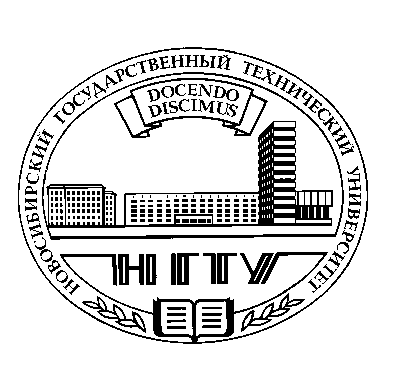
Государственный комитет Российской Федерации

по высшему образованию

Новосибирский государственный

технический университет

Кафедра истории и политологии



Реферат по философии на тему «Философские проблемы фантастики»

Факультет: АВТ

Группа: А-513

Преподаватель: Завьялова Наталья Ивановна

Студент: Борзов Андрей Николаевич

Дата: 4 июня 1997 года

Новосибирск 1997

План

1. Введение.
2. История возникновения фантастики.
3. Фантастика, как способ человека узнать своё будущее.
4. Фантастика, как отражение окружающего человека мира.
5. Возможность и действительность; случайность и необходимость.
6. Грань между предвидением и уходом от реальности.
7. Заключение.

«… Одно из наиболее сильных побуждений, ведущих к искусству и науке,– это желание уйти от будничной жизни с её мучительной жестокостью и безутешной пустотой, уйти от уз вечно меняющихся собственных прихотей… Но к этой негативной причине прибавляется позитивная. Человек стремится… создать в себе простую и ясную картину мира; и это не только для того, чтобы преодолеть мир, в котором он живёт, но и для того, чтобы в известной мере попытаться заменить этот мир созданной им картиной».

А. Эйнштейн.

Принципы научного исследования.

Две опасности всегда подстерегают разыгравшееся воображение: оторваться от повседневных слёз и страданий своих собратьев и забыть о тех вечных законах, которыми определяется вся наша жизнь. Может быть, поэтому наши соотечественники пытались изобразить чудо как элемент действительной жизни, как силу, с которой каждый может столкнуться в повседневности. Это и становится основным направлением в фантастике русских романтиков первой половины XIX века.

Она не была ещё, строго говоря, научной, но истоки следует искать именно здесь: человек пытался разобраться в окружающем мире, восполнить изображением недостаток знания, совместить в своих представлениях понятие единства и извечную противоречивость бытия.

Необычное, вклиниваясь в реальную действительность, становилось органичной частью природы, внутренним миром человека. Оно освещало новым блеском противостояние начал добра и зла, подчёркивая чистоту одного и углубляя демоническую сущность второго. Оттенок мистицизма, нередко присущий фантастическому, становился дразнящей воображение читателя «изюминкой», сталкивал случайное и неизбежное. Воображаемое облекалось в плоть физически ощутимых реалий, поднимало дух над пошлым бытом. Конечно, в злой силе, с которой сталкиваются герои фантастических повестей первой трети XIX века, легче всего увидеть одно из воплощений дьявола. Но знаменательно, что полной уверенности в объяснении «чертовщины» не было ни у автора, ни у самих героев. Излюбленный приём того времени – двойная мотивировка событий, не дававшая читателю окончательно решить, вмешалась ли в жизнь героя нечистая сила, или они стали жертвой цепи невероятных совпадений. Позднее этот приём получит название завуалированной (неявной) фантастики.

Достоевский назвал «верхом искусства фантастического» повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама» именно за то, что читатель до самого конца не находит однозначного объяснения видению Германа: «вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов». Утверждая, что «фантастическое в искусстве имеет предел и правила», Достоевский считал одним из главнейших законов необходимость предельного сближения необъяснимого и привычного: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальностью, что Вы должны почти поверить ему».

Правдоподобие невероятной ситуации может основываться, с одной стороны, на особенностях натуры героя, на анализе условий жизни и с другой,– на предвосхищении новейших научных открытий и изобретений, но это более характерно уже для фантастики XX века. В любом случае предметом изображения становится само познание, соотношение интуиции и логики, догадки и расчёта, иллюзорного и истинного. Показательны в этом отношении повествования А. Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» и Н. Полевого «Блаженство безумия», с описаниями оптических опытов и мнемо-физико-магических вечеров. Духи из языческих преданий вдруг одушевили природу, дав жизнь фольклорной фантастике, мир которой полон таинственных существ, незримо вершащихся судеб, осмыслению текущих процессов естественного бытия. Обострённый интерес романтиков к народным обрядам и фольклору отразился и на фантастике XIX века, дав жанровое, «сказочное» ответвление («Русалка» О. Сомова), где необычное принципиально не нуждается в объяснении.

В глубокой древности народ создал мифы. Ими отмечено «детство» человечества. Время идёт. Меняется жизнь, иными становятся и мечты. Воображение рождает новые легенды. Русскому читателю одним из первых раскрыл миф фантастики в своих балладах В. А. Жуковский. К народным преданиям тянулся А. С. Пушкин, в двадцатилетнем возрасте написавший поэму «Руслан и Людмила». Но реальная жизнь рождала фантасмагории совершенно другого характера. Разве не фантасмагоричным казался Петербург, являвший собой отталкивающее соединение роскоши и нищеты, красоты и безобразия, искренности и фальши, веселья и одиночества? Не был ли этот каменный город, с его прямыми проспектами, чуждым сыновьям деревянной Москвы, с кривыми улочками и русским Кремлём? И разве всё, что сталкивалось с Петербургом, не теряло своего лица, не принимало другой, защитный облик – маску? И кто, как не Пушкин, лучше знал, что Петербург не прощает расслабленности, ошибок. здесь самое невинное желание искажается и становится преступным.

Чёрт, обольщающий героев «Уединённого домика на Васильевском»,– плоть от плоти Петербурга. Он ничем не выделяется в светском обществе. Разве только более удачлив. Интуитивно чистые натуры сторонятся его; но зло и разврат, которые несёт с собой Варфоломей, порождены не потусторонней мрачной силой, а реальным миром русского дворянства, его нравами, мерой ценностей.

Реальное и фантастическое в «Уединённом домике» развиваются параллельно. И всё же трудно отделить их друг от друга. Обыденность всё время готова к превращению, постоянно может обнаружить своё сверхъестественное содержание. Вот Павел возвращается домой на извозчике. Он едет «невесть по каким местам». Сначала он удивляется, потом тревожится, наконец, с ужасом замечает на санях апокалипсический номер 666. Да полно, извозчик ли везёт нашего героя? «Укрепившись в подозрении, что он попал в руки недобрые, наш юноша ещё громче повторил прежний вопрос и, не получив отзыва, со всего размаха ударил своею палкою по спине извозчика. Но каков был его ужас, когда этот удар произвёл звон костей о кости, когда мнимый извозчик, оборотив голову, показал ему лицо мёртвого остова, и, когда это лицо, страшно оскалив челюсти, произнесло невнятным голосом: «Потише, молодой человек; ты не с своим братом связался». Вспомним аналогичное превращение: в повести Гофмана «Золотой горшок» студент Ансельм только берётся за дверной молоток, как тот превращается в лицо зловредной старухи колдуньи. Но внешнее сходство ситуации обманчиво. Ведь у Гофмана борьба разворачивается между двумя ненавидящими друг друга Духами (хотя Ансельм ещё ничего не знает об этом).

Любой предмет, любой человек может стать оборотнем, втянуть героя в опасную ситуацию. Реальность постоянно несёт в себе угрозу.

Завершая повесть, Пушкин спрашивает – скорее у себя, чем у читателя – «Откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела..?» Судьба пушкинских Павла и Веры предопределена: гибель неизбежна, потому что они психологически готовы к встрече со сверхъестественным. Это-то и обеспечивает преимущество «чертей». Павел и Вера не искали помощи таинственной силы, но не сумели противостоять ей. К тому же чёткой связи между исполнением тайных желаний Павла (знакомство его с графиней и проч.) и действиями Варфоломея нет. Но тут же возникает более глубокий вопрос: задумываемся ли мы над тем, какой ценой оплачивается исполнение наших желаний, ради чего мы продаём душу – не дьяволу, так высшему свету, в который так стремится Павел?

Герой «Страшного гадания» А. Бестужева-Марлинского сумел спастись только потому, что вовремя остановился, внял голосу рассудка, предостерегавшего от опрометчивого шага. Чёрт ли в самом деле стал его спутником, или сбылось предновогоднее гадание, но рассказчик воочию представил драматические последствия своих достаточно невинных намерений. Одна недозволенная встреча – и вот он уже увозит возлюбленную от гнева мужа, от насмешек общества; убив соперника, вдруг понимает, что собственное чувство превращается в огонь адский. Традиционные элементы загадочного оборачиваются в повести символами: сон-предостережение, мотив утраты пути и дорожной путаницы, отражающий противоречивость чувств и намерений самого героя, смешение в жизни законного и незаконного, дозволенного и недозволенного; подчёркивание в облике спутника-дьявола печати разврата.

В сущности, молодой офицер спасается потому, что осознал власть потусторонней силы над земным. Аполлон Григорьев в одной из своих статей заметил о «Страшном гадании»: «Замечательно, что Марлинский, этот огромный талант допотопной формации, оканчивает свою повесть «Страшное гадание» мыслию – что призрачный мир, если только он глубоко воспринят душой, оставляет в ней такой же след, как и мир действительный»[[1]](#footnote-1).

Впрочем, само предостережение – уже результат взаимовлияния двух миров, вмешательства высших сил, на сей раз благотворного.

Таинственному внушению подчиняется и молодой художник Лугин, переселяющийся на другую квартиру под влиянием голоса, настойчиво диктующего адрес. Портрет старика, висящий в меблированной квартире, повергает героя в состояние грусти и лени. Самое же странное, что Лугин почти не удивился тому, что изображение начало оживать по ночам, и даже согласился играть с ним в карты, несмотря на внушающий художнику непреодолимый ужас залог старика. И всё это ради короткого явления: «склонясь над его плечом, сияла женская головка; её уста умоляли, в её глазах была тоска невыразимая… она отделялась на тёмных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке».

Лермонтов не успел закончить свой набросок, и мы так и не знаем, что же дальше случилось с Лугиным и увиденною им красавицей. Впрочем, вмешательство сверхъестественных сил не сулит герою ничего хорошего.

Прочитав «Штосс» в 1845 году, Белинский счёл нужным отозваться об этой публикации: «Несмотря на то, что его содержание фантастическое, читателя невольно поражает мастерство рассказа и могучий колорит, разлитый широкою кистью по недоконченной картине. С неприятным чувством доходишь до конца этого отрывка, в котором повесть не доведена и до половины, и становится тяжело уверить себя, что конца её никогда не прочтёшь…»[[2]](#footnote-2) Однако замысел Лермонтова не пропал. Он послужил исходным материалом, например, для «Хозяйки» Достоевского.

Любопытная деталь: во всех подобных произведениях герой, столкнувшись с враждебным потусторонним миром, внезапно обнаруживает, что привычные земные связи нарушены, ощущает себя одиноким. Это одиночество трактуется как прямое следствие вмешательства сверхъестественного. Так, Антиох в повести Н. Полевого «Блаженство безумия» воспринимает мир как пустынь. Не как пустыню, а как пустынь, место уединения и размышления. Отчуждение от земного приводит Антиоха в уныние, несмотря на то, что он никогда не отличался общительностью, любил уединение. Пусть его взгляд стал острее, проницательнее, но это уже не доставляет радости. Слишком несовершенными кажутся люди и сам мир. Совершенство же возможно только в другой жизни. «К сожалению, глаза людей заволакивает тёмная вода… Тяжело тому, кто бродит один бодрствующий и слышит только храпение сонных. Пустыня жизни ужасна – страшнее пустынь земли! Как грустно смотреть, если видишь и понимаешь, *чем* могли б быть люди и *что* они теперь?» – вот исповедь Антиоха, которого больше тяготит непонимание. Он жаждет поделиться с людьми истиной, внезапно открывшейся ему как далёкое воспоминание о настоящей жизни, в которой душа обретает покой и полноту. Но окружающие, не исключая даже ближайшего друга Леонида, склонны приписывать эти «воспоминания» не прозрению, а нервному расстройству.

Фантастическая версия событий, которой придерживается Антиох, практически вытесняется из повести реальной. Прямого вмешательства потусторонних сил в жизнь героев мы не наблюдаем.

Встреча Антиоха и Адельгейды, взаимная любовь, «узнавание» родной души друг в друге происходят на наших глазах, в них, казалось бы, нет ничего таинственного. Но чем сильнее герои повести уверены в безумии Антиоха, тем более загадочной кажется читателю болезнь и смерть Адельгейды. Впечатление необычного создаётся с помощью полунамёков, штрихов, недоговорённости. Рассказчик, кажется, и верит Антиоху, но до какого-то предела. «Антиох открыл мне новый мир, фантастический, прекрасный, великолепный – мир, в котором душа моя тонула, наслаждаясь забвением… Душа Антиоха была для меня этим новым волшебным миром».

И вдруг – вторгается нечто неведомое, что почувствовать может только Антиох, увлечённый идеями преджизни, переселения душ. Эта неведомая фантастическая сила – любовь. Она управляет всеми дальнейшими событиями в повести, придаёт трагический оттенок мечте Антиоха, обрекая его на гибель. Не потому, что в этой любви есть что-то злое и недостойное. Но человек, выделившийся из общей массы, соприкоснувшийся с частицей иного, высшего мира,– в своём, реальном, уже обречён. Ему не найти не только счастья, но даже покоя. Любовь к Адельгейде – певице и артистке – внушает обществу только подозрение. И одно это делает жизнь влюблённых на земле невозможной.

Та же романтическая ситуация, когда юноша-аристократ влюбляется в прелестную дочь плебея, возвысившегося своим искусством до сомнительной чести увеселять господ, использована в повести А. Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения». Но подход у авторов разный. Если Адельгейда Полевого – обыкновенная девушка, то Аделина – кукла, сделанная искусным механиком и чревовещателем Вентурино.

Мотив кукольности, искусственности, автоматизма позволяет точно установить источник сюжета, выбранного А. Погорельским. Это повесть Гофмана «Песочный человек». Погорельский повторяет (причём намеренно) сюжетные ходы немецкого писателя, изменяя не только характеры героев, но и всю манеру повествования. Если у Гофмана доминирует чудесное, то Погорельский невероятное превращает в повседневность.

Социальная оказывается сильной в повести В. Одоевского «Косморама». Успех графа Б., которому помогают адские силы,– доказательство несправедливости социального устройства. Любопытна расстановка характеров в системе двух «зеркальных» миров-аналогов. Каждый человек имеет своего двойника в ином мире, «окном» в который стала детская игрушка – косморама. Но двойничество не означает идентичности: в «звёздном мире» недалёкий доктор Бин – умён, простодушная Софья – демонична. И только граф Б. всюду одинаков. Это негодяй, истязающий жену и детей.

Странно соотносятся у Одоевского миры-аналоги. Как правило, земной человек не подозревает о существовании иной сферы. Знания и власть двойников гораздо глубже и сильнее. Исключение составляет только Владимир Петрович, которому на земле открывается неведомая сущность мироздания. Посвящённый в тайну, он может видеть «обе стороны», уловить связь событий, на первый взгляд далёких друг от друга. Но это проникновение абсолютно не зависит от его воли и желания.

Сложная иерархия земного и звёздного бытия (причём звёздное, кажется, ещё не самое высшее) дана писателем на выпуклом и достоверном фоне повседневности. Фантастическое пронизывает всё действие повести, кажется порою невероятным, почти мистическим.

Действительно, сверхъестественных событий в повести хватит с избытком. Герой наблюдает в чудесное окошко косморамы знакомых и незнакомых людей, постигает тайные пружины их поступков, приобретает способность в звёздном мире казнить и преследовать несчастных. Невинная «земная» девушка Софья, хитрая и расчётливая в «звёздном мире», спасает героя от гибели ценой жизни опять-таки своего земного двойника.

Мертвец (граф Б.) с помощью адских козней возвращается к жизни и мстит своим обидчикам. Словом, везде и всюду следы вмешательства потусторонних сил. Кажется, нет на земле ничего и никого, не связанного с зазеркальем, не испытавшего (даже не сознавая этого) влияния и давления сверхъестественного.

И это так же странно, как сочетание предопределённости и свободы в поведении героя. Условия «игры», то есть жизни, заданы заранее, приблизительно известна реакция, то есть поведение человека в данной ситуации. Но возможны неожиданности. Скажем, вмешательство доктора Бина, посвятившего Владимира Петровича в тайну, «воскресение» графа Б., смерть Софьи. Всего этого был бы достаточно, чтобы смутить, заставить отказаться и от любви, и от чудесного дара. Однако герой Одоевского с завидным упорством добивается своего. Он не просто орудие в руках судьбы, поскольку в «звёздном мире», по собственному признанию,– «действователь». Впрочем, и в реальной жизни он ведёт себя очень активно, отличаясь этим от героев предшествовавших фантастических произведений, с покорностью принимавших свою судьбу и даже самую гибель.

Проблематика Одоевского выводит повесть за рамки противоборства реального и фантастического. Сверхъестественное остаётся непостижимым, но из области мистики Одоевский переносит его в область физически закономерного, хотя и непонятного. Основа синтеза реального и фантастического – человек гармоничный и чистый. Вот почему Софья завещает герою: «Чистое сердце – высшее благо; ищи его».

Отчаяние не сводит Владимира Петровича с ума. Потрясённый и гибелью Элизы – своей возлюбленной, и самопожертвованием отвергнутой кузины, сам он всё же остаётся жив. Но, очевидно, ему легче было бы умереть…

Фантастическое нередко лишь форма выявления социальной трагедии, самой сущности века. Гибнет студент Вальтер Эйзенберг в одноимённой повести К. Аксакова – героя преследует злая сила, которая неизбежно становится частью его самого. Разоряется и теряет царство Нурредин в новелле И. Киреевского «Опал». И он также слишком поздно постигает простую истину: и зло, и добро, и реальность, и мистика – внутри нас.

Завершают традицию психологической и философской фантастики XIX века повести И. Тургенева и А. П. Чехова. На первый взгляд, источником фантастического могущества по-прежнему остаются силы внешние. У Тургенева – Эллис, идеальное существо, которое показывает рассказчику то одну, то другую сторону жизни, путешествуя не только в пространстве, но и во времени.

Основной приём Тургенева в «Призраках» – контрасты. Психологические, эмоциональные, социальные. Герой, созерцающий красоту природы, внезапно, почти без всякого перехода оказывается в центре страстей и переживаний человеческих, наблюдает за шествием Цезаря, видит бунт Стеньки Разина. Душа художника внимает страданиям и горестям людским, осознаёт несправедливость социального устройства, но не находит выхода.

Эллис настойчиво влечёт своего избранника в прошлое, показывает ему сцены насилия и жестокости, которые он предпочитал (и предпочитает) не замечать. Вспугнутой птицей удаляется он от тяжёлых впечатлений, Эллис даже упрекает его в малодушии. Ведь художник не должен отворачиваться от боли и несправедливости.

Но было бы слишком просто видеть в «Призраках» лишь аллегорию. Историк М. М. Ковалевский находил в повести «всю субъективно понятую историю человечества». Сам Тургенев ценил в «Призраках» ту же субъективность, лирическое начало, то, что критик П. В. Анненков назвал «элегией», «историей художнической души». Действительно, в свою «фантазию» Тургенев внёс слишком много личного, слишком много реальности, нарушая тем самым соотношение объективного и субъективного, чудесного и материального.

Ф. М. Достоевский отмечал: «Призраки» похожи на музыку», «наполнены тоской». Эта тоска вызвана как будто бы предчувствием. Превращение затрагивает не только героя, но и его спутницу. Эллис гибнет, так как её преследуют какие-то высшие силы. Как бы ни была фантастична фигура «на бледном коне», в ней легко угадать апокалипсического всадника – Смерть, «ничтожество», по выражению Тургенева. Не потому ли гибнет Эллис, что она воплощает память? Если не считать несколько странной слабости да переживаний, герой Тургенева после встречи с Эллис не изменился, он не испытал никакого превращения, только способность летать покинула его навсегда. Тургенев сохранил ещё внешнего носителя фантастики, даже попытался придать ему черты традиционного существа – вампира, но поставил под сомнение необходимость этого носителя.

Ещё более очевидна условность явления-призрака в повести А. П. Чехова «Чёрный монах». Чёрный монах рассматривается и автором, и персонажами повести, даже самим героем, как проявление болезни, галлюцинация. Однако это видение номинально остаётся носителем фантастики, поскольку именно встреча с ним кладёт начало всем происшествиям. Но первопричина происходящего – любовь Андрея Коврина к Тане Песоцкой. С первой встречи (после многолетней разлуки) он почувствовал увлечение. Вскоре (едва ли не на следующий вечер) Коврин уже рассказал легенду о чёрном монахе – не то быль, не то сказку, не то сон. Он даже не помнил, слышал ли он от кого-то об этом монахе, или придумал эту историю. А вскоре и сам увидел чёрного монаха. Воочию.

Душевная болезнь Андрея Васильевич описана Чеховым подробно и профессионально достоверно. Но – так же, как в «Блаженстве безумия»,– чем обстоятельнее нас убеждают в болезни героя, тем меньше мы в это верим. Может быть, потому, что она связана с развитием таланта, с оригинальностью, то есть с самой личностью Коврина. Таня говорит ему в первый вечер: «Я помню, когда вы, бывало, приезжали к нам на каникулы или просто так, то в доме становилось как-то свежее и светлее, точно с люстры или с мебели чехлы снимали». Так возникает в повести мотив «футлярности», ограниченности. Андрей Коврин в большей – по сравнению с другими – степени наделён свободой и способностью преодолевать узкие рамки действительности. Потому он – единственный, кто смог увидеть чёрного монаха и даже разговаривать с ним. Но и сам Коврин несёт в себе элементы «футлярности». Его болезнь не в галлюцинации и не в том даже, что Андрей Коврин считает себя избранным. Чёрный монах – отражение внутренней идеи Андрея. Если Эллис раскрыла своему возлюбленному новые впечатления, подарила радость полёта, но и вместе с тем показала ему несчастья человечества в прошлом и в настоящем, то чёрный монах излагает самые общие идеи, вероятно, те, что не раз уже приходили в голову герою. Он замыкается на сознании своего совершенства и исключительности. «Ты один из тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими. Ты служишь вечной правде»,– говорит Андрею чёрный монах. Но в том-то и дело, что он ещё не служит. Нет у него той идеи, которой бы можно было отдать свою жизнь. Инстинктивные стремления безрезультатны: в чём заключается высшая правда, Коврину неведомо.

Что страшнее для личности? Мания величия или сознание своей заурядности? Вот вопрос, который ставит перед читателем Чехов.

Иную модель мира предлагала фольклорная фантастика, опиравшаяся на народные поверья, обычаи, традиции. Она также была весьма популярна, особенно в 20–30-е годы XIX века. В таком «простонародном» духе писали, например, О. Сомов, М. Загоскин. Основой для их рассказов становилось таинственное происшествие, связанное с вмешательством нечистой силы. Сама невероятность события как будто исключала возможность того, что оно произошло в действительности. В то же время народное сознание воспринимало их как реально существующие. В рассказе О. Сомова «Русалка» старуха мать хочет вернуть к жизни, воскресить дочку, которая с горя утопилась и превратилась в русалку. К кому же было обратиться бедной, как не к колдуну? Да только ничего не помогло – русалка не смогла и не стала жить в доме по-прежнему, как все…

Черти из рассказа М. Н. Загоскина «Нежданные гости», наведавшиеся к помещику в день смерти его холопа,– род мороки, наваждения. Русалка и оборотни О. Сомова и М. Загоскина – персонажи сказочные, но они намеренно включены авторами в реальную обстановку. Более того: вмешательство волшебных сил не вносит существенных перемен. Фольклорная фантастика отличается от сказочной, пожалуй, большей детализацией, большим вниманием к быту. Но и это обстоятельство не может быть решающим критерием (провести чёткую границу между фантастикой и сказкой, вообще говоря, очень трудно). Так история Иоланды, поведанная А. Ф. Вельтманом, очень далека от русской действительности. Автор изображает средневековую Францию. Обстановка, нарисованная писателем, схематична и вряд ли точно передаёт нравы и обычаи средневекового человека. Но вот народные поверья и суеверья отражает точно. Это и позволяет отнести «Иоланду» к типу фольклорной фантастики (конечно, не бесспорно). Вельтман подробно и со знанием дела описывает искусство церопластики, показывает, как Иоланда решила воспользоваться им для мести. Она должна проткнуть восковую фигуру своей соперницы и затем пригласить монаха, чтобы тот совершил обряд над «умирающей». Таков обычный порядок колдовства. Но он неожиданно нарушился. Вымысел не в том, что можно убить реального человека, убивая его подобие. Чудо заключается в другом: восковая статуя вдруг перевоплотилась в реальную девушку, и бездыханное тело её в доме убийцы выдало тайну преступления… На этом, однако, загадочность не кончается: спустя некоторое время обнаруживается, что само убийство ­– обман, и вот настоящая Санция с неподдельным удивлением и ужасом читает о своём убийстве. Непонятна дальнейшая судьба Санции и её спутника. Автор намекает, что они погибли. Так ли это? Тайна не только не прояснилась, но ещё больше запуталась.

Неоднородность фольклорной фантастики, её тяготение к философской подтверждает рассказ А. К. Толстого «Амена», действие которого развёртывается в Риме времён первых христиан. Не то сама Венера, не то посланница Сатаны – Амена заставила юношу-христианина Амвросия для спасения его друга и невесты отречься от своей веры, забыть любовь. Но помощи он так и не получил. Стоило отречься герою от этой «ужасной женщины», от её богов, «от ада и от сатаны», «как исказилось лицо Амены, изо рта побежало синее пламя; она бросилась на Амвросия и укусила его в щёку». Спасти друзей не удалось, но от власти Амены он избавился.

Как видим, А. К. Толстой и А. Ф. Вельтман попытались мотивировать поступки и душевные движения, исходя из архаических представлений.

По-иному используется склонность к суевериям в фантастике конца XIX – начала XX века. Ограниченность реальных знаний в смеси с ложными представлениями, неумение, даже нежелание задумываться над последствиями своих поступков и помышлений приводят к гибельному исходу Якова Алексеевича Саранина («Маленький человек» Ф. Сологуба). В центре рассказа прозаическая, бытовая идея. Саранин ищет средство, которое бы помогло жене уменьшиться: ему бы хотелось уничтожить досадную диспропорцию, существующую в их семье. Но, кроме естественного стремления наладить супружескую жизнь, им движет чувство зависти, обиды. Неизвестный, продающий ему нужный эликсир,– это, в сущности, его двойник. Ведь зло заложено в самом Якове Саранине. Таинственный торговец возникает в тот момент, когда коварный умысел созрел, пытается предостеречь Саранина, но после воплощения задуманного – исчезает… Герой не внемлет предупреждениям, забывает об осторожности – и чудесный эликсир губит его же, уменьшая до микроскопических размеров.

Сологуб не ограничивается рассказом об ошибке Саранина. Он развивает свой сюжет, изображая, как меняется отношение окружающих к Якову Алексеевичу. Если в ранней фантастической повести герой, попавший под влияние неведомых сил, испытывал отчуждение, непонимание, то Саранин уже просто отторгается. Он даже не возбуждает сочувствия и жалости в своей жене Аглае. Некая предприимчивая фирма использует всё укорачивающегося Якова Саранина для рекламы своих изделий, выставляя его в витрине,– и Аглая соглашается отдать мужа «внаймы». В конце концов Саранин уменьшается до размеров, недоступных невооружённому глазу. Он не умирает – он как бы выпадает из жизни, не вызывая ни в ком ни сожаления, ни даже любопытства.

Более традиционно, в духе «фантастики приключений» и роман­тической фантастики XIX века, написаны «Звезда Соломона» А. Куп­рина, «Граф Калиостро» А. Н. Толстого и «Агасфер» Вс. Иванова. Иван Цвет из повести «Звезда Соломона» волею случая приобретает власть над миром, каждое его желание должно исполниться, ибо он нашёл магическое слово, которому подчиняются духи зла. И что же? Это оказывается для него тяжело и утомительно. Цвет не пожелал узнать тайн мироздания, но в то же время не захотел и подчинить себе весь мир. Немножко наивный, чудаковатый и простодушный, Иван тяготится праздной обеспеченной жизнью. Он обладает «чистым сердцем», которое безуспешно искал герой Одоевского. Но эта чистота сопряжена с неразвитостью, с суевериями и вряд ли была бы способна удовлетворить взыскательных персонажей «Косморамы». Магическая сила доставляет Цвету одни только хлопоты. Он вынужден контролировать каждое, даже мимолётное желание, чтобы случайно не наделать беды. Например, стоило ему мысленно послать собеседника к чёрту – и тот убрался прямо из вагона движущегося поезда. В другой раз, увидев рабочего на куполе колокольни, у него мелькнуло: «А что, если упадёт?» – и человек, действительно, сорвался. Только отчаянный крик Ивана: «Не надо, не надо!» позволил несчастному спастись. Ещё один случай – в цирке, когда в аналогичной ситуации упала акробатка.

Возникает парадокс: полученная сила становится для Ивана Цвета и для окружающих источником неприятностей и беспокойства. Он может управлять миром, но не способен справиться с самим собой. Как и герой «Косморамы», Цвет готов избавиться от этого обременительного дара. Наконец, ему удаётся обрести желанную свободу «такой понятной, простой и милой» жизни мелкого чиновника. Прощаясь со своим «хозяином», чёрт удивляется, что этот «чистый человек» не воспользовался возможностями создавшегося положения и добровольно отказался от власти.

В рецензии на «Звезду Соломона» критик Вячеслав Полонский писал: «В ней так искусно и увлекательно перемешана быль с небылицей, явь с фантастикой, так остро и выпукло зарисованы «странные и маловероятные события» из жизни маленького чиновника, сведшего знакомство с чёртом,– что можно с уверенностью сказать: «Каждое желание» (первоначальное название повести Куприна) станет одной из самых популярных вещей для любителей «таинственного», «загадочного», «неразгаданного».

Встреча мелкого чиновника и чёрта – сюжет традиционный для русской фантастики. Но если Пушкин, Бестужев, Одоевский показывали, как таинственная сила овладевает человеком и подчиняет его себе, то герой Куприна сам действует активно. Без желания Цвета «нечисть» бессильна, она подчиняется ему. Сюжетная схема XIX века наполняется новым содержанием. Куприн не даёт ответа на вопросы, которые ставили Пушкин и другие романтики. Сама ситуация изменилась – и Куприн это показывает.

Известным сюжетом воспользовался и А. Н. Толстой в «Графе Калиостро»: юноша влюбился в жену (более традиционно – в дочь) чародея-чернокнижника. При всей занимательности сюжетной интриги она всё же вторична, повторяет во многом «ходы» русских романтиков, особенно писавших о «безумных».

Повествователь вроде бы совершенно не заботится о правдоподобии. Но именно потому, что он не пытается объяснить чудо, мотивировать поступки героев, их психологию, читатель как-то сразу принимает условия «игры», ненавязчиво, но настойчиво предлагаемые ему автором. Эти условия включают, между прочим, и чуть-чуть наивное представление о мире как о застывшей потенциальной жизни, которую можно разбудить. Так незаметно «игра» переходит в жизнь, и не новая в общем история об ожившем изображении оказывается увлекательной и своеобразной.

Не столь известна широкому читателю легенда об Агасфере. Но в литературе она разработана (на это указывает сам Вс. Иванов) довольно полно. Поэтому обращение к этой теме не дало бы желаемого эффекта, если бы автор не сделал своего героя Илью Ильича не только действующим лицом, но и победителем в борьбе с фантастической силой.

Но если мы попробуем спросить – во имя чего ведётся эта борьба, что – кроме желания сохранить или устроить свою жизнь – воодушевляет героев произведений? – ответ найти будет трудно. Фантастика в этих произведениях становится самоценной, она – конечная цель. Другое дело рассказы А. Грина, В. Брюсова, А. Платонова, Е. Зозули. Думается, к ним применимы слова С. Лема: «Странный феномен образует только внешнюю оболочку художественного мира; ядро же его составляет вовсе не фантастическое содержание». Поэтому, если применить классификацию С. Лема к «конечной фантастике» мы должны отнести рассказы О. Сомова, М. Загоскина, А. Вельтмана, к другой же её разновидности, «несущей сигнал»,– А. Погорельского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова.

Так, внешней оболочкой служит фантастическая канва в рассказе А. Грина «Ночью и днём». В первоначальном варианте он назывался точнее – «Больная душа». Командир английского военного отряда, пробирающегося через джунгли, по ночам перевоплощается в туземца и «мстит» завоевателям, убивая часовых. Причём днём он не помнит того, что делал ночью. Никаких объяснений – ни рациональных, ни сверхъестественных – автор не предлагает. Грин пользуется особым приёмом, который можно назвать «удвоением фантастического», когда разъяснение первоначальной тайны само оказывается новой загадкой для читателя и не находит разрешения в рамках рассказа. Подчёркивая алогизм, разрыв причинно-следственных связей в поведении майора ночью и днём, писатель показывает, что двоемирие в конечном счёте разделяет самого человека, причём граница проходит между различными пластами в сознании персонажа, чаще всего отчленяя «высокое» от пошлого.

Нечто похожее происходит и с героиней рассказа В. Брюсова «В зеркале», которая ведёт смертельную борьбу со своим отражением, стремящимся вытеснить в хрупкий стеклянный мир своё настоящее «я», чтобы выбраться из зеркала и занять место человека. Происходит ли эта борьба в действительности, или в больном воображении женщины? Равно возможно и то, и другое объяснение… Стороннему наблюдателю не отличить подлинного человека от «зазеркального». А двойнику так легко потом разбить зеркало, в котором заключён его вечный враг… Здесь тоже налицо раздвоение сознания. Но соотношение реального и фантастического не изменяется.

Брюсов противопоставляет героиню не всему окружающему миру, который не понимает её, а самой себе. Безумие в данном случае – способ познания своего «я», борьба за него.

К жанру утопии-предупреждения, популярному в XX веке, относятся рассказ А. Платонова «Потомки солнца» и повесть Е. Зозули «Гибель Главного Города».

Поверив в свои силы, людям легко переоценить собственное могущество. Так произошло с персонажами рассказа А. Платонова «Потомки солнца». Человечество, застигнутое врасплох всемирной катастрофой, находит возможность объединиться ради великой цели – выживания. Все чувства, даже любовь, оказываются бесполезными. Энергия, тратившаяся на эмоции, вкладывается в дело. Кажется, настало время праздновать победу над стихией. Но это «пиррова» победа, ведь и сами люди изменились: превратились в вечных работников, которым недоступно наслаждение красотой, не нужна любовь, непонятно и не нужно различие мужчины и женщины. Единственное их увлечение – познание. Именно оно толкает на поиски другой родины, другого мира. Может быть, там удастся человечеству вновь обрести себя? Пока же рассказчик – «сторож и летописец опустелого земного шара» – обретает бессмертие. Это бессмертие – память… В рассказе Платонова Земля, как птичье гнездо, покинутое выросшими птенцами, ещё не знающими ностальгии.

«Гибель Главного Города» Е. Зозули – повесть о выборе между свободой и сытостью. Захватчики строят над поверженным городом верхний ярус. Побеждённым вход туда запрещён. Всем, кроме неба, дневного света, они обеспечены. Забыты нужда, голод. Жителям Главного Города не хватает самой малости – того, что Твардовский назвал «правдой сущей». Для них создано даже особое министерство иллюзий, чтобы показывать не существующие для «плебеев» небо, солнце, которое заслонено Верхним Городом. И многим нравилось жить в обмане.

Но иллюзии, как показывает жизнь, всё-таки порой рассеиваются. Вспыхивает восстание. Гибнут оба города. Но над кровью, безумием и ужасом торжествует чистое небо.

\*\*\*

Ещё немецкий романтик Жан-Поль Рихтер показал два ложных способа создания фантастического. Первый – в том, чтобы «разоблачить» чудо, материализовать его. Второй, напротив, нанизывать чудеса одно на другое, не считаясь с правдоподобием. Истинная фантастика, считал Рихтер, должна не разрушать чудесное, но заставить его соприкоснуться с нашим внутренним миром. Немецкий романтик сравнивал истинную фантастику с прекрасной «сумеречной бабочкой».

При виде этой «сумеречной бабочки» пробуждаются тайные желания человека, яснее становятся скрытые движения души… Впрочем, «тайные» не означает только неведомые. Высшая тайна – в самом мироздании, в его организации. Она становится доступной, когда возникает своего рода «гармония» или понимание, соприкосновение между душой человека и Вселенной. Для такого соприкосновения нужно, разумеется, особое отношение к чуду как к чему-то, что реально присутствует в нашей жизни.

Сходные мысли можно найти у В. Ф. Одоевского. В 1836 году в статье «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» он подробно писал о поэтике тайны, сверхъестественного. «Фантастический род, на который была также мода в Европе и который, может быть, больше, нежели все другие роды, должен изменяться по национальному характеру, долженствующий соединять в себе народные поверья с неясною мечтою младенчества,– этот род целиком перешёл в наши произведения и достиг до состояния настоящего бреда <…> В этих произведениях не ищите убеждений, откровенности; не ищите новой точки зрения, которая делает рассказ занимательным если не по происшествию, то хотя бы по рассказчику; не ищите там глубоких изысканий, которые поднимают перед вами завесу… с тайных движений души современников… В сотнях томов вместо силы – напыщенность, вместо оригинального – чудовищное, вместо остроты – площадные шутки,– и между тем всё чужое, всё неестественное, всё несуществующее в наших нравах».

Одоевский также отстаивал чудо «сумеречной бабочки». Он знал: фантазия не должна подменять глубоких изысканий, её задача – дать форму для их выражения, когда бессильными оказываются реально-бытовые ситуации.

Закон этот действует и сегодня. Правда, современная фантастика немного дидактична, из всех известных видов чудес признаёт один – научное открытие.

При этом элемент чудесного, то есть собственно фантастика, перестаёт играть роль нравственную. Необычное остаётся на уровне сюжета, но не оно определяет позицию героя. Решающее значение приобретает нравоописание, изображение профессиональной и бытовой сфер. Научная фантастика неожиданно воскрешает традиции «натуральной школы», «физиологического очерка». Особенно характерно это для школы И. Ефремова, в том числе для А. Казанцева, В. Щербакова и Ю. Медведева. Научное предвидение, социальный прогноз сочетаются со стремлением разглядеть непонятное и соприкасающихся с ним людей во всех подробностях. Отсюда снижение поэтической образности и рост значения чисто технических деталей – таково требование этого жанра. Но настоящее искусство и тут не ограничивается разработкой научной модели мира. В центре внимания писателя – человек и его место в данной модели: роль творца или жертвы, случайного свидетеля или вдумчивого исследователя, искателя приключений.

Гейне писал, что мир кажется нам то пленительно юной красавицей, то ужасной брокенской ведьмой. Зависит это от того, через какие очки смотреть – выпуклые или вогнутые. Фантастика позволила человеку увидеть сразу обе стороны действительности, убедила, что мир похож и красавицу и на ведьму. Такое наблюдение многих озадачивает, лишает покоя.

Что делать – таков образ мира – и радующий и пугающий. Понимать его двойственность, принимать её смело и учит фантастика.

Каждое желание человека может исполнится. Но всегда ли это нужно? Прежде стоит взглянуть на последствия через разные стёкла.

**Список литературы**

* Русская и советская фантастика. Повести и рассказы. Москва, «Правда», 1989.
* Потомки Солнца. А. Платонов.
* А. Н. Толстой. Граф Калиостро.
* И. Ефремов. Собрание сочинений в шести томах. Москва, «Советский писатель», 1992.

1. А. А. Григорьев. Искусство и нравственность. М., 1986, С.90. [↑](#footnote-ref-1)
2. В. Г. Белинский. Собр. соч. В 9 т., Т. 7.–М., 1981. С. 544. [↑](#footnote-ref-2)