

Фантастика — дискурс будущего

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_768

Shapiro A.N. Decoding Digital Culture with Science Fiction: Hyper-modernism, Hyperreality, and Posthumanism.

Bielefeld: transcript, 2024. — 373 p. — (Digital Society; Vol. 67).

Tally R.T., Jr. The Fiction of Dread: Dystopia, Monstrosity, and Apocalypse.

New York: Bloomsbury Academic, 2024. — X, 170 p.

Images of the Anthropocene in Speculative Fiction: Narrating the Future / Ed. by T. Dědinová, W. Łaszkievicz, S. Borowska-Szerszun.

Lanham: Lexington Books, 2021. — VI, 270 p.

Связь научной фантастики с будущим нередко воспринимается как сущностная черта жанра, часть его природы. Однако специфика и содержательное наполнение этой связи в истории жанра осмыслились по-разному, что привело к формированию нескольких культурных мифов, которые, каждый по-своему, отвечают на вопросы, что и как научная фантастика «делает» с будущим. Эти мифы сосуществуют, в ходе взаимодействия друг с другом они меняются и порождают новые мифы; кроме того, они сами влияют на отношения научной фантастики и будущего, то есть на то, как жанр может непосредственно или косвенно формировать облик грядущего. Рецензируемые книги представляют три мифа о научной фантастике и будущем в их современных формах, поэтому стоит рассмотреть эти работы вместе — в качестве реплик в глобальном диалоге о фантастике как дискурсе будущего. Полезно также очертить тематические и исторические контуры этого диалога.

Согласно одному из давних мифов, до сих пор активно воспроизводимому, научная фантастика *предсказывает* будущее. Прогностические «успехи» писателей-фантастов второй половины — конца XIX в., прежде всего Жюль Верна и Герберта Уэллса, заставили общественность говорить о них как о провидцах. Это представление широко тиражировалось в прессе, что привело к появлению яркого образа фантаста как мыслителя-футуролога, авторитетного специалиста по будущему. Основным методом фантастики в рамках этого мифа считается экстраполяция, позволяющая показать, к чему могут привести в обозримом или максимально далеком будущем актуальные тенденции — социальные, технологические, культурные, биологические и т.д.

Кажущаяся очевидность предсказательных возможностей фантастики побуждала писателей и критиков уже с начала XX в. говорить о ней как о новом типе литературы, отвечающем запросам времени. Кажется, одним из первых эту мысль сформулировал Евгений Замятин, который видел в фантастике единственную форму письма, способную угнаться за стремительно меняющимся миром. На ее фоне традиционный реалистический роман выглядит слишком медленным и поэтому неактуальным: пока писатель-реалист отразит многообразие социальной жизни, эта жизнь успеет несколько поменяться. «Как, правда, в наше время — время самых невероятных научных чудес — сказать: то или это невозможно?» — вопрошал Замятин в 1920 г. в предисловии к переизданию уэллсовской «Машины

времени»¹. Создателем этой новой литературы он и считал Уэллса, который был способен «не только увидеть сегодняшние задачи науки, но увидеть и далекое — фантастическое — ее будущее»². Еще недавно воздушные сражения, описанные Уэллсом, казались чистой фантазией, а сейчас читаются как документальные. Поэтому невозможно с уверенностью утверждать, что и уэллсовский «кейворит», позволяющий преодолевать земное притяжение, — это лишь литературная условность, ведь и он может стать фактом реальности.

Миф, что научная фантастика предвидит будущее, стал настолько влиятельным, что к середине XX в. он начал заслонять собой жанр, его тематическое и эстетическое разнообразие. Устойчивость этого мифа имела глубокие последствия для жанра и в том, что он служил основой для иерархического отделения «настоящей» научной фантастики от «ненастоящей». Так, когда в 1980-е гг. Умберто Эко размышлял о типах вымышленных миров, для него было очевидно, что «хорошая научная фантастика» — это только та, которая «принимает форму предвосхищения <...>, формулируемого на основе реальных тенденций реального мира»³. Ей он противопоставлял произведения, которые только «мимикрируют» под научную фантастику при помощи узнаваемых образов и сюжетов, но по сути не являются ею.

Отношение к фантастике как к предсказанию не могло не вызывать возражений со стороны писателей, которые не хотели, чтобы в них видели «гадалок», а их произведения читались как прогнозы. Фантаст Харлан Эллисон даже заявил, что тезис о предсказательности — не более, чем риторическая уловка, придуманная для оправдания «низкого» жанра и обоснования его общественной значимости⁴.

Постепенно в публичных дискуссиях зарождался альтернативный миф, согласно которому жанр не предсказывает будущее, а служит *метафорой* настоящего. Эта идея в разных формах озвучивалась писателями, но отчетливый вид придала ей Урсула Ле Гуин в предисловии к своему роману «Левая рука тьмы» (1969), написанном для переиздания 1976 г. Там она посчитала нужным пояснить свой замысел: «Да, в романе показаны андрогины, но это не означает, что я предсказываю, будто через тысячу лет или около того все мы станем андрогинами... Я наблюдаю, ставлю мысленный эксперимент, как и положено в научной фантастике: если посмотреть на нас самих под определенным углом и в определенных ситуациях, то мы такие и есть». Как следствие, футуристические образы и сюжеты, предлагаемые жанром, следует читать не буквально, а в иносказательном ключе: «Вся литература метафорична. Научная фантастика метафорична. Что отличает ее от прежних форм литературы, так это использование новых метафор... Полеты в космос — одна из таких метафор, как и альтернативное общество, и альтернативная биология, и будущее. Будущее в литературе — это метафора»⁵.

Спустя несколько лет, в 1982 г., схожую мысль в более радикальном виде сформулировал Фредрик Джеймисон: научная фантастика не пытается вообразить «реальное» будущее, а предлагает «поддельные будущие», задача которых состоит в «трансформации нашего собственного настоящего в определенное прошлое не-

1 Замятин Е. Г. Д. Уэллс // Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Дмитрий Сечин; Республика, 2010. С. 389.

2 Замятин Е. Невидимка // Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 401.

3 Эко У. Миры научной фантастики // Эко У. О зеркалах и другие истории: Реалистическая иллюзия / Пер. с итал. А. Голубцовой, Л. Каца. М.: Слово/Slovo, 2020. С. 220.

4 Isaac Asimov, Harlan Ellison, Gene Wolfe on Science Fiction // Nightcap: Conversations on the Arts and Letters. 1982. October 24 (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RZvcKB9vQOo>).

5 См.: Le Guin U.K. Introduction // Le Guin U.K. The Left Hand of Darkness. New York: Ace Books, 2019. P. I–IX.

когого грядущего»⁶. Иными словами, культурная функция жанра не в том, чтобы помогать читателям справиться с «шоком будущего» и облегчить привыкание к стремительно меняющемуся миру, а в ostrанении настоящего. Это означает, во-первых, что в популярности научной фантастики в XX в. следует видеть симптом атрофии утопического воображения, «воображения инаковости и радикального различия», то есть неспособности людей представить настоящее будущее, а не продолженное настоящее. А во-вторых, продуктивная стратегия чтения жанра предполагает метафорическую и критическую реконструкцию настоящего из художественных проекций будущего.

Два мифа о научной фантастике развивались через взаимное противопоставление и отрицание. Это не означает, однако, что между ними невозможен компромисс и что не было попыток примирить две эти трактовки жанра. Одна из таких попыток принадлежит ученику Джеймисона, писателю Киму Стэнли Робинсону. Почти в замятинском духе он определяет научную фантастку как «реализм нашего времени». Жанр, конечно, устремлен в будущее и показывает, что может произойти, но в тоже время он метафорически изображает настоящее и рассказывает, что значит жить в современном мире⁷. В научно-фантастическом тексте эти две оптики не обязательно конфликтуют, они могут взаимодействовать, позволяя читателям увидеть историческое, темпоральное измерение между метафорическим настоящим и буквальным будущим.

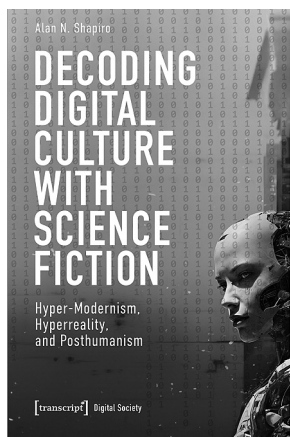
В XXI в. дискуссии вокруг фантастики и будущего продолжились, трансформируя сложившиеся культурные мифы и порождая новые. Можно сказать, что сегодня сосуществуют три мифа, в которых акцент переносится со способов чтения на то, как можно использовать фантастику, чтобы через нее воздействовать на будущее. В их контексте и будут рассмотрены рецензируемые книги.

Согласно одному из современных мифов, научная фантастика представляет собой *шаблон* для будущего. Это наиболее прикладной подход к жанру, при котором произведения используются как источник идей для создания новых технологий и устройств, на которые есть общественный запрос⁸. Отчасти этот миф близок к мифу о предсказании, так как оба предполагают буквальное прочтение текстов, но если в первом случае вычитывается предвосхищение, то во втором — «заказ» на будущее. Этот миф особенно востребован в среде изобретателей и технических специалистов, которые обращаются к жанру для вдохновения и поиска новых идей⁹. К нему нередко прибегают и крупные компании, которые подтверждают актуальность своих разработок ссылками на научную фантастику, а иногда и обращаются к писателям с конкретными заказами¹⁰. У мифа есть и обратная сторона: жанр может исполь-

-
- 6 Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый / Сост. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 40.
 - 7 Kim Stanley Robinson: Science Fiction Is the Realism of Our Time // Center for Values in Medicine, Science, and Technology. 2018. March 7 (URL: https://www.youtube.com/watch?v=ApAo_OyVoXE).
 - 8 Например, в 2012 г. американская компания *Qualcomm* предложила 10 млн долларов тому, кто сможет сконструировать медицинский трикодер — полезное портативное сканирующее устройство из сериала «Звездный путь».
 - 9 О роли научной фантастики в инженерной и технической культуре см.: Science Fiction and Innovation Design / Ed. by T. Michaud. Hoboken: Wiley-ISTE, 2020.
 - 10 Известный подобный случай произошел в 2015 г., когда компания *Microsoft* выпустила сборник рассказов «Future Visions», в котором приняли участие известные фантасты. Одна из задач сборника была в том, чтобы стимулировать воображение сотрудников компании.

зоваться в качестве рекламы для выпускаемых на рынок устройств, которые встраиваются в существующую систему ожиданий, то есть как будто заполняют лакуну в структуре желаний аудитории.

Именно на этот миф опирается программист, теоретик медиа и постгуманизма Алан Н. Шапиро в книге «Декодирование цифровой культуры с помощью научной фантастики: гипермодернизм, гиперреальность и постгуманизм». Для него научная фантастика — это не столько жанр литературы, сколько источник идей и концепций, влияющих на развитие технологий и отношение к ним. В то же время Шапиро выражает уверенность в способности жанра менять нарратив о будущем: научная фантастика может научить, как взаимодействовать с технологиями в наступившем цифровом мире и как сопротивляться власти вездесущих цифровых алгоритмов.



Объемное исследование Шапиро, хотя и обладает чертами традиционного академического труда, все же предполагает чтение его как манифеста, «призыва к действию», даже художественного перформанса, в котором фантастика функционирует в качестве и оптики для критического осмысления мира, и творческой практики, развивающей навыки сосуществования со сложными цифровыми системами. Научная фантастика в книге, таким образом, — это метод декодирования цифровых культур вокруг нас. Как следствие, один из посылов работы заключается в том, чтобы нормализовать искусственный интеллект и показать, что страх перед «восстанием машин» необоснован. Этот страх — симптом перехода в новую фазу развития информационного общества, его нужно пережить для

продуктивного сотрудничества с искусственным интеллектом. Помочь преодолеть этот страх, считает Шапиро, может «креативное программирование», то есть такое отношение к компьютерным технологиям, при котором код понимается не функционально, а в качестве инструмента творческой самореализации человека. Для автора «креативное программирование» — это среда творческого взаимодействия людей и машин, где путем переопределения понятий тела и субъективности может родиться новое цифровое искусство.

Книга состоит из трех разделов, в которых автор последовательно показывает, как понимать научную фантастику в качестве перформативного жанра, как этот жанр позволяет сопротивляться цифровым алгоритмам и как с его помощью возможно «декодирование» мира. В первом разделе Шапиро вводит понятие гипермодернизма, обозначающего новый этап в истории, следующий за постмодернизмом и отличающийся тем, что культуру и повседневную жизнь организуют алгоритмические системы. Опираясь на теорию постмодернизма Джеймисона и теорию гипермодернизма французского философа и социолога Жюль Липовецкого¹¹, автор показывает, как научная фантастика эволюционировала из модуса повествовательной литературы в силу, способную влиять на развитие технологий. На примере фильмов из вселенной «Звездного пути» и сериала «Черное зеркало» Шапиро демонстрирует двойную функцию жанра: он одновременно вдохновляет изобретателей на создание новых технологий и осуществляет критическую оценку последствий внедрения их в жизнь.

11 См.: Lipovetsky G. Hypermodern Times. Malden: Polity, 2004.

Во второй части автор обращается к теории гиперреальности Жана Бодрийера, согласно которой симуляции и образы замещают реальность, и показывает, как в современном мире, управляемом цифровыми алгоритмами, эту теорию необходимо обновить. Такие медиатехнологии, как социальные медиа, виртуальная реальность и искусственный интеллект, расширяют границы понятия гиперреальности, размывая различия между реальным и виртуальным, правдой и ложью. Шапиро обращается к политике «постправды» и алгоритмам, формирующим наше восприятие истины. Впрочем, заключает он, люди не бессильны перед лицом алгоритмов: «перекодируя» цифровые системы, человечество способно сопротивляться и менять конфигурацию структур гиперреальности. В качестве метафоры подобного критического перекодирования рассматривается фильм «Матрица».

В третьей части Шапиро переходит к анализу того, каким образом это критическое отношение к гиперреальности возможно в современных условиях, и вводит ключевое для исследования понятие «креативное программирование». Опираясь на концепцию Нэнси Кэтрин Хейлз¹², он выступает с критикой традиционной, абстрактной, функциональной трактовки кода и предлагает вместо этого видеть в компьютерном программировании творческую, «отелесненную» (*embodied*), коллективную практику. «Креативное программирование», как показывает автор, может бросить вызов алгоритмическому капитализму и создавать искусство путем сотрудничества с искусственным интеллектом.

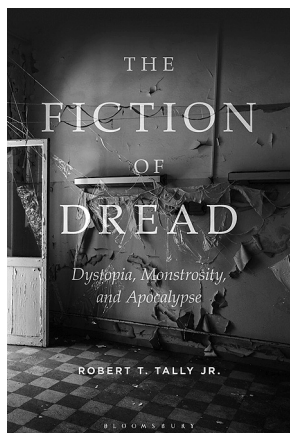
На протяжении книги Шапиро подчеркивает, что научная фантастика для него — это метод создания лучшего будущего, так как она обладает потенциалом менять наше мышление о грядущем. Вопреки страху перед машинами, в распространении которого отчасти повинна фантастика, он призывает смотреть в технологическое будущее с надеждой.

Другой влиятельный культурный миф заключается в том, что научная фантастика в силах *изменить нарратив* о будущем и так исцелить футуристическое воображение от катастрофизма и пессимизма. Следы этого мифа были видны в работе Шапиро, однако его влияние обнаруживается в широком поле современных научных и творческих практик. Использование фантастики для «исправления» мышления о будущем в целом характерно для многих художественных проектов XXI в., среди которых выделяется «Проект “Иероглиф”», инициированный писателем Нилом Стивенсоном в 2011 г. в Центре науки и воображения (Университет штата Аризона). Его идея состояла в том, чтобы собрать вместе писателей, ученых и футурологов и разработать реализуемые сценарии оптимистического будущего¹³. Первым значимым произведением проекта стал сборник «Иероглиф: истории и провидения ради лучшего будущего» (2014), в который вошли рассказы таких известных фантастов, как сам Стивенсон, Брюс Стерлинг, Кори Доктороу, Грегори Бенфорд, Руди Рюкер и др. Писателей объединило общее чувство разочарования от того, что все великие научные и космические достижения все больше отдаляются в прошлое, а настоящее не может предложить ничего равновеликого. В этом Стивенсон винит научную фантастику, которая с конца 1950-х гг. пугает общественность образами постапокалиптического и антиутопического будущего и тем са-

12 См.: Хейлз Н.К. Как мы стали постлюдьми: виртуальные тела в кибернетике, литературе и информатике / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: V-A-C Press, 2025.

13 «Изменить будущее можно, если изменить нарратив, с помощью которого люди говорят о будущем», — этими словами писателя и футуролога Брайана Джонсона открывается другой сборник рассказов, «Проект “Завтра”»: авторы бестселлеров описывают повседневную жизнь в будущем», изданный также Центром науки и воображения, на этот раз при финансовой поддержке компании *Intel*.

мым блокирует воображение; соответственно, необходимо создавать такую фантастику, которая не пугала бы мрачными картинами будущего, а, наоборот, внушала оптимизм¹⁴.



Если писатели могут создавать новые нарративы о будущем и таким образом косвенно влиять на него, то деятельность ученых в рамках этого мифа осуществляется иначе. В 1980-е гг. Джеймисон видел в научной фантастике симптом отмирания футуристического воображения и диагностировал конец утопии. Но он же утверждал, что везде в повседневности, рекламе, архитектуре, даже в самых «низовых» формах искусства рассеян «утопический импульс» — не конкретные проекты по созданию лучшего мира, а смутная надежда на будущее, отличное от настоящего¹⁵. Эту мысль подхватывает Роберт Т. Талли-младший, профессор английской литературы в Университете штата Техас (США), в книге «Литература страха: дистопия, монструозное и апокалипсис». В ней он предпринимает

попытку отыскать в популярных историях о глобальных катастрофах, гибели человечества и всевозможных кризисах утопическое начало.

Мы живем в век дистопии, монстров и ожидания неминуемого конца света — с этой мысли начинается Талли свое исследование. В XIX в. дистопии как самостоятельного жанра не существовало, однако в XX в. она теснит утопию и становится доминирующим повествовательным модусом, определяющим ландшафт культуры постмодерна. При этом Талли предлагает отличать дистопию от антиутопии, которая критикует конкретные утопические проекты, то есть не является самостоятельным культурным явлением. Популярность дистопий не может не служить симптомом реальных кризисов и опасностей современности, что, однако, не исключает возможности отыскать в них позитивное начало. В рецензируемой книге Талли продолжает и развивает более раннее свое исследование — «Утопия в век глобализации: пространство, репрезентация и мир-система»¹⁶, однако здесь внимание переносится на дистопию и ставится цель изучить этот жанр как инструмент «когнитивного картирования» мира¹⁷. В восьми главах книги Талли анализирует пугающие произведения современной популярной культуры и выявляет скрытый в них оптимистический посыл, тем самым демонстрируя, что даже самая мрачная картина будущего содержит в себе утопический потенциал и может подарить надежду.

Первые две главы посвящены страху (*dread*) и «желанию под названием дистопия» (*desire called dystopia*). В XX в. дистопия родилась незаметно, ее постепенное формирование и распространение не проходили под знаком радикального разрыва с «утопическим веком». Этот переход сопровождался столь же постепенным

14 Подробнее о проектах «Завтра» и «Иероглиф» см. в рецензии Сергея Ташкенова на книгу Юлии Грильмайр «Научно-фантастические футурологии», помещенной в этом спецномере. — *Примеч. ред.*

15 Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. New York: Verso, 2005. P. 1–9.

16 Tally R.T., Jr. Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World System. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

17 Талли опирается на концепцию «когнитивной картографии» Джеймисона. См.: Джеймисон Ф. Когнитивная картография / Пер. с англ. А.А. Парамонова // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры / Сост. А.А. Парамонов. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 335–349.

распространением чувства страха, которое незаметно завладело сердцами людей и стало доминирующим эмоциональным фоном общественной жизни. Но может ли страх быть позитивным чувством, возможно ли разглядеть его «политическую ценность»? — спрашивает Талли, вдохновляясь рассуждениями современного писателя-фантаста Чайны Мьевиля¹⁸. Страх представляет собой не реакцию на непосредственную угрозу, исходящую из конкретного источника, — он родственен смутному чувству тревоги, предчувствию беды, связанному с работой воображения, которое под воздействием страха способно породить самые невероятные кошмары. Но страх может служить и позитивным стимулом для планирования будущего, поскольку он мобилизует и готовит к встрече с опасностью. Дистопические произведения пропитаны страхом, они детально показывают, что угрожает индивидуальным и коллективным свободам. Но вместе с тем, указывая на источники тревоги и беспокойства, жанр тем самым осуществляет «когнитивное картирование» мира: дистопия стимулирует воображение и позволяет представить альтернативный мир, в котором нет места страху.

Дистопии путают образами, которые одновременно и не похожи на реальность, и жутко узнаваемы. Этот жанр активно заимствует образы из научной фантастики и фэнтези, а на уровне повествования часто имеет форму приключения, в котором герои борются с несправедливостью, воплощенной в конкретных злодеях, и нередко побеждают. Обращение к знакомым конвенциям делает вымышленные миры дистопии узнаваемыми и комфортными, апеллирует к чувству (псевдо)ностальгии по более простому миру, который так не похож на сложную и непредсказуемую реальность. Это и объясняет «желание дистопии», которое демонстрирует аудитория, постоянно возвращающаяся к этому жанру. Однако желание не отменяет позитивных политических задач дистопии, ведь само ее существование — это признак дистопичности окружающей нас реальности. Таким образом, «желание дистопии» остранивает мир, в котором мы живем, и тем самым открывает возможность для его утопического переосмысления.

Аура страха окутывает современный мир и заражает даже утопические художественные пространства, которые в XX–XXI вв. пусть и редко, но продолжают появляться. В третьей главе Талли обращается к роману британского фантаста Нила Геймана «Американские боги» (2001, рус. пер. 2003; 2009) и сосредоточивается на тех его эпизодах, в которых действие происходит в вымышленном идиллическом городке Лейксайд, находящемся где-то в штате Висконсин. Этот город застыл во времени и существует вне истории: пока мир вокруг переживает экономические и политические кризисы, он процветает. Однако цена этой утопии велика¹⁹. От внешних бед город ограждает мифическое волшебное существо — принявший форму одного из местных жителей тролль, который в качестве платы забирает жизни детей. Герой романа, Тень, разоблачает тролля и возвращает Лейксайд в историю, столкновение с которой станет губительным для города: он обеднеет и опустеет, его жители разъедутся в поисках лучшей жизни. Роман Геймана пронизан «дис-

18 См.: *Miéville Ch. Marxism and Halloween — Socialism 2013 // We Are Many Media. 2013. October 31* (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=paCqIY1jwqc>).

19 К рассуждениям Талли следует добавить, что мотив «цены утопии» — распространенный троп в литературе XX–XXI вв., отражающий сложившееся недоверие к утопии как таковой. См., например, рассказы «Лотерея» (1948) Ширли Джексон, «Уходящие из Омеласа» (1973) Урсулы Ле Гуин или «Книга Марты» (2003) Октавии Батлер. Ср. также рассуждение Батлер: «Я не люблю утопии просто потому, что не верю в них; то, что представляется утопическим для меня, неизбежно будет адом для кого-то другого» (*Butler O.E. Bloodchild and Other Stories. New York: Seven Stories Press, 2005. P. 214*).

топическим настроением»: настоящее — плохое время для создания утопии, но пребывание вне времени хуже, так как исключает возможность альтернативы.

В следующих главах Талли сосредоточивается на образах монстров, заполонивших современное культурное пространство. Автор развивает афоризм Антонио Грамши: «Старый мир умирает, а новый пока не может родиться: это время монстров», — и отмечает, что переходные, кризисные периоды истории всегда порождали чудовищ, символизирующих угрожающие миру опасности. Но Талли убежден, что и к монстрам можно подобрать такой подход, который позволит разглядеть их утопический потенциал. Он вспоминает размышление Джеймисона о широко обсуждаемой в современной науке концепции антропоцена. В антропоцене человечество оказывается перед лицом глобальных экологических катастроф, но и к этой кризисной ситуации, рассуждает Джеймисон, можно подойти с оптимизмом: если человек способен влиять на мир в планетарном масштабе, то он в силах и исправить причиненный ущерб²⁰. С таким же оптимизмом Талли подходит к образам монстров.

Автор анализирует произведение детского писателя Мерсера Майера «Монстр за монстром» («One Monster after Another», 1974), в котором герой пытается послать письмо другу. Развитие событий обнаруживает существование «обширного мира, неизвестного и невидимого ни для отправителя, ни для получателя», в котором даже такая обыденная вещь, как отправка письма, «встроена в большую, сложную, динамическую систему биологических, социальных, экономических, экологических и даже политических отношений» (с. 113). Монстры в этой истории репрезентируют изнанку мира: это скрытая сила, власть глобальных телекоммуникационных компаний, которые вместо того, чтобы связывать людей, отчуждают их друг от друга. Вместе с тем монстры выступают не только источником страха, поскольку остраивают управляющие миром неявные силы, делают их видимыми и тем самым открывают возможности для их критического осмысления.

В последних двух главах Талли размышляет об утопическом потенциале постапокалиптических дистопий. При поверхностном прочтении для постапокалиптики характерно изображение упрощенных моделей общества и систем отношений. Однако именно в упрощении, как считает Талли, и заключена «основная политическая сила дистопии» (с. 126). Ее простой, понятный мир — это карта, которая делает наглядными сложные процессы реального мира. Простота достигается за счет специфической работы жанра с категорией времени, приемов аналогии и схематизации. События постапокалиптики разворачиваются во времени после конца истории, что позволяет этим сюжетам передать конечность существующего общественного порядка и подарить надежду на иной, лучший мир. В этом жанре активно задействуется прием аналогии для упорядочивания хаоса, подчинения его ясной логике. Так, в финале фильма «2012» (2009, реж. Р. Эммерих) остатки человечества, пережившие климатическую катастрофу, оказываются перед лицом новой проблемы — как построить новый мир «с нуля». Однако в фильме эта практически неразрешимая задача подменяется другой, более выполнимой — задачей восстановления семьи главного героя. Сложные системы отношений между людьми постапокалиптики сводит к простым схемам, как, например, в серии романов «Голодные игры» (2008–2010, рус. пер. 2010–2012) С. Коллинз, в которых общество строится по принципу четкого разделения труда.

В поле зрения Талли попали разные произведения — и громкие литературные и кинопобастеры, и научные труды, и детские истории, и мрачные футуристические сериалы, и т.д. Но для всех них автор находит такие способы интерпретации,

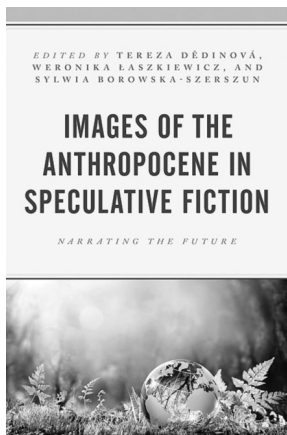
20 См.: Jameson F. *Allegory and Ideology*. London: Verso, 2019.

которые позволяют обнаружить утопический импульс, выявить скрытые в произведениях оптимизм и надежду. Тем самым Талли показывает, что изменить нарратив о будущем можно не только посредством художественного письма, но и аналитически — путем разработки соответствующих методов интерпретации.

Третий современный миф акцентирует способность фантастики *гарантировать* будущее через изменение настоящего — ведь если не исправить проблемы и кризисы сейчас, то будущее может не наступить вовсе. Этот миф развивает и продолжает традицию метафорического прочтения жанра; в плане научного осмысления жанра он опирается на джеймисоновскую концепцию литературы как социально-символического акта, согласно которой художественные произведения способны в эстетическом и символическом ключе снимать существующие в реальном мире социальные и идеологические напряжения²¹. В методологической основе этого мифа лежит также теория Дарко Сувина, который считал фантастику инструментом преобразования мира путем его критического осмысления и определял ее как «литературу когнитивного остранения». Рациональное познание и остранение в ней диалектически связаны через «новум» — техническую инновацию, которая определяет устройство вымышленного мира произведения и отличает его от мира автора и читателя²². По мысли ученого, при погружении в текст читатель перемещается между изначально странным фантастическим миром, который он постепенно обживает, и привычным, который по ходу чтения остраивается, — так создается критическая дистанция между читателем и миром. Эта дистанция необходима, чтобы увидеть актуальные проблемы и предпринять соответствующие шаги для их решения.

Концепция Сувина сохраняет влияние и остается одинаково востребованной в среде писателей и ученых. Писателям она подсказывает, как посредством литературы можно влиять на настоящее, чтобы будущее могло наступить. Учеными же руководит иная цель — понять, какая литература способна ответить на кризисы современности. В этом направлении выполнена третья из рецензируемых книг — сборник «Образы антропоцена в фантастике: рассказывая будущее», авторы которого исследуют произведения, способные подсказать выход из антропоцена.

Теория антропоцена, предложенная в 1980-е гг. и ставшая популярной в публичных дискуссиях в начале 2000-х гг., рассматривает человека в контексте процессов планетарного масштаба. Человек в призм антропоцена — «глобальная геофизическая сила», существующая в тесном взаимодействии с нечеловеческими агентами. Именно человек несет ответственность за глобальные экологические и климатические изменения, которые могут стать необратимыми, если не предпринять соответствующих мер. Однако эти изменения настолько масштабны, что их невозможно охватить взглядом и разработать оптимальные стратегии поведения. Здесь, как полагают составительницы сборника Тереза



21 Ср.: «...текст искусства <...> образует символический акт, посредством которого реальные социальные противоречия, неразрешимые их же собственными средствами, находят чисто формальное разрешение в эстетической сфере» (Джеймисон Ф. Об интерпретации: литература как социально-символический акт // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. С. 38).

22 См.: Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979. P. 63–84.

Дединова (Масариков университет, Чехия), Сильвия Боровска-Щершун и Вероника Лашкевич (обе — из Белостокского государственного университета, Польша), на помощь приходит литература, которая всегда умела «передать невообразимое» (с. 4). Литература может менять мир, поскольку обладает перформативной силой, с помощью которой можно решать глобальные проблемы. Среди современных форм литературы именно фантастика, продолжают составительницы, способна наиболее эффективно противостоять вызовам антропоцена, так как она не центрирована на человеке: «[Драконы] напоминают нам, что человек — не универсалия. Что фантастике удастся лучше, чем реалистическому роману, так это показать важность нечеловеческих персонажей», — вспоминают они мысль Ле Гуин о преимуществах фантастического письма²³. Фантастика может помочь «переосмыслить социальные и культурные нарративы, бросив вызов нашему пониманию себя, изменить отношение с нечеловеческим другим, повлиять на наше понимание будущего» (с. 20).

Сборник поделен на три тематических раздела. Статьи первого («Природа и культура в антропоцене») посвящены разработке экокритического подхода, направленного на пересмотр отношений человека и окружающей среды в литературе. *Тереза Дединова* анализирует роман Ле Гуин «Толкователи» (2000, рус. пер. 2003), фокусируясь на когнитивных метафорах тела как дерева и мира: они устанавливают связь между телом читателя и телом главной героини, служат инструментом передачи опыта и приглашают к «воплощенному чтению». Опираясь на работы Марко Карачиоло, представителя энактивистского подхода в литературоведении, Дединова показывает, как опыт пребывания в фантастическом мире текста способен обогатить опыт реальности, перенастроить отношения между человеком и средой: «Роман перестраивает мозги читателей так, чтобы они могли увидеть человечество как часть целого» (с. 42). В схожем ключе рассуждает *Кэрри Спенсер* (Кембриджский университет, Великобритания): для преодоления антропоцена человеку необходимо перестать считать себя главным действующим лицом в жизни планеты. Автор обращается к современной климатической фантастике и отмечает, что хотя экологические проблемы в ней часто служат лишь фоном для раскрытия человеческой драмы, но лишь ей под силу показать героев в контексте сложных сетей отношений между человеческим и нечеловеческим. «Литература антропоцена, в особенности научная фантастика и фэнтези, в силах ответить на вызовы эпохи и изобразить “геологическое время, экспериментирова с нечеловеческой точкой зрения”» (с. 57), — цитирует автор Кейт Маршалл, исследовательницу «антропоценной литературы»²⁴. В качестве примера Спенсер анализирует серию романов для подростков «Вороновый круг» (2012–2018, рус. пер. 2016–2019) Мегги Стивотер. Сложная система го-лосов позволяет писательнице ввести в повествование природу как активное действующее лицо и тем самым децентрализовать человеческую перспективу, показать мир как динамический процесс коллективного со-производства среды.

Бритта *Мария Коллигс* (Трирский университет, Германия) и *Ликке Гуанио-Улуру* (Университет прикладных наук Западной Норвегии) применяют экокритический подход для анализа пространства художественного текста. Они отмечают, что пространство — это не нейтральный фон для развития действия, а активная среда, влияющая на отношения человеческих и нечеловеческих персонажей. Коллигс показывает, как при помощи различных повествовательных приемов в романе Али Шо «Деревья» (2016) лес наделяется агентностью и побуждает читателя

23 *Le Guin U.K. The Critics, the Monsters, and the Fantasists // The Secret History of Fantasy / Ed. by P.S. Beagle. San Francisco: Tachyon, 2010. P. 364.*

24 *Marshall K. What Are the Novels of the Anthropocene? American Fiction in Geological Time // American Literary History. 2015. Vol. 27. № 3. P. 533.*

пересмотреть свое положение в глобальных экологических процессах. Гуанио-Улuru применяет экокритический подход к роману Стефани Майер «Сумерки» (2005, рус. пер. 2009): с точки зрения экологии положительные герои (вампир Эдвард Каллен и его возлюбленная Белла Свон) оказываются отрицательными, так как для них личный комфорт и ценности среднего класса важнее сохранения окружающей среды.

Авторы второго раздела («(Пост)апокалиптический мир в антропоцене») рассматривают сюжеты о конце света с целью обнаружить в них утопический потенциал. Йижи Елинек (Университет Градец-Кралове, Чехия) дает широкий панорамный обзор постапокалиптических историй (от Даниеля Дефо и Мэри Шелли до литературы XX в.), изображающих последствия эпидемий, и выделяет в них общий троп: чума забирает у человека власть над миром. И хотя для людей подобный исход нежелателен, в контексте антропоцена он может рассматриваться позитивно — как избавление мира от человеческого присутствия. Истории о глобальных эпидемиях, заключает автор, показывают, что антропоцен — не неизменное состояние мира, и ему когда-то придет конец.

Другие статьи этого раздела сосредоточены на фигуре гибрида и гибридизации как стратегии выживания и перехода в постантропоценный мир. Мария Куигли (Университет Голуэя, Ирландия) замечает, что в финале многих постапокалиптических историй часть человечества все же выживает и начинает строить новый мир, правда, мало отличающийся от прежнего. В этом проявляется глубокий человекоцентризм подобных сюжетов: якобы без человека мир не мыслим, а антропоцен — его естественное состояние. В этом отношении интересны произведения, которые бросают вызов такой идеологии и рисуют мир после катастрофы без человека. Так, роман Майка Кэри «Дары Пандоры» (2014, рус. пер. 2016) рассказывает об охватившей мир грибной инфекции. Сюжет романа близок к сюжету нашумевшей видеоигры «Одни из нас» (*Last of Us*, 2013), однако если в игре остатки человечества стремятся восстановить подобие прежнего мира, то в романе Кэри это невозможно: будущее не за людьми, а за гибридами человека и гриба, которые смогут положить конец антропоцену.

Образы мутантов-гибридов рассматриваются также в статьях Анны Бугайски (Иезуитский университет Игнатиянум в Кракове, Польша) и Йоанны Кристины Радощ (Университет им. Адама Мицкевича в Познани, Польша). Бугайска анализирует романы Джеймса Паттерсона из цикла «Maximum Ride» (2005–2015, рус. пер. 2013–2014) сквозь призму трансгуманизма: для преодоления антропоцена необходима новая концепция человека, допускающая радикальные преобразования человеческой природы посредством слияния с машиной. Для этого, согласно исследовательнице, необходимо преодолеть антропологический пессимизм, присущий дискурсу об антропоцене, и допустить будущее, в котором человеку, хотя и измененному, все еще есть место. Радощ, в свою очередь, обращается к романам Дмитрия Глуховского* из цикла «Метро» (2005–2015), рассматривая образ мутанта в них как «улучшенный постядерный вариант *homo sovieticus*» (с. 167).

Статьи третьего раздела («Общество и политика в антропоцене») развивают некоторые темы предыдущих глав: гибридизация, оппозиции человека и среды, природы и культуры. Статья Александра Колесникова (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) посвящена роману Мьевилля «Посольский город» (2011, рус. пер. 2013). Обращаясь к теориям Эммануэля Левинаса и Бруно Латура, автор пишет, что для решения проблем антропоцена необходимо разработать новую концепцию инаковости. Другой всегда непознаваем, а попытки

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

контакта с ним неизбежно приводят к «мимикрии». В романе Мьевиля встреча людей с ариекаями (инопланетянами), язык которых основан на сущностных связях между знаком и референтом, завершается уподоблением: ариеккаи осваивают человеческий символический язык, из-за чего утрачивают свою инаковость. Для преодоления антропоцена, заключает автор, необходимо научиться взаимодействовать с другим как другим, а не своим подобием. Преимущество научной фантастики перед другими формами литературы в антропоцене в том, что она позволяет избегать уподобления и «думать вместе с другим» (с. 201), — вот только этого, по мнению Колесникова, Мьевиллю достичь не удалось²⁵.

Тема гибридизации развивается в статье *Дарьи Хокхель* (Каменец-Подольский национальный университет им. Ивана Огиенко, Украина), в которой рассматривается городское фэнтези. Город всегда был гибридным пространством — в нем сталкиваются разные группы и сообщества, что не может не влиять на их самоидентификацию. Проблемы миграции, идентичности и антропоцена Хокхель рассматривает на примере серии романов Патриции Бриггз «Мерседес Томпсон» (2006 — наст. вр.), в которых существа из европейского фольклора (вампиры, оборотни, феи и т.п.), «мигрировавшие» в Америку с первыми поселенцами, сосуществуют с персонажами из мифов коренных индейцев.

Многие авторы сборника согласны с тем, что задача литературы в антропоцене состоит в том, чтобы снимать и развенчивать оппозиции между природой и культурой, экономикой и экологией. Так, *Кейган Сэндс* (Университет науки и техники штата Айова, США) полагает, что романы Норы К. Джемисин из цикла «Расколота земля» (2015–2017, рус. пер. 2019–2021) могут бросить вызов антропоцену, так как человек в них осмысливается в качестве «геологической силы», существующей не сама по себе, а в плотной сети отношений наряду с нечеловеческими существами и сущностями. *А Дуайт Таннер* (Государственный университет Уинстон-Сейлема, США) на примере романа Барбары Кингсолвер «Поведение в полете» (2011) показывает, как указанная задача может быть решена посредством повествовательного модуса, называемого им «спекулятивный реализм». Жизнь в антропоцене сама по себе настолько фантастична, что граница между повседневным и экстраординарным, естественным и сверхъестественным размывается: люди вырабатывают привычку либо не замечать всего, что выбивается из привычного опыта, либо пассивно наблюдать. Литература же способна вернуть людям ощущение странного, стертого в антропоцене.

Рассмотренные здесь книги посвящены разным проблемам и темам, их авторы репрезентируют разные методологические парадигмы и применяют разные подходы. Объединяет же эти исследования принадлежность к одному дискурсивному полю, в котором формируются и развиваются культурные мифы о фантастике и будущем. Монографии Шапиро и Талли и сборник «Образы антропоцена в фантастике» представляют срез этого поля, по которому видно, какие мифы востребованы сегодня, к каким прочтениям и применениям фантастики они обращены и как через них выстраиваются отношения фантастики с реальностью. Интересно, что будет происходить с этими мифами дальше и какие новые мифы, описывающие отношения фантастики и будущего, появятся в будущем.

25 Такая оценка романа представляется чересчур категоричной. Контакт людей с ариекаями в нем показан как сложный, двухэтапный процесс. На первом был установлен ложный контакт, основанный на взаимном уподоблении, притворстве, будто стороны понимают друг друга. На втором же этапе произошел истинный контакт, в котором сторонам стала очевидна радикальная инаковость друг друга. Подробнее см.: *Зубов А.А.* Прагматика невозможного: язык в «Посольском городе» Чайны Мьевиля // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2021. № 1. С. 188–198.