

И. В. Головачева

## О СООТНОШЕНИИ ФАНТАСТИКИ И ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034,  
Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье предлагается системная трактовка *фантастики* (в терминологии, предложенной Джоном Клутом в 2007 году) как специфического вида литературы. Фантастика, по Клуту, охватывает готический хоррор, фэнтези, научную фантастику и примыкающую к ней утопию. Почти весь спектр традиционных и синтетических жанров *фантастики* рассматривается относительно явления *фантастического*, которое понимается как особый способ репрезентации нереального, чуждого, девиантного, экстремального — избыточного или, напротив, дефицитного, ненормального, порой разрушительного. Прагматика *фантастического* радикально различается в готическом хорроре, фэнтези, научной фантастике и утопии. Таксономия последних двух жанров критически пересматривается. Утопия разительно отличается от прочих жанров фантастики тем, что, как правило, не прибегает к фантастическому. Это обстоятельство заставляет серьезно сомневаться в обоснованности ее «прописки» по адресу «*фантастика*». Кроме того исследуются и те маргинальные территории, на которых происходит вторжение *фантастического* в поле «реального». Библиогр. 24 назв.

*Ключевые слова:* фантастика, фантастическое, Джон Клут, таксономия, прагматика.

### ON THE RELATION OF FANTASTICA AND THE FANTASTIC

I. V. Golovacheva

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The paper offers a comprehensive approach to *fantastika* — the term suggested by John Clute in 2007 to describe the type of fiction which encompasses the following genres: gothic horror, fantasy, science fiction, utopia, and various subgenres. Almost the entire spectrum of *fantastika* is viewed through the lens of *the fantastic*. The latter is treated as a means of representation of the unreal, the radically strange, the extreme (excessive or deficient), the abnormal, and, sometimes, the destructive. It is argued that the pragmatics of *the fantastic* differs radically in gothic horror, fantasy, science fiction and utopia. The taxonomy of the latter two genres is revised. Since utopia at large does not employ *the fantastic*, it is suggested that its placement in the realm of *fantastika* is to be reconsidered. Besides, the author registers the marginal territories where *the fantastic* intrudes into the “real”. Refs 24.

*Keywords:* *fantastika*, the fantastic, John Clute, taxonomy, pragmatics.

Знаменитый теоретик культуры Роже Кайуа, определяя сущность *фантастического*, заявил, что в него входит все, кроме «точно изображенных привычных предметов и живых существ» [1, с. 23]. Очевидно, однако, что такое определение мало чем помогает, когда мы должны обосновать или опровергнуть наличие *фантастического* в бесчисленном множестве весьма разнородных произведений, в которых вымысел доминирует над реальностью. Но Кайуа, безусловно, прав, выдвигая на первый план в своих рассуждениях о фантастической литературе именно процедуру отделения вымысла и «реальности». Серьезным препятствием, между тем, будет следующее обстоятельство: любой художественный текст предъявляет нам вымысел в качестве реальности. Что до фантастического текста, то он возводит эту вымышленность в высокую степень. По мысли одного из самых известных фантастиковедов, Цветана Тодорова, борясь с метафизикой обыденного языка, фантастика дает жизнь литературе. В фантастике «свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре

внимания» [2, с. 126]. Быть может, нам достаточно будет объявить, что *фантастическое* это *суперфикция*, выдумка, не скрывающая, а напротив, выставляющая напоказ тот факт, что она выдумка?

Но стоит лишь приступить к классификации такого рода произведений, равно как и к анализу любого из текстов, в котором обнаруживается фантастическое, как сразу становится ясно, что приведенный выше тезис явно недостаточен. Есть ли общее у текстов, в которых по-разному проявляются *призрачное, наукообразное, сказочное, идеальное* или *кошмарное*? Быть может, мы ошибаемся, когда включаем произведения, актуализирующие эти темы, в единое пространство фантастической литературы?

В качестве иллюстрации того хаоса, который воцарился в теории фантастики, достаточно привести отправной тезис основополагающей для этой области литературоведения работы Тодорова «Введение в фантастическую литературу»: «Выражение “фантастическая литература” обозначает определенную *разновидность* литературы, или, как обычно говорят, литературный *жанр*» (курсив мой. — И. Г.) [2, с. 1]. Как видим, для начала Тодоров смешивает вид и жанр. Далее он настаивает на том, что речь должна идти о *жанре фантастического* и его *разновидностях*, обозначенных терминами «необычное» и «чудесное», заимствованными у Кайуа. Тодоров предложил различать следующие жанровые разновидности фантастической литературы: «необычное в чистом виде», «фантастическое необычное», «фантастическое чудесное» и «чудесное в чистом виде». Данная классификация фантастической литературы хоть и прославилась своей оригинальностью, выразившейся в отказе от традиционного разделения на жанры по тематическому принципу, но оказалась неудобной в употреблении и потому не прижилась в практике фантастиковедения. Заметим, что и сам Тодоров посвятил всю вторую половину книги тематическому анализу, исходя, правда, не из специфики фантастических образов, а из психоаналитических тем *Ты* и *Я*. Такой подход оказался весьма плодотворным для исследования множества конкретных произведений. Однако и он не работает в качестве классифицирующего инструмента, который мог бы помочь нам различать фантастические жанры.

Задача определения *фантастического*, как мы видим, не из простых, тем более что само понятие может быть соотнесено со множеством несхожих текстов, среди которых и произведения, вошедшие в канон, и бесчисленные немудреные поделки, изготовленные по жанровым лекалам и формулам<sup>1</sup>. Фантастические произведения

---

<sup>1</sup> Большинство участников и критиков литературного процесса с демонстративным предубеждением относятся к фантастике, указывая на то, что она, производя, словно по указке Р. Кайуа, выше-названную процедуру «вычитания», т. е., отвергнув «привычные предметы и живые существа», в значительной мере упрощает, редуцирует, стандартизирует или, напротив, волюнтаристски извращает гиперсложный реальный мир. Еще одна инвектива сводится к тому, что фантастика, в отличие от «высокой литературы», приспособлена к омассовлению, т. е. тиражированию и сериализации. Однако в действительности все эти явления, характерные для популярной литературы, в гораздо большей степени касаются не фантастики, а приключенческой литературы, женского (или «розового») романа и детектива. Кроме того, вспомним аргумент Ю. М. Лотмана, который убедительно доказал, что понятие «массовая литература» относится не к поэтике, а к социологии литературы. Следовательно, популярность и тиражированность тех или иных произведений не зависит напрямую от их принадлежности к тому или иному виду или жанру. При определенных обстоятельствах наивысшие позиции в рейтингах наиболее читаемых произведений занимали и продолжают занимать классические романы, вышедшие, например, из-под пера Джейн Остин или Чарльза Диккенса.

в ряде эпох находились в русле магистрального литературного процесса. Это особенно ярко видно на примере литературы романтизма. Однако центральная для романтизма «фантастическая» линия со временем оказалась маргинальной, как бы «несерьезной», вынесенной на обочину канонической литературы. Так, фантастика, сформировавшаяся еще на рубеже XVIII–XIX веков, определила характер значительной части будущей беллетристики (или массовой литературы). В этом смысле характерны и во многом достаточны примеры Мэри Шелли и Э. А. По, которые, по существу, создали все необходимые основания для возникновения «массовых», формульных, в том числе и фантастических жанров.

Трудности определения и классификации возникают не только из-за размытости самого понятия «фантастическое». В западном фантастиковедении, в частности, в англоязычном, до недавнего времени термин *the fantastic* (фантастическое) служил своего рода зонтичным прикрытием для обозначения любой фантастической образности любой исторической эпохи. Предложив иной термин — *fantasy*, Розмери Джэксон ничуть не прояснила картину, ибо в своей книге «Фантазия: литература ниспровержения», замечательной во многих отношениях, смешала оба понятия: *фантастическое* и *фантастика* (*fantasy*)[3]. Заметим, что и сам по себе термин *fantasy* уже давно жанрово маркирован, обозначая конкретный тип фантастических (фэнтезийных) произведений и соотносится с русским «фэнтези». Таким образом, к понятийной путанице Джэксон добавила и терминологическую.

Лишь в 2007 году Джон Клут, автор и главный редактор нескольких прекрасных энциклопедий фантастических жанров, решительно ввел термин *fantastika* [4]. Вот как он обосновал выбор слова, которое столь нетрадиционно звучит для западного читателя, так как позаимствовано Клутом из славянского фантастиковедения. Этот термин призван составить конкуренцию термину «фантастическое», так как в рассуждениях о *фантастическом* (*the fantastic*) размывается жанровая перспектива, точнее, ретроспектива. В самом деле, разве хронология (история) *фантастического* не представляется бесконечной?

По мнению Клута, *fantastika* как особый вид литературы стала обретать эстетически различимые и поэтологически осмысленные жанровые очертания примерно в 1800 году<sup>2</sup>. Клут полагает, что *fantastika* состоит из обширного набора произведений, чье содержание понимается как *фантастическое*. Несмотря на то, что данное обоснование представляется нам несколько тавтологичным, мы не ставим под сомнение необходимость самого термина *fantastika*. Действительно, *fantastika* охватывает весь *жанровый арсенал* фантастической литературы: научную фантастику (с примыкающей к ней утопией), фэнтези, готический хоррор (или просто хоррор в иной номенклатуре) и подведомственные гибридные жанры.

**Фантастика** (я возвращаю слово *fantastika* к его изначальному русскому облику), по Клуту, существует в трех основных институализированных формах: **fantasy** (фэнтези), **science fiction** (научная фантастика) и **horror** (хоррор). Клут утверждает, что хоррор наиболее приспособлен к тому, чтобы выражать экзистенциальную тревогу. *Хоррор* призван показывать источники кошмаров, разнообразие реакций

---

<sup>2</sup> Клут изложил тезисы книги «Извините, что врываюсь» [4] еще в 2007 году в своем пражском докладе, сделанном в Американском центре. См.: [5]. Ренате Лахманн также относит «эtabлирование фантастического жанра» к рубежу XVIII–XIX веков. См. главу «Поэтология “ложной” образности» в [6].

на страшное и жуткое, а также виды и способы сопротивления ужасам внешнего и внутреннего бытия — такие, например, как их вытеснение из сознания. Кнут не скрывает, что предпочел бы изменить название жанра, сменив *horror* (ужас) на *terror* (страх), что точнее отражало бы суть этого жанра. Он неоднократно заявлял, что в принципе все термины, закрепленные за типами фантастики, неудачны, но, к сожалению, прочно укоренились в жанровой номенклатуре. Думается, критик при всем желании не смог бы отвергнуть или даже трансформировать термины, которые он сам применяет с 1993 года к соответствующим жанрам, составляя как энциклопедии фэнтези, так и энциклопедии научной фантастики. В самом деле, не менять же название жанров после того, как за каждое соответствующее справочное издание Кнут получил премию Хьюго [7, 8, 9]?

Решает ли революционное нововведение Кнута все теоретические проблемы фантастиковедения? Очевидно, нам не удастся ограничиться лишь жанровым (генологическим) рассмотрением разновидностей **фантастики** как специфического вида литературы, отличного от миметической прозы по своей поэтике и прагматике и включающего в себя вышеперечисленные жанры. Понятие “**фантастическое**” нам столь же необходимо. Оно требуется для обозначения *особого способа репрезентации странного, чуждого, иного, отчужденного*. Параллельное употребление обоих терминов позволяет, **во-первых**, оценивать **фантастику** как *совокупность жанров формульной литературы* (в терминах теории Дж.Кавелти [10]), уточняя, заново утверждая или отменяя границы «формул», т.е. проверяя актуальность их базовых сюжетных, архетипических, хронологических комбинаций [11]<sup>3</sup>. В самом деле, при всей справедливости рассуждений Кавелти о литературных формулах, на которых и строятся образцы жанра, нельзя не признать, что границы жанра, его дефиниция — это величина переменная, зависящая, с одной стороны, от оценки соотношения между описанием постоянно прибывающих фактов, регулярно обновляемой традиции и скачкообразной эволюции литературы, а с другой — от теории того или иного жанра, стремящейся обобщить все эти факты, соотнести «древнее» и «новое».

**Во-вторых**, временно отстраняясь от рассуждений о жанрах и трактуя **фантастическое** как форму репрезентации *странного, чуждого, экстремального (избыточного или, напротив, дефицитного), ненормального, разрушительного, неустойчивого* вместо стабильного, упорядоченного и потому легко опознаваемого мира, мы получаем возможность исследовать те маргинальные территории, на которых происходит вторжение фантастической образности в поле «реального» в том виде, в каком это последнее явлено в психологизированных литературных текстах, ориентированных на жизнеподобие.

**Фантастическое**, зачастую двусмысленное, зыбкое и принципиально неопределяемое, способно гораздо точнее, чем миметическая проза, передать мир индивидуального сознания с присущими ему фантомами и фантазмами, передать всевозможные оттенки тревоги и страха, придавая символические и вместе с тем наглядные выражения их парадоксальному содержанию. **Фантастическое** как форма выражения более произвольного, свободного вымысла позволяет расположить **чуждое** в самом

---

<sup>3</sup> Часть первой главы монографии *Cawelti J. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* опубликована по-русски: [10, с. 33–64].

центре обыденного, приподнять завесу конечной реальности, некоего центрального смысла бытия. Рассуждая о фантастическом в творчестве Иеронима Босха, Мишель Фуко констатирует: «...Вслед за сквозной идеей смерти, боязнью Апокалипсиса и угрозой другого мира в этом мире возникает новая угроза такого непостижимого вторжения изнанки, и, так сказать, потаенного зияния земли, вторжения Безумия, ставящего Другой мир на тот же уровень, что и наш — такого, что теперь не понять, наш ли мир раздваивается в фантастическом мираже, другой ли овладевает им, или тайна нашего мира в конечном счете состоит в том, что он уже изначально — и до нашего знания о нем — другой» [12, с. 264].

Замечу, что одно из определений *фантастического*, предложенных Кайуа, вполне отражает факты фантастической литературы: «это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то *недопустимого*, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» (курсив мой. — *И. Г.*) [1, с. 110–111]<sup>4</sup>. Это вполне удовлетворительное определение поэтики *фантастического*, но не всякого, а лишь готического или фэнтезийного. Что до научной фантастики, то она построена, с одной стороны, на незыблемых законах фактического мира, а с другой — на новых законах контрфактического, придуманного иного мира, но связанного с привычной реальностью.

Кайуа определяет суть природы *фантастического* через его прагматику, полагая, что его цель — «направлять ум к реальности еще неизвестной, доступной лишь предчувствию» [1, с. 119]. Против такого когнитивистского определения — прагматически истолкованного *фантастического* как удивительного, вызывающего к разъяснению — возражений в целом не возникает. Любой жанр *фантастики* (утопия, готический хоррор или научная фантастика) направляет ум к неизвестной или не совсем освоенной реальности. Все нарушения и проекции, происходящие на поле фантастики, демонстрируют ее когнитивный потенциал. Однако есть и принципиальные отличия, благодаря которым, скорее всего, и происходит опознавание фантастических жанров. Так, например, прагматика **научной фантастики** (НФ) в идеале состоит в том, чтобы в итоге привести читателя в состояние «отсутствия изумления», не снимая при этом эффект присутствия «*чудесного*» (*the marvelous*)<sup>5</sup>. «*Чудесное*», оставаясь таковым, получает в НФ «научное» (научообразное или паранаучное), но в любом случае *рациональное* объяснение.

Действительно, в научной фантастике «*чудесное*» в конечном итоге оказывается разъясненным, внутренне логичным, вполне рациональным. Контрфактическая реальность при этом, хоть и структурирована как *иная*, но характеризуется вполне четкой *познаваемой* организацией, которую изумляющийся разум читателя принимает за новую точку отсчета. На такой системе координат построена классическая, по-прежнему актуальная теория научной фантастики.

Напротив, прагматика **готического хоррора**, т. е. области, в которой, по существу, и обнаруживается подлинно *фантастическое*, не только не заключается в более или менее рациональном объяснении «странного» («необычного», *the uncanny*),

<sup>4</sup> Как видим, Кайуа, как и Тодоров и Лахманн, не различает *фантастическое* и *фантастику*.

<sup>5</sup> Нельзя не признать, что терминология Кайуа и Тодорова в рассуждениях такого рода оказывается незаменимой.

но сводится к достижению и закреплению *эффекта странности и чуждости*, а значит, к «неснятию изумления».

*Фантастическое* в любом его варианте отличается *эксцентричностью*, порой доходящей до акцентированной аномальности. Большинство фантастических миров построено на метаморфозе, но именно «*чудовищное фантастическое*» — тексты, заселенные монстрами — осмысляет механизмы трансгрессии и нарушения институализированных антропологией и/или идеологией реальных или воображаемых границ пространства, времени, законов природы, законов логики, причинно-следственных связей, этноса, биологического вида, личности.

Представляется справедливым тезис Ренате Лахманн о том, что следует различать две магистральные тенденции в фантастической литературе. *Первая тенденция*, очевидная, например, в готической фантастике, постулирует неопределяемость, неизмеримость человека. *Вторая тенденция*, наличествующая в научной фантастике и утопии, демонстрирует возможность манипулирования человеком, встраивания его в некую навязанную схему или модель [6, с. 6]. Оба вида фантастических текстов во многих случаях изображают *активное* (часто агрессивное) *вмешательство*. В текстах первого вида сюжет предполагает *вторжение* или, по крайней мере, проявление примет инобытия, иного мира, например, призраков, двойников, inferнальных чудовищ. В текстах второго вида — *агрессивное воздействие* некой манипулирующей инстанции или агента, например, ученого, инженера, организации, правителя, а также пришельца из иного пространства/времени и др.

«В отличие от нефантастической литературы, играющей роль “протоантропологии” <...>, литературная фантастика выходит за границы антропологических будней и предлагает себя в качестве мета- или даже антиантропологии. Человек в фантастическом дискурсе утрачивает свою человечность, становится то субъектом, то объектом альтернативной антропологии, которая превращает его в мечтателя, сомнамбулу, сумасшедшего или монстра» [6, с. 7].

Говоря об акцентированной фикциональности *фантастического*, Лахманн утверждает, что фантастическая литература пренебрегает соразмерностью. Но очевидно, что не вся *фантастика* такова. Говоря о том, что «фантастика начисто отвергает всякое сотрудничество с разумом», Лахманн лукавит. В самом деле, разве не «в сотрудничестве с разумом» строятся, функционируют и интерпретируются тексты утопий и научной фантастики?

Несмотря на то, что термин *фантастика* представляется нам необходимым, само это понятие хоть и решает основные проблемы жанрового арсенала, но ставит перед нами два важнейших вопроса: **1.** Всякая ли *фантастика* содержит *фантастическое*? **2.** Гарантирует ли присутствие *фантастического* в тексте принадлежность этого последнего к *фантастике*?

Как уже было сказано, фантастика в целом играет с образами нереального и/или чужого. Может показаться, что конкретная специфика нереального и есть то, что определяет конкретный фантастический жанр. На деле оказывается, что это не так. Например, *нереальное*, выраженное в образах *призрака, двойника и монстра*, представляет *чужое* как минимум двумя разными способами: 1) как вариант *своего* (*alter ego*, проекция бессознательного или близкородственный вид), 2) как *радикально иное*. Именно поэтому данная тематика может реализовываться, во-первых, в «готике», где *нереальное* связано со специфическим «готическим инопространством» [13],

во-вторых, в промежуточном жанре, который можно назвать «готической научной фантастикой», в-третьих, в фэнтези, и наконец, в произведениях, не относящихся ни к одному из жанров фантастики, но играющих с *фантастическим*. «Странное» и «жуткое» в форме *фантастического* весьма плодотворно и вне рамок готического дискурса — например, в научной фантастике. Вспомним хотя бы Чудовище, творение Мэри Шелли. «С его помощью» произошла миграция монстров из сферы «готики» в иную область. Наличие таких образов, как призрак, двойник или монстр хоть и активизирует *фантастическое* в художественном тексте, но не обязательно гарантирует принадлежность подобного текста к *фантастике*. Так, например, появление призрака отца Гамлета не ставит трагедию Шекспира в разряд «готической» фантастики.

Какова прагматика *фантастического* в жанре научной фантастики? Ответ на этот вопрос во многом зависит от определения самой научной фантастики. Большинство определений, данных критиками и самими фантастами до 1960-х годов, сводилось к тому, что это литература, *экстраполирующая известное в науке*, и это отличает ее, например, от фэнтези. Бэзил Дэвенпорт конкретизировал это определение, настаивая на «экстраполяции некой тенденции в общественном развитии» [14, p. 15]. Однако этот последний тезис гораздо больше отражает суть утопии, а не научной фантастики. Так или иначе, очевидно, что в теории НФ акцент делался на двух таксономических признаках — *научности и экстраполяции*. В дальнейшем такое понимание было критически пересмотрено. Так, например, Карл Фридман утверждает, что «всякая литература вымысла (fiction) — это в некотором роде литература научного вымысла (science fiction). Но не значит ли это, что научная фантастика является *опознаваемым видом вымысла?* (recognizable kind of fiction) (курсив мой. — И. Г.)» [15, p. 16]. Фридман намеренно сводит свои построения к парадоксу: «художественная литература это подраздел научной фантастики, а не наоборот» [15, p. 16]. Остроумно, но вряд ли продуктивно! Формула «опознаваемый вид вымысла» пригодна не только в отношении научной фантастики, но и в отношении готического дискурса, фэнтези и сказки, где вымысел не менее «опознаваем».

Джеймс Ганн, по-прежнему один из самых известных теоретиков НФ, еще в 1977 году заявил, что НФ *экстраполирует фантастическое изменение* (изобретение или событие), изображая, как правило, его *глобальное влияние* на мир будущего или альтернативного настоящего. Но главное, что выделяет Ганн в НФ — это **экстраполяция, проектирование**. Однако совершенно очевидно, что именно этот таксономический признак НФ роднит ее с **утопией**.

В теории Ганна обращают на себя внимание и те отличия, которые он выделяет в *литературе, связанной с нашей реальностью* (literature of continuity), с одной стороны, и *литературой,рывающей с ней* (literature of discontinuity), с другой, а также различия внутри этой последней, пролегающие между *литературой об изменениях* (literature of change) и *литературой об ином* (literature of difference) [16, p. 12]. В понимании Ганна literature of continuity — это миметическая литература, literature of discontinuity — любая фантастика, literature of change — НФ, a literature of difference — фэнтези и готика.

Предложенные Ганном обозначения, несмотря на их остроумность, вызывают вопросы. Так, например, в какой разряд нам следует записать утопию? Другой вопрос: будет ли правильным, ориентируясь на его классификацию, поместить текст

об инопланетянах в *литературу об изменениях*, а не в *литературу об ином*? Вместе с тем, ясно, что неверное прочтение, атрибуция конкретного фантастического текста проистекает от неверного соотнесения его со всей совокупностью генологических признаков, которые усваиваются с опытом чтения произведений обоих жанров.

В нашей предыдущей работе [17], посвященной новейшим теориям научной фантастики, мы выделили классическое определение Дарко Сувина, показавшего, что формальная структура НФ держится на остранении как художественном приеме, благодаря которому радикальная перемена (предмет, явление) представлена так, что она воспринимается одновременно как странная и узнаваемая. В отличие от мифа и других фантастических («некогнитивных») жанров, НФ акцентирует необходимость прояснить странную новизну (*novum*), разрешить загадку, стоящую за изменением. Таким образом, НФ не только изображает, но и проблематизирует, вызывает к *рациональному, аналитическому пониманию* как природы удивительной реальности, так и природы «нулевой» или «натуралистической» реальности», т. е. той, что окружает автора НФ-текста [18, р. 23–35]<sup>6</sup>. Научность, позитивная познавательность является мерой эстетического качества и того специфического удовольствия, к которому стремится читатель НФ, в отличие от читателя готики или фэнтези.

Перейдем к **утопии** — последнему жанру фантастики в классификации Клу-та. Новейшие труды в области теории фантастических жанров помещают **утопию** если не в область **научной фантастики** непосредственно, то в пограничную с ней область, что представляется совершенно оправданным, ибо и утопия, и НФ повествуют об *иных, альтернативно организованных мирах*<sup>7</sup>.

Проблема определения утопии, ее теория осложнена не только подвижностью межжанровых границ — в этой маргинальности нет ничего специфического: мы уже констатировали подобную проницаемость границы между «готикой» и научной фантастикой. Основная теоретическая проблема состоит в том, что **многие художественные или культурные утопии либо осуществимы в теории — пусть даже в далеком будущем, либо являются уже осуществленными на практике проектами**. Но стоит ли называть их *фантастическими*? Даже если мы вслед за составителями энциклопедий поместим утопию в область *фантастики*, то все равно не сможем отмахнуться от того факта, что в фантастике такого типа **не обнаруживается фантастическое**.

Говоря об анти/утопических текстах и утопических культурных проектах, разумно использовать термин «утопия» аналогично тому, как он определяется лучшими теоретиками жанра — **Дарко Сувиным, Лаймэном Тауэром Сарджентом и Кеннетом М. Ромером, начиная с 1970-х годов** [22; 23; 24]<sup>8</sup>. Так, Ромер в книге «Утра-

<sup>6</sup> Об этом см. статью Сувина «Остранение и познание» (*Estrangement and Cognition*), в свое время включенную в его сборник статей «Метаморфозы НФ» [18], цитируется по критической антологии [19].

<sup>7</sup> Так, в антологии критики, посвященной научной фантастике [20], есть глава «Утопия», написанная Филиппом Вегнером, а также специальный раздел о «Дивном новом мире», написанный научным редактором антологии Дэвидом Сидом. Утопия Хаксли прекрасно выдерживает и проверку на «научно-фантастичность». Не менее показательны в этом смысле и авторитетное издание под редакцией Патрика Парриндера [21].

<sup>8</sup> Приведу здесь знаменитое, хоть и несколько неуклюжее, определение, данное Сувиным: «Утопия — это словесная конструкция, изображающая определенное общество, чьи общественно-политические институты, нормы и межличностные отношения построены на более совершенном прин-



ченная необходимость: Америка в утопических текстах, 1888–1900» дает следующую формулировку: *утопия* — это гипотетическое (порой действительно существовавшее) сообщество или мир, отражающий более совершенный альтернативный образ жизни. Он понимает *утопическое произведение* как *текст, изображающий конкретную утопию*. В этом важнейшем определении обращает на себя внимание тот факт, что утопия обозначена как «*порой действительно существующее*». Это обстоятельство со всей очевидностью выводит огромное количество утопий за пределы как научной фантастики, так и фантастики в целом, так как действительно существующее не предполагает наличие *опознаваемого фантастического (невозможного или невероятного)*, но не исключает наличие *странного*, ведь последнее зависит от системы координат и конкретной точки зрения, от используемой оптики. Так, *странным* может представляться, например, другой (отдаленный или обособленный) локус: его экзотичность будет восприниматься как *чужое*. Однако отсутствие *странной новизны (discontinuity)* в качестве *странного фантастического изменения* выносит подавляющее множество утопий за скобки фантастики.

Утопия столь разительно отличается от готического хоррора, фэнтези и НФ, что это обстоятельство заставляет нас серьезно сомневаться в обоснованности совместной «прописки» по адресу «*фантастика*». Утопия — область словесности (в широком смысле — сфера вымыслов и мечтаний), в которой *фантастика*, утратив столь существенный «ингредиент», как *фантастическое*, практически смыкается с «реальностью».

Зыбкость границ двух других институализированных жанров фантастики — готического хоррора и научной фантастики — имеет иную природу. Дело не только в том, что специфические для фантастики образы могут мигрировать между жанрами, но и в том, что они проникают и на маргинальные территории, на которых происходит вторжение *фантастического* в поле «реалистического» в том виде, в каком это последнее явлено в психологизированных литературных текстах, ориентированных на жизнеподобие. Что до так называемой «реальности», то и сама она, в свою очередь, то и дело демонстрирует черты, присущие *фантастическому*: странную новизну, чуждое, ненормальное, экстремальное, «невозможное», неустойчивое, чудовищное и жуткое.

## Литература

1. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 277 с.
2. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 136 с.
3. Jackson R. Fantasy: the literature of subversion. N. Y.: Methuen, 1981. 211 p.
4. Clute J. Pardon this intrusion: fantastika in the world storm. Harold Wood. Essex: Becon Publications, 2011. 369 p.
5. Fantastika in the world storm. A talk / Centre for the Future presents. Cultural Landscapes; Fiction Without Borders American Center. Prague, 20 September 2007. URL: <http://www.johnclute.co.uk/word/?p=15> (дата обращения: 14.12.2013).
6. Лахманн Р. Дискурсы фантастического / пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 380 с.
7. The encyclopedia of science fiction / eds J. Clute, P. Nicholls. London: Orbit Books, 1993. 1386 p.

ципе, по сравнению с принципом того общества, к которому принадлежит сам автор. Эта конструкция основана на остраниии, проистекающем из гипотезы альтернативной истории» [18, р. 49].

8. The encyclopedia of fantasy / eds J. Clute, J. Grant. London: Orbit Books, 1997. 1088 p.
9. The illustrated encyclopedia of science fiction / ed. by J. Clute. Dorling Kindersley, 1995. 312 p.
10. *Фавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
11. *Cawelti J.* Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1977.
12. *Фуко М.* Психическая болезнь и личность / пер. с фр. О. А. Власовой. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2010. 320 с.
13. *Зенкин С. Н.* Французская готика в сумерках наступающей эпохи // *Infernaliana: французская готическая проза XVIII–XIX веков.* М.: Ладомир, 1999. С. 18–22.
14. *Davenport B.* Inquiry into science fiction. New York: Longmans, Green and Co., 1955. 87 p.
15. *Freedman C.* Critical theory and science fiction. Hanover, London: Wesleyan Univ. Press, 2000. 206 p.
16. *Gunn J.* Toward a definition of science fiction // *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction* / eds J. Gunn, M. Candelaria. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. P. 5–12.
17. *Головачева И. В.* Размышления о теориях научной фантастики // *Вестн. С.-Петербург. ун-та.* Сер. 9. 2013. Вып. 2. С. 18–27.
18. *Suvin D.* Metamorphoses of science fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven. CT: Yale University Press, 1979. 336 p.
19. *Suvin D.* Estrangement and cognition // *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction* / eds J. Gunn, M. Candelaria. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. P. 23–35.
20. A Companion to science fiction / ed. by David Seed. Malden MA: Blackwell, 2005.
21. Learning from other worlds: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia: post-contemporary interventions / ed. by P. Parrinder. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
22. *Suvin D.* Defining the literary genre of utopia // *Studies in the Literary Imagination.* 1973. Vol. 6, N 88. P. 121–145.
23. *Sargent L. T.* Utopia: the problem of definition // *Extrapolation.* 1975. Vol. 14, N 2. May. P. 127–148.
24. *Roemer K. M.* The obsolete necessity: America in utopian writings, 1888–1900. Kent, Ohio: Kent State Univ. Press, 1976. 253 p.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2013 г.

#### Контактная информация

*Головачева Ирина Владимировна* — доктор филологических наук, профессор;  
igolovacheva@gmail.com

*Golovacheva Irina V.* — Doctor of Philology, Professor; igolovacheva@gmail.com