственном опыте объекты, транслируемые текстом. В такой

---

<sup>2</sup> См.: *Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р.* (Сост.) Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). Сборник материалов международной научной конференции. – Самара, 2009. – 251 с.

<sup>3</sup> Ср.: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа: человек и мир, человек и общество и т.д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного» *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Фантастика – литература // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собрание сочинений в 10 т. – М., 1993. – Том 2Д. – С.347.

<sup>4</sup> См.: *Нестеров А.Ю.* Проблема определения понятия фантастического // *Вестник Томского государственного университета. Томский университет.* – Томск. – 2007. – № 305. – С.35-42.

идеализации три слоя коммуникации, совпадающие с измерениями семиозиса: семантика, синтаксис и прагматика. Для текстов на формальных языках автореферентное отрицание – это синтаксическая последовательность, запрещающая семантику, то есть делающая невозможной любого рода отсылку к объекту. В текстах на естественном языке автореферентное отрицание возникает в виде метафоры, построенной по корректным синтаксическим правилам, но лишенной, с точки зрения реципиента, объекта. Объект, обозначаемый метафорой, еще только должен быть построен субъектом, расшифровывающим эту метафору. Фантастическое в первом приближении – это такое соотношение измерений семиозиса, которое вынуждает реципиента создавать новые объекты.

В простейшей модели фантастическое невозможно отличить от метафизики, лжи, художественного как такового и т.п., поскольку во всех этих случаях у коммуникативного знака нет эмпирического, воспринимаемого объекта. Сложные модели коммуникативного акта требуют учёта не только многослойности (горизонтальной и вертикальной упорядоченности) текста, но и многослойности сознания автора и читателя, допускающей «существование» не только воспринимаемого, но и логически непротиворечивого, равно как и того, что может быть прагматически учтено тем или иным способом. Классическая философия от Платона до Поппера разделяет индивидуальное сознание (то эго, которое участвует в акте чтения в качестве реципиента) как минимум на три уровня, подразумевая под ними чувственное восприятие, набор рассудочных структур и разум как аппарат рефлексии. В терминах семиотики каждый из этих уровней обладает измерениями семантики, синтаксиса и прагматики, так что количество мест в коммуникативной структуре, в которых возникает ситуация автореферентного отрицания, только в индивидуальном сознании реципиента текста увеличивается до девяти; если учитывается гипотетическое авторское сознание – то до 18; таким образом, предельно прозрачная структура автореферентного отрицания способна порождать в акте интерпретации от девяти до

восемнадцать фантастических, но онтологически совершенно отличных друг от друга ситуаций<sup>5</sup>.

Фантастическое означивание на первый взгляд радикальным образом отличается как от процедур прямого обозначения, связывающего элементы языка и элементы чувственного восприятия, так и от процедур косвенного обозначения, связывающего элементы языка с предметами рефлексии или «врождёнными идеями». В прямом обозначении достаточно договориться о терминах и правилах вывода, чтобы сформулировать общезначимое суждение, в косвенном обозначении необходимо описать исторически устойчивый способ рефлексии, приводящий к тому или иному общезначимому содержанию какого-то понятия: примером первого является язык экспериментальной физики или биологии, примером второго – язык религиозной проповеди или метафизического трактата. Фантастическое обозначение не является ни первым, ни вторым, поскольку не подразумевает указания на объекты, существование которых легитимируется определениями Д. Беркли и У. Куайна<sup>6</sup>. Возможность существования фантастического возникает в связи с особым навыком означивания, позволяющим отрицать правило любого рода и через это отрицание выстраивать новые объекты и правила.

Предпосылки теории значения, позволяющие понять механизм осуществления фантастического означивания, сформулированы В. Изером<sup>7</sup>. В стандартных (ориентированных на описание прямой или косвенной референции) моделях акта обозначения решаются две задачи: привести к соответствию структуры языка, мышления и восприятия и дать максимально прозрачную формализованную структуру этого соответствия. Однако стандартные модели,

---

<sup>5</sup> См.: Нестеров А.Ю. Семиотическая схема познания и коммуникации. – Самара, 2008. – 193с.

<sup>6</sup> «Существовать – значит быть значением переменной». *Quine W. V. Designation and Existence* // *Journal of Philosophy*. – N.Y., 1939. – Vol. 36, No. 26, Dec. 21. – P. 708; *Quine W. V. Notes on Existence and Necessity* // *Journal of Philosophy* – N.Y., 1943. – Vol. 40, No. 5, Mar. 4. – P. 118.

«Существовать – значит быть воспринимаемым». *Berkely G. Philosophical Writings*. – Cambridge University Press, 2008. – P. 84.

<sup>7</sup> См. *Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1994. – 366 S.

несмотря на колоссальный прогресс логики в XXв., не в состоянии учесть и отобразить положение вещей, в котором язык, мышление, восприятие – это самостоятельные сферы бытия, миры, соответствие между которыми устанавливается умом человека и поддерживается культурой и её историей: соответствие в виде корреспондентского отношения – это продукт рефлексии, и выяснение структуры этого соответствия есть прояснение процедур рефлексивного мышления. Язык и мышление – динамические системы. Референция – взаимодействие двух и более систем с различными скоростями изменения. Стабильность референции в случае прямого означивания обеспечивается стабильностью восприятия (последняя как таковая может быть обоснована лишь метафизически), в случае косвенного означивания – стабильностью способа бытия человека в мире, выражающего себя в истории культуры. Например, разница между денотатами «дерево» и «любовь» – в количестве индивидуальных усилий, приложенных к поиску обоснования; а денотат «смеющееся дерево» требует от реципиента качественно иного усилия, поскольку нуждается не в обосновании, но в создании.

Когда стандартная четырёхкомпонентная модель референции (состоящая из знака как материального носителя, смысла как способа указания на денотат, самого денотата и интерпретанты как навыка, делающего возможным процедуру указания) применяется к описанию реальной коммуникации, она оказывается неполной. Языковой знак только указывает на объект, который реципиенту необходимо увидеть, припомнить или реконструировать. «Чужое слово», «лакуна», «место неопределённости» – это термины теории литературы, указывающие на то, что язык лишь инициирует, возбуждает мышление к актуализации состояний, объектов, правил или ситуаций. Фактически, если рассматривать вопросы формирования объектов в индивидуальном сознании в контексте когнитивных наук и экспериментальной психологии, бытовая коммуникация оказывается только формой редукции сложных форм мышления, инициируемых языком, к квазипростым шаблонам. Художественная литература (образы которой по определению не относятся к «воспринимаемой объективной действительности») и тем более фантастика как специфическая отрасль художественной литературы строят системы означивания, отрицая их соотнесение с

какой-либо действительностью: мышление реципиентом фикционального текста уже на уровне навыка означивания соотносит текст не с наблюдаемым или умопостигаемым, но с тем, что должно быть построено посредством смыслов именно этого текста.

Фикциональный знак как таковой, определённый в четырёхкомпонентной модели знака<sup>8</sup>, включает в себя:

1. Интенциональный объект или субъективное представление, подлежащее принципу привилегированного доступа, то есть обладающее конкретным значением только для одного субъекта. Качественное отличие фикционального (вымышленного) объекта от объектов, формируемых чувственным восприятием, от предметов рассудка и от объектов, полученных рефлексией, заключается в том, что он не может быть представлен или воображён двумя субъектами одним и тем же образом за исключением случаев подмены индивидуальной способности представления стабильными коллективными шаблонами. Семантическое правило в случае вымысла формулируется для всех типов знаков как ограничение стандартного правила: индекс, икона или символ обозначают здесь индивидуальные, далее не сообщаемые значения.

2. Порядок следования знаков, отличающийся от стандартного. Сказанное верно для простого случая художественного высказывания, где под художественным высказыванием понимается квазисуждение в смысле Р. Ингардена или псевдопредложение в смысле Р. Карнапа, то есть такое суждение или предложение, которое не является ни истинным, ни ложным для корреспондентской теории. В смысле Ю. М. Лотмана синтаксическое правило художественного высказывания определяется как более сложный, нежели в обыденной речи, набор правил образования и преобразования, где под сложностью понимается включение дополнительных правил, маркирующих отличие художественной речи (дискурса вымысла) от обыденной. Технически указанная сложность выражена в учёте синтаксических

---

<sup>8</sup> См.: *Нестеров А.Ю.* Семантика вымысла: эпистемологический статус значения фикционального знака // *Именование, необходимость и современная философия.* – СПб., 2011. – С.154-169.



механизмов отрицания возможности суждения быть истинным или ложным. Смысл знака, обозначающего вымышленный объект, - это тем или иным способом маркированное место в знаковой системе. Если маркирование осуществляется не синтаксически, то есть если имеет место не художественный, а иной вымысел, то оно осуществляется на уровне прагматики.

3. Собственно материальная данность знака, обозначающего вымышленный объект. В случае языковых знаков, описывающих реальный эмпирический опыт, трансцендентальные или логические структуры, не возникает серьёзных затруднений с тем, чтобы построить иерархию метаязыков, отделив для каждого уровня метаязык от языка-объекта. В случае вымысла сам объект как таковой не дан для анализа, так что его реальная структура включает в себя все компоненты не только обозначающего, но и обозначаемого знака. Иными словами, невозможно провести чёткое логическое разделение на план языка, знаки которого обозначают вымышленные объекты, и план мышления (воображения, представления и т.п.), знаки которого обозначаются языком. В этом существенное отличие привилегированного доступа к собственным, эмпирически данным психофизическим состояниям, выступающим знаками тех или иных состояний организма, от привилегированного доступа к вымышленным объектам. Субстрат языкового знака, обозначающего вымышленный объект, включает в себя и язык, и мышление (не выражаемую на естественном языке деятельность сознания).

4. Особый навык распознавания, понимания или кодирования/декодирования знаков вымышленных объектов. Было бы существенно легче показать, чем прагматика вымысла отличается от прагматики обыденной речи, если бы существовал внятный, построенный не по принципу логического круга, ответ на вопрос, что вообще делает знак знаком или что такое знак. Пока такого рода ответа нет, можно довольствоваться диалектикой знака и фона, а именно некоторым правилом употребления знака в некоторой незнаковой среде, в соответствии с которым субъект должен располагать навыком обозначения отсутствующих в его эмпирическом или рефлексивном опыте объектов. Этот навык обычно формулируется как способность воображения (или

представления), являясь после Канта вместе с эмпирическим опытом и трансцендентальными структурами источником нового познания. Опыт лжи, непонимания и вымысла показывает, что прагматический навык здесь более сложен и строится как снятие навыка обыденного означивания. Литературное высказывание, например, является более сложным, нежели ассерторическое суждение науки, ибо оно не обозначает действительность, но либо «подражает» ей, либо создаёт «действительность» в свете некоторой литературной нормы, выраженной набором эстетических и художественных кодов своей эпохи. Соответственно, поэт и читатель нуждаются в более сложно устроенном навыке распознавания чего-либо в качестве знака, который включал бы в себя большее число опосредований.

Фигура автореферентного отрицания (отрицания отрицания) для общего случая фантастического текста выстраивается тривиально. Текст в прагматическом измерении отрицает свою соотнесённость с действительностью, которой располагает реципиент (и которая подтверждена его опытом мышления и восприятия), однако в семантическом измерении строит значения, используя ресурсы именно отрицаемой действительности. Гоблины или демоны, ангелы или магические предметы, разумные океаны или межзвёздные корабли – это продукты мышления, построенные им за счёт отрицания наличных форм действительного опыта и создания новых. Фикциональный текст умножает «действительности» в сознании читателя, осуществляя эту процедуру в тех же механизмах означивания, в которых происходит нефикциональная коммуникация. «Чудо» заключается в том, что рассудочные структуры читающего фикциональный текст индивида оказываются способны создавать объекты, отсутствующие в какой-либо разновидности опыта, наделяя качеством «существующих» вещи и правила их построения, никогда не встречавшиеся ни в размышлении, ни в наблюдении. Возможность «чуда» возникает в связи с изменением навыка означивания, то есть в связи с трансформацией интерпретанты: фантастический или фикциональный знак на уровне прагматики оказывается коммуникативным знаком с отсутствующим значением (автореферентное отрицание маркирует именно отсутствие обозначаемого объекта), которое требует «наполнения».

Механизм «наполнения» значением знака с отсутствующим значением или, другими словами, способ создания нового объекта средствами мышления на основе читаемого текста – это механизм понимания или интерпретации. Если для нефикциональной коммуникации верным будет утверждение, что читатель с помощью интерпретационных процедур должен открыть или найти то, что он не понимает (отсутствующее значение у наличного коммуникативного знака), то для фикциональной коммуникации – утверждение о том, что он должен нечто создать, чтобы снять своё непонимание. Механизмы интерпретации, таким образом, оказываются механизмами творчества, создания нового.

В свете сказанного тезис об онтологической и гносеологической самотождественности мироздания (например, приписываемая Гермесу Трисмегисту магическая формула «наверху то же самое, что и внизу» или замечание К. Аймермахера о том, что «никому еще не удавалось выйти за границы познаваемого»<sup>9</sup>) прочитывается как тезис о самотождественности механизмов интерпретации и творчества, восходящий к принципу самотождественности механизмов и структур семиозиса, создающих человека и его миры. Воспринимая последовательность коммуникативных знаков и расшифровывая её в качестве текста на определённом языке, человек либо автоматически соотносит её с готовыми шаблонами чувственного восприятия или умозрения, либо оказывается в ситуации непонимания (знания о собственном незнании) и выстраивает новые ряды объектов в среде имеющегося в его распоряжении опыта. Крайне существенный вопрос в этой связи – это вопрос об ограничениях творческой способности или, другими словами, проблема реальности; проблема тех контекстов, в которых осуществляется работа сознания по созданию объектов, структура которых нарушает ожидания, корректирует деятельность мышления, делает возможной ошибку, заблуждение и т.д.

Если бы в случае фантастического речь шла о полном произволе индивида (или хотя бы о возможности такого произвола) в отношении сред, в которых он участвует, тогда не просто пришлось бы согласиться с постмодернистским тезисом о том, что мир – не

---

<sup>9</sup> Аймермахер К. Всё ярко, пёстро, нестройно... // Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. – М., 2001. – С.16.

более чем текст, но и признать, что каждый в состоянии переписывать этот текст по собственным, только ему принадлежащим правилам. Однако иллюзия произвола в отношении правил семиозиса возникает лишь при переходе от одного шаблона к другому, характеризуя «наивного» зрителя. Фантастическое есть новое, которое возникает через отрицание семантического, синтаксического или прагматического правила на уровнях чувственного восприятия, рассудка или разума. В качестве собственно фантастического оно является таким новым, которое нарушает осознаваемые реципиентом границы, и, как правило, само это осознание границ и возможностей их нарушения кодифицировано контекстами культуры и истории. Проблема реальности возникает тогда, когда актуализируется вопрос о субстрате осуществления фантастического. Фантастическое в литературе выстраивается в пространстве воображения, в инобытии реального опыта, то есть материальный носитель фикциональному знаку может предоставить только рассудок: когда фикциональный знак стремится к отображению в субстрате чувственного восприятия, возникают собственно вопросы о нарушении ожиданий, технике и эволюции.

## **2. Эволюция**

Знаковые системы, в которых осуществляет себя сознание человека, с позиции субстрата или материи их реализации выражаются не только в эпистемологической перспективе, но и в онтологической. Вопрос о переводимости этих перспектив друг в друга остаётся открытым, однако ясно, что чувственное и умопостигаемое у греков, чувственное восприятие и рассудок у немецких классиков или эмпирическое познание и логический анализ в Венском кружке – это оппозиция двух субстратов реализации семиозиса, дуализм, актуальный как для теории познания, так и для онтологии. Во второй половине XX в. значимую роль в философии науки начинает играть плюралистическая онтология, прямо противопоставляющая физический, психический и языковой субстраты (в виде «миров», разъединённых способом фальсификации предположений, сформулированных в терминах

этих миров), к которым часто добавляются эстетический и этический.

В теории познания взаимодействие типов семиозиса описывается через отношение референции, принцип которого прост: знак в качестве значения прямо может обозначить только знак (явления становятся денотатами знаков рассудочных языковых структур, эти знаки становятся значениями метаязыков и т.д.)<sup>10</sup>. Онтологически задача описания взаимодействия типов семиозиса существенно шире: необходимо не только показать способы их корреляции, но и ответить на вопрос об условии её возможности. Если фальсификационизм позволяет получить как минимум пять несовпадающих субстратов, из которых два являются традиционной парой (физический мир и мир языка или физический мир и психический мир в зависимости от того, берётся ли дуализм в неопозитивистском или картезианском смысле), а оставшиеся три не только не добавляют ясности при анализе взаимодействия, но – наоборот – ставят новые вопросы о структуре знака в них и о способах общезначимого выражения этой структуры, то задача сформулировать онтологию для типов семиозиса приобретает характер программы фундаментальных научных исследований.

Оппозиция эпистемологического и онтологического подходов к фиксации типов семиозиса важна для понимания эволюции. Описание развития (как формирования нового) осуществляется через анализ границ познаваемого на фоне существенно более широких онтологических границ, где последние для теории познания остаются в виде явных или скрытых предпосылок. Развитие или возникновение «нового» как такового представляет собой фундаментальную философскую проблему; известные подходы к её решению делятся на диалектический, системно-теоретический и синергетический.

Диалектическое решение проблемы «нового» сформулировано Г. Гегелем в рамках онтологии абсолютного идеализма и вводит его как синтез тезиса и его отрицания. Это знаменитая фигура треугольника, семиотически выражающая знак как тезис, значение

---

<sup>10</sup> Ср.: «Закон способности обозначения: одно из связанных друг с другом представлений становится средством познать действительность другого». *Baumgarten, A.G. Metaphysik.* – Jena, 2004. – S.143.

как отрицание, а смысл – как синтез, то есть то новое качество, которое в субстрате одного слоя позволяет учесть признаки более низкого слоя и, в свою очередь, быть обозначенным, то есть быть подвергнутым отрицанию<sup>11</sup>. Так понятие «новое» позволяет разграничивать количественные и качественные границы, то есть рассматривать новое или как раскрытие ресурсов субстрата конкретного типа семиозиса, или как переход от одного субстрата к другому<sup>12</sup>. Системно-теоретическое решение проблемы «нового» подразумевает, что «новое» есть результат наложения систем, переноса по аналогии<sup>13</sup>. Научная продуктивность этого подхода, выражающаяся, например, в фундаментальном расширении границ физического знания средствами математики в XX в., обусловлена соотношением как минимум двух субстратов семиозиса с целью обнаружения изоморфизмов или расширения границ отображения одного субстрата в другом. Синергетическое решение проблемы «нового» вводит эту категорию как описание состояния системы при выходе из точки бифуркации; эвристический потенциал этого подхода ясен пока не до конца.

Проблема эволюции сознания формулируется в виде ряда вопросов, каждый из которых задаёт соответствующее содержание понятия эволюции. Первый вопрос заключается в выявлении новых синтаксических правил той или иной функции сознания без изменения интерпретанты и субстрата её реализации, второй вопрос связан с изменением интерпретанты и субстрата для отдельной функции, третий вопрос – с появлением, выработкой или открытием новых интерпретант и новых субстратов осуществления семиозиса.

Первый вопрос располагается в русле нормальной науки, и, как правило, ответы на него формулируются с помощью системно-теоретического подхода. Типичным примером служит изоморфность синтаксиса языка и построения чувственного восприятия, в явном

---

<sup>11</sup> См. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. В трёх томах. – М., 1974-1977.

<sup>12</sup> В философии науки эта модель прямо реализована Г. Гюнтером, косвенно – К. Р. Поппером. В рамках общей теории значения в разработке концепции значения как отрицания наиболее влиятельными являются работы В. Изера.

<sup>13</sup> См.: Общая теория систем. – М., 1966. – 188с.

виде сформулированная Л. Витгенштейном<sup>14</sup> и допускающая в средствах математики расширение границ анализа вселенной за пределы чувственного восприятия человека: наложение системы описания на систему восприятия и есть способ получения новых фактов. Этот механизм демонстрируется структурой современного физического знания. Аналогичным образом возникает новое в рассудочных структурах, где друг на друга накладываются сугубо языковые правила, трансформируя и расширяя каждый конкретный язык: примером служит трансформация лексических и грамматических структур одного естественного языка под воздействием другого естественного или искусственного языка.

Второй вопрос располагается на стыке нормальной и революционной науки. Ответы на него связаны с анализом условий возможности процедур понимания коммуникативных знаков и познания эмпирических знаков, с выявлением истории переноса техник интерпретации из области филологии в область естественных наук.

В качестве описания условий возможности трансформации интерпретанты коммуникативного знака исторически используется принцип *aequitas hermeneutica* (принцип доверия или герменевтической доверительности), генетически связанный с абдуктивным выводом (выдвижением объясняющей гипотезы). В качестве требования к интерпретации текста он появляется в христианской традиции у Августина («верь, чтобы понимать»), выступая, например, у Ансельма основанием онтологического доказательства. Первое определение этого принципа представлено у Ф. Майера: «Герменевтическая доверительность (*aequitas hermeneutica*) есть стремление толкователя считать те значения герменевтически истинными, которые наиболее соответствуют совершенствам автора знаков, пока не раскроется обратное»<sup>15</sup>. В технической герменевтике история этого принципа представлена сначала в виде требования понять автора так же хорошо, как он сам себя понимал (у Х. Вольфа), затем лучше, нежели он сам себя понимал (у Ф. Шляйермахера), а затем тезисом о том, что автора

---

<sup>14</sup> Ср.: «Границы моего языка обозначают границы моего мира». *Wittgenstein, L. Werkausgabe in 8 Bänden*. F.a.M., 1999. – Bd.1. – S.67.

<sup>15</sup> *Meier G.F. Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. – Hamburg, 1996. – S.17.

вообще нельзя понять, не понимая его каждый раз иначе (у Г.-Г. Гадамера). Будучи заново открытым в аналитической философии Н. Уилсоном, этот вопрос широко обсуждался во второй половине XX в.; современное определение таково: «Интерпретатор конвенционального знака должен считать истинной ту интерпретацию, которая наиболее соответствует предпосылке «совершенства» знака, настолько долго, насколько это будет возможно»<sup>16</sup>.

Принцип герменевтической доверительности есть требование к реципиенту (толкователю, интерпретатору, слушателю, зрителю и т.д.) сообщения, реализация которого обеспечивает возможность коммуникации в виде наличия значений, соотнесённых с синтаксическими смыслами языка. В общем случае это требование «стремиться понять»<sup>17</sup>, проективным эквивалентом которого является требование «ясности выражения» к отправителю сообщения. Реализация этого стремления приводит к трансформации навыка означивания, открывая новые синтаксические и семантические ресурсы языков.

Перенос принципа доверия с семиозиса коммуникации на семиозис познания произошёл вследствие развития теории интерпретации в XX в. Если для классической филологической традиции XIX века интерпретацией является процедура обнаружения истинностного значения знака, то XX век осуществляет переход от так называемой «сильной» интерпретации к «слабой». Разница между первой и второй заключается в том, что рассматривается в качестве интерпретируемого: «сильная» интерпретация ограничивает интерпретируемое коммуникативными знаками (соответственно интерпретация заканчивается там, где устанавливается связь между знаком и его незнаковым значением, фактом), «слабая» же интерпретация вообще не накладывает ограничений на область интерпретируемого, так что любой факт может быть проинтерпретирован как знак эмпирического уровня в

---

<sup>16</sup> Künne W. Verstehen und Sinn. Eine sprachanalytische Betrachtung // Bühler A. (Hrsg.) Hermeneutik. – Heidelberg, 2003. – S.72.

<sup>17</sup> Ср.: «Кто стремится понять текст, тот готов позволить ему сначала что-то себе сказать». Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. – Tübingen, 1990. – S.273.



свете какой-либо теории<sup>18</sup>. Таким образом, трансформация интерпретанты эмпирического знака также определяется принципом доверия, регулирующим навык использования органов восприятия для фиксации тех или иных образов, называемых «существующей действительностью», «фактом» и т.п.

Если прагматика коммуникативных процессов, устанавливающая правило употребления, есть результат обучения, то прагматика акта восприятия, отображаемая в биологически заданном принципе доверия, также может быть подвергнута обучению, может быть трансформирована и развита. Развитие техники (где под техникой понимается экзосоматическое проективное осуществление рассудочных и воспринимающих механизмов) пока осуществляется на основании принципа аналогии, неосознанном копировании интерпретант, присущих восприятию человека. Внимательный же анализ прагматического измерения семиозиса для процессов чувственного восприятия должен обеспечить возможность радикально иных навыков фиксации среды, сопоставимых с появлением тех или иных органов восприятия в процессе эволюции.

Третий вопрос, формулирующий проблему эволюции сознания, представляется наиболее сложным. Не трансформация существующей интерпретанты в рамках имеющегося субстрата, но создание нового навыка, открывающего новые субстраты осуществления семиозиса, — это вопрос, выходящий за пределы сугубо научного знания и вовлекающий в обсуждение литературные, мистические, религиозные и собственно философские модели. После Декарта единственным инструментом, допускающим последовательный переход от одной интерпретанты к другой, от одного субстрата к другому, является отрицание; после Гегеля синтетическое единство субстрата и его отрицания

---

<sup>18</sup> Эта мысль впервые была сформулирована Г. Шольцом [*Шольц Г.* Корни спора о герменевтике // *Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе.* — Самара, 2010. — С. 18-31.], её дальнейшая разработка представлена А.Ю. Нестеровым [*Нестеров А.Ю.* Интерпретация, её стратегии и проблема недостаточной определённости значения // *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология.* — Томск, 2011. №4 (16). — С.38-45].

интерпретируется как новый субстрат. Следует, однако, отметить, что за пределами онтологии абсолютного идеализма (в любой из версий онтологического монизма как учения о недвойственности) отрицательный или диалектический подход носит сугубо описательный характер: диалектически удобно описывать, например, переход от восприятия к его фиксации языком, однако это описание отнюдь не отвечает на вопрос о том, почему восприятие означает язык, а не чем-то иным<sup>19</sup>. Нельзя утверждать, что структура взаимодействия функций сознания полностью описывается диалектикой, равно как нельзя утверждать, что диалектика объясняет это взаимодействие, осуществляющееся в виде референции. Позитивный инструмент, который предлагает диалектика, – это механизм анализа процесса создания инобытия (образа или модели) некоторой функции сознания или комплекса функций. Подобного рода инобытие всегда определяется синтезом модели, фиксируемой разумом в рефлексии, и её отрицания. Эволюцию культуры можно в целом охарактеризовать через механизмы создания инобытия функций сознания и последующего его переноса в сферы разума, рассудка и чувственного восприятия. История западной культуры показывает, что такого рода диалектический синтез в комбинации с переносом по аналогии серьёзно воздействует не только на синтаксические и семантические правила функций сознания, но и на их интерпретанты, позволяя изменять и дополнять исходные субстраты.

### 3. Представимое

Эволюция как открытие новых форм семиозиса – в истории человечества и в границах эпистемически фиксируемой семиосферы – определяется сочетанием ряда процессов, включающих, как минимум, рефлексивную способность к созданию инобытия (образа

---

<sup>19</sup> Эта ситуация зафиксирована уже софистами. Совершенно непонятно, как отвечать на вопрос «как можно спрашивать о том, что не знаешь?», хотя в каждый момент времени можно задать вопрос о том, чего не знаешь, без каких-либо проблем. Эпистемология описывает эту ситуацию, классифицирует и анализирует варианты оппозиций знания и незнания [См.: *Дубровский Д.И.* Обман. Философско-психологический анализ. – М., 2010. – С.152-174.], но онтологическое условие её возможности – открытая проблема.

или модели), способность соотнесения рефлексивной модели и синтаксиса рассудка (последний может браться в виде систем логико-грамматических правил или экзосоматической технической среды), способность фиксировать инобытие в качестве цели и комбинировать ресурсы семиосферы для её достижения. Онтологические основания эволюции как таковые в методологическом смысле возникают в виде такого инобытия, которое обеспечивает то или иное расширение границ познаваемого.

Эволюция сознания в описанном периоде истории человечества носит характер автокоммуникативной самодетерминации. Человечество как субъект коммуникации оставляет самому себе сообщение<sup>20</sup>, фиксирующее инобытие функций сознания, осуществляет на основании этого сообщения перенос по аналогии и далее прилагает усилия для его технического осуществления. В глобальном смысле эволюция человечества (материально фиксируемая в развитии новых художественных языков, новых научных теорий, новых систем социальной организации) является единственным выражением его свободы.

Исключительно важным в этом вопросе является понимание конкретных семиотических механизмов осуществления инобытия, способов установления инобытия в качестве цели и выявление соотношения целеполагания и средств его реализации. Инобытие как фантазия или вымысел – это фикциональный знак, формулируемый в субстрате разума, технически получаемый путём рефлексии, содержательно определённый границами восприятия и рассудка, навыками осуществления рефлексии. Статус цели инобытие обретает тогда, когда возникает изоморфизм ресурсов проективной деятельности (технических систем рассудка) и семантики фикционального знака, то есть тогда, когда семантическое правило инобытия носит иконический по отношению к рассудку характер, обладая некоторым общим с ним набором черт, позволяющим рассудку рассматривать этот знак как образец, следование которому раздвинет его границы. В прочих случаях инобытие остаётся либо просто вымыслом (индексальным знаком), либо превращается в символ веры (символический знак).

---

<sup>20</sup> Ср.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2010. – С.150-390.

Реализация семантического правила фикционального знака (инобытия), определение его статуса как индекса, иконы или символа содержательно задает самодетерминацию семиосферы и тем самым – направление эволюции сознания. В реальной коммуникации этот процесс определяется порядком учёта субъектом правил измерений семиозиса и зависит от того, является ли он субъектом или реципиентом фикционального высказывания. Фикциональный знак для говорящего – это ситуация нахождения синтаксического места в речи для наличного объекта субъективного представления, который как таковой возникает вместе с выражающим его синтаксисом: семантическое и синтаксическое правило реализуются одновременно, прагматическое правило здесь, по сути, совпадает с семантическим. Фикциональный знак для слушающего – это ситуация, в которой на уровне реализации прагматического правила субъект должен решить, какого рода навык интерпретации ему следует применить. В более общем плане процесс реализации семантического правила фикционального знака формулируется для текста или системы коммуникации безотносительно к субъекту или реципиенту конкретного сообщения. Положение Ю.М. Лотмана и Р. Барта о двойной активности текста и слушателя позволяет ввести текст как систему, навязывающую среде определённую систему кодов, так что для семиосферы, где релевантный набор прагматических навыков упорядочен, вопрос о соотношении смысла фикционального знака и правила его употребления – это вопрос стабилизации употребления некоторого образа в его определённой семиотической реализации. Применительно к автокоммуникации этот процесс можно обозначить термином «идеология».

Фантастическое как частный случай нового и, соответственно, как наиболее очевидный пример расширения границ представимого демонстрирует не столько творческую свободу человека, сколько ограничения этой свободы. Свобода как отношение к себе, как сила, большая, нежели любое её выражение, оказывается связана комплексом правил, нарушение которых, в свою очередь, подчиняется жёстким правилам. Именно это положение вещей демонстрирует видение будущего научной фантастикой XX в. С одной стороны, фантастические саги от А. Азимова, Р.А. Хайнлайна,

Р. Желязны вплоть до У. Гибсона и Р. Рюкера, показывающие «историю будущего», созданы по готовым шаблонам эволюционных моделей и лишь воссоздают «несказанное сказанного» своей эпохи в рамках определённой художественной нормы; с другой стороны, практика научно-технического прогресса всегда оказывается связана с непрогнозируемым нарушением, отрицанием конкретных правил семиозиса.

#### **4. Резюме**

Беллетристика, особенно в жанре научной фантастики, показывает границы представимого своей эпохи. Содержательное (историческое) и методологическое исследование сформулированных в беллетристике границ средствами теории литературы предлагает убедительные модели формирования «нового», изоморфные моделям возникновения «нового» в реальной науке. В этой связи изучение теоретико-литературных вопросов инженерами и представителями фундаментальных наук позволяет сформировать широкий кругозор, в рамках которого модели теории литературы будут способствовать росту реального знания о мире. Нельзя ожидать от теории литературы содержательных решений в вопросах эволюции, поскольку литература как таковая лишь показывает предельные границы, расширяя сферу представимого у своего читателя. Вместе с тем, именно в теории литературы сформирован методологический аппарат, позволяющий наряду с обсуждавшимися в статье вопросами об эволюции учитывать идеологическую нагрузку как научных теорий прогресса и популярных моделей будущего современных визионеров типа Р. Курцвейла, М. Каку или Д. Ицкова<sup>21</sup>, так и вставшие предельно остро в связи с трансгуманистическими преобразованиями структур социума вопросы прагматики.

---

<sup>21</sup> См.: *Дубровский Д.И.* (Сост.) *Глобальное будущее 2045. Конвергентные технологии (НБИКС) и трансгуманистическая эволюция.* – М., 2013. – 272 с.

## КИБЕРНЕТИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ ВНЕБИОЛОГИЧЕСКОГО ИНТЕЛЛЕКТА<sup>1</sup>

*Барышников П.Н.*

Теория внебиологического носителя интеллектуальной деятельности связана с ненаучным термином «киборг» (кибернетический организм). Впервые этот термин был введён Манфредом Е. Клайнсом и Натаном С. Клином в 1960 году в связи с их концепцией расширения возможностей человека для выживания вне Земли. В эту эпоху царили романтические идеи о «звёздном человечестве», покидающем пределы родной планеты и устремляющемся осваивать межгалактические просторы. Помимо технологических разработок в космонавтике, ставились задачи по преодолению биологических оснований человека, т.к. межзвёздное пространство и время, необходимое на его преодоление, были несовместимы с «земным» обликом человека.

В медицинской практике понятие «киборг» связано с постоянным ростом заменяемых естественных элементов организма на искусственные. Киборг – это результат переноса естественного интеллекта (созданного за миллиарды лет эволюции) на искусственный автоматизированный или информатизированный носитель. Цель – создание интеллектуальной системы, способной к когнитивной деятельности в агрессивных физических условиях.

Эволюция термина проходит несколько этапов:

- художественная фантазмагория о союзе биологического организма с кибернетическими компонентами;

---

<sup>1</sup> Научно-исследовательская работа выполнена в рамках реализации ФЦП "Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009-2013 годы, Соглашение № 14.В37.21.0510, проект «Развитие теоретико-методологических исследований по философии языкового сознания».

- взаимосвязь человека с ретроактивными<sup>2</sup> (т.е. способными менять свои параметры в зависимости от вызовов среды) информационно-когнитивными системами;
- протезированный биологический гибрид;
- и, наконец, подсоединение человеческой личности (в некоторых случаях только головного мозга) к машинным комплексам, начиная от чипа, заканчивая сложными заводами.

Очевидно, что эти семантические трансформации, которые развиваются по возрастающей, приводят нас к понятию «Сингулярности» (в терминах Рэя Курцвейля); понятию, выводимому из возможности неантропоморфного интеллекта. Как уже не раз подчеркивалось в различных трудах, идея «космического человечества» не нова и связана с постгуманистическими утопиями XIX-XX вв. в духе «русских космистов» или взглядов Т. де Шардена. Удивительно то, что на сегодняшний день технологические решения постепенно приближаются к созданию альтернативного субстрата для сознания, но методологически эти подходы полностью противоречат проектам великих предшественников. Дело в том, что современные когнитивные науки, разрабатывающие модели человеко-машинного синтеза, основываются исключительно на информационно-функциональном подходе, в котором все уровни сложности во Вселенной описываются через синтаксический код. В то время как В. Вернадский, К. Циолковский, Н. Фёдоров, Т. де Шарден допускали возможность перехода к постчеловеческой фазе развития цивилизации в результате ноосферной эволюции сознания.

Например, Циолковский говорит о вселенском монизме:

*«Распространение жизни — благо, и тем большее, чем совершеннее, то есть разумнее эта жизнь, ибо «разум есть то, что ведёт к вечному благосостоянию каждого атома». Каждый атом, попадая в мозг разумного существа, живёт его жизнью, испытывает его чувства — а это и есть высшее для материи состояние существования. В этом смысле смерти нет: периоды*

---

<sup>2</sup> Ретроактивный – имеющий обратное действие.

неорганического существования атомов пролетают для них как сон или обморок, когда чувствительность почти отсутствует; становясь же частью мозга организмов, всякий атом «живёт их жизнью и чувствует радость сознательного и безоблачного бытия», и «все эти воплощения субъективно сливаются в одну субъективно-непрерывную прекрасную и нескончаемую жизнь»<sup>3</sup>.

В «Феномене человека» Т. Шарден пишет о «тангенциальном мегасинтезе» так:

*«От клеток (эмбрионального мыслящего покрова), опоясавших земную поверхность, через человека, активизировавшего мыслительные возможности вещества и реализовавшего возможность самовоспроизводства мыслящего слоя, сфера разума переходит в охватывающие всю планету «пласты ноосферы». Этот «тангенциальный мегасинтез», эта «суперкомбинация» ведут к рывку «радиальных сил по главной оси эволюции», ибо большей сложности соответствует большее сознание. Концентрация мышления в масштабе планеты тесно связана со слиянием воедино человеческого духа, которое в результате дальнейшей эволюции приведёт к возникновению духа Земли. <...> Следующим шагом, помимо самоконцентрации ноосферы, является присоединение её к другому мыслительному центру, сверхинтеллектуальному, степень развития которого уже не нуждается в материальном носителе и целиком относится к сфере Духа. Таким образом, вещество, постепенно увеличивая степень организованности и самоконцентрации, эволюционирует в мысль, а мысль, следуя этим же путём, неизбежно развивается в Дух»<sup>4</sup>.*

Мы видим, что в этих фрагментах речь не идёт о «загрузке сознания» на «железо», а предсказывается слияние всечеловеческого Разума с целостностью Вселенной. В этом контексте интересно рассмотреть, как эти почти мистические метафоры связаны с современными конвергентными технологиями. Пока что технологии идут по пути поиска искусственного субстрата для сознания, при этом прогнозы данного направления описывают по сути

---

<sup>3</sup> Циолковский К. Монизм Вселенной // Грёзы о Земле и небе. СПб., 1995. – С. 45-43.

<sup>4</sup> Шарден Т. де. Феномен человека. М., 1995.



религиозный опыт единения со Вселенной. Попробуем найти причины этого парадокса.

Французский исследователь Жан-Мишель Трюон утверждает, что жизнь, зародившаяся в углеродных соединениях, вполне способна к альтернативным формам существования, никак не связанным с ДНК<sup>5</sup>. Исходя из этого допущения, автор утверждает, что интеллект не нуждается в биологическом человеке и может обрести оптимальные условия существования в мире искусственного. Тем самым Трюон, словно древний платоник, призывает к «упразднению тела». «После Освенцима невозможно желать будущего с “человеческим лицом”. <...> Как бы ни стремился человек оставаться человеком, уже достигнуты пределы безнадежности и уныния». Вот лишь некоторые из цитат, которыми Трюон аргументирует бессмысленность «человеческого» и призывает к сингулярности. Далее идут рассуждения о «Наследнике». Этим термином автор называет новую форму жизни, которая предполагает внебиологическое существование сознания. Иными словами, человечеству вскоре понадобится новый техно-эволюционный виток, чтобы преодолеть «депрессию тела». «Наследником», по версии Трюона, является совокупность искусственных процессоров и блоков памяти, связанных сетевыми подключениями.

Несмотря на колоссальное развитие информационных технологий, сегодня всё ещё трудно представить, что коммуникация в киберпространстве вскоре заменит биологическое человеческое сообщество. Тем не менее, история развивается в направлении сильной версии искусственного интеллекта. Рэй Курцвейль прогнозирует 2030 год как год создания искусственного интеллекта, когда биологический субстрат личности должен будет потерять свою цивилизационную значимость. Американский футуролог вполне серьёзно предсказывает переход к телу версии 3.0. Это тело будет оснащено микрокомпьютерами, захватывающими сигналы из виртуального окружения и представляющими их мозгу так, как если бы это была информация, поступающая от физического мира. Если симуляция окажется верной, то мозг проинтерпретирует эти сигналы

---

<sup>5</sup> *Truon J.-M. Totalement inhumaine, 2001. – P.18-19.*

так же, как и сенсорные стимулы, поступающие в результате телесного опыта.

Данная проекция строится на основании интерналистской модели, которая представляет сознание как «эффект» от внутренних процессов когнитивной системы. В связи с этим разрабатывается новый способ симуляции реальности. Джон Сторрз Холл (американский исследователь из Института Молекулярного Синтеза) предлагает не моделировать стимулы с помощью внешних компьютерных систем, а «запускать реальность изнутри»<sup>6</sup>. Холл использует понятие «foglet», которое в русском языке можно определить через метафору «интеллектуальный рой». Речь идёт о мульти-агентных нанороботах, способных реструктурироваться в зависимости от вызовов среды. Эти роботы смогут создать дополненную реальность вне мозга и одновременно воздействовать на нервные центры когнитивной системы субъекта.



**Рис.1.** Одиночный «foglet»<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Besinier J.-M.* Demain les posthumain. 2009 . – P.86.

<sup>7</sup> См. <http://www.nanotech-now.com/images/foglet1-large.jpg>

В этом контексте интересен пример одного из самых одиозных философов современности Дэниела Деннета. Деннет по поводу киборгов рассказывает историю, позволяющую представить переворот в отношениях между сознанием и телом, который станет возможным при дальнейшем развитии ИТ. О чем эта история? Представим, что некий человек (к примеру, сам Деннет) отправлен НАСА в космос для устранения радиоактивных обломков ракеты. Этот человек ранее переносит хирургическое вмешательство, в результате которого мозг отделяется от тела, чтобы личность «в мозге» этого виртуального астронавта не пострадала от радиоизлучения. Тело запускается в космос и управляется мозгом с Земли с помощью радио-коннекторов. По Деннету, любой искусственный канал связи между мозгом и телом превращает нас в обычных киборгов.

Очевидно, что при таком подходе модель киборга может усложняться и модифицироваться. Например, при следующем проекте НАСА не нужно будет посылать в космос «ущербную» биологическую оболочку. Достаточно будет подключить мозг к техническому симулятору телесного опыта. Далее нетрудно предположить развитие технологических программ: мозг сможет управлять несколькими симуляторами, устройство которых будет все усложняться. Мозг как непревзойденный биологический процессор по нелинейным и асимптотическим вычислениям сможет управлять любой искусственной интеллектуальной системой. В этом случае наблюдается обратный процесс в человеко-машинном взаимодействии: не машина внедряется в человека, а человек внедряется в машину. Таким образом, можно представить две модели кибернетических организмов: 1) человек, чья когнитивная деятельность дополнена искусственными интеллектуальными системами; 2) искусственная система (от робота-андроида, до буровой вышки или марсохода), управляемая напрямую человеческим мозгом, как если бы личность была представлена в физической реальности через этот технологический «аватар».

Для того чтобы человечество реализовало футурологические модели в духе русского космизма, т.е. чтобы сознание вышло на вселенский информационный уровень, минуя архитектуру биологических или искусственных коннекторов, нужно допустить

субстанциальность самого сознания, что с чисто научных позиций сделать крайне сложно.

При этом существует ряд любопытных закономерностей и в философских подходах. У кибернетических моделей сознания есть серьёзные методологические трудности. Компьютерные метафоры в философии сознания – это излюбленный материал для мысленных экспериментов типа «Китайская комната» Дж. Серла или «Мозги в бочке» Х. Патнэма. Мы не будем сейчас подробно рассматривать содержание этих экспериментов<sup>8</sup>. Укажем лишь на противоборство сторонников сильной версии ИИ и слабой версии ИИ. Первые, среди которых Д. Деннет, утверждают, что повышение сложности синтаксиса и скорости обработки данных сможет породить некие эмерджентные<sup>9</sup> свойства искусственной системы (тогда у компьютера будет свое искусственное сознание); вторые, к примеру, Дж. Серл, полагают, что семантика и интенциональные состояния сознания не могут появиться лишь в ходе симуляции (не важно чего, структуры нейронов, языкового поведения, рациональности и т.п.). Но...

При этом Деннет, считающий равнозначными искусственный и естественный типы интеллекта полагает, что для кремниевых технологий, использующих последовательные вычисления, недостижим мозговой уровень обработки информации. Иными словами, для электронной симуляции мозговых процессов нужны не высокая скорость и сверхсложный синтаксис, а принципиально иной логико-математический аппарат. Серл же считает достаточным симуляцию адекватного «поведения» интеллектуальных систем, для того чтобы реализовать новые принципы взаимодействия человека и машины.

Если сравнить «религиозные» мечты космистов, проекты по «загрузке сознания» и предмет философии сознания и теории ИИ, то

---

<sup>8</sup> См. подробнее: *Патнэм Х. Мозги в бочке.* // Глава 1 в кн.: Патнэм, Хилари. Разум, истина и история. М.: Праксис, 2002. — 296 с., *Волков Д.Б.* Бостонский зомби: Д. Деннет и его теория сознания. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.– С.78-100.

<sup>9</sup> Наличие у какой-либо системы особых свойств, не присущих её подсистемам и блокам, а также сумме элементов, не связанных особыми системообразующими связями; несводимость свойств системы к сумме свойств её компонентов; синоним — «системный эффект».

станет очевидным, что речь идёт о разных вещах. Для «лучистого человечества»<sup>10</sup> необходимо эзотерическое слияние мировой Души со Вселенной; для «аватаров» и киборгов Курцвейля нужен лишь эффект «я» в человеко-машинной системе; в философии сознания, по большей части, речь идет способностях мозга и ИИ к релевантной коммуникации.

Какая из этих проекций сможет реализоваться в кибернетическом синтезе человека и искусственных систем, покажет время. Пока же вопрос об альтернативном человечестве требует прояснения терминологии, что, разумеется, никоим образом не должно задерживать ни развитие технологий, ни гуманитарные процессы в современном обществе.

---

<sup>10</sup> Термин Циолковского.

## ТРАНСГУМАНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ: МНИМОЕ СХОДСТВО И РЕАЛЬНОЕ РАЗЛИЧИЕ

Дёмин И. В.

Вопрос о соотношении трансгуманизма и постмодернизма на первый взгляд может вызвать недоумение, ведь трансгуманизм – это *мировоззрение*, а постмодернизм – это «направление в современной философии». Как же их можно сравнивать? Однако оба эти явления современной культуры сочетают в себе собственно философские (то есть онтологические) и мировоззренческие (аксиологические) аспекты. В конкретных текстах представителей обоих этих идейных течений крайне трудно (а, может быть, и вовсе невозможно) отличить собственно философский аспект от мировоззренческого и «идеологического». Это связано с тем, что всякий базовый философский (онтологический) принцип несёт определённые аксиологические, мировоззренческие и идеологические импликации и, наоборот, всякое мировоззрение коррелирует с той или иной фундирующей его онтологией.

Формальное определение «постмодернизма» (как *постнеклассического* или *постсовременного* этапа в философии) сводится к его дистанцированию как от «классического», так и от «неклассического» типов философствования. А. А. Грицанов определяет постмодернизм как «направление современного философствования, содержательно и ценностно позиционирующее себя вне рамок классической и неклассической традиций в качестве постнеклассической философии»<sup>1</sup>.

Сложность содержательного определения «постмодернизма» связана с двумя основными обстоятельствами: во-первых, его содержание и понятийный аппарат находятся в состоянии становления и в силу этого не могут быть однозначно унифицированы, во-вторых, программная установка на радикальную плюральность делает проблематичным сведение различных течений

---

<sup>1</sup> Новейший философский словарь. Постмодернизм. Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – С. 425.

и направлений постмодернизма к общему знаменателю. А. А. Грицанов писал по этому поводу: «Смысловая и категориально-понятийная пестрота подходов постмодернизма обусловлена его радикальным отказом от самой возможности конституирования в сфере современного философствования концептуально-методологической матрицы, которая могла бы претендовать на парадигмальный статус. Постмодернистская философия ориентирована на плюрализм своих проблемных полей, обнаруживающих перманентные интенции к своему расширению»<sup>2</sup>. «Создается впечатление, – пишет К. Харт, – что постмодернизм вообще невозможно свести к набору философских тезисов. Вполне вероятно, что постмодернисты работают в рамках тех или иных конкретных подходов или стилей – например, скептицизма и иронии, – которые невозможно отделить от того, что они делают»<sup>3</sup>.

Тем не менее, следует попытаться выявить базовые презумпции постмодернистского типа философствования и соответствующие им базовые мировоззренческие (аксиологические) ориентиры.

К. Харт выделяет три базовых принципа постмодернизма: антиэссенциализм, антиреализм и антиосновность. Рассмотрим их.

*Антиэссенциализм* может принимать различные формы в зависимости от того, что подразумевается под эссенциализмом. «Одна из наиболее распространенных форм опирается на утверждение, будто не существует естественной и универсальной сущности того, что есть человек: все то, чем мы являемся, сложилось в ходе исторического развития и культурно обусловлено»<sup>4</sup>. Заметим, что антиэссенциализм постмодернизма проявляется не только в вопросе о человеке, но и во всяком ином философском вопросе. Постмодернизм в этом смысле отказывает в праве на существование самому *метафизическому способу вопрошания*. Постмодернизм более не вопрошает о сущности или сути чего-либо (человека, общества, истины и т.д.).

Если всякая метафизика – это эссенциализм (вопрошание о сущности и отыскание сущности), то постмодернизм есть *анти-*

---

<sup>2</sup> Там же. – С. 427.

<sup>3</sup> Харт К. Постмодернизм. – Пер. с англ. К. Ткаченко. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – С. 47.

<sup>4</sup> Там же. – С. 47-48.

метафизика. В этом смысле философский постмодернизм продолжает линию (точнее, *линии*) неклассической критики метафизики. Для классической философии характерно понимание бытия как наличия (присутствия)<sup>5</sup>. В противоположность этому постнеклассическая (постмодернистская) философия позиционирует себя как *метафизика отсутствия*<sup>6</sup>. Ж. Делёз, один из крупнейших представителей философского постмодернизма, вслед за Ф. Ницше, определяет «философию будущего» как «перевёрнутый вверх ногами платонизм»<sup>7</sup>. Если вспомнить, что Делёз делает Ницше своим «концептуальным персонажем» и в своей интерпретации текстов Ницше излагает собственное философское кредо, то становится очевидным, что постмодернизм – это и есть не что иное, как *перевёрнутый платонизм, анти-эссенциализм, анти-метафизика*.

Другой базовый принцип постмодернизма – *антиреализм*. Термин «антиреализм» столь же многозначен, как и то, что он отрицает. В самом общем значении антиреализм – это «отрицание соответствия между языком и реальностью»<sup>8</sup>. «Язык не просто транслирует информацию, но отчасти конструирует то, что передает. Мы не можем иметь объективного представления о реальности, так как не можем выйти за рамки языка»<sup>9</sup>. Принцип антиреализма находит свою конкретизацию в сведении *реальности*

---

<sup>5</sup> Эти термины в постмодернистских текстах, как правило, не различаются. «В постмодернистской ретроспективе, – пишет М. А. Можейко, – классическая философия предстает как метафизика "наличия" или "присутствия", в то время как неклассический тип философствования оценивается философией постмодернизма как инициировавший "критику... определения бытия как наличия" (Деррида)» (Постмодернизм. Энциклопедия. Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом. 2001. – С. 461.)

<sup>6</sup> Как отмечает М. А. Можейко, термин «метафизика отсутствия» в концептуальном пространстве постметафизического мышления означает «парадигмальную установку на отказ от трактовки бытия в качестве наличного и ориентацию на его понимание как нон-финальной процессуальности» (Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 462).

<sup>7</sup> См.: Делёз Ж. Платон и симулякр. Пер. Е. А. Наймана // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: «Водолей», 1998. – С. 225-240.

<sup>8</sup> Харп К. Постмодернизм. – С. 50.

<sup>9</sup> Там же. – С. 50-51.



(сущего) к *реалистичности* (текста, нарратива), замене реальности «эффектом» («иллюзией») реальности, продуцируемой в тексте (Р. Барт) или «гиперреальностью» (Ж. Бодрийяр). Антиреализм постмодернистской философии и текстологии связан, в конечном счёте, с критикой и пересмотром референциальной модели знака<sup>10</sup>, отказом от корреспондентской теории истины, отказом от презумпции возможности внетекстового означаемого («трансцендентального означаемого»)<sup>11</sup>, тотальной семиотизацией и текстуализацией мира (постмодернистская метафора мира как текста)<sup>12</sup>.

Постмодернистская мысль, по словам И. П. Ильина, «пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле есть не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель, и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на "мультиперспективизм", на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность»<sup>13</sup>.

Третий базовый принцип постмодернизма – *антиосновность*, точнее, *антифундаментализм*. Именно этот принцип К. Харт считает определяющим и наиболее характерным для философского

---

<sup>10</sup> «Критический анализ постмодернизмом предшествующей философской традиции (традиции истолкования феномена значения) отчетливо ориентирован на прочерчивание вектора от традиционной онтологизации значения ко все более последовательному программному отказу от самой идеи референции» (Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 440).

<sup>11</sup> Согласно Ф. Джеймисону, «то, что мы в общем виде называем означаемым – значение или понятийное содержание высказывания, – должно рассматриваться, скорее, как видимость значения, объективный мираж... порожденный и сформированный соотношением означающих между собой» (Цит. по: Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 440).

<sup>12</sup> «Философия постмодернизма, – пишет М. А. Можейко, – задает особое видение мира, в рамках которого бытие предстает как жизнь языка, понятая в качестве не просто самодостаточной, но исключительной реальности» (Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 441). Единственный мир, доступный человеку, – это дискурсивная среда, в которую человек всякий раз уже погружён.

<sup>13</sup> Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 231.

постмодернизма, так как «постмодернисты больше высказываются против прочных основ, а не против сущности или объективной реальности»<sup>14</sup>. Принцип антифундаментализма означает принципиальную гипотетичность всех человеческих знаний. Фактически антифундаментализм – это другое название для философского, эпистемологического и аксиологического релятивизма. Наиболее последовательно этот принцип в современной постмодернистской философии проводят Р. Рорти и П. Фейерабенд.

В качестве конкретизации принципа антифундаментализма можно привести и данную Ж.-Ф. Лиотаром трактовку постмодернизма как «заката метанарраций». Как отмечает Е. П. Коротченко, «метанаррации служат средством легитимации для знания, социальных институтов и для всей современной эпохи в целом. В своей основе модерн базируется на идеях-метанаррациях рационализма, Прогресса истории, сциентизма, антропоцентризма, свободы, легитимности знания»<sup>15</sup>. Постмодернизм, настаивая на принципиальной равнозначности и равноправности множества сосуществующих картин мира, провозглашает «закат метанарраций».

Рассмотренные принципы, конечно, не дают сколько-нибудь полного представления о философском постмодернизме. «Не все постмодернисты, – пишет К. Харт, – являются антиэссенциалистами, антиреалистами и анти-фундаменталистами. С другой стороны, немало людей придерживаются антиэссенциалистских, антиреалистичных и антифундаменталистских взглядов и при этом не являются постмодернистами»<sup>16</sup>. Однако выделенные принципы высвечивают анти-метафизическую, анти-классическую и анти-традиционалистскую направленность философского постмодернизма.

Наряду с термином «постмодернизм» в современной философии часто используется термин «постмодерн». А. А. Грицанов проводит различие между ними следующим образом: «Если современное

---

<sup>14</sup> Харт К. Постмодернизм. – С. 54.

<sup>15</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 459.

<sup>16</sup> Харт К. Постмодернизм. – С. 52-53.

культурное состояние может быть правомерно охарактеризовано посредством понятия "постмодерн" то состояние осознающей его ментальности вполне адекватно именовать посредством понятия "постмодернизм"<sup>17</sup>.

Одна из важнейших презумпций философского постмодернизма, нашедшая отражение в самом названии этого направления, – это презумпция «конца истории». «Современная культура, – пишет М. А. Можейко, – рефлексивно осмысливает себя как "постмодерн", т.е. пост-современность, как процессуальность, которая разворачивается "после времени" – в ситуации "свершенности" и "завершенности" истории»<sup>18</sup>. Согласно Ф. Джеймисону, предчувствия будущего, катастрофического или спасительного в культуре постмодерна «заместились ощущениями конца того или этого (конца идеологии, искусства или социального класса; "кризис" ленинизма, социальной демократии или общества всеобщего благосостояния и т. д. и т. п.); взятые вместе они, возможно, составляют то, что все чаще обозначается постмодернизмом»<sup>19</sup>.

Для постмодернистского сознания характерно специфическое видение мира как хаоса, «лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, "мира децентрированного", представляющего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов»<sup>20</sup>. Это специфическое мировидение получило название «постмодернистской чувствительности». Постмодернистское сознание ориентировано на *усмотрение хаоса в любой упорядоченности*.

Мы кратко остановились лишь на некоторых исходных презумпциях и принципах философского постмодерна. Нельзя не заметить, что все они носят ярко выраженный *негативный* характер. Постмодернизм есть анти-реализм, анти-фундаментализм, анти-эссенциализм, анти-метафизика, анти-традиционализм, анти-платонизм и т.д. и т.п. Философский постмодернизм есть чистое

---

<sup>17</sup> Новейший философский словарь. Постмодернизм. – С. 428.

<sup>18</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 601.

<sup>19</sup> Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма // Социология: Энциклопедия. Сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. – Мн.: Книжный Дом, 2003.

<sup>20</sup> Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – С. 206.

отрицание «европейской метафизики»<sup>21</sup>, а точнее, *паразитирование* на ней. Как и всякое отрицание, постмодернизм сохраняет зависимость от того, *что* он отрицает, выступая, по сути, *изнанкой* классической европейской философской традиции, её *оборотной стороной*. Этот наш тезис о принципиально *бессодержательном* и *негативном* характере постмодернистской философии станет более понятным в ходе сопоставления постмодернизма с другим идейным течением современности – трансгуманизмом.

Наш принципиальный тезис заключается в следующем: сходство трансгуманизма и постмодернизма поверхностное и мнимое, различие же их носит вполне реальный и весьма существенный характер. Этот тезис идёт вразрез с существующими в современной исследовательской литературе трактовками соотношения этих идейных течений. Рассмотрим сначала некоторые идеи, которые, как будто, сближают трансгуманизм с постмодернизмом.

Трансгуманизм как мировоззрение опирается на «постметафизическую философию».

Понятие «постметафизическая философия» является собирательным, оно включает в себя целый ряд самых различных философских и идейных течений в западной культуре последних полутора веков. Значение понятия «постметафизическая философия» проясняется и выкристаллизовывается в ходе дискуссий о «конце» метафизики и «преодолении» метафизики, которые занимают важное место в духовном пространстве современности. В зависимости от того, что принимается в качестве критерия метафизики, то или иное философское учение будет относиться к метафизике или к «постметафизике». Яркий пример – философия Ф. Ницше. В интерпретации М. Хайдеггера философия Ницше – это *завершение* метафизической традиции, последнее её слово, наиболее полное выражение тех интенций, которые в ней изначально присутствовали. В интерпретации же Ж. Делёза философия Ницше – это *преодоление* метафизики и первое слово новой (постметафизической, постмодернистской) традиции. Примем в качестве исходного тезис, согласно которому сущность

---

<sup>21</sup> А. Г. Дугин определяет постмодерн как «отрицание модерна без возврата к премодерну» (Дугин А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. – М.: «Евразийское Движение», 2009. – С. 67).

метафизики, метафизического стиля мышления – это *эссенциализм*. Тогда к постметафизическим можно будет отнести те философские учения или направления, которые так или иначе *преодолевают* эссенциализм<sup>22</sup>.

Наиболее ярко эссенциализм метафизической философии проявляется в вопросе о человеке. Метафизика стремилась ответить на вопрос «что есть человек?» и ответ на этот вопрос предполагал отыскание такой черты или характеристики, без которой человек перестаёт быть тем, чем он является, и которая делает его тем, чем он является. Различные метафизические учения объединяет не общий *ответ* на этот вопрос, но *признание правомерности самого этого вопроса*.

Трансгуманизм, как и некоторые другие идейные течения XX века, отказывается от подобной постановки вопроса. «Сущность» человека усматривается не в каком-либо его качестве (язык, сознание, способность к труду или игре и т.д.), а в *особом способе его бытия*. Бытие человека есть самотрансцендирование, преодоление границ, в том числе (и даже *прежде всего*) границ своей собственной «природы». Именно такое понимание сущности человека лежит в основании трансгуманистического проекта преодоления природной (биологической) обусловленности человеческого существа.

Постмодернизм также «осмысливает свой стиль мышления как "постметафизический"»<sup>23</sup>. Это проявляется в том, что «постмодернизм последовательно подвергает деструкции практически все базисные презумпции самого метафизического стиля мышления»<sup>24</sup>. Однако «постметафизика», как мы уже отмечали, – это понятие собирательное и, де-факто, не имеющее собственного содержания, под его маской могут скрываться самые различные и даже враждебные друг другу идеи и концепты. Кроме

---

<sup>22</sup> «Сущность предшествует существованию». Так Ж.-П. Сартр, несколько упрощая суть дела, сформулировал основное кредо метафизики (См.: *Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм*. Пер. с фр. М. Грецкого // Сумерки богов. – М.: «Политиздат», 1989. – С. 319-344). Этот тезис следует дополнить: сущность не только *предшествует* существованию, но и *определяет* его.

<sup>23</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 461.

<sup>24</sup> Там же. – С. 462.

того нельзя забывать, что постметафизическое мышление имеет несколько разветвлений, каждое из которых имеет собственные идейные источники. Наиболее значительными нам представляются два направления в постметафизической философии, берущие начало соответственно в экзистенциально-феноменологической<sup>25</sup> и структуралистской интеллектуальных традициях. Если принять это во внимание, то окажется, что трансгуманизм и постмодернизм (постструктурализм, деконструктивизм) проистекают из *разных* идейных источников.

Трансгуманистический проект преодоления биологической обусловленности человека опирается на понимание человека как активного самотрансцендирующего существа, наиболее последовательно проводившееся, с одной стороны, в экзистенциально-герменевтической и феноменологической философии, с другой стороны, в различных версиях религиозной философии (прежде всего, в русском религиозном космизме). Постструктурализм и деконструктивизм демонстративно абстрагируются от проблемы человека, полагая всякий дискурс о человеке априори «метафизическим», и имеют свои главные идейные источники в структурализме и семиотике.

Оставляя в стороне вопрос о том, насколько оправданным и успешным является постструктуралистский проект «деконструкции метафизики», заметим, что трансгуманизм и постмодернизм (в его «классической» постструктуралистской и деконструктивистской версии) объединяет лишь неудовлетворённость господствовавшей на протяжении тысячелетий и во многом ещё сохраняющей свои позиции метафизической традицией и общее название («постметафизика»).

Более существенное сходство между трансгуманизмом и постмодернизмом можно усмотреть в экспликации и трактовке феномена *трансгрессии*. Однако и это сходство, как мы намерены показать, является лишь мнимым.

Трансгрессия – одно из ключевых понятий постмодернизма, «фиксирующее феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего – границы между возможным и невозможным: "трансгрессия –

---

<sup>25</sup> Сюда же следует отнести и «философскую герменевтику».

это жест, который обращен на предел" (Фуко), "преодоление непреодолимого предела" (Бланшо). Согласно концепции трансгрессии, мир налично данного, очерчивая сферу известного человеку возможного, замыкает его в своих границах, пресекая для него какую бы то ни было перспективу новизны»<sup>26</sup>.

Трансгрессия – это переход к тому, что в парадигме линейного детерминизма представляется невозможным, это разрыв причинно-следственных связей явлений и процессов. Отсюда – невозможность не только *предсказания*, но и *выражения* феномена трансгрессивного перехода: концепция трансгрессии «основана на идее невозможности не только предсказать, но даже выразить в наличном языке феномен перехода к тому, что не детерминировано (линейно не причинено) наличным бытием и в рамках последнего мыслится как "невозможное"»<sup>27</sup>. М. А. Можейко проводит аналогию между постмодернизмом в философии и синергетической «парадигмой» в современной (постнеклассической) науке и, в частности, между трактовкой феномена трансгрессии в постмодернизме и синергетической идеей случайной флуктуации: «Постмодернизм однозначно связывает акт трансгрессивного перехода с фигурой "скрещения" различных версий эволюции, что может быть оценено как аналог бифуркационного ветвления. Столь же очевидна аналогия между синергетической идеей случайной флуктуации и постмодернистской идеей фундированности трансгрессии сугубо игровым ("бросок кости") механизмом»<sup>28</sup>.

Предполагает ли трансгуманистический проект будущего трансгрессивный переход от «возможного» к «невозможному»? Да. Но понимание этого перехода в трансгуманизме существенно иное, нежели в постмодернизме. Прежде всего, трансгрессивный переход<sup>29</sup> в постмодернизме (и в «синергетике») мыслится как *случайный* и *случающийся*, а в эволюционном трансгуманизме – как

---

<sup>26</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 841. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>27</sup> Там же. – С. 506.

<sup>28</sup> Там же. – С. 841.

<sup>29</sup> В программных текстах трансгуманистического движения часто используются в значении синонимов термины «фазовый переход» и «межсистемный переход». Первый – родом из термодинамики, второй – из теории систем. Оба выражения в контексте трансгуманистического мировоззрения означают примерно то же самое, что и термин «трансгрессия» в постмодернизме.

*совершающийся и осуществляющийся*. В постмодернизме переход непреодолимой границы – это результат «броска игральных костей» или (что, по сути, то же самое) «случайных флуктуаций». В трансгуманизме же трансгрессия – это результат усилия самопреодоления и самотрансцендирования. Постмодернистская трактовка феномена трансгрессии полностью исключает *самость* и *субъектность* («смерть субъекта»), трансгуманизм же в своей трактовке феномена трансгрессии предполагает субъекта и самость и опирается на осмысление религиозного опыта, который всегда есть опыт самопреодоления и потому требует от человека предельной экзистенциальной собранности и сверхусилия.

Ещё одно важное понимание различия между трансгуманизмом и постмодернизмом в интерпретации опыта трансгрессии заключается в понимании категории *возможности*. Постмодернистская концепция трансгрессии направлена против механистической картины мира, основанной на презумпции линейного детерминизма, в которой, в строгом смысле слова, вообще нет места возможности, если под возможностью понимать *возможность человека* (возможность, которую имеет человек в своём бытии и которой он сам в своём бытии является). Линейный детерминизм допускает лишь *вероятности*, но не *возможности*.

Постмодернистская концепция трансгрессии также исключает возможность как собственно человеческую возможность, исключает она и самого человека как активного самосознающего и самотрансцендирующего субъекта. Трансгрессивный переход может *случаться с человеком*, но он не может *осуществляться самим человеком*. Трансгрессия мыслится как совершенно случайный, непредсказуемый, непрогнозируемый переход к такому состоянию, которое представляется невозможным в контексте метафизической (и/или механистической) картины мира, фундированной презумпцией линейного детерминизма. Постмодернистская концепция трансгрессии, по сути, является *изнанкой, оборотной стороной* механистической и предельно редукционистской картины мира, приписываемой<sup>30</sup> постмодернистами классической европейской метафизике.

---

<sup>30</sup> Обоснованно или необоснованно – это уже другой вопрос.



Трансгуманизм же вслед за русским космизмом и экзистенциально-феноменологической философией понимает возможность как *собственно человеческую* возможность. Так, бессмертие – это собственно человеческая возможность, которая в «наличных» условиях человеческого существования *представляется* как невозможность<sup>31</sup>. Трансгрессия (фазовый или межсистемный переход) – это результат преодоления («расширения») границ человеческого существования, осуществляемого активным и ответственным субъектом.

В современной исследовательской литературе неоднократно делался акцент на сходстве или даже тождестве трансгуманизма и постмодернизма. Наиболее примечательны в этом отношении рассуждения В. А. Кутырёва и Е. Н. Гнатик.

Е. Н. Гнатик полагает, что трансгуманистический проект антропоконструирования вносит существенный вклад в постмодернизм с его базовой презумпцией «смерти человека»: «Современные адепты трансгуманизма, с нескрываемым удовольствием теоретизируя о будущем космическом и сверхсовершенном человеке, пропагандируя идею ухода в виртуальные, заоблачные дали, осуществляют попытку постановки перед современной наукой и обществом антигуманной по сути своей задачи – создания “постчеловека”. Под названием “постчеловек” кроется представление о некоем кардинально измененном либо искусственно сконструированном (в будущем) существе, которое по своим качествам и способностям будет столь радикально отличаться от нынешнего человека, что его уже нельзя будет считать человеком. Тем самым это движение вносит немалый вклад в развитие постмодернистской рефлексии, заявляющей о “смерти человека”. На наш взгляд, нынешняя экспансия сциентистского, технократического сознания, готового вытеснить, разрушить “привычного нам человека”, его нравственно-эстетические идеалы,

---

<sup>31</sup> Здесь важно различие между онтологической (принципиальной, безусловной, сущностной) невозможностью и невозможностью «эмпирической» (фактической, условной, случайной).

заменить их на нечто “более передовое и совершенное”, не может, мягко говоря, вызвать особых симпатий»<sup>32</sup>.

Такое сближение трансгуманизма с постмодернизмом представляется весьма сомнительным.

Во-первых, постмодернизм в лице его виднейших представителей *элиминирует* вопрос о человеке, априори полагая всякий философский дискурс о человеке «метафизическим», трансгуманизм же, напротив, *возобновляет* вопрос о человеке, инициирует пересмотр традиционных (метафизических) представлений о сущности человека<sup>33</sup>.

Во-вторых, трансгуманистический проект антропоконструирования не имеет ничего общего с парадигмальной для философского постмодернизма презумпцией «смерти человека», «смерти субъекта», «смерти Бога» и т.д. «Смерть человека» в постмодернизме – это *метафора* и теоретическое *допущение*, выражающее определённое мировидение и определённый стиль мышления. Преодоление биологической обусловленности и практическое бессмертие человека в трансгуманизме – это не метафора и не допущение, это *проект*, который мыслится как принципиально *осуществимый* и, что ещё более важно, уже активно *осуществляемый*.

В-третьих, постмодернизм представляет собой последовательный антисциентизм (а, возможно, и антирационализм), в контексте же трансгуманистического мировоззрения наука и рациональность выступают в качестве базовых ценностей человеческой цивилизации.

В. А. Кутырёв ещё более определённо, чем Е. Н. Гнатик, высказывается относительно соотношения трансгуманизма и постмодернизма, фактически отождествляя их: «Опираясь на набирающее на Западе силу течение *трансгуманизма*, в котором

---

<sup>32</sup> Гнатик Е. Н. Трансгуманистические проекты в эпоху конвергентных технологий // Человек и его будущее: Новые технологии и возможности человека. – Отв. ред. Г. Л. Белкина. – М.: ЛЕНАНД, 2012. – С. 350-351.

<sup>33</sup> То, то критики трансгуманизма поспешно называют «расчеловечиванием», «деантропологизацией» человека, имея в виду различные теории и практики антропоконструирования, на самом деле, является благодатной почвой для более исходного осмысления человеческой сущности.

постмодернизм находит свое целевое завершение (транс – переступание через существующее к иному) и на ведущиеся в его русле так называемые *posthuman study*, он предлагает расширить учение о человеке до учения о живых и искусственных формах разума. Перейти от антропологии к “гуманологии”»<sup>34</sup> (курсив Кутырёва – И.Д.). «Трансгуманизм – составной элемент, состояние, результат, постмодернизма. Вытекающее из него следствие. Выступая в разных обликах, прикрываясь благими намерениями и придумывая некие собственные ценности, постмодернизм/трансгуманизм подводит под разрушение человека концептуальный и методологический фундамент»<sup>35</sup>.

В. А. Кутырёв не желает замечать существенных и принципиальных различий между трансгуманизмом и постмодернизмом, его интерпретация продиктована, скорее, полемическими соображениями, нежели вдумчивым анализом. Вывод о тождестве трансгуманизма и постмодернизма делается на основании случайных (скорее *терминологических* и *стилистических*, нежели *содержательных*) совпадений. Действительно, и в трансгуманизме, и в постмодернизме ставится под вопрос и пересматривается классическая европейская философская традиция и проистекающее из неё понимание человека, но источники, мотивы, характер, а, главное, *перспективы* такого пересмотра в трансгуманизме и в постмодернизме принципиально различны.

Теперь, когда стало очевидным, что сходство между трансгуманизмом и постмодернизмом является *мнимым*, следует перейти к рассмотрению их *реальных* различий.

1. *Отношение к традиции*. Выделяя этот пункт, мы имеем в виду не какую-то определённую философскую или религиозную традицию, но традицию как таковую, традицию как универсальную форму и механизм передачи и сохранения социокультурного опыта, традицию как традиционность.

Постмодернизм, как и всякое иное идейное направление, имеет своих предшественников и вписан в определённый

---

<sup>34</sup> Кутырёв В. А. Философия постмодернизма. – Нижн. Н.: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – С. 51.

<sup>35</sup> Кутырёв В. А. Философия трансгуманизма. – Нижн. Н.: НГУ, 2010. – С. 9.

интеллектуальный и социокультурный контекст. Исторические корни постмодернизма и его социокультурный контекст неоднократно эксплицировались в исследовательской литературе<sup>36</sup>. Однако в данном случае важным представляется не подлинное место постмодернизма в истории европейской культурной и философской традиции, но его *самопозиционирование* по отношению к феномену традиции как таковому.

Постмодернизм в лице крупнейших своих представителей позиционирует себя как последовательный *антитрадиционализм*. «Вся западная культурная традиция рассматривается постмодернизмом как тотально логоцентристская, т.е. основанная на презумпции наличия универсальной закономерности мироздания, понятой в духе линейного детерминизма»<sup>37</sup>. Поэтому постмодернистская философия не может быть ничем иным, кроме как «*деконструкцией*» *метафизической традиции как таковой*. Никакого *собственного* содержания, никаких *собственных* путей у философского постмодернизма нет и не может быть.

Свою задачу представители постмодернизма (деконструктивизма) видят в расчистке интеллектуального пространства и самого языка от следов метафизики. Задача эта является в принципе невыполнимой, так как «в контексте западной культурной традиции даже "общеупотребительный язык", согласно оценке Деррида, – "вещь не невинная и не нейтральная. Это язык западной метафизики, и он несет в себе не просто значительное число презумпций всякого рода", но, что наиболее важно, "презумпций... завязанных в систему", т.е. задающих жестко определенную парадигмальную матрицу видения мира. В связи с этим свою задачу постмодернистская философия определяет как освобождение от этой жесткой однозначности»<sup>38</sup>.

Критика метафизической традиции в целом (а не только отдельных её феноменов), строго говоря, не является изобретением постмодернистов. По сути, всякая попытка целостной реконструкции истории философии представляет собой критику

---

<sup>36</sup> См., например: *Андерсон П.* Истоки постмодерна. Пер. с англ. А. Апполонова. – М.: «Территория будущего», 2011. – 208 с.

<sup>37</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 428. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>38</sup> Там же. – С. 461.

(«деструкцию») философской традиции. Наиболее яркий пример – хайдеггеровская деструкция метафизики. Однако здесь важен не сам *факт* пересмотра (переинтерпретации) метафизической традиции и даже не его *характер*, а его *мотивация*. Для чего и во имя чего осуществляется критика традиции? Этот акт может быть мотивирован стремлением противопоставить одной традиции другую традицию или поиском исходной («аутентичной») традиции, исходного понимания бытия (в проекте деструкции метафизики М. Хайдеггера).

Мотивация деконструкции традиции в постмодернизме совсем иная. «Являясь попыткой радикализации хайдеггеровской деструкции западно-европейской метафизики, *деконструкция имеет целью не прояснение фундаментального опыта бытия, но всеобъемлющую негацию понятия бытия как такового*. Деконструкция постулирует принципиальную невозможность содержательной экспликации бытия: тематика субъективирующей интериоризации не случайно является для нее главной»<sup>39</sup> (курсив мой. – И.Д.). Отношение к традиции отчётливо высвечивает *паразитическую, паразитарную и инфантильную* сущность постмодернизма. Так, ребёнок, неспособный к самостоятельному существованию, борется против родительской «опеки».

В отличие от постмодернизма трансгуманизм не только продолжает определённые траектории религиозного и философского развития человеческой культуры, но и *признаёт* свою зависимость от определённых религиозных и философских течений. В числе наиболее значимых идейных источников трансгуманистического мировоззрения следует назвать русский космизм, философию и идеологию эпохи Просвещения, кибернетику и общую теорию систем. Мировоззрение трансгуманизма находится на стадии формирования и исчерпывающий перечень её идейных источников едва ли можно составить. Да это и не нужно, ведь всякое живое и развивающееся мировоззрение черпает своё содержание из множества идейных источников и допускает самые неожиданные параллели.

## 2. Презумпция «конца истории».

---

<sup>39</sup> История философии: Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – С. 292. Авторы статьи: А. А. Горных, А. А. Грицанов.

Постмодернизм исходит из презумпции конца или завершённости истории. В горизонте постмодернистского мировидения история *уже завершена*, мы живём в ситуации пост-истории. Фундаментальным для культуры постмодерна выступает ощущение «конца истории». «Постмодерн осознает себя как пост-современность, процессуальность, которая разворачивается "после времени"»<sup>40</sup>.

Презумпция «конца истории», по сути, является одним из проявлений радикального антитрадиционализма постмодернистской философии. Это и понятно, ведь традиция, по словам В. Л. Абушенко, «есть то, что удерживает нас в культуре и истории. "Связывая" человека прошлым, закрывая (до известной степени) ему возможность ретроспективного произвола, традиция открывает ему перспективу свободы в настоящем и будущем на основе прошлого»<sup>41</sup>.

Выражение «конец истории» в горизонте постмодернизма имеет два основных значения. Во-первых, «конец истории» означает отказ от линейного понимания времени<sup>42</sup>, отказ от исторического (историцистского) миропонимания и мироконструирования. История объявляется мифом (или «метанарративом»). Как отмечает Ж. Бодрийяр, «история была могучим мифом... который поддерживал одновременно возможность "объективной" связности причин и событий и возможность нарративной связности дискурса»<sup>43</sup>. Во-вторых, выражение «конец истории» фиксирует особую социокультурную ситуацию, в которой становится очевидным, что все базовые ценности или «метанарративы» «исторического человечества» исчерпаны, дискредитированы и утратили своё значение. Как пишет М. Бланшо, «мы в большей или меньшей степени живем под знаком завершившейся истории, уже на

---

<sup>40</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 595.

<sup>41</sup> Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – С. 1047.

<sup>42</sup> Согласно М. А. Можейко, для постмодернистской философии характерен «отказ от линейного осознания времени, предполагающего понятия минувшего и грядущего, и от основанного на нем линейного прочтения истории как необратимо развернутой из прошлого через настоящее в будущее» (Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 595).

<sup>43</sup> Цит. по: Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 595.

берегу текущей мимо реки»<sup>44</sup>, иными словами – «обитаем», по выражению Джеймисона, «скорее в синхронном, чем в диахронном мире»<sup>45</sup>.

Постмодернизм, игнорируя переосмысление времени и истории, предпринятое в рамках экзистенциально-феноменологической и герменевтической философских традиций, рассматривает линейное («метафизическое») понимание феноменов времени и истории в качестве единственно возможного. А между тем, в работах М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, М. Мерло-Понти были заложены основания для новой трактовки феноменов времени и истории, альтернативной классической линейной модели, но избегающей при этом радикального нигилизма и релятивизма постмодернистской философии.

Концепт пост-истории (конца истории) в постмодернизме предполагает невозможность (немыслимость) не только подлинной традиции (бывшего, былого), но и подлинной перспективы (будущего). Постмодернистское мировидение не только *беспочвенно*, но *«беспросветно»*. Это и понятно, ведь всякая устремлённость в будущее, как и всякое его предвосхищение предполагают обращение к прошлому, к корням, к традиции. Верно, разумеется, и обратное утверждение: обращение к традиции возможно не иначе, как в контексте того или иного «проекта будущего».

Постмодернистский антитрадиционализм и антиисторизм, оборотной стороной которого выступает «антипроективизм», ярко проявляется в современном «обществе потребления», в котором утрата корней и «чувства истории», тотальный нигилизм в отношении к историческому и культурному наследию, идеологическая неразборчивость и всеядность, выдаваемые за «плюрализм», идут рука об руку с неверием в будущее, недоверием к любым мобилизационным проектам, нездоровым любопытством и ажиотажем вокруг различных сценариев «конца света». Последнее есть не что иное, как выражение столь характерного для культуры постмодерна глубинного влечения к гибели и небытию.

---

<sup>44</sup> Цит. по: Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 595.

<sup>45</sup> Цит. по: Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 595.

В противоположность этому трансгуманизм – это мировоззрение, предполагающее устремлённость человека и человечества в будущее. Трансгуманизм выдвигает в качестве базовой ценности и базового принципа *векторное* человечество и векторное общество.

«Вектор» и «ризом» могут рассматриваться в качестве базовых метафор соответственно трансгуманистического и постмодернистского мировоззрений. «Ризом» определяется как «принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования»<sup>46</sup>. Номадологическая концепция «ризомы» исключает возможность устремлённости к цели, так как цель всегда выступает как *трансцендентное* по отношению к наличному состоянию системы. «Вектор» как символ устремлённости к трансцендентному (самотрансцендирования) и «ризом» как символ «имманентной подвижности» среды<sup>47</sup>, – вот базовые метафоры современности.

*Векторное* общество – это общество, устремлённое в будущее, нацеленное на реализацию определённого образа и проекта будущего. Векторное общество – это альтернатива современному «обществу потребления», для которого характерен «отказ от планирования будущего ради сиюминутного псевдостабильного настоящего»<sup>48</sup>. Соответственно, проективизм трансгуманистического мировоззрения – это альтернатива постмодернистскому антитрадиционализму и «футурологическому нигилизму».

### 3. Статус феномена новизны и возможность творчества.

Как было показано выше, постмодернизм, в отличие от трансгуманизма, в содержательном плане не привносит в европейскую культурную традицию ничего нового. И это не

---

<sup>46</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 565. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>47</sup> *Рябь на поверхности водоёма* – вот ещё одна подходящая метафора для иллюстрации фундаментальной презумпции постмодернистского философствования.

<sup>48</sup> Ариянов А. Неочеловечество как предчувствие. URL.: <http://www.2045.ru/news/29144.html> (дата обращения: 22.02.13).



случайность, а закономерное следствие последовательного проведения базовых постмодернистских идей. Новизну постмодернизма можно усмотреть разве что в *радикальности* и *последовательности* отказа от традиции.

Согласно В. Л. Абушенко, «инновация только тогда приживается в социуме, когда вписывается в систему имеющихся значений социокультурного опыта, согласуется с имеющейся традицией или порождает новую традицию»<sup>49</sup>. Постмодернизм не вписывается и не желает вписываться в существующую традицию, но и новой традиции постмодернизм, провозглашающий конец философии («метафизики»), не порождает. Постмодернизм, по точному выражению М. А. Можейко, есть «способ бытия классики в современную эпоху»<sup>50</sup>. Постмодерн – это бесконечный комментарий по поводу «модерна» и «метафизики».

Неоригинальность философского постмодернизма уже отмечалась в литературе. Так, В. Н. Семёнова и А. В. Филиппович в «Послесловии» к «Новейшему философскому словарю» писали: «Пропагандируемые постмодернизмом идеи вовсе не являются оригинальными и неоднократно высказывались предшествующими неклассическими течениями – софистами, эллинистическими направлениями и средневековыми номиналистами»<sup>51</sup>. «Непримиримо критичная по отношению к иллюзиям и мифам метафизики, современная философия, тем не менее, совершенно некритично верит в оригинальность и новизну собственных концепций»<sup>52</sup>. Впрочем, как отмечают авторы, «тяга к новизне и оригинальности целенаправленно культивируется в современном потребительском обществе, для которого новизна, оригинальность и модность товаров являются жизненно важными условиями существования экономики»<sup>53</sup>. Философский постмодернизм есть, с

---

<sup>49</sup> Новейший философский словарь, 2003. – С. 1047.

<sup>50</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 603.

<sup>51</sup> Семёнова В. Н., Филиппович А. В. Против Постмодернизма. Послесловие // Новейший философский словарь: Постмодернизм. – Мн.: Современный литератор, 2007. – С. 791.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же.

одной стороны, *порождение* общества и культуры потребления, с другой стороны, его концептуальная *легитимация*.

Современная массовая культура, идеологическим основанием и легитимацией которой выступает постмодернизм, ориентирована не на творчество, а на *потребление*. В этой культуре нет места для феномена подлинной новизны, несмотря на потребительский культ нового и потребительский ажиотаж вокруг разного рода «новинок».

Невозможность подлинной новизны и подлинного творчества в горизонте постмодернистского видения мира связана с пониманием текста как «интертекста» и «палимпсеста». «Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат»<sup>54</sup>. «Текст, понятый как палимпсест, интерпретируется как пишущийся поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику»<sup>55</sup>. «Применительно к палимпсесту, собственно, невозможно отделить внешнее от внутреннего, разграничить привнесенные семантические блики и автохтонный материковый смысл, поскольку последний именно и только из них и состоит»<sup>56</sup>.

Одной из базовых метафор культуры постмодерна и философии постмодернизма становится *коллаж*. «Коллаж превращается в постмодернизме из частного приема художественной техники в универсальный принцип построения культуры»<sup>57</sup>. «Презумпция коллажности проявляется практически во всех феноменах культуры постмодерна... Фактически речь идет об атрибутивной коллажности любых феноменов современной культуры как их автохтонной характеристике»<sup>58</sup>. Коллаж как базовый принцип культуры постмодерна предполагает, что всякое произведение есть не что иное, как *конструкция и комбинация цитат*. Поэтому символом культуры постмодерна становятся кавычки.

Эклектизм, претендующий на оригинальность, безразборность (принцип «нонселекции»!), выдаваемая за плюрализм и подлинную «множественность», старые, унаследованные от традиции и подвергнутые «деконструкции» (то есть перевёрнутые с ног на

---

<sup>54</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 332. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. – С. 333.

<sup>58</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 369. Автор статьи – М. А. Можейко.

голову) *метафизические* идеи, – вот наиболее характерные особенности современного постмодернизма.

В противоположность этому эволюционный трансгуманизм не только усматривает в творчестве (вслед за многими религиозными и философскими учениями) один из важнейших смыслов и ориентиров человеческой деятельности и культуры, но и открывает новые горизонты для осмысления феномена творчества и новые пути и возможности для самого творчества. Трансформация человеческой телесности, преодоление биологической обусловленности человеческого существа рассматривается в трансгуманизме как путь «очищения» высших ценностей от их биологической обусловленности, а вместе с тем преодоления их земного «горизонта».

#### 4. *Статус субъекта.*

Вопрос о творчестве и новизне неразрывно связан с вопросом о статусе субъекта деятельности. Постмодернизм, как известно, провозглашает и приветствует «смерть субъекта» и «смерть автора». «В аксиологической системе постмодернизма автор символизирует идею внешней принудительной каузальности, в ситуации которой линейный тип детерминизма предполагает и линейное объяснение явления через указание на его единственную и исчерпывающую причину, в качестве которой для текста выступает автор. Постмодернизм отвергает классическую интерпретацию текста как произведенного автором "произведения"»<sup>59</sup>. В этой связи часто приводят слова одного из родоначальников постмодернизма Р. Барта: «Что касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве»<sup>60</sup>.

Субъект в горизонте постмодернистской философии – это не автор-творец, а всего лишь скриптор<sup>61</sup>, *функция дискурса*. По словам М. Фуко, речь идет о том, чтобы «отнять у субъекта (или у его заместителя) роль некоего изначального основания и

---

<sup>59</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 770. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>60</sup> Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 417.

<sup>61</sup> «На смену понятию автора, – пишет М. А. Можейко, – постмодернистская философия выдвигает понятие скриптора, снимающее претензии субъекта на статус производителя или хотя бы детерминанты текста» (Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 771).

проанализировать его как переменную и сложную функцию дискурса»<sup>62</sup>.

Философский постмодернизм в лице своих основных представителей элиминирует проблему субъекта и субъектности, поскольку всякая субъектность с самого начала квалифицируется как субъектность *метафизическая*, как проявление «логоцентризма». Постмодернизм исходит из традиционного для новоевропейской философии понимания субъекта как носителя чистой когнитивной рациональности и фактически игнорирует богатейший опыт осмысления феноменов субъектности в неклассической философии. В различных направлениях неклассической философии (от американского прагматизма до герменевтической феноменологии М. Хайдеггера) представители постструктурализма усматривают лишь «следы» и «пережитки» метафизической традиции, но не видят новых путей для осмысления феномена субъектности.

В эволюционном трансгуманизме вопрос о субъекте, способном взять на себя ответственность за судьбу человеческой цивилизации, без сомнения, выходит на первый план.

Мировоззрение эволюционного трансгуманизма возобновляет вопрос о человеке и открывает новые возможности для осмысления человеческой субъектности. По аналогии с постструктуралистской метафорой «смерти субъекта» можно говорить о подлинном «воскрешении субъекта»<sup>63</sup> в эволюционном трансгуманизме.

### *5. Метанарративы.*

Один из основоположников философского постмодернизма Ж.-Ф. Лиотар писал: «Упрощая до крайности, мы считаем "постмодерном" недоверие в отношении метарассказов»<sup>64</sup>. Если эпоха постмодерна – это эпоха заката метанарратий, то

---

<sup>62</sup> См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. – М.: «Касталь», 1996.

<sup>63</sup> «Воскрешение субъекта» в эволюционном трансгуманизме не имеет ничего общего с одноимённой стратегией позднего (современного) постмодернизма.

<sup>64</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: «Институт экспериментальной социологии», СПб.: «АЛТЕЙЯ», 1998. – С. 10.

постмодернизм можно определить как *программный отказ от метанарративов*.

Программное недоверие к метанарративам связано с дискредитацией всяких универсалий и всякой универсальности: «В культуре постмодерна девальвированной оказывается любая (не только онтологически фундированная, но даже сугубо конвенциональная) универсальность»<sup>65</sup>.

«Метанарратив» («метаповествование», «метанаррация») осмысливается в постмодернистской философии как «принцип интегральной организации культуры и социальной жизни»<sup>66</sup>. Метанарративы задают своего рода «семантическую рамку любых нарративных практик в контексте культуры»<sup>67</sup>. В качестве примеров метанарраций обычно приводятся новоевропейские идеи эмансипации и социального прогресса, просветительская трактовка знания как инструмента разрешения любых проблем и т.д.

Важный момент в постмодернистской критике метанарративов – это экспликация их связи с феноменами *идеологии* и *власти*. «Постмодернизм рассматривает метанаррации как своеобразную идеологию модернизма, которая навязывает обществу и культуре в целом определенный мировоззренческий комплекс идей; ограничивая, подавляя, упорядочивая и контролируя, они осуществляют насилие над человеком, его сознанием»<sup>68</sup>. «Метанаррации служат оправданием власти, которая стремится к подчинению знания своим целям, налагая на него определенные ограничения»<sup>69</sup>. Метанарративы, таким образом, ответственны за *превращение знания в идеологию*.

Всякая идеология, в основании которой лежат те или иные метанарративы, *априори* полагается в постмодернизме как «насилие», «ограничение», «принуждение», «подавление». Идеология всегда «навязывается» «властью», свободно приниматься она, конечно, не может. Следует обратить внимание на *полное отсутствие* исторических, онтологических, эпистемологических

---

<sup>65</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 276. Автор статьи – М. А. Можейко.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Постмодернизм. Энциклопедия. – С. 458. Автор статьи – Е. П. Коротченко.

<sup>69</sup> Там же.

или каких-либо иных оснований для принятия этих презумпций постмодернизма. С постмодернистской критикой идеологии всё обстоит так же, как и с «деконструкцией» метафизики<sup>70</sup>. Критика идеологии не как определённого *содержания*, но как *формы* организации социальных взаимодействий в обществе предполагает *цель*, с позиций которой и во имя которой эта критика осуществляется, то есть какую-то *иную форму*. Но никакой иной позитивной формы постмодернизм не предлагает. Никакой позитивной программы философии взамен дисквалифицированной «метафизики» не выдвигает. В этом смысле постмодернизм следует рассматривать не как концептуальное обоснование и осмысление «конца метафизики» и «конца философии», но как *феномен самоотрицания определённой интеллектуальной традиции в истории человеческой культуры*.

Эволюционный трансгуманизм, в отличие от постмодернизма, ориентирован не на формальную, а на *содержательную* критику существующих идеологий и позиционирует себя в качестве *новой идеологии*, способной ответить на глобальные вызовы человеческой цивилизации. «Человечество, — пишет А. Ариянов, — должно выработать новую гибкую эволюционную психологию, новую стратегию, новую идеологию своего бытия. Метаэтику, метакультуру будущего, которая могла бы адекватно отвечать на вызовы времени. И это должна быть духовная, прогрессорская психология, космическая, пассионарная метакультура нового человечества, нечеловечества будущего. Культура, ориентированная на эволюцию, прогресс, развитие человека и социума. Эта культура должна задать новый вектор развития цивилизации, создать новые ценности и цели в жизни»<sup>71</sup>.

Эволюционный трансгуманизм возрождает метанарративы, хотя метанарративы трансгуманистического мировоззрения по своему содержанию и, главное, по своему статусу в контексте культуры существенно отличаются от метанарративов эпохи модерна. В трансгуманизме утверждается необходимость наполнить

---

<sup>70</sup> Впрочем, это взаимосвязанные проекты, так как в контексте постмодернизма сама метафизика объявляется идеологией или *метаидеологией*.

<sup>71</sup> Ариянов А. Нечеловечество как предчувствие. URL.: <http://www.2045.ru/news/29144.html> (дата обращения: 22.02.13).

традиционные базовые ценности человеческой культуры («метанарративы») новым содержанием.

Подведём итог. «Постмодернизм» – это обобщённое наименование тех тенденций в современной культуре, которые ведут к *стагнации* (а следовательно, и *деградации*), бессмысленному и бездумному потребительству. Постмодернизм – это *концептуальное обоснование современного общества потребления*<sup>72</sup>. Это общество утратило и/или отбросило свои традиции и отказалось от своих перспектив и своего будущего. Это общество пребывает в глобальном цивилизационном и мировоззренческом тупике. Постмодернизм претендует на господствующее положение в духовной культуре современного общества и стремится обосновать и утвердить свой *парадигмальный* статус. Являются ли эти претензии обоснованными?

Один из крупнейших российских исследователей философии постмодернизма И. П. Ильин, указывая на недопустимость абсолютизации постмодернизма, писал: «Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм судорожно ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предполагаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявление духа постмодернизма. При этом частным и внешним

---

<sup>72</sup> Большинство теоретиков постмодернизма акцентируют внимание на критическом, «протестном» потенциале своих идей. Это несколько не противоречит нашему тезису: постмодернистские тексты могут быть направлены против тех или иных социальных институтов и феноменов, представляющих собой своеобразные пережитки «модерна», но не против самого *типа современной культуры*, которая всё более функционирует в соответствии с логикой и базовыми принципами постмодернизма. Известный исследователь постмодернизма Ф. Джеймисон писал по этому поводу: «Все согласны с тем, что старый модернизм действовал против наличной социальности способами, которые описываются по-разному как критические, негативные, оспаривающие, субверсивные, оппозиционные и т. д. Можно ли утверждать нечто подобное по отношению к постмодернизму и его общественной значимости? Мы убедились в том, что существует модус, в соответствии с которым постмодернизм дублирует или воспроизводит – усиливает – логику потребительского капитализма; более важный вопрос состоит в том, существует ли модус, в котором он сопротивляется этой логике. Но этот вопрос мы оставим открытым» (Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – 2000. – № 4. – С. 77).

явлениям нередко придается абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего "духа времени", определяющего все существующее. Иными словами, постмодернизм пытаются объяснить весь современный мир, вместо того чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей»<sup>73</sup>.

Вслед за И. П. Ильиным следует признать, что постмодернизм есть проявление и концептуальное осмысление определённых тенденций в современной культуре, а вовсе не адекватное выражение «духа времени». Претензии постмодернизма на статус новой («постнеклассической») парадигмы философии и науки необоснованны и несостоятельны. Существуют альтернативы постмодернизму, одной из которых является набирающее популярность движение и идеология эволюционного трансгуманизма.

В философском постмодернизме элиминируются (именно *элиминируются, а не разрешаются*) все проблемы классической и неклассической философских традиций именно потому, что постмодернизм – это последовательный нигилизм, это последнее слово нигилизма и релятивизма. Философский постмодернизм – это простое *переворачивание* классической европейской метафизики с ног на голову, тогда как трансгуманизм – это продуктивная содержательная альтернатива как метафизическому способу мышления и идеологиям, фундированным презумпциями метафизики, так и современному постмодернизму. Постмодернизм – это вызов, трансгуманизм – ответ.

Сходство между трансгуманизмом и постмодернизмом, на которое так часто указывают критики обоих этих направлений мысли, является поверхностным и мнимым. Различие же между этими идейными течениями представляется существенным и принципиальным. И это различие будет проясняться и конкретизироваться по мере разработки различных аспектов трансгуманистического мировоззрения и трансгуманистического проекта будущего, которые на данном этапе представлены лишь эскизно и фрагментарно.

---

<sup>73</sup> Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 203.



## **КТО ВОСКРЕСНЕТ В КИБЕРНЕТИЧЕСКОМ АВАТАРЕ? МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ОБРЕТЕНИЯ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО БЕССМЕРТИЯ**

*Долинина М. В.*

В своей книге «Сумма технологии» Станислав Лем разворачивает масштабное эпическое полотно, повествующее о том, какие перспективы открываются перед человеческой цивилизацией по мере эволюции технологии. Апофеозом технологического восхождения должна стать «космогоническая инженерия», стирающая грань между естественным и искусственным миром, поскольку мир искусственного будет превосходить естественное по всем мыслимым параметрам.<sup>1</sup> Это означает, в частности, что конструктивные «решения» биоэволюции перестанут быть примером для подражания, а само знание о том, как сформировалось то или иное биологическое «достижение» перестанет быть обязательным, поскольку, «чтобы спроектировать электрогенератор, вовсе не надо знать историю его изобретения».<sup>2</sup>

Неизбежным следствием торжества технологии является преобразование человека. «Человек не может изменять мир, не изменяя самого себя»,<sup>3</sup> - пишет Лем. И это может быть истолковано двояко. В более общем смысле это означает, что человек и мир представляют собой сопряжённое единство, и изменения всегда взаимны. Изменения представлений о мире приводят к изменению представлений о самих себе. Изменение способов взаимодействия с миром изменяет способ его восприятия, а также формы поведения в нём. В более специализированном смысле высказывание Лема означает, что уничтожение грани между биологическим и технологическим, обретение способности преобразовывать и создавать любые объекты, с неизбежностью приведет к тому, что

---

<sup>1</sup> Лем С. Сумма технологии. М., СПб., 2002. – С. 459.

<sup>2</sup> Там же. – С. 469.

<sup>3</sup> Там же. – С. 467.

Лем называет «автоэволюцией» человечества. Под автоэволюцией понимается возможность преобразовывать человеческий организм.

Лем обозначает два возможных подхода по отношению к человеческому организму. В одном случае организм принимается как неизменяемая данность. При таком подходе усилия биотехнологов будут направлены на сохранение и совершенствование привычных органических функций и свойств: «Тогда задачи биотехнологии будут заключаться в устранении болезней и в их профилактике, а также в восстановлении нарушенных функций или поврежденных органов с помощью заменителей - либо биологических (трансплантация, пересадка тканей), либо технических (протезирование)»<sup>4</sup>. Этот подход он называет «традиционным» и «близоруким».

В рамках второго подхода, как полагает Лем, может быть создана более совершенная версия человеческого существа. В рамках второго подхода руководящим принципом всех биотехнологических манипуляций является «замена эволюционных градиентов Природы целенаправленной, регулирующей практикой человека».<sup>5</sup> По большому счёту, с нашей точки зрения, этот подход принципиально не отличается от первого «близорукого» варианта, поскольку речь здесь идет лишь о более широком и интенсивном конструктивном вмешательстве. Принципиальной разницы во внешнем облике и функциональном устройстве нет.

Третий возможный подход, обозначенный Лемом, вызывает гораздо больший интерес, является гораздо более смелым и открывает гораздо больше возможностей для построения футурологических гипотез. Третий подход состоит в признании «неудовлетворительным данного Природой конструктивного решения задачи "Каким должно быть Разумное Существо", равно как и решения, достижимого автоэволюционными средствами, заимствованными у Природы». Что означает отказ от намерения работать с имеющейся моделью разумного существа, отказ от

---

<sup>4</sup> Там же. – С. 460.

<sup>5</sup> Там же. – С. 461.

«реконструкции» ради того, чтобы приступить к разработке принципиально нового конструктивного решения.<sup>6</sup>

Современные успехи (успехи, наблюдающиеся спустя почти 50 лет с момента выхода в свет «Суммы технологии») в области трансплантологии и протезировании человеческого тела позволяют некоторым, наиболее оптимистично настроенным фантазерам<sup>7</sup>, говорить о стремительно приближающейся возможности преодолеть трудности, связанные с существованием в биологическом теле. В качестве конечной цели объявляется создание искусственного тела, аналогичного биологическому, но функционально и конструктивно более совершенного. Увенчать подобные конструкторские поиски должна разработка механизма перемещения сознания с одного «носителя» на другой. Одновременным результатом должно стать кибернетическое бессмертие.

Рассматривая базовые принципы, которыми руководствуются идеологи современных «автоэволюционных» проектов, мы можем сделать несколько примечательных наблюдений. Во-первых, мы обнаруживаем торжество автоэволюционной концепции, которая задолго до своего обнародования в существующем проекте получила характеристику «близорукой». То есть мы наблюдаем если не воплощение, то, по крайней мере, заявление в качестве руководящего принципа ориентации на традиционный человеческий «интерфейс». Во-вторых, мы видим, что при разговоре о сознании идеологи кибернетического преобразования человеческого тела ориентируются на компьютерную метафору, как если бы было само собой очевидно, что сознанием можно манипулировать, подобно информации на различных материальных носителях. В-третьих, апеллируя к компьютерной метафоре, сторонники «пересадки» сознания считают возможным «извлечь» сознание так, как если бы сознание было особым материальным объектом.

Проекты такого рода встречают вполне предсказуемое сопротивление и критику. Ещё находясь на достаточном удалении от реального воплощения, проект перенесения человеческого сознания в тело кибернетического аватара приобретает заметное

---

<sup>6</sup> Там же. – С. 461.

<sup>7</sup> См., например, план проекта «Аватар», разработанный в рамках общественного движения «Россия 2045».

количество противников. Спектр имеющихся критических замечаний и контраргументов довольно широк: от экзистенциальных и антропологических до методологических и технологических.

Сторонники идеи кибернетического бессмертия аргументируют свою позицию ссылкой на принцип изофункционализма систем, то есть на принципиальную возможность «воспроизведения функций живой системы и головного мозга на небиологических субстратах, что целиком относится и к психическим функциям».<sup>8</sup>

Защищая свою программу, сторонники обретения кибернетического бессмертия говорят, среди прочего, об уникальной возможности доступа к новым формам опыта. Поскольку тема обретения новых форм опыта представляет для нас особенный интерес, позволим себе рассмотреть её немного подробнее. Мы полагаем, что кибернетические аватары не позволяют расширить горизонты возможного опыта, поскольку, как мы попытаемся показать, опыт – это то, что случается с биологическим существом в окружающем его мире. Опыт – понятие экологическое, а как только опыт конструируется технологически, он уже перестает быть собственно опытом. Живое существо погружается в опыт своей реальной жизни посредством своих сенсорных и локомоторных способностей. Кибернетический аватар, оторванный от биологического субстрата, производит имитацию сенсорных и локомоторных переживаний, которые, не будучи адресованы живой воспринимающей системе, лишаются всякой ценности и смысла. Как только живое тело перестанет быть живым, оно автоматически будет исключено из «окружающего мира». Его мир перестанет быть окружающим. И для него перестанут быть значимыми события того мира, в котором он существовал как организм. Можно сказать, что он утратит смысл жизни. В конечном итоге он и жизнь утратит.

Основной предпосылкой нашего рассуждения является убеждение, что «субъект мыслящий» с неизбежностью укоренён в субъекте воплощённом. Собственно воплощение является условием существования человеческого мира. Мы отстаиваем позицию,

---

<sup>8</sup> Дубровский Д. Кибернетическое бессмертие. Фантастика или научная проблема? // Взгляд. – 25 октября 2012.

согласно которой попытки говорить о человеческой субъектности вне связи с его телесностью лишают говорящего предмета разговора. Всякая попытка говорить об альтернативных формах существования делается с использованием и на основании базовых представлений, сформировавшихся под влиянием опыта телесного присутствия в мире материальных объектов. Отказ от тела является отказом от мира, а заодно и от доступных и привычных, интуитивно понятных способов рассуждения о мире. «Мир», который собрался преобразовывать человек, – это мир, увиденный глазами живого человеческого существа.

В свою очередь, мир, в котором обнаруживает себя живое существо, – это «окружающий мир». В понятии «окружающий мир», как мы полагаем, фиксируется существование сопряжённого единства «субъект-объект», а также фиксируется факт неоднородности пространства, упорядоченного всегда таким образом, что всегда имеется возможность указать на существование периферии и центра, главного и второстепенного. Понятие «окружающий мир» фиксирует безразличное отношение субъекта к пространству, в которое он погружен. Здесь мы привлекаем в качестве своего союзника Дж. Гибсона с его экологическим подходом к восприятию. Для нас важно указание, обнаруживаемое в работе Гибсона<sup>9</sup>, как раз на факт обязательной соотнесенности свойств окружающего мира со свойствами погруженного в него субъекта. Гибсон настаивает на рассмотрении окружающего мира не как нейтрального пространства физических объектов, а как пространства возможностей, конкретизированных относительно каждого отдельного живого существа. «*Возможности* окружающего мира – это то, что он *предоставляет* животному, чем он его *обеспечивает* и что он ему *предлагает* – неважно, полезное или вредное».<sup>10</sup> [Возможности] образуют единство относительно позы и поведения рассматриваемого животного.<sup>11</sup>

Помимо указания на то, что мир является «окружающим» и представляет собой совокупность возможностей, нам важно обратить внимание на особую «усредненность» пространства

---

<sup>9</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. – М., 1988.

<sup>10</sup> Там же. – С. 188.

<sup>11</sup> Там же. – С. 189.

живого. Живому существу в его актуальном восприятии доступен очень небольшой диапазон объектов «средней» величины. Живое существо не способно воспринять ни очень большие объекты (и временные промежутки), ни очень маленькие. Окружающий мир доступен в довольно ограниченном масштабе как с точки зрения пространства, так и с точки зрения времени. Величины, выходящие за пределы «среднего» диапазона, превращаются в теоретические конструкции. Как пишет Гибсон, «органы чувств животных, то есть воспринимающие системы не способны обнаружить атомы или галактики, но в пределах доступного им эти воспринимающие системы способны обнаружить определенный круг предметов и событий».<sup>12</sup>

В связи с этим интересно провести аналогию между работой с высокоточным интеллектуальным оборудованием в высокоразвитых научных областях и эксплуатацией кибернетического аватара. Что «на самом деле» фиксирует ученый, обеспечивающий себе доступ в невидимую реальность своих теоретических объектов? Располагая между собой и реальностью микро- или макромира какие-либо измерительные приборы или иное оборудование, позволяющее «наблюдать» за миром научных объектов, исследователь имеет возможность визуализировать и регистрировать некоторое положение дел. Однако оборудование, обеспечивающее «доступ» к ненаблюдаемой реальности, не дает ответа на вопрос о её статусе. И в этом случае понятие «опыт» в значительной мере проблематизируется.

Кибернетический аватар представляет собой всё то же высокоточное оборудование, предназначенное для наблюдения за недоступной естественным сенсорным системам реальностью. Точно так же, как и, например, радиотелескоп, кибернетическая конструкция будет являть собой технологическое воплощение некоторой умозрительной концепции. При помощи этих устройств люди получают доступ к новой реальности, однако статус этой реальности отныне будет проблематичным. Биологическому существу трудно сомневаться в реальности своего опыта, этот опыт принудительно реален. Лишённый биологического тела

---

<sup>12</sup> Там же. – С. 35.

пользователь кибернетического аватара, как нам представляется, не имеет оснований для спонтанного доверия реальности, с которой его этот аватар связывает.

Параллельно с обозначенными затруднениями мы очередной раз встречаемся с проблемой обнаружения сознания. Каким образом такую неопределённую «вещь», как сознание, трансплантировать в кибернетический аватар? Ответ на этот вопрос, по большому счёту, станет ответом на вопрос, чем же само по себе является сознание, ведь выделение сознания в качестве объекта для технологических манипуляций предполагает ясное представление о его свойствах и границах. Можно возразить, что это вовсе не обязательно, поскольку локальные манипуляции с человеческим телом, предполагающие масштабное протезирование, не предполагают непосредственного воздействия на человеческое «сознание». И в этом случае замена человеческого тела на кибернетический аватар представляет собой всего на всего более масштабное протезирование (не затрагивающее никаких «тонких материй»). А вот если человеческое тело заменять искусственными органами постепенно, когда оно перестанет быть человеческим и станет кибернетическим?

Когда сторонники идеи кибернетического бессмертия аргументируют свою позицию ссылкой на принцип изофункционализма систем, то есть на «принципиальную возможность воспроизведения функций живой системы и головного мозга на небиологических субстратах, что целиком относится и к психическим функциям»,<sup>13</sup> они, фактически, оставляют вопрос о сущности сознания за рамками своего рассмотрения. При этом осторожная попытка ограничиться исключительно кругом психофизических функций также выводит нас на зыбкую почву. Как писал Мерло-Понти, человеческое тело (и уж тем более сознание) не сводится к единству функций: «Если я пробую мыслить его [тело] как своего рода совокупность процессов в третьем лице — «зрение», «двигательная функция», «сексуальность», — то замечаю, что эти «функции» не могут быть связаны между собой и с миром каузальными отношениями, все они неясным образом возобновляются и подразумеваются в одной единственной драме.

---

<sup>13</sup> Дубровский Д. Кибернетическое бессмертие. Фантастика или научная проблема?

Стало быть, тело не является объектом. На том же основании осознание тела, которым я обладаю, не является мышлением, то есть я не могу его разложить и сложить заново, чтобы сформировать ясную его идею. Его единство всегда неявно и запутанно. Оно всегда есть нечто иное, чем то, что оно есть, оно всегда — сексуальность и в то же время свобода, оно коренится в природе в тот же самый момент, когда преобразается культурой, оно никогда не замыкается в самом себе и никогда не преодолевается. ... Таким образом, опыт собственного тела противостоит рефлексивному подходу, который отделяет объект от субъекта и субъекта от объекта и который дает нам лишь размышление о теле, или тело в идее, а не опыт тела, или тело в реальности». <sup>14</sup>

По большому счету, «экстрагирование» тела представляет собой такую же трудность, что и экстрагирование сознания. Как пишет Мерло-Понти, «я есмь мое тело», и опыт переживания собственного тела открывает человеку форму двусмысленного существования, не позволяет отнести к телу исключительно как к объекту.

Когда сознание полагается существующим вне необходимой связи с органическим субстратом, оно одновременно избавляется от принудительного сопряжения с окружающей средой. Такому подходу чужда всякого рода «экологичность», поскольку «среда» мыслится как универсальное вместилище для равноценных событий, лишённых центробежных и центростремительных интенций. «Бытие — это бытие в ситуации». <sup>15</sup> Кибертело рискует оказаться объектом среди других объектов дистиллированного физического мира, вне «опыта», вне «ситуаций».

Таким образом, предварительным результатом нашего рассмотрения является вывод о том, что создание кибернетического аватара является, как минимум, проблематичным. Создание и уж тем более использование подобного аватара принуждает человека отказаться от специфически человеческих способов присутствия в мире. Попытка провести демаркационную линию между «сознанием» и «телом», пренебрежение тем фактом, что мир человека — это всегда окружающий мир, в котором локомоторные способности его тела открывают ему особый, неповторимый

---

<sup>14</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия — СПб., 1999. — С. 257-258.

<sup>15</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — С. 324.



горизонт неравнозначных возможностей, – всё это является попыткой эволюционировать в сторону от актуальной «человечности». Как писал Станислав Лем: «Каков бы ни был результат автоэволюции, он означает, что человеку придется исчезнуть с поверхности Земли; его образ в глазах "преемника" был бы мертвым палеонтологическим названием – таким, каким для нас является австралопитек или неандерталец. Для почти бессмертного существа, которому его собственное тело подчиняется так же, как и среда, в которой он живет, не существовало бы большинства извечных человеческих проблем. Биотехнический переворот тем самым уничтожил бы не только вид *Homo sapiens*, но и его духовное наследие. Если такой переворот не фантазмагория, то связанные с ним перспективы кажутся лишь издевкой: вместо того чтобы решить свои проблемы, вместо того чтобы найти ответ на терзающие его столетиями вопросы, человек попросту укрывается от них в материальном совершенстве».<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Лем С. Сумма технологии. – М., СПб., 2002. – С. 468.

## **«ВООБРАЖЕНИЕ» МЕДИА: О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕХНИКИ**

*Богатырёва Е.Д.*

Данная статья определяет тематизацию техники в рамках так называемого медиального поворота в современной культуре, существо которого состоит в признании «за языком, образом, пространством, риторикой, за любым способом и условием восприятия человека свойства медиальности»<sup>1</sup>. Подобного рода тотальность восприятия культурных артефактов есть результат формирования техногенной среды как особого типа реальности, искусственно созданной для более благоприятной жизни человека. Именно здесь востребуются новые медиа, которые становятся местом сборки новой картины мира, антропологической тематизации сущего и способом актуализации социальных практик. Именно новые медиа отвечают за процесс производства новых форм коммуникации выразившийся в появлении новых средств массовой информации, цифровых и сетевых технологий, интерактивных электронных изданий, которые не заменяют предыдущие, но находят новые области применения, вербуют своего потребителя информации, выстраивая новый фокус его сообщения с производителями контента.

Дисциплинарное поле медиалогических исследований уже сегодня довольно разнообразно. Впрочем, по словам известного медиолога Рене Дебрэ, в этом нет ничего нового, в современном знании «существуют медиологии как существуют социологии и психоанализы». В каком-то смысле данность новых медиа провоцирует развитие теории образа как основания для объяснения многих процессов в современной культуре, но важно заметить, что медиалогия не стремится заместить таковую, она претендует только на то, чтобы входить в неё на правах соучастника диалога,

---

<sup>1</sup> Савчук В.В. МЕДИАФИЛОСОФИЯ. Приступ реальности. – СПб: Издательство РГХА, 2013. – С.36.

критической опции исследования. Полезно отдавать отчет о генеративных возможностях инструментальной реальности, равно как и об ограничениях используемых здесь медиа. Основное отличие медиалогических теорий состоит и в том, что всю эту складывающуюся сеть «взаимных познаний и даже значительных расхождений» объединяет общий горизонт: «понять технику иначе, нежели Хайдеггер»<sup>2</sup>. В этом плане, медиалогическая опция не только входит в состав современного знания, но и дает, по сути, толчок новой постановке вопроса о технике.

Как известно, техника в истории культуры и, прежде всего, это обнаруживаем в философии, являлась вытесняемым, а то и исторгаемым предметом мысли. Причины древнегреческого презрения или безразличия к технике достаточно изучены, чтобы на них здесь останавливаться. Сакрализация природы как оборотная сторона такого отношения привела к тому, что любого рода артефакты в этой культуре рассматривались как своего рода святотатство. Немного изменило это отношение христианство, которое природу понимало уже как результат божественного творчества. Отсюда проистекает «предпочтение по отношению к *неизменному* по сравнению с факторами изменения; вездесущность *рабской* рабочей силы, которой достаются орудия труда, и которая оставляла свободным людям привилегию *схоле*, обучения как досуга, и словесного искусства»<sup>3</sup>. Собственно, и Новое время опознает культуру как что-то вторичное, производное, оппозиция здесь намечена чёткая: естественное - искусственное, идеальное - материальное, чувственное – ментальное. Важно здесь заметить, что вплоть до XX века искусственные артефакты не имеют своей онтологической артикуляции. Возникновение философии техники, как и множества других философий *чего-то* в 19 веке, заставляет обратить внимание на феномен *технического* и со временем определить свойства определяемой им реальности. С другой стороны, возникает потребность рассмотреть антропологические основания техники и вместе с тем как бы заново открыть её значимость, вывести само её рассмотрение за рамки привычного противопоставления культуры и техники, человека и машины, и

---

<sup>2</sup> Дебре Р. Введение в медиологию. – М.: Праксис, 2009. – С.279.

<sup>3</sup> Дебре Р. – С.261.

даже способствовать уже освобождению машины от человека. Здесь следует упомянуть Жильбера Симондона<sup>4</sup>, который в середине XX века говорил о ложности такого противопоставления, иллюзорный «гуманизм» которого скрывал реальность технических объектов, этих медиаторов между человеком и природой, реальность, богатую человеческими усилиями и природными силами. Задача философии техники, таким образом, состоит в высвобождении истинного креативного потенциала техники.

Отношение к техническим объектам в самой философии меняется во второй половине прошлого века. Оpozнание техники в качестве философского предмета опосредованно связано с выходом из философии субъекта, когда устанавливается не только значимость прагматического контекста, но и обращается внимание на «сопротивление материала», непредсказуемость тех объектов и процессов, с которыми человек, создавший их и потерявший над ними контроль, имеет дело. С другой стороны, привлекательность философской традиции, действие её теологического бессознательного никуда не исчезает. Ведь самих людей можно рассматривать (и рассматривают) как природные артефакты, способные, благодаря сообщённой им (Богом или природой) духовной способности, принимать участие в сотворении самих себя. «Быть человеком – значит заниматься деятельностью, цели которой выходят за пределы использования и сохранения чисто животных потенций, свойственных человеческому существу»<sup>5</sup>.

В последние двадцать лет в исследованиях науки появилась мода на признание равного «онтологического» веса за человеком и не-человеком (вещами). При этом равенство вещей определяется как равенство степени их присутствия (тезис симметрии Латура: никакая онтологическая и никакая эпистемологическая перспектива не обладает привилегированным статусом), либо равенство дополняется введением «вышей» инстанции, «космического фотографа», наблюдателя, для которого вещи исключительно равно

---

<sup>4</sup> Симондон Ж. О способе существования технических объектов. // Транслит. – 2011. – №9.

<sup>5</sup> Фуллер С. Природа как артефакт – и что значит быть человеческим существом // Онтология артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира. – М.: Праксис, 2012. – С.81.

присутствуют только потому, что все они являются объектами для наблюдения. Понятно, что сам он при этом вненаходим (нулевое значение места субъекта находит корреляцию с вненаходимостью Бога). Отзвуки теологических концепций здесь налицо. В пику этому мы могли бы задать вопрос, а что определяет достоверность такой условности? И указать на практику и прагматику научного (и не только) отношения к вещам, их использования (фотография – это лишь один из примеров более обширного праксиса, обнаруживающего эффекты функционирования новой инструментальной реальности, столь значимой и для научного исследования, и для общекультурного сообщения, и для социальной ориентации, и для личностного самоопределения современного человека). Другое дело, что сами эти эффекты указывают на наличие какого-то пласта реальности, не проявленной до конца. Реальности, определяющей, в том числе, и само существование любого объекта, шире – возникновение самого артефакта. Вполне правомерно тогда обращение к методу, который находим сегодня в медиалогии, как к ресурсу новой критической опции, рефлексии особого рода, опосредующей отношения человека и мира техническим присутствием (добавим, а не только языковыми, визуальными, социальными, психологическими, культурными и прочими опциями). Впрочем, основная проблема в подходе к технике и в опознании её собственного «человеческого» потенциала видится медиологами здесь в том, что инстинктивно «мы продолжаем принимать техносферу XXI века в интеллектуальные формы и категории, придуманные в Греции VI в. до н.э., наиболее устойчивыми из которых остаются для нас следующие пары статусных оппозиций – логос/технэ, природа/артефакт, содержимое/содержащее, внутреннее/внешнее, субъект/объект и т.д., машинально управляющие умами, но как раз этим категориям мы обязаны известным интеллектуальным удобством»<sup>6</sup>. Исключение, по мнению того же Дебрэ, составляет идеализм Гегеля, порвавшего с традицией тогда, когда он предложил типологию отношений выразительности между идеальным и материальным в «Эстетике» и выстроил свою «Логикку» на существенном тождестве внутреннего с

---

<sup>6</sup> Дебре Р. – С. 262.

внешним. Значит ли это, что мы должны во всём идти во след гегелевскому начинанию? По крайней мере, нужно сделать попытку уйти от любого *спиритуализма*, содержащего по умолчанию безразличие к технике либо пессимизм на её счет.

Важно понять сегодня то, что делает возможным сам разрыв с традицией, её критику, уход и возвращение к ней, а таковые движения производят поле современных философских размышлений и дискуссий. Важно избежать и столь часто наблюдаемого соблазна использовать ресурс традиции для обозначения собственного метода. Важно добавить, что актуализация традиции состоит здесь не в том, чтобы усвоить её в качестве закрытой системы, анализ которой нацелен на установление семанто-логики мирового целого, определяемой к тому же в свете единого фокуса-смысла, идеального и каким-то образом уже пред-данного. Традиция актуальна сегодня в качестве системы, открытой трансформации материальных условий жизни. Условий, отвечающих как за сообщение, так и за произведение нового.

Переход от инертного пространства значения к динамике эффективности требует уйти от идеальности семиотических построений к материальности организации, стратегиям передачи, или, как сказал бы Дебрэ, требует работы в другой стихии, метода медиалогии. Этот метод, понимаемый как приключение смысла, программа которого определяется в процессе самого движения, или метод, представляющий как пересечение по касательной регистров и сред, когда вопрос о смысле решают сами маршруты. (Смысл, если и позволяет наблюдать себя, то не столько как отклонение от заданного, но как переход к тому, что не существовало). Преимущество медиалогического подхода перед семиотикой, психологией, историей и социологией состоит в том, что её целью является расколдовывание действительности, а не сообщение ей очередного сакрального значения. Итак, если метод здесь и есть, то он состоит в воздержании от того, чтобы что-то утверждать *заранее* и *более*, чем покажет будущее, которое не обязательно грядет (будущее и грядущее имеет смысл разводить), но за которое можно как-то отвечать, находя новые ответы на предлагаемые вызовы.

Новое как предмет мышления достаточно продуктивно разрабатывается в феноменологии видения. Здесь можно вспомнить Вандельфельса, который, обращая внимание на вопросы восприятия, особенно внимательно исследует тему возникновения нового. *«Восприятие начинается с некоторого события, которое не находится в пределе нашего контроля и знания, в пределе "своего", но когда этот предел нарушается явлением чего-то нового, принципиально чуждого»*<sup>7</sup>. Новое становится ответом на появление возмущения поверхности очевидного и не может не бросаться в глаза. Формированием дифференцированного, или структурного представления о феноменальной поверхности занимается феноменология, которая под ней понимает содержание перцептивного (по преимуществу визуального) опыта, что предполагает измерение взаимосвязи воспринимаемого и акта восприятия, так что сама феноменальная поверхность рассматривается здесь в соотношении с перцептивным актом. Следует добавить, что вводя категорию воображения, Кант одним из первых усмотрел решающую роль, которую играет наша способность воображать в опыте восприятия, когда ограничения такового открывают, тем не менее, возможности переживания особого чувства возвышенного, в котором оказываются задействованы все способности нашей души. Новые медиа работают с границами и на границах познавательных структур субъекта, расширяя феноменальный опыт, с одной стороны, а, с другой, ставя свои препоны (форматы восприятия, включая опции видения), ответственные за произведение определенных эмоциональных эффектов.

Вопрос, вокруг которого можно организовать всё беспокойство и нерв жизни современного человека и который интересует медиолога, звучит так: *что и почему происходит?* Отличие этого вопроса от вопроса, *что есть на самом деле*, которому он родственен, но к которому не сводим, состоит в том, что он всегда конкретен и эмоционально окрашен, поскольку отнесен к реальности, обнаруживающей себя в постоянном обрушении целых

---

7 Bernhard Waldenfels. Sinne und Künste im Wechselspiel. Modiästhetischer Erfahrung. – Berlin: Suhrkamp, 2010 – 409 S.

пластов видимых достоверностей. В мире очевидного, где всё уже показано и сказано, неопределенной становится возможность наблюдения, то есть позиция, с которой можно было бы осуществить полноценный обзор «состояния дел» в мире. Если он и обретается, то как странная позиция, и не потому, что не *внеположенная*, а *внутримировая*. Точка зрения наблюдателя здесь постоянно меняется и не находит обзора круга, она есть движение по траектории смысла, ускользающего от своего окончательного (универсального) схватывания.

Сам вопрос о происходящем демонстрирует отсутствие возможного, а не просто достаточного решения. Дело усугубляет и то, что за вопросом стоит субъект, который не может определить себя (раз и навсегда) в происходящем, он только констатирует крайнюю неопределенность своих границ как границ наблюдаемого им мира. Всё ещё или всё же наблюдаемого, приблизившегося к субъекту до полного неразличения своей картинке, своего образа или отдалившегося от него на максимальное расстояние. Никакой мистики, но здесь, быть может, особенно наглядно обнаруживается «дело» техники; опробование её возможностей способствует произведению онтологических и гносеологических следствий. Понятно, что техника демонстрирует способность регулировать близость-дальность расстояния, осуществлять доступ к пространству и времени, которые более не производны только из мира вещей и событий, но есть игры оптики. Видимое здесь совпадает с реальным (как образ вещи совпадает с её понятием), а невидимое обнаруживается только как вариант производства его нового, опять же, в качестве видимого. Слова и вещи мешаются друг с другом, реальность смешивается со своими значениями. В этом плане неудивительно, что реальностей много, но это не то множество, которое регулируется единым принципом, это несоизмеримые реальности смещения границ и порядков сущего.

Вопрос о происходящем и его причинах вызывает к ответу там, где можно зафиксировать потерю привычного горизонта видимости, что не позволяет напрямую соотнести возникновение и наличие её технообразов с тем же субъектом, задающим этот вопрос. Функция воображения передоверяется техническим медиа, которые всё, что могут, – это производить множественные образы и убеждать в их



реальности. Образ имеет свои преимущества и недостатки перед логосом. Аналогия образа к тому же всегда в истории человечества производила мифы там, где логос умолкал, по разным причинам. Здесь можно вспомнить опять же Дебрэ, выделившего несколько важных характеристик современного *аналогического образа*, который нам предъявляют фотография, телевидение, кино. Среди них игнорирование образом негативного высказывания, образ может только утверждать. Демонстрации здесь подлежат индивиды и знаки, но не категории или типы, так что образом игнорируется универсальное и обобщенное. Образ пренебрегает синтаксическими операторами дизъюнкции (либо... либо...) и гипотезы, игнорирует субординацию, причинно-следственные отношения и отношения противоречия. У образа ещё и трудности со временем, можно быть только его современником, поскольку записанный образ всегда находится только в настоящем<sup>8</sup>. Это значит, что теологическое объяснение в отношении образа, каким бы оно ни было, более не работает. Образы производятся и отрабатываются, далее их судьба под вопросом – попасть в архив, быть уничтоженными. Этим занимаются медиа – актуализируют и предают забвению. Никакое заклинание сущего не поможет освободиться от нового порядка вещей и событий.

Метод медиалогии интегрируется в современное движение антропологии наук, отвергая великие построения схоластики типа буква против духа, внутренне против внешнего, основание против инструмента, добавим – образ против логоса. Скорее, здесь можно говорить о бытии совместного (совмещенного, наложенного друг на друга там, где память традиции ещё что-то значит, где язык остаётся оператором сообщения). Что, с одной стороны, позволяет оставлять *видение как зрение*, которое стягивает процессы мышления к считыванию предъявляемого образа там, где отличить наблюдение от вымысла, истинное от правдоподобного, клиническое от поэтического стало уже невозможно. Это не означает, что мы отказываемся от умозрения. Это говорит лишь об открытии новой

---

<sup>8</sup>Дебре Р. – С. 253-255.

реальности образа, в конструировании которого принимает участие медиа-техника. И учет этого условия позволяет быть адекватным в его восприятии, интересоваться не столько мудростью, сколько пальцем, который на неё указывает. С другой стороны, технореальность, открываемая сегодня в новых настройках медиа, не только как предмет разговора, но и как формирующая модель нашего отношения к прошлому и, в целом, ко времени, сама открывается через объекты своей критики и пересотворяет себя. В этом плане, воображение медиа всё ещё есть то его собственное невидимое, что делает возможным функционирование обретаемого через него мира, оно есть категория наложения присутствия в технике человеческого усилия и выраженного через него природного постава. Медиа «видят нас» и «видят нами», включаясь в самоопределение человека. Можно предположить, что медиа, традиционные и новые, обнаруживают и каждое «по-своему» образуют непрерывность природного и технического, так или иначе участвуя в сотворении человеческой культуры, производстве её истории. Сама же техника опосредует любые медиации между человеком и природой (и это верно не только для современной эпохи). Осознание и исследование таковых опосредований становится задачей дня и могло бы способствовать преодолению многих, в том числе и философских, предрассудков в отношении техники и самого человека, включая вопросы о природе и составе мира.

***Барышников Павел Николаевич*** – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и этнологии Пятигорского государственного лингвистического университета.

***Богатырёва Елена Дмитриевна*** – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории Самарского государственного аэрокосмического университета им. ак. С.П. Королёва.

***Бочкова Ольга Сергеевна*** – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков и международной коммуникации Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю.А.

***Голубков Сергей Алексеевич*** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

***Гуларян Артём Борисович*** – кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и истории Орловского государственного аграрного университета

***Дёмин Илья Вячеславович*** – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и истории Самарского государственного аэрокосмического университета им. ак. С.П. Королёва.

***Долинина Марина Владимировна*** – аспирант философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

***Ишимбаева Галина Григорьевна*** – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и художественной культуры Башкирского государственного университета.

**Казарина Татьяна Викторовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

**Кирсанова Лидия Игнатьевна** – доктор философских наук, профессор кафедры философии и психологии Владивостокского государственного университета экономики и сервиса.

**Коротина Ольга Александровна** – кандидат философских наук, заведующая кафедрой философии и психологии Владивостокского государственного университета экономики и сервиса.

**Кривонос Владислав Шаевич** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

**Лобин Александр Михайлович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета.

**Мальчукова Нина Валерьевна** – доктор философских наук, доцент, профессор Иркутского государственного университета.

**Нестеров Александр Юрьевич** – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и истории Самарского государственного аэрокосмического университета им. ак. С.П. Королёва.

**Вербер Нильс (Niels Werber)** – профессор современной немецкой литературы университета г. Зиген (Германия).

**Плютова Маргарита Ивановна** – аспирант Института Филологии СО РАН, сектор литературоведения, г. Новосибирск.

**Поздняков Константин Сергеевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной

литературы и методики преподавания литературы Поволжской социально-гуманитарной академии.

***Редько Владимир Георгиевич*** – доктор физико-математических наук, зам. директора по науке Центра Оптико-Нейронных Технологий Научно-исследовательского института системных исследований РАН.

***Саморукова Ирина Владимировна*** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

***Семёнова Александра Леонидовна*** – доктор филологических наук, доцент кафедры журналистики Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.

***Смердова Екатерина Андреевна*** – аспирант филологического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

***Третьяков Олег Владимирович*** – кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и истории Орловского государственного аграрного университета.

***Хвостов Антон Александрович*** – кандидат социологических наук, доцент кафедры социальной работы и социального права Института социального образования (филиал) РГСУ в г. Саратове.





Научное издание

**ВТОРЫЕ ЛЕМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

*Сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным  
участием памяти Станислава Лема*

Редактор А.И. Демина

Подписано в печать 27.11.2014. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная, Печать оперативная.

Печ. л. 16, 0. Тираж 1000 экз. Заказ .

Самарский государственный  
аэрокосмический университет.  
443086 Самара, Московское шоссе, 34.

---

Изд-во Самарского государственного  
аэрокосмического университета.  
443086 Самара, Московское шоссе, 34.

Отпечатано в типографии ООО «Прайм»