



ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82-1/-9

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК «ОПЫТ ГРАНИЦ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. БРЭДБЕРИ

© Н. А. Гриднева

Гриднева
Наталья Александровна

кандидат
филологических наук

доцент кафедры лингвистики,
межкультурной
коммуникации и русского
языка как иностранного
Самарский государственный
технический университет
e-mail: n.gavrilina83@mail.ru

Статья посвящена изучению феномена фантастического как «опыта границ» (Цв. Тодоров). Некоторые возможности реализации принципа границы в художественном тексте фантастического жанра продемонстрированы на примере произведений Р. Брэдбери.

Ключевые слова: фантастическое, граница, остраение, Брэдбери.

«Опыт границ» — так описывает фантастическое Цв. Тодоров и, определяя фантастический жанр как «нечто постоянно исчезающее», помещает его на границе между чудесным и необычным. «Фантастическое, — замечает он, — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся ему сверхъестественным»¹. Е. Тамарченко также видит природу фантастики в пограничности и описывает ее и ее художественный мир как «границу границ в культуре конкретного времени». «Фантастика, — пишет он, — представляет культурное, логическое и образное единство, во всех планах переломное, переходное, находящееся в спорах с самой собой»².

¹ Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. С. 25.

² Тамарченко Е. Уроки фантастики. Заметки критика. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki___zametki_kritika.html (дата обращения: 25.05.2017).

Граница представляет собой особый смыслопорождающий механизм, она есть уникальный феномен искусства и культуры, имеет различные формы и выполняет различные функции. Еще М. М. Бахтин писал о существовании всякого культурного акта «на границах», видя в этом «его серьезность и значительность»³. В данной статье мы хотели бы, обратившись к творчеству знаменитого американского писателя-фантаста Рэя Брэдбери, рассмотреть с точки зрения проблемы границы феномен фантастического, проанализировав с обозначенных позиций базовые характеристики художественного мира произведений фантастического жанра.

Нарушение границ, отождествление вещей или событий, друг другу совершенно нетождественных, базовый принцип «все во всем» оправданно служат основанием для сравнения фантастики с мифом. Однако фантастика, в отличие от последнего, являющегося продуктом тотемистических представлений, нарушает всевозможные границы не «по наитию», она отнюдь не индифферентна к ним, она знает их, видит их, тонко чувствует и, конечно, прекрасно осознает свои «преступления». Это осознание — в не меньшей мере, чем сам факт нарушения, — определяет восприятие фантастики как таковой, делает ее в принципе возможной.

Т. А. Чернышева связывает происхождение фантастики с «формированием понятия чуда» и с «развитием одной исключительно важной способности человека — удивляться»⁴. Очевидно, что чудо — как нечто, выходящее за пределы привычной логики, — может быть воспринято как таковое лишь при условии, что эти пределы предварительно известны. «Как ни парадоксально, — пишет О. М. Фрейденберг, — но фантастика — первое порождение реализма, преодолевшего тотемизм как систему слитного мышления и разбившего «двуединую полярность прежних образов» на соответствующие «противоположности, уже внутренне не скрепленные единством»⁵. В фантастической литературе, подчеркивает Цв. Тодоров, «граница... не игнорируется, как это происходит, например, в мифологическом мышлении, она всегда присутствует, давая повод для постоянных трансгрессий»⁶.

Пересечение границы между возможным и невозможным в фантастике никогда не остается незамеченным, но, наоборот, всегда происходит демонстративно, провокационно, вызывая для традиционного сознания и опыта и потому как бы освежает в нашем восприятии все те границы, что стали для нас настолько привычными, что как-то «поистерлись». Амбивалентность фантастики в том, что, попирая границы, она делает их максимально зримыми, ощутимыми и, тем самым, подтверждает их. Более того, зачастую, сталкивая своего читателя со всякого рода тайнами и загадками, фантастический текст

³ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М. : Художественная литература, 1975. С. 25.

⁴ Чернышева Т. А. Природа фантастики. URL: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read (дата обращения: 25.05.2017).

⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : Наука, 1978. С.84.

⁶ Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. С. 97.

несет в себе «прагматику декодирования», т. е. необходимость истолкования, и «в большей мере, чем конвенциональные фикциональные тексты, зависит от тех самых существующих норм, которые он — в силу своей жанровой принадлежности — призван разрушать»⁷.

Отделяя одно явление от другого, граница, тем не менее, оказывается их общим «пространством», в равной мере принадлежит и тому, и другому. Е. Тамарченко, называющий фантастику «границей границ», очень четко имеет это в виду. «Граница, — пишет он, — в конечном счете есть точка, где неразлично сливаются и (или) неслиянно и нераздельно присутствуют разграничиваемые области и противоречия»⁸. Пограничность фантастики проявляется, прежде всего, в том, что Р. Лахманн называет ее «паразитической зависимостью от реальности»: «устанавливая диктат немыслимого, непредставимого, несказанного», «конструируя пространство невозможного, контррационального и ирреального», она не может существовать без мира реальности, апеллирует к тому опыту и оперирует теми представлениями, которые сама же и опровергает (или, как минимум, ставит под вопрос)⁹. Фантастическое, традиционно противопоставляемое реальному, или реалистическому, существует не в полном отрыве от реальности, не целиком и полностью безотносительно к ней. «Фантастическое, — пишет Ф. М. Достоевский, — должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему»¹⁰. «Абсолютная вера, равно как и полное неверие увели бы нас в сторону от фантастического, — констатирует Цв. Тодоров, — именно неуверенность вызывает его к жизни»¹¹. Сказанное нуждается в некоторых уточнениях и оговорках, ибо безусловно верно оно, пожалуй, лишь для так называемой «классической фантастики» (неслучайно Цв. Тодоров, не включивший в библиографию цитируемой работы «Борхеса, Верна, Уэллса, ничего из современной фантастики» и почти ничего из научной фантастики («две новеллки представляют у него всю science fiction»), получает весьма заслуженный упрек от С. Лема¹²). И тем не менее все же «неуверенность», или «колебание», обусловленное проницаемостью границы, когда невозможно однозначно трактовать случившееся, окончательно отнести его либо к «чудесному», либо к «необычайному», действительно представляет для фантастического принципиально важный момент. Проницаемость, зыбкость, подвижность — это то, что характеризует границы фантастического мира прежде всего, ибо они намечены, чтобы быть нарушенными.

⁷ Лахманн Р. Дискурсы фантастического : пер. с нем. М. : Новое литературное обозрение, 2009. С. 32.

⁸ Тамарченко Е. Уроки фантастики. Заметки критика. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki___zametki_kritika.html (дата обращения: 11.12.2016).

⁹ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. С. 8–11.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 30. Кн.1. Л. : Наука, 1990. С. 191.

¹¹ Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. С. 31.

¹² Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова. URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/lem/0/j13.html (дата обращения: 25.05.2017).

Рей Брэдбери как-то признался: «Никогда в жизни я не завидовал собратям по перу; мне только хотелось научиться... мечтать, как лучшие из них»¹³. Мечта, или фантазия, — вот то, что способно вывести человека за пределы собственного опыта, предложить ему взглянуть на мир через совершенно уникальную оптику, отличную от той, что предлагает разум. Это то, что дает ему шанс поиграть в невозможное, перешагнув через границы, навязанные логикой и сложившимся мировоззрением. Почти каждое произведение Р. Брэдбери, по собственному признанию писателя — это «хитрющий эксперимент», «история на тему "а если бы"». «А если бы я был умершей женщиной и отказывался признать, что умер. Что бы тогда случилось? Воображаете это и пишете рассказ!»¹⁴ — делится Р. Брэдбери советом в комментариях к рассказу «Жила-была старушка». Своим «а если бы...» писатель бросает вызов обыденной реальности, привычному порядку вещей, он ставит эксперимент, и это как раз тот случай, когда цель оправдывает любые средства.

Тем не менее сколь «необузданной и дикой свободой» ни пользовалась бы, по выражению В. Скотта, «безудержная фантазия» писателя-фантаста, на сколь «хитрющие эксперименты» он ни готов был бы пойти, у него нет иных источников материала, кроме как самой жизни, реальной, настоящей, как он ее знает и понимает, как дана она в его опыте и кругозоре. «Просто поразительно, насколько они взяты из жизни, все эти рассказы»¹⁵, — пишет Р. Брэдбери в комментариях к одному из своих творений. Фантастический мир возникает в результате «переосвоения» фантазией мира, прежде освоенного разумом, и так как «методология» у них в корне различная, различный «опыт грании» (разум проводит границы, фантазия их нарушает), то и возникает совершенно особый эффект, называемый эффектом фантастического. Переформатированный фантазией привычный мир предстает нам как «остраненный»: хорошо знакомые нам реалии помещаются в совершенно неожиданный, с точки зрения природы или логики, невозможный контекст, вписываются в совершенно несвойственные им сочетания и комбинации. Фантастика вырывает нас из «жаркой атмосферы органической симпатии» ко всем тем вещам, которые нам привычны и с которыми «нас связывают едва заметные нам самим отношения интимности», и представляет их «в холодно-отчужденном свете» так, что щетка — раз уж необходимость чиститься по утрам больше не является самоочевидной — предстает «каким-то непостижимым орудием, обломком исчезнувшей цивилизации». «Вот такие застывшие цели, — пишет Ж.-П. Сартр, — такие чудовищные и неэффективные средства как раз и образуют фантастический мир»¹⁶. Неудивительно, что герои фантастического произведения, а с ними порою и читатель, испытывают настоящий шок, сталкиваясь с

¹³ Брэдбери Р. В мгновенье ока : сб. рассказов. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/96/11/1/> (дата обращения: 25.05.2017).

¹⁴ Брэдбери Р. Темный карнавал : сб. рассказов. URL: <http://coollib.com/b/213908/read#t1> (дата обращения: 25.05.2017).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Сартр Ж.-П. Аминадав, или О фантастике, рассматриваемой как особый язык. Перевод и вступительная статья С. Зенкина // Иностранная литература. 2005. № 9. С. 291.

новой реальностью, — реальностью, которая «живет по своим правилам и тем опаснее, чем больше внешне похожа на прежний порядок», ибо «пугает именно знакомое, оказывающееся незнакомым»¹⁷. «Настоящий ужас, — говорит героиня рассказа «Следующий» Р. Брэдбери, — это когда видишь что-то знакомое, но настолько измененное, что едва его узнаешь»¹⁸.

Используя свою уникальную оптику, фантастика открывает нам мир, недоступный для иных инструментов и средств: он ускользает от точного описания, вообще не выносит какой-либо определенности, ибо его суть, его природа именно в пограничности, в превращении, в динамической метаморфозе, и потому здесь мало что можно выразить словами или вывести в качестве формулы. «Сегодня ночью уснешь — и узнаешь. Если слишком многое будет сказано словами, то ты исчезнешь, а может, исчезну я»¹⁹, — говорит герой рассказа «Разговор в ночи» явившемуся к нему призраку, и эти слова верны для всего фантастического в целом. «Мы можем мыслить такой мир лишь в эфемерных, саморазрушающихся понятиях. Собственно, мы даже и вовсе не можем его мыслить»²⁰, — пишет Ж.-П.Сартр.

Фантастическое противится познанию как таковому и просит просто принять его, поверить в него. «Зачем, зачем это?! Чем я вам не хорош? Пожалуйста, ну пожалуйста, не надо сомневаться во мне!»²¹ — слезно просит марсианин своего новоиспеченного отца-землянина, когда тот, наслышанный о способностях марсиан сканировать чужую память и перевоплощаться в хранящиеся там образы, отказывается признать в нем своего давно умершего сына. «Мы здесь, и все тут. Что такое жизнь, коли на то пошло? Кому нужны эти “почему” и “зачем”? Мы снова живы, вот и все, что нам известно, и никаких вопросов мы не задаем!»²² — отвечает на расспросы привыкшего «во всем докапываться до смысла» капитана экспедиции его удивительным образом ожившая родственница, живущая теперь на Марсе. Сомнения, отчаянные поиски истины и разумных объяснений чужды миру фантастического, которое, если оно вообще может быть *понято*, требует совершенно иного подхода. «А разве нужна какая-то причина?»²³ — недоуменно восклицает героиня рассказа «Водосток», когда ее сестра, в ответ на услышанную от нее удивительную историю любви двух мертвецов, уже несколько лет живущих в водостоке, с нисхождением трезвомыслящего человека к не совсем трезвомыслящему вполне резонно спрашивает, а зачем же эти двое там, собственно, оказались. Фантастика рвет традиционные причинно-следственные связи, она вообще против установления причин: «чтобы выжить, надо перестать допытываться, в чем смысл жизни», —

¹⁷ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века : учеб. пособие. М. : Высшая школа, 2008. С. 127.

¹⁸ Брэдбери Р. Темный карнавал.

¹⁹ Там же.

²⁰ Сартр Ж.-П. Аминадав, или О фантастике, рассматриваемой как особый язык. С. 292

²¹ Брэдбери Р. Лед и пламя: Роман, рассказы : пер. с англ. СПб. : Амфора. 2000. С. 157.

²² Там же. С. 57.

²³ Брэдбери Р. Темный карнавал.

гласит один из базовых постулатов философии брэдберианских марсиан, — «жизнь сама по себе есть ответ»²⁴.

Фантастический мир, разумеется, предполагает свой собственный порядок, в том числе свой собственный, «фантастический» хронотоп. «Здесь все шиворот-навыворот... — делится своими впечатлениями о Марсе один из героев Р. Брэдбери. — Мои часы — и те чудят. Здесь даже время шиворот-навыворот»²⁵. Р. Лахманн, определяющая фантастичность как «вербализацию игры в Другое», пишет о зависимости конкретных фантастических пространственно-временных концепций от выбора парадигмы Другого²⁶. Многие исследователи, например Т. А. Чернышева, сравнивают фантастический хронотоп с мифологическим. Е. Тамарченко, определяющий фантастическое как «все во всем», называет фантастический мир «миром без дистанций», «миром внепространственным, отчего в нем все и перетекает друг в друга», «все переливается во все»²⁷.

Время — очень благодарный и отзывчивый «материал» для любого писателя-фантаста: оно столь гибкое, столь пластичное, столь податливое, что может, повинувшись фантазии художника, принимать любые, самые причудливые формы, сбивая с толку и героев, и читателя. Фантастическое время в корне отличается от времени исторического, оно нелинейно и непоследовательно. «...Никто из нас ни жив, ни мертв. Впрочем, скорее жив, чем мертв. А еще вернее, мы как бы посередине»²⁸, — говорит марсианин Мью Ка землянину Томасу Гомесу, когда те, сколько ни выясняли, так и не смогли установить, кто же из них из Прошлого, а кто — из Будущего.

«Как бы посередине» — прекрасная формулировка для описания явлений фантастического толка, раскрывающая их пограничность, лиминальность. Так же можно было бы описать и состояние обоих упомянутых героев, полутелесных-полубестелесных, и состояние призрака умершей матери героя рассказа «Разговор в ночи», «странного призрака», который в подтверждение собственной телесности вдруг протягивает на ладони слезы, самые настоящие, только что упавшие с ресниц.

Р. Брэдбери подбрасывает своим героям и, соответственно, читателям немало загадок.

Что это? «Неизреченная благость божественного провидения», подарившего членам прилетевшей на Марс экспедиции встречу с умершими друзьями и родственниками, вернувшего их в давно ушедшие времена, или «часть дьявольски хитроумного плана» марсиан, направленного на усыпление бдительности непрошенных гостей и их дальнейшее уничтожение?²⁹

²⁴ Брэдбери Р. Лед и пламя. С. 89.

²⁵ Там же. С. 105.

²⁶ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. С. 51–52.

²⁷ Тамарченко Е. Уроки фантастики. Заметки критика. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki___zametki_kritika.html (дата обращения: 25.05.2017).

²⁸ Брэдбери Р. Лед и пламя. С. 113.

²⁹ Там же. С. 64.

Что это? Банальный психоз, вызванный постродовой депрессией, «что-нибудь, захороненное в детстве, что сейчас вырывается наружу», «просто временные состояния и недоверие матери, прошедшей невыносимую боль и предсмертные состояния», или новорожденный сын четы Лейберов, действительно не обычный ребенок, «совсем, совсем не обычный», «от рождения умудренный и способный думать» и, «подогреваемый клеточной памятью, ненавистью, грубой жестокостью, инстинктом самосохранения», хочет убить собственную мать, посмевающую вытолкать его в этот непривычный для него мир и осознающую, какое чудовище она родила на свет³⁰.

Что это? Глупые «рассказни», «чистейший вздор», «мания преследования», развивавшаяся у «мужчины, который без конца попадает то в шторм, то в ураган», или ветер, этот «величайший и самый безжалостный древний убийца, какой только когда-либо выходил на поиски жертвы», и впрямь хочет из мести уничтожить Аллина, «человека, который столкнулся со стихиями лицом к лицу, но сумел спастись», человека, который знает о долине Ветров, где ветер «укрывается, вынашивая свои разрушительные замыслы»³¹?

Герои, ошеломленные произошедшим, замирают в нерешительности, пытаясь как-то осмыслить «то, что не должно было произойти, но все же могло, могло случиться». Они всеми силами стараются найти логическое объяснение логически сложно объяснимым событиям, судорожно пытаются ухватиться за более комфортную для их психики рациональную версию, отбросив версию мистическую, слишком для них травмоопасную. Но предпринимаемые усилия, как правило, оказываются тщетными. На каждый аргумент разума, всего прежнего опыта героя у неведомой сверхъестественной силы находится свой контраргумент, и, пока эти двое играют вничью, герой продолжает «колебаться», постоянно оказываясь то по одну, то по другую сторону границы. Никакие доводы рассудка не могут окончательно заглушить в нем «неуловимые подозрения, ощущения, глубокие, как океанское дно, где водятся скрытые от людских глаз монстры, разбухшие, многорукие, злобные и неотразимые». Все, что раньше не вызывало сомнений и служило верным ориентиром и надежным критерием оценивания чего-либо, здесь, в мире фантастическом, утрачивает свою валидность; все, на что человек опирался в своих суждениях ранее, может его обмануть; все прописные истины, законы природы, априорные знания и пр. теперь могут даже помешать герою, ибо диктуемый ими план действий может оказаться ошибочным в новой действительности и привести к катастрофе. Фантастика отказывается от «фактичности бытовой реальности», так что эта реальность «перестает играть роль позитивной, надежной и конструктивной системы координат»³².

В комментариях к рассказу «Когда семейство улыбается» Р. Брэдбери пишет: «Думаю, это была одна из тех историй (у меня таких большинство), в которых не угадаешь конец. Я вот не угадываю. Это интересно, читателя это

³⁰ Брэдбери Р. Темный карнавал.

³¹ Там же.

³² Лохманн Р. Дискурсы фантастического. С. 58.

увлекает»³³. Что уж говорить, Р. Брэдбери умел удивить и умел заинтриговать. Во многих его рассказах, что весьма типично для фантастического жанра, поиск разгадки, процесс «декодирования» становится «конститутивной опорой движения повествования» (Р. Лахманн). Порой загадка, загаданная писателем героям и читателю, так и остается неразгаданной, во всяком случае, сохраняется некая неопределенность, неоднозначность. «Но у меня остаются вопросы...»³⁴ — делится своими соображениями относительно смерти сэра Роберта герой рассказа «Финнеган», в котором обе версии о природе случившегося — мистическая и реалистическая — до последнего сохраняют за собой право на существование. Однако чаще всего герои, а вместе с ними и читатель получают, наконец, весьма четкий и однозначный ответ, который не оставляет места вопросам, дальнейшим сомнениям, колебаниям и пр. Таким ответом обычно оказывается некое событие, которое все и объясняет, расставляет все точки над *i*, подтверждает одну версию и опровергает другую.

Так, становится ясно, что «совершенно нелепая теория», пришедшая на ум капитану прилетевшей на Марс экспедиции, верна. Все эти дома, улицы, весь город, будто перенесенный сюда из времен его детства, на самом деле его собственные «воображения, материализованные с помощью марсианской телепатии и гипноза», а умершие родственники и друзья, радушно встретившие здесь членов команды, — перевоплотившиеся марсиане, решившие уничтожить вооруженных атомным оружием землян, усыпив их бдительность нечаянной встречей с близкими людьми. Жаль, что подтверждение своим подозрениям капитан получает слишком поздно для того, чтобы спастись, и падает замертво, даже не успев добежать до двери «собственного дома», убитый «старшим братом».

Становится ясно, что новорожденный ребенок Алисы Лейбер действительно хотел ее убить; становится ясно, потому что он успешно с этим справляется. Впрочем, если смерть молодой матери еще можно было списать на несчастный случай — что, собственно, все, кроме ее супруга Дэвида, отца мальчика, и сделали, — то вина младенца в смерти второго родителя уже столь очевидна и неоспорима, что доктор, консультировавший эту семью еще со времен беременности Алисы и потому знакомый с подозрениями молодых родителей относительно ребенка, обнаружив труп Дэвида, чувствует теперь угрозу собственной жизни и решается на убийство маленького монстра.

Становится ясно, что ветер действительно выслеживал и хотел уничтожить Аллина, друга Герба Томпсона, который, возможно, один-единственный и верил в правдивость «рассказней» этого странного человека: о ненависти к нему ветра, о желании того свести с ним счеты, «зажать рот», «вобрать в свое могучее тело», «впитать его знание», «заполучить на свою сторону». Читатель убеждается в этом, когда Герб, взволнованный тем, что не смог дозвониться до Аллина, уже надевает пальто и собирается ехать выручать друга, как вдруг отчетливо слышит его смех на пороге, но, открыв дверь, не видит никого... и лишь минутный порыв сильного ледяного ветра ударяет ему в лицо, трепет

³³ Брэдбери Р. Темный карнавал.

³⁴ Брэдбери Р. В мгновенье ока : сб. рассказов. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/96/11/1/> (дата обращения: 25.05.2017).

волосы, дергает за полы пальто и мчится прочь, смеясь до боли знакомым смехом — смехом Аллина.

Сверхъестественные события, не укладывающиеся в обыденную логику и нарушающие традиционные границы, не всегда предвосхищаются колебаниями героя, которые как бы предварительно маркируют эти самые границы, делают их максимально зримыми, ощутимыми. В послесловии к сборнику рассказов «В мгновенье ока» Р. Брэдбери, отмечая, что «это, наверное, самое удачное заглавие из всех, какие ему удалось придумать для новых сборников», сравнивает свое творчество с искусством иллюзиониста и поясняет: «Я делаю вид, что занят чем-то будничным, но стоит вам на секунду отвлечься — и в мгновенье ока из моей бездонной шляпы появляется два десятка ярких шелковых платков»³⁵. Действительно, во многих его рассказах переход границы происходит неожиданно, без всяких предварительных колебаний, сомнений, которые автор просто не допускает, заставляя читателя воспринимать изображаемые события в строго заданной — реалистической — плоскости. Для фантастики это весьма ценно. Как замечает К. Г. Фрумкин, «фантастическое представляет собой не просто новую, но еще и неожиданную информацию»³⁶, и хотя понятно, что информация, противоречащая жизненному опыту и обыденному кругозору, уже сама по себе неожиданна, все же такая ее подача определенно усиливает искомый эффект.

Удивительная детская в доме Джорджа и Лидии Хедли в рассказе «Вельд» оборудована по последнему слову техники: заходишь в нее и попадаешь в «африканский вельд — трехмерный, в красках, как настоящий вплоть до мельчайшего камешка и травинки»³⁷. Все это, как поясняет отец семейства, результат «удивительно точной телепатической эманации психики детей», воплощающей любое их желание, «повышенного воздействия цветной объемный фильм и психозапись, проектируемые на стеклянный экран, одорофоны и стереозвук»³⁸. Такое детальное объяснение вполне удовлетворяет читателя и, сколь поразительным и пугающим ни было бы правдоподобие этого вельда и обитающих в нем хищников, не дает ему усомниться в иллюзорности и, как следствие, безопасности этой поражающей воображение игрушки. Но вот родители, обеспокоенные какой-то почти параноидальной увлеченностью своих детей Африкой, решают выключить эту чудо-детскую хотя бы на время и сообщают о своем намерении детям. В итоге это стоит им жизни: каким-то невероятным, необъяснимым образом львы, разгуливающие по вельду, становятся настоящими и Джордж и Лидия, запертые детьми в комнате, становятся их легкой добычей.

Распространенный прием, работающий на создание эффекта неожиданности, — буквализация метафоры. Буквализация метафоры, если рассматривать

³⁵ Брэдбери Р. В мгновенье ока.

³⁶ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. URL: <http://e-libra.ru/read/85578-filosofiya-i-psixologiya-fantastiki.html> (дата обращения: 25.05.2017).

³⁷ Брэдбери Р. Тени грядущего зла: Роман, рассказы : пер. с англ. СПб. : Северо-Запад, 1992. С. 331.

³⁸ Там же. С. 333.

ее достаточно широко, является одним из базовых механизмов создания фантастических образов и сюжетов. Как он работает, описать несложно: если суть метафоры, по определению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, состоит в «осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явления другого рода»³⁹, то буквализация превращает такую *ментальную* проекцию в *объективную* данность, нарушая границы принятой таксономии явлений уже не условно, не формально, но «по-настоящему». Вступая, таким образом, в прямое противоречие с законами обыденной действительности, с нашими представлениями о ней, она оказывается способной создать образ поистине фантастический. «Сама по себе метафора, — пишет Т. А. Чернышева, — фантастикой не является, но, представленная во плоти, становится ею»⁴⁰. Сам Р. Брэдбери в комментариях к рассказу «Гроб (Поминки по живым)» признавался: «Как только мне попала метафора, рассказ следовал за нею сам собой»⁴¹. Метафора оказывается своего рода «геном сюжета» (Ю. Лотман), зачатком будущего фантастического образа и его истории. Больше того, изначальное развертывание образа в качестве метафоры, как это имеет место, например, в рассказах «Здесь могут водиться тигры», «Город» и др., служит своего рода отвлекающим маневром, к которому Р. Брэдбери, как заправский иллюзионист, охотно прибегает, чтобы максимально ошарашить читателя, *вдруг* достав из своей шляпы «десять ярких шелковых платков».

Итак, фантастика, зарождаясь на границе, совмещает в себе несовместимое: то, что вписывается в общепринятую, реалистическую, концепцию мира — мира рационально понятого, логически объясненного, структурно организованного, упорядоченного, освоенного нашим разумом через проведение всевозможных границ, — и то, что выходит за пределы такой концепции, не покрывается логической мотивацией, не поддается рациональному объяснению и скорее, чем с нашими сегодняшними представлениями о мире, сопоставимо с мифом, где все слито воедино, где одно есть другое, никак от него не отделено. Один из героев «Марсианских хроник» Р. Брэдбери, описывая открывшийся ему мир красной планеты, сравнивает его с калейдоскопом: «Внутри осколки хрустала, бусинки, всякая мишура... а поглядишь сквозь него на солнце — дух захватывает! Сколькo узоров! Вот это и есть Марс»⁴². Ж.-П. Сартр, в свою очередь, сравнивает «фантастические истины» с камешками на дне ручья, которые, если вынуть их на поверхность, сразу же становятся «бесцветными и безжизненными», но, пока «скользят в глубине вод вверх по течению рассказа», «блистают каким-то странным блеском»⁴³. Фантастика удивительно преобразует, преломляет известный нам мир, так что привычные контуры, очертания,

³⁹ Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: сб. : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 388–401.

⁴⁰ Чернышева Т. А. Природа фантастики. URL: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read (дата обращения: 25.05.2017).

⁴¹ Брэдбери Р. Темный карнавал.

⁴² Брэдбери Р. Лед и пламя. С. 105.

⁴³ Сартр Ж.-П. Аминадав, или О фантастике, рассматриваемой как особый язык. С. 284.

границы переплавляются на наших глазах в причудливые узоры, никогда ранее не виданные и потому поражающие воображение. Возможно, секрет в том, чтобы, «оставаясь бодрствующим, взрослым и цивилизованным человеком», вернуться на время «к «магической» ментальности сновидца, первобытного дикаря, ребенка»⁴⁴, не признающей традиционных границ, бесцеремонно их нарушающей. Неслучайно Рей Брэдбери предваряет свои «Марсианские хроники» словами безымянного философа о «великой способности удивляться» и космических полетах, которые «снова сделали всех нас детьми». В этих словах не только отсылка к теме произведения (освоение Марса), но и заманчивое предложение к читателю — попробовать посмотреть на мир детским, незамутненным прежним опытом взглядом и, как следствие, увидеть совершенно иной мир.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. Москва : Художественная литература, 1975.
2. *Брэдбери Р.* В мгновение ока : сб. рассказов. URL: <http://raybradbury.ru/library/story/96/11/1/> (дата обращения: 25.05.2017).
3. *Брэдбери Р.* Лед и пламя: Роман, рассказы : Пер. с англ. Санкт-Петербург : Амфора, 2000.
4. *Брэдбери Р.* Темный карнавал : сб. рассказов. URL: <http://coollib.com/b/213908/read#t1> (дата обращения: 25.05.2017).
5. *Брэдбери Р.* Тени грядущего зла: Роман, рассказы : пер. с англ. Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1992.
6. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 30. Кн. 1. Ленинград : Наука, 1990.
7. *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века : учеб. пособие. Москва : Высшая школа, 2008.
8. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: сб. : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. Москва, 1990.
9. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического : пер. с нем. Москва : Новое литературное обозрение, 2009.
10. *Лем С.* Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова. URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/lem/0/j13.html (дата обращения: 25.05.2017).
11. *Сартр Ж.-П.* «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык / пер. и вступит. ст. С. Зенкина // Иностранная литература. 2005. № 9.
12. *Тамарченко Е.* Уроки фантастики. Заметки критика. URL: http://royallib.com/read/tamarchenko_evgeniy/uroki_fantastiki_zametki_kritika.html (дата обращения: 25.05.2017).
13. *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. Москва : Дом интеллектуальной книги : Русское феноменологическое общество, 1997.
14. *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. URL: <http://e-libra.ru/read/85578-filosofiya-i-psixologiya-fantastiki.html> (дата обращения: 25.05.2017).
15. *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. URL: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read (дата обращения: 25.05.2017).

⁴⁴ *Сартр Ж.-П.* Аминадав, или О фантастике, рассматриваемой как особый язык.. С. 284.