

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ)

Анатолий Нямцу

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, 58012, (УКРАЇНА),
м. Чернівці, вул. Коцюбинського 2, e-mail: niamtsu@yandex.ru
UDC: 57116.5

ABSTRACT

We use the structures that function in the fantastic interpretations of traditional plot-shaped material. These motifs are presented in plots involving multiple-way travel time, the evolution of the evangelical motives theme of robots.

Keywords: interpretation, tradition, time paradox, mythologizing.

В статье используются структуры, которые функционируют в фантастических интерпретациях традиционного сюжетно-образного материала. Данные мотивы представлены в сюжетах, связанных с многовариантностью способов временных путешествий, эволюцией евангельских мотивов, темой роботов.

Ключевые слова: интерпретация, традиция, временной парадокс, мифологизация.

У статті використовуються структури, які функціонують у фантастичних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу. Ці мотиви представлені у сюжетах, які пов'язані з багатоваріантністю способів подорожей у часі, еволюцією євангельських мотивів, темою роботів.

Ключові слова: інтерпретація, традиція, часовий парадокс, міфологізація.

В свое время И.Франко вполне справедливо заметил, что “Библию тоже можно считать сборником мифов, легенд и психологических мотивов, которые в самой Библии обработаны тем или иным образом, но сегодня они могут быть переосмыслены совсем по-другому, в соответствии с нашими взглядами на мир и человеческую природу” [24, с.264]. История мировой литературы и культуры в целом убедительно подтверждает сказанное, потому что среди многочисленных традиционных сюжетов, образов и мотивов разных генетических групп бесспорное лидерство по количеству обращения к ним писателей принадлежит библейскому материалу.

Наиболее распространенным в контексте рассматриваемой проблемы является прием “нефантастической фантастики”. В пределах данной работы нет необходимости рассматривать всю сложность экзистенциальной коллизии, тем более что многие ее стороны уже исследованы учеными. В то же время требует анализа до сих пор не получившая должного осмысления в науке проблема трансформации библейского сюжетно-образного материала в фантастике. Это предполагает не только учет сложившихся и в определенном смысле “канонизированных” общекультурной традицией концепций и постулатов, но и, в большей степени, осмысления содержательного влияния на трансформацию материала поэтики фантастического.

Следует подчеркнуть, что фантастические трактовки новозаветного материала в ряде случаев принципиально “взрывали” религиозные каноны, однако подобная трансформация определялась отнюдь не атеистическими соображениями. Важнее, на мой взгляд, является следующее обстоятельство: фантастика пытается дать художественно-логическое объяснение тому сверхъестественному контексту Нового Завета, который во

многим определяет восприятие культурного памятника в целом. Наконец, фантастические мотивировки, активно оперирующие псевдонаучными аргументами и мотивировками, в известном смысле трансформируют ирреальное в реалистическое. Специфическая поэтика жанра предоставляет существенную свободу авторскому воображению, которое ориентируется на универсальность осмысления каких-то общеизвестных ситуаций и проблем.

Именно попытка моделирования новозаветных коллизий, осуществляемая фантастикой с точки зрения принципа “а что, если...”, в значительной степени предопределяет характер переосмысления материала. При этом фантасты активно используют прием “религиозной космизации”, мотив временного переноса, принцип альтернативных онтологических контекстов, переносят земные коллизии на инопланетное пространство и т.п. Этим достигается преодоление стереотипов и догм, осуществляется постановка своеобразных мысленных экспериментов, осуществляется осмысление философских аспектов самого феномена веры в его многообразных проявлениях. В качестве эпиграфа к фантастическим трактовкам новозаветного материала вполне можно было бы поставить своеобразную молитву К.Воннегута: “Господи, дай мне душевный покой принять то, что я изменить не могу, силу – чтобы изменить то, что могу; и разум — чтобы всегда отличить одно от другого” [5].

Трансформация евангельского сюжетно-образного материала в литературе осуществляется по тем же направлениям, что и большая часть традиционных структур разных генетических групп. Так, например, весьма необычно используется содержательный комплекс образа Иисуса Христа в романе-притче А.Кима “Отец-лес”, в котором Иисус осмысливается как космический пришелец. Тема Христа разрабатывается в романе в тесной связи с образами Деметры и Пана, мотивами славянского фольклора, языческими обрядами. Отец-лес воспринимается как емкая метафора Единого Человечества со всеми его трагическими противоречиями. Христос — Звездный Гость, утверждает автор, покинул греховное человечество, но он еще вернется и к его приходу “на земле вырастет новый Лес, благоухающий без гнева и зла” [8, с.400]. Функционально активный и содержательно значимый в романе прием “космизации” Иисуса Христа (он – демиург, символическая материализация космической энергии) активно и многопланово используется в фантастических жанрах.

Подобные версии легендарно-мифологических текстов, благодаря оригинальным сюжетным ходам и мотивировкам, придают общеизвестному материалу неожиданное звучание, заставляют читателей по-новому взглянуть на привычное, канонизированное. Этот уровень освоения семантики евангельских структур усложняется, как отмечалось выше, в получившем широкое распространение принципе религиозной космизации и религиозной мифологизации, сущность которого заключается в признании реальной основы традиционных структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного или одномоментного активного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела – с другой.

Данные направления исследования загадочного, сверхъестественного (оставим в стороне вопрос об их научной состоятельности и достоверности) оказали существенное влияние на общекультурное сознание XX века, в известном смысле определили проблемно-тематическое своеобразие современной фантастики. Фантастические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала активно способствуют процессу рационализации мифов, событийно-семантические доминанты которых объективируются при включении в их содержательную структуру реальных научно-технических знаний и исторических сведений.

Многочисленные фантастические трактовки евангельского сюжетно-образного материала часто являются своеобразными “иллюстрациями” отмеченного выше. Так, в рассказе Р.Брэдли “Человек” на неведомой планете земляне сталкиваются с эффектом “присутствия” Христа, вследствие чего жизнь нового мира принципиально изменилась. Земляне, услышав рассказы инопланетян о незнакомце, способном творить чудеса, пыта-

ются найти его, однако всегда опаздывают: он перемещается с места на место, рождая легенды.

В таком контексте вполне справедливо, думаю, замечание Э.Фромма: “Довольно просто понять, что бог — это символ человеческой потребности в любви. Но следует ли из существования и силы этой человеческой потребности, что где-то во внешнем мире есть соответствующее ей существо? Очевидно, что не следует, подобно тому как наша самая сильная потребность любить не доказывает, что где-то существует человек, которого мы любим. Все, что у нас есть, это потребность и, возможно, способность любить”. Следует подчеркнуть, что в большинстве фантастических интерпретаций общеизвестного материала способы или приемы, позволяющие проникнуть в далекое прошлое или реалистически объяснить необъяснимое с позиций обыденной логики, как правило, носят квазинаучный характер или подчеркнута модельность. В повестях Г.Макгила “Последняя схватка” и “Армагеддон 2000” в соответствии с традициями жанра мистической фантастики исследуются драматические ситуации противоборства Иисуса Христа и Антихриста после второго пришествия в человеческий мир Богочеловека.

В романе Р.Силверберга “Вверх по линии” и рассказе Г.Килуорта “Пойдем на Голгофу!” путешественники из Далекого будущего отправляются в прошлое, чтобы увидеть распятие Христа. Так, например, формальная интрига рассказа “Пойдем на Голгофу!” основана на временном переносе: агентство путешествий во времени отправляет из будущего группы туристов, желающих провести отпуск в заказанном ими прошлом. Семья Симона Фалька решает посетить эпоху Иисуса Христа. Перед отправкой в прошлое они прослушали инструктаж священника, смысл которого заключается в том, что путешественники во времени должны вести себя в строгом соответствии с реакцией толпы, описанной евангелистами. В конце рассказа выясняется, что вся истерическая толпа, собравшаяся у стен дворца прокуратора, состоит из таких же путешественников во времени, которые добросовестно играют роль иудеев: “Здесь нет иудеев. Нет местных жителей. Одни мы. Туристы. Осознаешь ли ты тяжесть преступления, которое мы совершили? На наших плечах — вина всего человечества!.. Мы распяли Сына Божьего! И то же самое сделает следующая экскурсия и все остальные...” [7, с.198].

Версия Г.Килуорта перекликается с концепцией рассказа Ч.Оливера “Звезда над нами”, в котором провозглашается основополагающий принцип перемещений человека во времени: “Первое правило путешественника во времени гласит: будь таким же, как все” [7, с.153]. Сходный онтологический кодекс аргонавтов хроноса утверждается и в романе Дж.Финнея “Меж двух времен”: “Не вмешивайся в события. Наблюдай за ними, проходи через них, но не стань причиной какого-либо события и не помешай свершению какого-либо события”. В данном случае все ограничения вводятся для того, чтобы путешественник во времени своими действиями — умышленными или случайными — не изменил ключевой момент общечеловеческой цивилизации.

Временной парадокс рассказа (его не следует путать с хроноклазмом — А.Н.) является той гносеологической детерминантой, которая выполняет в содержательной структуре повествования кассандровскую и ценностную функции одновременно. Своим знанием прошлого и логикой будущего путешественники невольно вторгаются в события другой эпохи и творят это прошлое в соответствии с каноническими текстами. Герои рассказа А.Порджеса “Спаситель” уничтожают машину времени, потому что один из них задумал величайшее преступление против истории человечества: “...этот человек захватил с собой магазинную винтовку и пять тысяч патронов. Он собирался, не более и не менее, а именно освободить Иисуса Христа из рук римских легионеров. Короче говоря, предотвратить распятие... А что тогда? Последствия могли быть ошеломляющими. Если отбросить христианскую догму, утверждающую, что Иисус должен был умереть за наши грехи, какое воздействие это оказало бы на будущее, на весь ход истории, как светской, так и религиозной? Может быть, Иисус сам не дал бы этому безумцу спасти себя, но разве можно быть уверенным в этом?” [2, с.156]. Идея временного единства мира, на которой основан мотив путешествий во времени, получает в этих произведениях принципиальное онтоло-

гическое звучание, вынуждая героев задуматься над проблемой нравственной ответственности индивидуума за судьбу своей цивилизации.

Парадоксальная интерпретация евангельских мотивов разрабатывается в рассказе П.Буля "Когда не вышло у змея", в котором семантика образа Иисуса Христа содержательно пересекается с ветхозаветным мифом о грехопадении первых людей и мотивом бессмертия в его пессимистической интерпретации. Оригинальность версии заключается прежде всего в том, что отказ людей вкушать плоды с дерева познания добра и зла автоматически дает им практическое бессмертие, что в свою очередь разрушит порядок и гармонию во Вселенной. Многочисленные попытки Бога реализовать библейский миф о грехопадении закончились безрезультатно, поэтому он посылает на Землю своего Сына, который до этого "искупал человеческие грехи не менее трех миллиардов раз..." [4, с.393]. В конце рассказа выясняется, что восстановление гармонии Вселенной оказалось возможным только благодаря человечности и любви Иисуса Христа к людям. В рассказе Р.Брэдбери "Огненные шары" не знают первородного греха обитатели Марса.

Откровенное травестирование библейской ситуации основано на довольно распространенной в науке интерпретации данного мотива: "По точному смыслу этого рассказа бог не хотел дать в удел человеку ни познания, ни бессмертия и решил оставить эти прекрасные дары лишь для себя одного; он боялся того, что если человеку достанется одно из этих благ или оба сразу, то он станет равным своему создателю, чего бог ни в коем случае не мог допустить. Поэтому он запретил человеку вкушать от дерева познания, а когда тот ослушался, бог выгнал его из рая и запер вход туда, чтобы человек не мог отведать плодов другого дерева и достигнуть вечной жизни. Мотив был низкий, а образ действий неблагородный. Более того, тот и другой совершенно не вяжутся с предыдущим поведением божества, которое, будучи далеко от какого-либо чувства зависти к человеку, использовало раньше всего свое могущество, чтобы создать для человека самую счастливую и комфортабельную обстановку, устроило чудесный сад для его удовольствия, сотворило животных и птиц для забавы и женщину ему в жены" [4, с.32]. Симпатии автора рассказа явно не на стороне Бога и Иисуса Христа, ибо его персонажи преследуют отнюдь не возвышенные цели, не брезгуя для их достижения никакими средствами.

В романе М.Муркока "Се Человек!" моделируется ситуация распятия в I в. н.э. путешественника во времени из XXI века, которого позднее те же люди обожествляют. "Истощение" данного направления фантастической интерпретации евангельских образов можно обнаружить в рассказах М.Дель Рея "Последний истинный бог", Р. Янга "Сын робота", Д. Браннера "Иуда", в которых осуществляется "роботизация" евангельских персонажей: в рассказе Р.Янга робот пытается создать механического Христа; у Д.Браннера человек разрушает обожествленного робота, богом объявляется попавший на другую планету земной робот в рассказе Дель Рея.

Количество подобных примеров можно значительно увеличить, но уже из упомянутых произведений вполне видно основное направление переосмысления классических структур в фантастике: космическими пришельцами оказываются атланты (А.Шалимов "Возвращение последнего атланта"), Д.Микуличич "Пела, священная змея", Н.Руденко "Волшебный бумеранг"); скандинавские легенды творят сотрудники кинотреста (Г.Гаррисон "Фантастическая сага"); оказываются мутантами древнегреческие мифологические персонажи (М.Лейнстер "По ту сторону пещеры Сфинкса").

Сходным образом могут твориться и боги других мифологических систем. В рассказе, например, Х.Лампо "Рождение бога" в результате катастрофы космического корабля астронавт переносится в далекое прошлое и воспринимается людьми как спустившийся на Землю бог Кецалькоатль. Следует подчеркнуть, что данный прием не является открытием писателей XX в.; в известном смысле он ими заимствован из обрядово-ритуальных традиций прошлого и соответствующим образом псевдонаучно трансформирован.

Довольно часто евангельские образы или ситуации играют роль своеобразных этических моделей-эмблем, призванных дать однозначную оценку каких-то событий. Так, на уничтоженную термоядерной войной Землю перед последним человеком является осуждающий и страдающий Христос (В.Рыбаков "Зима"); в романе Р.Хайнлайна "Чужой в чу-

жой земле” марсианский вариант христианства отвергается землянами, а новоявленный мессия погибает от рук разъяренной толпы (сравни несколько иной вариант марсианского Христа в рассказе Р.Брэдли “Мессия”).

В рассказе Г.Гаррисона “Смертные муки пришельца” на планету Вескера прилетает проповедник, решивший обратить ее обитателей в христианство. Вескеряне, склонные к постижению истины во всех ее многообразных конкретно-чувственных проявлениях, требуют от священника сотворения чуда. Не удовлетворенные абстрактно-уклончивыми ответами, они распинают его на кресте и ожидают воскресения. Космическая Голгофа американского писателя не есть просто интеллектуальная игра или тем более пародия на евангельскую ситуацию. По своей содержательной направленности она имеет глубокий философский смысл: нельзя вторгаться в чужой мир, основным принципом которого являются природная естественность и ориентация на практический смысл с абстрактными, далекими от реальной жизни постулатами. В фантастическом рассказе К.Маклина “Необыкновенное жертвоприношение” инопланетные туземцы совершают Обряд Повешения, который вызывает очевидные ассоциации с евангельским распятием.

Инопланетный вариант евангельской коллизии разрабатывается и в рассказе К.Саймака “Ван Гог Космоса”, герой которого нарисовал распятие Иисуса Христа, а после его смерти жители планеты, выполняя последнюю волю землянина, соорудили холм и распяли на нем тело умершего. Сама идея веры в моделируемом далеком будущем воспринималась, как анахронизм, но в рассказе она получает сложное квазинаучное объяснение.

Тема космических миссионеров приобретает все большее значение в современной фантастике (К.Маклин “Необыкновенное жертвоприношение”, П.Андерсон “Проблема боли”, Д.Блиш “Дело совести”). Следует подчеркнуть, что для фантастики последних десятилетий религия является не формальной темой, а общезначимой проблемой, которая требует специфических подходов и особых художественных средств. “Божественная комедия”, созданная объединенными усилиями фантастов многих поколений, чрезвычайно сложна и противоречива: в ней есть свои Творцы мироздания, Ад и Рай, Чистилище, взаимопересекаются фундаментальные религиозные проблемы и др.

Разрабатывая свой вариант космической Голгофы, К.Саймак противопоставляет рациональное и образное восприятие мира, отказывает человеческому разуму в абсолютной непогрешимости в оценках каких-то проявлений материального мира: “Очистите объективную реальность от веры в Бога и поклонения идолам и вы получите нечто полезное для жизни. Подобно тому как давным-давно Человек, очистив от насмешек такое явление, как полтергейст, открыл механизм полтирования и стал перемещаться из одной солнечной системы в другую... То же самое Человек проделал с левитацией, телепатией и многими другими парапсихологическими явлениями, но он никогда не пытался очистить от такой шелухи веру, чтобы найти под ней это самое рациональное зерно. Ибо веры самой по себе достаточно, она не терпит реальности” [19, с.435-436]. В финале рассказа обитатели планеты распяли землянина, ошибочно считая, что тем самым они исполняют его сокровенное желание: “...все это они делали из любви к Клэю, и весь их каторжный труд, все потраченное ими на это время ничего не значили по сравнению с красотой и величием того, что они совершили с такой любовью” [19, с.434]. В “Сне смешного человека” Ф.М.Достоевского герой тоже попадает на планету, которая не знала первородного греха и нарушает гармонию инопланетного мира, однако данная ситуация имеет откровенно “игровое” звучание (сон персонажа) (смотри также: С.Лем “Фиаско”, К.Сиодмак “Целебная сила греха”).

Мир Нового Завета полон удивительных происшествий и событий, которые активно влияют на судьбы отдельных людей и определяют эволюцию всего мироздания. Сказания евангелистов пестрят сообщениями о многочисленных чудесах, которые творил в разные периоды своих странствий Иисус Христос. Такие сообщения были необходимы для подтверждения божественной сущности Мессии, его способности творить то, что подтверждало бы божественное избранничество. Нет смысла перечислять новозаветные ситуации, в которых Иисус демонстрировал свою нечеловеческую мощь, их слишком много, поэтому

отмечу только наиболее известные, демонстрирующие власть Мессии над болезнями, над природой, над смертью:

1). Власть над природными силами: прекращение бури (Матфей, 8:23-27; Марк, 4:35-41; Лука, 8:22-25), чудесный улов рыбы (Лука, 5:1-11; Иоанн, 21:6), превращение воды в вино (Иоанн, 2:1-11), чудо с хлебами и рыбами (Матфей, 14:15-21; Марк, 6:34-44; Иоанн, 6:1-14, Марк, 8:1-9), хождение по водам (Матфей, 14:22-23; Марк, 6:45-52; Иоанн, 6:19) и др.

2). Физическое исцеление людей: паралитик (Матфей, 9:2-8; Лука, 5:18-26; Марк, 2:3-12), прокаженный (Матфей, 8:2-4; Марк, 1:40-45; Лука, 5:12-15), Глухонемой (Марк, 7:31-37), слепой (Марк, 8:22-25; глухонемой (Марк, 7:31-37) и т.п.

3). Воскрешение из мертвых: сын вдовицы (Лука, 7:11-15), дочь Иаира (Матфей, 9:18-26; Марк, 5:35-43; Лука, 8:41-56), Лазарь (Иоанн, 11:1-44).

Герой повести М.Уэста "Адвокат дьявола" следующим образом формулирует принципиально значимые онтологические аспекты самого феномена воскрешения: "Что чувствовал он в эти минуты?.. Какую цену заплатил он за возвращение в мир живых? Осознавал ли свою ущербность, ибо от роз веяло на него гнилью, а каждая девушка виделась волочащим ноги скелетом? Или, наоборот, шагал по земле, зачарованный новизной вновь обретенной жизни, с сердцем, полным любви и жалости к человеку?".

Отмеченные аспекты в различных вариантах разрабатываются писателями XX в., которые в своих версиях акцентируют внимание над абсолютной невозможности гармонического возвращения умершего в живой человеческий мир. Иными словами, литературные трактовки, например, "феномена Лазаря" утверждают онтологическую ущербность индивидуального человеческого бытия, лишённого духовного начала.

В литературе XX в. довольно широкое распространение получили версии, в которых евангельская коллизия подвергается демифологизации, обусловленной какими-то бытовыми ситуациями или прагматическими расчетами. Так, в драме С.Черкасенко "Цена крови" ситуация Лазаря была мистифицирована Иудой, который хотел таким образом убедить окружающих в божественной природе Иисуса. В романе В.Короткевича сильное опьянение Лазаря было истолковано людьми как его смерть (следует заметить, что трактовка многих новозаветных ситуаций носит подчеркнуто травестированный характер, обусловленный авторской сверхзадачей, ориентированной на использование славянских легенд о "мужицком Христе").

Совершенно отсутствует сакральный подтекст в трактовке истории Лазаря в повести С.Эрдега "Безымянная могила". О тяжелой болезни Лазаря рассказывает Луке Мария Магдалина, она же подробно описывает "воскрешение" своего брата (для усиления сюжетной линии "Мария Магдалина-Иисус Христос" С.Эрдег умышленно нарушает канонические родственные связи. – А.Н.): "Из лимона выжал сок на краешек полотенца, смочил им сухие губы и покрытый налетом язык Лазаря, потом взял уксус, окунул в него другой краешек полотенца, поднес его к носу Лазаря и прошептал: очнись, друг мой, ты должен очнуться. Немного погодя, веки Лазаря дрогнули, Иисус стал разминать ему грудь, и Лазарь начал шумно дышать, и глаза его открылись" [27, с. 187]. Обилие бытовых деталей в этой сцене заведомо исключает канонический подтекст в данной ситуации. Кроме отмеченных версий, следует отметить трактовки евангельской коллизии, в которых новозаветный персонаж получает символическое значение и звучание (воскресение Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М.Достоевского; смотри также: А.Холланек "Лазарь, воскресни!", Х.Алчевская "К.Лазарю").

Но для литературы XX в. традиционным все же остается использование данной коллизии для создания сложного символического подтекста, который формируется при содержательном взаимодействии канонических текстов с реалиями и нравственно-психологическими представлениями современной эпохи. Следует учитывать и то обстоятельство, что использование культурой XX в. евангельского сюжетно-образного материала носит подчеркнуто секуляризированный характер, так как осознание самоценности человеческого "я" неизбежно приводит к доминированию мысли о самостоятельности этого "я", его независимости от каких-то надчеловеческих начал. Один из непреложных законов

человеческой онтологии Б.Уильямс сформулировал следующим образом: “Неизбежно то, что смерть наступает либо слишком рано, либо слишком поздно. ...мы все еще имеем эту счастливую возможность – умереть” [25, с. 442]. Вполне очевидно, что “феномен Лазаря” в его литературных интерпретациях является вполне убедительной художественной “иллюстрацией” негативного вторжения в человеческую жизнь и утверждает непреложность возмездия за покушение на законы самой природы.

В разные периоды научного познания мира предпринимались попытки исследовать легендарно-мифологические структуры с точки зрения их конкретно-исторического содержания, поисков реальных знаков истинности мифологических континуумов. Так, опираясь на текст гомеровской “Илиады”, Г.Шлиман разыскал легендарную Трои; индийский археолог В.Лал убедительно доказал, что в “Махабхарате” отразились действительные катастрофы. Данный уровень освоения семантики мифов усложняется в получившем широкое распространение *принципе религиозной космозации*. Его сущность заключается в признании реальной основы мифологических структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела — с другой (Великовский, Мейо, фон Деникен). Фантастические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала активно способствуют процессу рационализации мифов и легенд, которые объективируются при включении в их структуру реальных научно-технических знаний и исторических фактов. Существенную роль при этом играет мотив путешествий во времени, который часто используется для нетрадиционного переосмысления традиционных сюжетов легендарно-мифологического происхождения (3).

Повышенный интерес фантастики XX в. к мотиву временных путешествий обусловлен ее генетической ориентацией на создание универсальных социально-философских и нравственно-психологических моделей конкретно-личностных и глобальных состояний общества (цивилизации). В актуализации данного направления существенную роль сыграли сюжетная, гносеологическая и ценностная характеристики мотива, которые вполне отчетливо проявились уже в его классических интерпретациях

Кроме того, мотив путешествий во времени изначально предполагал возможность своего содержательного объединения с элементами традиций других жанров (детективных, исторических, авантурных, философских и т.п.). Уже в первые десятилетия функционирования мотива в литературе отчетливо проявилась его поливариантность, которая основывалась на содержащемся в самой гипотезе непреодолимом логическом противоречии. Если, например, Г.Уэллс в своем романе разработал только вариант путешествия в будущее (о перемещении в прошлое вопрос у него даже не ставится, то есть косвенно постулируется принципиальная невозможность его реализации), то последователи английского писателя создают модели перемещения из настоящего (будущего) в прошлое, а также разрабатываются версии последовательных скачков-переносов из эпохи в эпоху.

Триада **“Время-Пространство-Человек”** издавна волновала мыслителей разных времен и народов, получала в каждый культурно-исторический период созвучную социально-духовным запросам воспринимающей эпохи интерпретацию. Анализируя исландские саги, М.И. Стеблин-Каменский справедливо отметил, что с определенного момента “потребностью человека становится путешествовать, и при том не только в пространстве, но и во времени. Раньше, обращаясь к прошлому, человек по существу оставался в настоящем: отличия прошлых эпох от настоящего его не интересовали, и он эти отличия не замечал. Теперь человек все больше стремится воспринять прошлые эпохи в их отличии от настоящего и тем самым как бы вырваться из настоящего в прошлое” (20, с. 104). С определенного момента географическая фантастика начинает утрачивать свою былую популярность из-за истощения формально-смысловых приемов, привлекавших внимание читателей. Сам прием путешествий изначально был связан с фактором времени (на передвижение в пространстве необходимо было время), однако содержательной связи между этими категориями человек пока еще не осознавал.

Машину времени в литературе изобрел в своем знаменитом романе Г. Уэллс, однако еще до него писатели использовали мотив путешествий во времени (М. Твен “Янки из Коннектикута при дворе короля Артура”, 1889; С.Чех “Новое эпохальное путешествие гос-

подина Броучека, на этот раз в XV столетие”, 1888). Уэллсовский персонаж так объясняет возникновение самой идеи создать аппарат, предоставляющий человеку власть над временем: “Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему... Время — только особый вид Пространства... Мы постоянно уходим от настоящего момента. Наша духовная жизнь, нематериальная и не имеющая измерений, движется с равномерной быстротой от колыбели к могиле по Четвертому Измерению Пространства — Времени” (26, с.114-115). Важно отметить, что уже в самом начале повествования автор намечает те аспекты, которые получают дальнейшее развитие в фантастике XX в. С одной стороны, в романе есть указание на то, что “кажущаяся правдоподобность и вместе с тем практическая невероятность такого путешествия, *забавные анахронизмы и полный хаос, который оно вызвало бы*” (26, с.120-121), и сказанное изначально ориентирует читателей на домысливание, создание других ситуаций и т.п.

С другой стороны, Путешественник во Времени сообщает своим друзьям, что, находясь в своей лаборатории, он “*за три часа прожил восемь дней*” (26, с. 124). Этот парадокс стал излюбленным приемом многих авторов, потому что он позволял принципиально свободно обращаться с ранее “запретным плодом” ортодоксальной науки (М.Гарсиа-Виньо “Любовь вне времени”, А.Кларк “Неувязка со временем”). Ведь изучая категории пространства и времени, ученые сначала пришли к выводу об их принципиальной разъединенности, несовместимости, через какое-то время восторжествовала идея их единства. Писатели пользуются всеми отмеченными концепциями, в ряде случаев объединяя их. Возможность одновременно перемещаться во времени и пространстве часто усложняется мотивом космических полетов и встреч с инопланетным разумом).

Уэллсовская традиция оказалась чрезвычайно плодотворной для мировой фантастики, которая активно развивает и одновременно разрушает содержательные доминанты популярного произведения. Так, в романах К.Приста “Машина пространства” и Г.Сервисса “Вторжение на Марс” продолжается уэллсовский “инвариант” (в первом осуществляется содержательная контаминация “Войны миров” и “Машины времени”; “Ночь морлоков” Джетера продолжает “Машину времени”; в “Опустошении” Р.Баржавеля уэллсовский герой переносится во Францию 2042 года (сюжетные коллизии “Машины времени” развиваются в романе этого же автора “Неосторожный путешественник”). Множество подражаний породил “Человек-невидимка” Г.Уэллса: Ли Хардинг “Перемещенное лицо”, Э.Хэйвуд “Шпион-невидимка”, А.Моравиа “Женщина-невидимка”.

Совершенно однозначная и невероятная, на первый взгляд, научно-техническая гипотеза, выдвинутая английским фантастом, оказалась не столь простой, как могло бы показаться: “В течение многих лет, задолго до того, как путешествия во времени стали реальностью, мыслители различных направлений развлекались, думая о возможных осложнениях, возникающих при проникновении во время. Некоторые из этих осложнений были серьезными, другие просто забавными, однако все основывались на тех или иных загадках и парадоксах. Люди играли с этой идеей, как кошка играет с мышью” (17, с.150). Однако углубленная разработка возможностей “игры” с хроносом довольно быстро продемонстрировала чрезвычайную уязвимость беспечного отношения к данному феномену.

Постепенно расширяется спектр целей путешествий во времени: это уже не просто удовлетворение любопытства изобретателя машины времени, а стремление исследовать определенные исторические эпохи, раскрыть тайны Вселенной, бегство из своего времени в гипотетический “золотой век”, временной перенос как средство наказания преступника, путешествия во времени как экзотическая форма развлечений. В юмористической фантастике мотив часто используется для разработки откровенно парадоксальных ситуаций, которые подвергают традиционный материал своеобразному испытанию “на прочность” и т.п. (Э.Бучер “Клоподав”, А.Азимов “Баттен, Баттен!”, Дж.Родари “Профессор Грозали, или Смерть Юлия Цезаря”, С.Лем “Звездные дневники Ийона Тихого”, Р.Шекли “Вор во времени”, А.Бестер “Человек, который убил Магомета”, В.Кернбах “Бездельник путешествует во времени”, В.Райков “Возвращение профессора Корнелиуса”). Нетрудно догадаться, что во многих случаях подобные мотивировки были откровенно позаимствованы из

других литературных жанров, но благодаря доминантным в структуре произведения содержательным направлениям они приобрели принципиально оригинальное звучание.

Справедливы наблюдения современного исследователя, которые могут быть применены для осмысления рассматриваемого феномена: “Для реального исторического времени характерна однонаправленность, необратимость. Напротив, для фиктивного времени однонаправленность необязательна... Для современного сознания характерен разрыв между **“объективным”** временем — тем бесконечным континуумом времени, который существует в природе независимо от событий, в нем происходящих, и его восприятия в сознании отдельного человека, — и **“субъективным”, “психологическим”,** или **“внутренним”**, временем — тем временем, которое дано в опыте отдельного человека, ориентировано в своем течении по отношению к его сознанию, может осознаваться как протекающее медленно, незаметно, быстро, стремительно и т.д. и кажется конечным, т.е. движущимся к своему концу...” (20, с.108). В приведенном высказывании осуществляется содержательная дифференциация онтологического мироощущения человека на определенной стадии его эволюции и психологического осознания возникающих в его повседневном бытии противоречий между категориями “конечного” и “вечного”. Мотив временных перемещений в известном смысле снимает возникающую антиномичность сущего и должного.

Потенциальная вариантная неисчерпаемость мотива путешествий во времени обусловлена содержательным богатством и формальным разнообразием самого допущения. Они-то и предопределили оригинальность вновь открываемых направлений освоения гипотетически существующих временных парадоксов. Сначала писатели пытаются эти парадоксы каким-то образом разрешить, затем становится очевидной необходимость введения определенных ограничений, ибо выясняется, что игры со временем опасны не только для отдельного человека, но и для всей цивилизации. По мере накопления в литературе вариантов осмысления собственно “машины времени” как средства преодоления темпоральной линейности, в литературе создаются новые сюжетные ходы и мотивировки, вносящие притягательную остроту в разработку мотива.

Многовариантность способов временных путешествий (машина времени, времярез, времеатрон, хронокат, хрономобиль, анабиоз, замораживание, сон, летаргический сон, галлюцинация, болезнь, хроноскоп, превышение скорости света и др.) изначально предполагает бесконечное разнообразие целей таких передвижений (наука, туризм, изучение истории, разгадка древних тайн, любопытство, охота, случайность плюс любые другие, включая принудительные). Причины осуществления временного переноса можно разделить на “научные” (то есть основанные на достижениях научно-технического прогресса или наукообразных гипотезах) и “естественные” (герой по разным причинам теряет сознание и в таком сознании перемещается в другую эпоху: (М.Твен, Л.Лагин, М.Булгаков, К.Хаммель и др.). Причем каждая из подобных моделей выдвигает и предполагает свои мотивировки и условия, свои парадоксы и ограничения, которые писатель, а вместе с ним и герои, должен устранять, неизбежно создавая при этом новые. Все это в совокупности потребовало введения каких-то сознательных ограничений в самом акте передвижения во времени, поведении героев в другой эпохе, выборе целей путешествия и их осуществлении.

Для этого создаются так называемые обходные пути: “параллельные миры”, “развилки” или “трещины” во времени, хроноклазм и др. Эти и многочисленные другие варианты начинают самостоятельное функционирование в литературе, часто утрачивают генетическую и преемственные связи с уэллсовской моделью. При этом герои могут сталкиваться с трагическими, научными, интеллектуальными, ироническими, сатирическими и другими парадоксами, которые они должны преодолевать, объяснять, понять (А.Азимов “Бессмертный бард”, К.Фиалковский “Утро писателя”, П.Андерсон “Человек, который пришел слишком рано”, Д.Уиндем “Встреча через пятьдесят лет”, А.Кларк “Неувязка со временем”, М.Гарсиа-Виньо “Любовь вне времени”, Д.Боллард “Из лучших побуждений” и др.).

Мотив параллельных миров (**“развилка во времени”**) позволяет не просто формально удваивать временные, а с ними и пространственные континуумы, но и, главное, предоставляет возможность для моделирования концепции множественности онтологичес-

ких реальностей, которые объединены одними героями, сходными проблемами, похожестью возникающих ситуаций (существует и другое определение такого варианта — *альтернативные миры*). Правда, в каждой такой реальности есть свои принципиальные особенности, которые и придают содержательный драматизм возникающим коллизиям (11, 12). Сначала персонаж, как правило, не осознает, что хронотоп, в котором он находится, не совсем такой, каким он его знал и представлял. Наступающее затем прозрение или узнавание всегда носит сложный характер и определяется эмоционально-психологическими установками, которыми руководствовался персонаж.

Чрезвычайно продуктивной для литературного функционирования мотива оказалась и гипотеза о *“временной петле”*, сущность которой заключается в следующем. Хотя вмешательство путешественника во времени в прошлое и возможно, но оно на историю никак не влияет. Отказ автора от эффекта хроноклазма в данном случае мотивируется тем, что *герой может совершать в прошлом только то, что было*, то есть уже состоялось и имеет документальное “подтверждение”. Иными словами, путешественники как бы провоцируют осуществление событий, зафиксированных в мифах, легендах, летописях, хрониках и т.п. Наконец, обширная группа фантастических версий посвящена исследованию свойств самого времени, которое, как “выясняется”, может ускоряться или замедляться, течь обратно, взаимодействовать с разными пространствами и временными пластами, уплотняться, растягиваться и др. (Б.Энрикес “Еще раз о времени”, Р.Артур “Колесо времени”, У.Тенн “Посыльный”, М.Фрэзер “Украденное время”, Ж.Клейн “Развилка во времени”, А.Марковский и А.Вечорек “Consecutio temporum”).

Предоставляя героям возможность передвигаться во времени и пространстве, данный мотив способствует созданию концептуальных моделей чужих сознаний, сталкивает нравственно-психологические представления очень разных культурно-исторических эпох, логика, этика и уровень научных знаний которых принципиально отличны (М.Твен “Янки из Коннектикута при дворе короля Артура”, В.Тендряков “Покушение на миражи”, З.Юрьев “Рука Кассандры”, К.Хаммель “Янки при дворе короля Артура”). Кроме того, погружаясь в прошлое, герои стремятся обнаружить и осмыслить истоки современных им процессов, понять закономерности эволюции в ее конкретных и универсальных проявлениях. Различные временные пласты, объединенные приемом временного переноса, как правило, подвергаются сравнению, выявлению сходного между ними.

Принципиально важным в данном случае является обнаружение существенных отличий в психологии и мировосприятии представителей разных культурно-исторических эпох. Возникающие при взаимопересечении временных континуумов мировоззренческие противоречия имеют исключительно широкий диапазон семантической трансформации: от трагических до комических истолкований. В первом случае моделируются контакты в принципе несовместимых идеологий; во втором — авторская ирония часто имеет сатирическую окраску, ориентированную на установление негативных характеристик, присущих обоим социокультурным реальностям (М.А. Булгаков “Иван Васильевич”, Н.Хикмет “Тартюф-59”).

Создание парадоксальных художественных моделей временного переноса в ряде случаев обусловлено моделированием ситуаций, когда человек практически осознал свою власть над временем и столкнулся с эффектом *хроноклазма*, сформулированным английским писателем Д.Уиндемом: Открытие данного феномена обусловлено поиском нестандартных форм исследования закономерностей эволюции бытия, нахождения ответов на вечные гносеологические вопросы: “*Что было до нас?*”, “*Что будет после нас?*”, “*Почему это было или будет?*”. От эффекта хроноклазма следует отличать использование *хроноскопа* для знакомства с прошлым. В этом случае вмешательство в прошлое в принципе невозможно, потому что герои жестко изолированы от другой эпохи и являются только наблюдателями реальных событий, то есть они все видят, но не могут реально влиять на какие-то события (Б.Олдисс “Не навсегда”, А.Азимов “Мертвое прошлое”, К.Саймак “Все живое...”).

На одну из важнейших сторон эффекта хроноклазма давно обратил внимание известный американский фантаст Р.Брэдли в рассказе “И грянул гром”: “...вы, друг мой, раз-

давив одну мышь, тем самым раздавили всех тигров в этих местах. И пещерный человек умирает от голода. А этот человек, заметьте себе, не просто один человек, нет! Это целый будущий народ. Из его чресел вышло бы десять сыновей. От них произошло сто — и так далее, и возникла бы целая цивилизация. Уничтожьте одного человека — и вы уничтожите целое племя, народ, историческую эпоху. Это все равно, что убить одного из внуков Адама. Раздавите ногой мышь — это будет равносильно землетрясению, которое исказит облик всей земли, в корне изменит наши судьбы. Гибель одного пещерного человека — смерть миллиарда его потомков, задушенных во чреве. Может быть, Рим не появится на своих семи холмах. Европа навсегда останется глухим лесом, только в Азии расцветет пышная жизнь. Наступите на мышь — и вы сокрушите пирамиды. Наступите на мышь — и вы оставите на Вечности вмятину величиной с Великий Каньон...” (3, с. 607). Об опасных последствиях своевольного отношения к путешествиям во времени предупреждают в своих произведениях У.Тенн (“Бруклинский проект”), Ч.Оливер (“Звезды над нами”) и др.

В современной фантастике этот мотив все чаще приобретает остросоциальное звучание: временной перенос используется не в научно-практических целях (средство для экзотического туризма, стремление разыграть окружающих, трагическое недоразумение и т.п.), а как способ сознательного бегства из своей действительности в иновремя (прошлое или будущее). Одна из причин возникновения подобных трактовок мотива объясняется в рассказе Дж.Финнея “Боюсь...”: “Разве вы сами не замечали, что едва не каждый, кого вы знаете, все решительнее восстает, бунтует против настоящего? И все острее тоскует по прошлому?... Впервые за всю историю человечества люди отчаянно хотят спастись от настоящего. Газетные киоски Америки битком набиты литературой о спасении, и самое ее название уже символично. Многие журналы отдают свои страницы фантастике: спастись, уйти — в иные времена, в прошлое, в будущее, в другие миры, на другие планеты — куда угодно, лишь бы прочь отсюда, из нашего времени” (17, с. 366). Сходным образом мотив временных переносов функционирует в рассказе А. Бестера “Феномен исчезновения” (смотри также: К.Саймак “Все живое...”, киносценарий Л.Леорова “Бегство мистера Мак-Кинли”).

Вторжение героев в прошлое не является для фантастов абстрактным экспериментом или интеллектуальной игрой-моделью: возвращаясь к истокам цивилизации, путешественники во времени наблюдают и комментируют прошлое изнутри, проясняя неизвестные их современности мотивы тех или иных событий, опровергают ложные концепции и др. Иными словами, подобным образом осуществляется исследование эпохи и определяющих ее специфику тенденций. Наконец, они пытаются найти в прошлом ответы на глобальные и всегда актуальные вопросы: “По какому пути пошло бы развитие человечества, если бы существовала реальная возможность изменить или скорректировать прошлое с учетом знания уже осуществленного будущего?”, “Имеет ли человек право использовать свою власть над временем для вхождения в общечеловеческую историю с целью удовлетворения эгоистических интересов?”. Эти и подобные другие вопросы переводят техническую проблему в общезначимый универсальный план, превращают фантастический прием в средство для реалистического объяснения общеизвестных легендарно-мифологических коллизий.

Иными словами, авторов подобных произведений интересуют не последствия временных путешествий, а сам процесс узнавания (познания) прошлого, личная причастность героев к нему. Так, в повести К.Боруна “Восьмой круг ада” инквизитор XVI в. Модестус Мюнх переносится в коммунистическое общество; в рассказе П.Андерсона “Быть царем” исследователь Кейт Денисон из XX в. перемещается в Персию VI в. до н.э. и становится Киром Великим; в повести современного болгарского писателя С.Славчева “Крепость бессмертных” обыкновенный человек попадает в средневековые и должен играть роль Мефистофеля, осуществляя фаустовскую легенду и т.п.

Сопряжение легендарно-мифологического материала с реалиями определенного исторического континуума позволяет дать мифологическим антиномиям убедительное социально-историческое, научное и психологическое объяснение, разрушить стереотипы их толкования. Иными словами, между разными культурно-историческими слоями общечеловеческого мышления возникает своеобразный диалог, способствующий глубинному

проникновению в законы развития обеих действительностей. Неожиданный сюжетный ход, придуманный писателем, не только дает квазинаучное объяснение общеизвестных ситуаций, но и в известной степени определяет направления дальнейшей формально-содержательной эволюции традиционной структуры.

Мотив временных путешествий позволяет реконструировать лаконичные протосюжеты изнутри, наполнять их национально-историческими и предметно-бытовыми реалиями, создавать иллюзию правдивости рассказа: благодаря “машине времени”, повествователь стал очевидцем или участником событий традиционного сюжета. Попадая в прошлое, которое им уже известно, путешественники во времени помимо своей воли, следуя событийной логике знакомых мифов и легенд, начинают творить исторический и предметно-бытовой облик этого прошлого. Получается так, что формально сохраняя неприкосновенность статуса другой эпохи, гость из будущего активно способствует материализации того, что зафиксировано в мифологических и легендарных “концентрах” общечеловеческой памяти, но на протяжении веков считалось вымыслом.

В связи с мотивом перемещений во времени уже в знаменитом романе Г.Уэллса вопрос “что было тогда-то?” трансформировался в другой: “что будет через ...столько-то лет?”. Английский писатель отправил своего Путешественника в невообразимо далекое будущее, которое оказалось ужасным. Литература XX в. в основной своей массе отсекает попытки заглянуть в будущее, мотивируя невозможность этого следующим образом: “В природе не существует парадоксов, если только сам человек не парадоксален. Парадоксы существуют только в логических системах, в философских концепциях — короче говоря, только в умах людей. Самая древняя мечта человечества оказалась неосуществимой: будущее стояло перед людьми совершенно непроницаемой стеной. Ведь будущее — в прямом смысле слова — еще не существует в данный момент времени; именно поэтому оно и называется будущим. А поскольку оно не существует, в него нельзя проникнуть. Всегда может оказаться, что будущего вообще нет” (17, с.150-151; 6). Иными словами, возможности человека в этом плане имеют в некоторых аспектах чрезвычайно жесткие онтологические ограничения.

Кроме того, путешественники во времени часто сознательно или невольно провоцируют процесс мифологизации реальных событий, а иногда и сами становятся объектами мифологического поклонения и обожествления. Это обусловлено, во-первых, существенной временной дистанцией между эпохой героя и хронотопом, в который он переносится; во-вторых, иным уровнем знаний, позволяющим совершать то, что считается людьми данного времени безусловной прерогативой божества (наиболее продуктивно в этом плане обращение к временам архаического мифотворчества и представлениям Средневековья); в-третьих, отмеченным выше несовпадением этических кодексов разнонаправленных социумов и возникающими в связи с этим драматическими ситуациями.

В повести, например, И.Варшавского “Евангелие от Ильи” историк Курочкин, отправившийся в I в. н.э. для изучения эпохи раннего христианства, своими действиями активно способствует возникновению легенд об Иисусе Христе; в “Руке Кассандры” З.Юрьева научный сотрудник Куроедов из-за неудачного научного эксперимента попадает в легендарную Троицу и становится очевидцем ее падения, что предоставляет автору возможность опровергнуть традиционную версию; в рассказе бельгийского писателя Х. Лампо “Рождение бога” человек в результате катастрофы космического корабля переносится в далекое прошлое и воспринимается людьми как спустившийся на Землю бог Кецалькоатль и др. Следует отметить и такое обстоятельство, что мотив путешествий во времени с определенного момента имеет подчеркнуто самостоятельный статус, то есть руководствуется собственной логикой трансформации, усложняется “научной” основой. Он начинает провоцировать мифотворчество. На фоне тотального увлечения экспериментами над временем появляются апокрифы, призванные внести реалистические характеристики в традиционный мотив.

Разъяснение и преодоление временных парадоксов авторами носит разноуровневый формально-содержательный характер. При этом мотивировки могут быть откровенно условными. В одних случаях писателя не интересует, каким образом герой переместился

из одной эпохи в другую. Как правило, внимание концентрируется на исследовании взаимодействия или столкновения очень разных (полярных) мировоззрений и психологий.

В некоторых версиях традиционного мотива прослеживается стремление soblity видимость наукообразного разъяснения происходящего. В рассказе Э.Гамильтона "Отверженный", например, главным героем является Э.По, переместившийся из своего сурового и драматичного времени в гармоничное будущее. В рассказе А.Зегерс "Встреча в пути" моделируется встреча Э.Т.А.Гофмана, Н.В.Гоголя и Ф.Кафки, которые обсуждают общие творческие проблемы. В рассказе Р.Брэдли "О скитаниях вечных и о Земле" Томас Вулф перед смертью переносится на мгновение в будущее; в "Синьоре да В." К.Рида Леонардо да Винчи попадает в современную американскую семью; в романе Р.Нельсона "Поиск во времени" жена английского поэта 18 в. У.Блейка сопровождает его в путешествиях во времени и т.п. Мотив временных путешествий продуктивен и при объяснении сверхъестественных возможностей и способностей персонажей традиционных сюжетов. Характерная для фантастических вариантов традиционных структур интерференция логического и художественного позволяет авторам ставить и решать проблему этической правомерности преодоления человеком временных преград и его вмешательства в историю.

Принцип историзации мифов и легенд в фантастике часто реализуется в форме своеобразного переосмысления хроноклазма, что проявляется в циклической замкнутости воздействия контакта двух эпох на будущее: своими действиями путешественники во времени творят мифы в пределах их канонических версий (то есть на уровне собственного знания традиционных сюжетов), однако в силу явного научно-технического превосходства над иновременем как бы программируют их интерпретационную многозначность.

Строго говоря, фантастика ориентируется на противоречия и недоговоренности протосюжетов, именно фантастические "миры", созданные на материале общекультурных образцов, позволяют с наибольшей свободой реализовывать принцип "...а что, если?" в соответствии с основами научного мировидения. Д.С.Лихачев совершенно справедливо заметил, что "по достоинству оценить современность можно только на фоне веков" (9, с. 219). Мотив путешествий во времени, предоставляя человеку "возможность" подчинить себе хронос, позволяет создавать разнообразные модели поведения индивидуума в экзистенциальных ситуациях, сопоставлять этические кодексы разных культурно-исторических эпох. Это дает авторам возможность исследовать современные процессы и тенденции в контексте всего общечеловеческого опыта.

Человечество узнало слово "роботы" после того, как была опубликована психологическая драма К.Чапека "RUR" (1920). Процессы научно-технической революции заставили культуру по-новому взглянуть на коллизии пьесы чешского драматурга, многие из которых, казавшиеся ранее абсолютно фантастическими, в новых условиях приобрели злобную актуальность. В некоторых отношениях драма предвосхищает "этических" роботов А.Азимова, хотя в ней взаимоотношения между людьми и их творениями носят подчеркнуто трагический, можно сказать, франкенштейновский, финал: восставшие роботы уничтожают человечество, сохранив по разным причинам жизнь его двум последним представителям. Важнейшая причина бунта раскрывается в следующем диалоге:

Алквист. "Бесплодие, Елена, становится последним достижением человеческой расы..."

Елена. Почему женщины перестали иметь детей?

Алквист. Потому что это ненужно. Ведь мы в раю, понимаете?

Елена. Не понимаю.

Алквист. Потому что не нужен человеческий труд, не нужны страдания; человеку больше ничего, ничего не нужно. Кроме наслаждения жизнью...О, будь он проклят, такой рай! Нет ничего ужаснее, чем устроить людям рай на земле... Весь мир, все материки, все человечество, все, все — сплошная безумная, скотская оргия! Они теперь руки не протянут к еде — им прямо в рот кладут, чтобы не вставали...И мы, люди, венцы творения, мы не старимся от трудов, не старимся от деторождения, не старимся от бе-

дности! Скорей, скорей, подавайте нам все наслаждения мира! И вы хотите, чтобы у них были дети?..

Елена. Значит — человечество вымрет?

Алквист. Вымрет. Не может не вымереть. Оно опадет, как пустоцвет... Ждать чуда — бесплодное занятие..." (22, с.156-157). В драме "RUR" чешский драматург формулирует проблему, которая через несколько десятилетий стала доминантной не только в разработке литературой темы роботов (позднее в литературу проникают андроиды, киборги и т.п.), но и в основополагающих научно-мировоззренческих аспектах бытия цивилизации. Еще до начала восстания один из роботов так определяет смысл противостояния между людьми и их творениями: "Вы не как роботы. Не такие способные, как роботы. Роботы делают все. Вы только приказываете. Плодите лишние слова" (22, с.158). Следует подчеркнуть, что бунт чапековских роботов во многих отношениях является их реакцией на созданную самими людьми ситуацию.

Человек в стремлении окончательно утвердить свое могущество и власть над миром не сумел задуматься над последствиями своей "творческой" деятельности. В драме К.Чапека люди эгоистичны, они не способны, да и не хотят понять другую психологию. Поэтому даже в экстремальной ситуации, когда стала очевидной перспектива уничтожения человечества, люди вполне серьезно обсуждают возможности восстановления своего бывшего могущества: "...все-таки удобнее, чтоб за тебя работали роботы" (22, с.161); "...мы, люди, еще воспитаем в них кое-какие качества...Чтобы каждый робот смертельно, на веки вечные, до могилы, ненавидел робота другой фабричной марки" (22, с.167). Декларируемое в этой реплике стремление сохранить прежнее господство, оставить неизменным существовавшее раньше противопоставление "хозяин – слуга" неотвратимо ведет к "закату человечества" (22, с.174).

Качественно новый этап разработки темы роботов начинается после выхода в свет цикла А.Азимова "Я робот", хотя сам факт антропоморфности искусственных организмов, способных к самостоятельной эволюции, был использован уже в пьесе "RUR". Если на первых этапах становления и развития темы прослеживалась тенденция к антропоморфизации искусственных творений человеческого разума, то позднее, особенно в XX в., фантастика осознает, что человекоподобная форма многофункциональна и не более, поэтому принципиальной роли при моделировании каких-то конфликтов в определенных ситуациях она не играет. Подобное разрушение традиции оказалось исключительно продуктивным при разработке содержательно значимых тенденций и направлений (см., например: К.Саймак "Прелесть", Р.Шекли "Бунт лодки", Г.Гаузер "Мозг-гигант", К.Воннегут "Эпикак", К.Фиалковский "Последняя возможность", Г.Каттнер "Андроид" и мн. др.). Данная тенденция существенно активизируется после разработки упоминаемых выше "Трех законов робототехники", которые для фантастики стали своеобразной мифологией:

"1. Робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред.

Робот должен повиноваться командам, которые ему дает человек, кроме тех случаев, когда эти команды противоречат Первому Закону.

Робот должен заботиться о своей безопасности, поскольку это не противоречит Первому и Второму Закону" (1, с.203). Замечу, что "этические" роботы А.Азимова встречаются уже в романе голландского фантаста Белькампо "Вурландия" (1926). Думаю, излишне категоричным и не подтверждающимся литературным материалом является утверждение Т.А.Чернышевой, что "три закона робототехники, утвержденные А.Азимовым, теперь являются обязательными для всех рассказов о роботах" (23, с.29). Конечно, кодекс американского писателя сыграл исключительную роль в разработке данной темы, но, на мой взгляд, его перспективное значение определяется прежде всего тем обстоятельством, что он указал на те аспекты проблемы, которые еще не были осмыслены фантастикой.

Впрочем, когда необходимо, писатели довольно легко обходят знаменитые ограничения классика фантастики: "Вы намекаете на старинный закон робототехники. Но это все легенды. Оставьте вымыслы, теперь владычит век чистой логики. Легенды — всего лишь упрощение, мифология. Я информирован о трех законах робототехники якобы существова-

вшего когда-то Азимова. Законы эти вымышленные. Так же как вымышлен фантастами и сам Азимов" (21, с.19). В то же время следует признать, что триада "М.Шелли-К.Чапек-А.Азимов" своим творчеством определила эволюцию темы роботов в мировой литературе XX в.

В литературе последних десятилетий роботы выполняют функции дома (Р.Брэдли "Будет ласковый дождь"), домашней учительницы (Р.Янг "В сентябре тридцать дней"), штопора для открывания пивных банок (Г.Каттнер "Робот-зазнайка"), бабушки (Р.Брэдли "Я пою тело электрическое") и др. Во многих литературных трактовках роботы борются с человеком за признание своих прав (К.Саймак "Время, туда и обратно"), создают собственную цивилизацию (С.Лем "Звездные дневники Ийона Тихого" и "Непобедимый", К.Саймак "Город"), осознают себя существами, ни в чем не уступающими людям (Л.Гардинг "Поиски", П.Андерсон "Бесконечная игра"), творят суд над человеком (Г.Каттнер "Двурукая машина"). Поэтому вряд ли стоит удивляться, что во многих ситуациях сам человек ставит знак равенства между собой и искусственным интеллектом: "Спасибо,— сказал он машине и через мгновение подумал, что делает глупость, разговаривая с машиной так, будто она была человеком" (10, с.266). В рассказе этого же автора "Прелесть" люди для своего спасения вынуждены приспосабливаться к прихотям корабельного компьютера и т.п.

Но фантасты идут еще дальше: их роботы верят в Бога (А.Азимов "Уики"), влюбляются в человека (К.Воннегут "Эпикак", К.Саймак "Прелесть"), становятся теологами ("Э.Бучер "Поиски святого Аквина"), первосвященниками (Р.Силверберг "Добрые вести из Ватикана"), наконец, Богом. Что же касается традиционных профессий, то здесь возможности роботов вообще не поддаются классификации, ибо человеческие создания, по сути, умеют все. От антропоморфной внешности писатели переходят к человекоподобной сущности. Тем не менее, творения человека все же остаются роботами (киборгами, андроидами), поэтому при всей своей запрограммированности на добро, как и их создатели, часто не знают, что же есть добро и насколько оно, узко понимаемое, распространяется на всех.

Впрочем, фантасты "создают" и таких роботов, которые способны на основе логических умозаключений корректировать запрограммированные в них правила поведения и оценки происходящего вокруг них. Но это уже логика нечеловеческая, требующая от самого человека колоссальных усилий для ее понимания (С.Лем "Непобедимый", К.Саймак "Детский сад"). Кроме того, попытки перенести нравственные критерии человека на искусственный разум очень часто заканчиваются трагическим поражением людей (впрочем, есть и юмористические версии данной коллизии: У.Тенн "Шутник").

После весьма непродолжительного упоения фантастов "Библией" А.Азимова, литература начинает разрабатывать мотив амбивалентности искусственного разума, писателей интересует не столько соблюдение канонической этики роботов, сколько ее нарушения. Кроме того, в подтексте ставшей популярной темы всегда незримо присутствует вопрос героя романа А.Беляева "Человек-амфибия": "Зачем ты сделал меня нечеловеком?". Герой драмы К.Чапека так характеризует роботов: "Они перестали быть машинами...Они уже знают о своем превосходстве и ненавидят нас" (22, с.176). В этом плане весьма показательны мотивировки в рассказе К.Саймака "Сделай сам", в котором роботы пытаются отстаивать свои "человеческие" права: "Мы докажем, ваша честь, — сказал Ли, — что роботы нечто гораздо большее, чем просто машины. Мы ...готовы представить доказательства, которые покажут, что во всем, кроме обмена веществ, робот является копией человека и что даже его обмен веществ до некоторой степени аналогичен обмену веществ человека. Суд выносит определения. Роботы обладают свободой воли... Роботы обладают способностью рассуждать... Роботы могут размножаться... Истец доказывал, что роботы не религиозны. Ли утверждал, что это не относится к делу. Многие люди являются агностиками и атеистами, и, тем не менее, считаются людьми. У роботов нет эмоций. Ли возражал, что это не совсем верно" (18, с.388,389,390). Следует отметить, что данная ситуация в известном смысле напоминает чапековскую коллизию. Но если в "RUR" характеристики человечества откровенно негативны: "...человек стал пережитком"

(22, с.160), “люди стали пустоцветом” (22, с.184), то трактовка К.Саймака принципиально неантагонистична, его роботы не претендуют на превосходство, им необходимо уважение.

Этот мотив является сюжетообразующим и в рассказе С.Златарова “Случай “Протей””. Суть конфликта, возникшего между хозяином и его роботом, четко выражена в запросе в Центр инспектора, который расследовал сложившуюся ситуацию: “Протей вполне исправен и невиновен, отвечайте: существует ли закон, который защищает человеческие творения от их создателей? Имел ли доктор Фок право использовать мыслящего робота в качестве собаки?” (21, с.22). Сходных трактовок данной проблемы в литературе последних десятилетий появилось немало, и они свидетельствуют о тенденции гуманизации ее решения, руководствуясь при этом принципом: “Человек должен относиться к своим созданиям так, как он хотел бы, чтобы относились к нему самому”.

Довольно часто антропоморфизация роботов нужна для снятия эмоционально-психологических барьеров, которые могут возникать у людей под влиянием своеобразных комплексов неполноценности. Часто роботы необходимы и для осмысления природы человеческих слабостей и недостатков. В данном случае эта тенденция отчетливо противопоставляется “обожествляющему” направлению: у Г.Уэллса человека объявляют богом дикари (“Бог Динамо”), у С. Лема сама машина провозглашает себя богом (“Формула Лимфатера”) (подробнее об этом см. ниже). Иногда компьютер решает ограничить неразумное поведение людей (К.Саймак “Прелесть”, А.Кларк “Одиссея 2001-го года”), в антиутопии К.Воннегута “Утопия-14” супермозг ЭПИКАК-Х1У становится властелином людей.

В фантастике последних десятилетий роботы часто являются эмоционально-психологическими “двойниками” людей, демонстрируют способность ошибаться, проявлять мелочность, зазнайство и др. (см. разработку “комплекса Нарцисса” в рассказах Г. Каттнера “Робот-зазнайка” и К.Саймака “Прелесть”). В “Возвращении со звезд” С. Лема роботы боготворят человека, но руководствуются при этом прагматически-унизительными соображениями: они не хотят, чтобы их отправили на металллом. Следует помнить и то обстоятельство, что роботы в фантастике часто являются своеобразным “разграничителем” между человеком и безликой (бездуховной) техникой, между человеком и “человекоподобными”. В самом общем виде данная мотивировка была намечена еще в пьесе К.Чапека, позднее она получила многоплановое нравственно-психологическое обоснование в западной фантастике.

Важным аспектом данной проблемы является разработка темы андроидов или иных подобных вариантов, суть которых заключается в сохранении мозга погибшего человека в искусственной среде. Человеческий мозг, лишенный своей природной биологической оболочки, превращается в своеобразную “машину”, которая способна анализировать ситуацию или полученные данные, принимать решения и даже с помощью вспомогательных механизмов реализовывать их. Но и в этом случае катастрофа неотвратима, потому что создатели не учли одной “мелочи”: этот искусственный механизм сохраняет память о человеческих радостях и удовольствиях, которые в его новом положении навсегда утрачены. Последовательное накопление негативных эмоций, порождаемых утратой естественности, постепенно формируют чувства раздражения и тоски по былой человечности. В итоге искусственный “человек-механизм” пытается любым способом прервать свое нечеловеческое существование (К.Фиалковский “Вероятность смерти”, А.Беляев “Голова профессора Доуэля”, К.Борунь “Грань бессмертия”).

Еще раз подчеркну, что у истоков темы роботов в мировой литературе находится драма К.Чапека (можно, конечно, рассматривать мифологические праобразы роботов, тему Голема и мн. др., тем не менее именно чапеканская версия определила современное восприятие коллизий, которые давно стали традиционными). Один из её героев провозглашает принцип, ставший онтологическим и мировоззренческим основанием дихотомии “человек-робот”: “...**К чему звезды, если нет людей?**” (22, с.190). К сожалению, важнейший трагический парадокс человеческого разума заключается в том, что он в определенном смысле “запрограммирован” на самоуничтожение, поэтому “alter ego” в его кибернетической ипостаси постоянно напоминает человеку об истинном предназначении.

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы “реконструировать” сближение и “сращение” национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот.

Для XX в., особенно его последних десятилетий, характерно качественное изменение расстановки социальных, национальных и религиозных сил на мировой арене, значительное расширение экономических, политических и культурных связей между народами, странами и континентами. Мир стал существенно иным, и это потребовало осмысления не только современного состояния цивилизации, но и анализа глубинных истоков происшедшей глобальной трансформации мирового сообщества. Одним из проявлений данных процессов стала активизация межлитературных взаимодействий и взаимовлияний, которые нуждаются в многоаспектном исследовании с учетом многообразных реалий современности. Рассмотрение своеобразия функционирования традиционных структур легендарно-мифологического происхождения является одной из приоритетных проблем современного сравнительного литературоведения.

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и “осуществляется” системной совокупностью доминантных признаков, важнейшими из которых являются следующие: Широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, “регулирующих” характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариативность и др.

“Вторичные” признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диа-

лектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте.

В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпический дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, “осуществляемым” в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее.

Ценностный аспект морально-психологических характеристик используемого образца переносится с абсолютного прошлого (оно материализуется в хронотопе протосюжета и его устоявшихся содержательных компонентах) на несовершенное и незавершенное настоящее, “высвечивая” в нем экзистенциальные проблемы и состояния. Поэтому традиционные структуры играют роль своеобразного этического “зеркала”, отражающего и объясняющего глубинные тенденции эпохи-реципиента в их сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Для современной культуры характерны интенсивные поиски новой духовности, которая не разрушает и не отвергает общекультурные традиции, а вычленяет в них общезначимое, насущно необходимое современности. Трансформация “старой” системы ценностей предполагает аналитическое отношение к наследию прошлого, его творчески осознанное включение в современную мировоззренческую модель мира. Мы живем в эпоху, сущность которой можно выразить репликой шекспировского персонажа: “Распалась связь времен”. Восстановление целостности цивилизованного континуума предполагает осмысление причин духовного кризиса, исследование их онтологических и аксиологических корней.

Процессы духовного возрождения общества и его освобождения от стереотипов и догм прошлого, происходящие в настоящее время, предполагают возвращение в контекст повседневной жизни тех идей и представлений общечеловеческой мысли, которые неоднократно помогали цивилизации осмысливать закономерности своего развития, ориентироваться на драматическом пути многовекового восхождения от духовного рабства к идеалам свободного человека и свободного общества.

Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов. Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает “формализации” отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т.п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзоада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляирования общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимов А. Я, робот / А. Азимов // Фантастика: Г.Уэллс, Р.Брэдбери, А.Азимов; Кн. 1. – М. : Коктебель, 1990. — 457 с.
2. Белозеров С. В. От составителя /С. В. Белозеров // Чего стоят крылья: Сборник фантаст. произв. совр. заруб. писателей. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 5–28.
3. Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле / Р. Брэдбери – М. : Правда, 1988. – 611 с.

4. Буль П. Когда не вышло у змея / П. Буль // Чего стоят крылья: Сборник фантаст. произв. современ. зарубежных писателей. – М. : Сов.Россия, 1989. – С.364–398.
5. Гаков Вл. Мудрая ересь фантастики / Вл. Гаков // Другое небо: Сборник зарубеж. науч. фантастики. – М. : Политиздат, 1990. – С. 8–42.
6. Достоевский Ф. М. Сон смешного человека / Ф. М. Достоевский // Повести и рассказы: В 2-х т. Т. II. – М. : Худож. лит., 1979. – С. 425–446.
7. Килуорт Г. Пойдем на Голгофу! / Г. Килуорт // Последнее новшество: Сборник. – М. : Профиздат, 1991. – С.185–198.
8. Ким А. Отец-лес: Роман-притча. / А. Ким. – М. : Сов. писатель, 1989. — 400 с.
9. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература: Статьи / Д. С. Лихачев. – М. : Сов. писатель, 1984. – 272 с.
10. Невероятный мир: Сборник зарубежн. фантаст. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1989. — 574 с.
11. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1 / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 240 с.
12. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
13. Нямцу А. Русская фаустиана : учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2009. – 288 с.
14. Нямцу А. Русская литература в контексте мировых традиций : Учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
15. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. – 520 с.
16. Пасынки Вселенной: Сборник науч.-фантаст. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 656 с.
17. Пески веков: Сборник научно-фантаст. рассказов. – М. : Мир, 1970. – 368 с.
18. Саймак К. Прелесть / К. Саймак. – М. : Мир, 1967. – 427 с.
19. Саймак К. Роковая кукла / К. Саймак. – Баку : Концерн “Олимп”, 1993. – 480 с.
20. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1984. – 246 с.
21. Третье тысячелетие: Совр. болгарская фантастика. – М. : Мол. гвардия, 1976. – 240 с.
22. Чапек К. RUR // Чапек К. Собрание сочинений. В 7-ми т. Т. 4. Пьесы. – М. : Худож. лит., 1976. – С. 125–202.
23. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1985. – 336 с.
24. Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. Т.21. / І. Франко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 374 с.
25. Уильямс Б. Случай Макропулос: Размышления о скуке бессмертия / Б. Уильямс // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М. : Прогресс, 1988. – С. 420–442.
26. Уэллс Г. Фантастические произведения / Г. Уэллс. – М. : Междунар. отношения, 1983. – 464 с.
27. Эрдег С. Безымянная могила / С. Эрдег // Иностранная литература. – 1998. – № 5. – С. 151–217.