

Уроборос: история будущего между наукой и фантастикой

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_780

Grillmayr J. Science-Fiction-Futurologien: Die spannungsreiche Beziehung zwischen Zukunftsforschung und Spekulativer Literatur.

Bielefeld: transcript, 2026. — 276 S. — (Critical Futures; Bd. 5).

Вероятность — это химера: голова у нее настоящая, хвост же лишь кажется таковым. Футурологи стремятся заставить голову пожрать хвост.

Вилем Флюссер¹

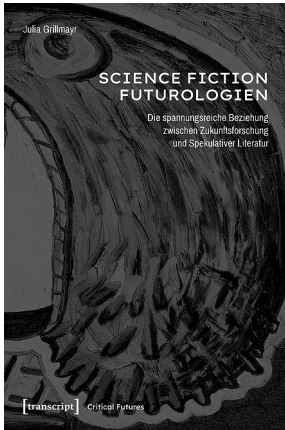
В одном из наиболее масштабных на сегодняшний день литературоведческих исследований научной фантастики писатель Дитмар Дат охарактеризовал ее как «художественную и мыслительную машину», а традицию этого жанра обозначил замысловатым неологизмом *Niegeschichte* — «никогдашняя история», или «история никогда»². Эти формулировки, образующие заглавие его книги, указывают на целый ряд проблем, связанных с понятием «будущее» и ценностью научной фантастики, и вместе с тем снимают с жанра расхожие эстетические претензии и обвинения в тривиальности. Наблюдающаяся в последние годы реабилитация научной фантастики в академических кругах объясняется не только ростом интереса к футурологии, связанным с искусственным интеллектом, но и общим разворотом литературоведения в сторону наук о культуре и его расщепления на мириады *studies* самого разного фасона. Примечательна в этом контексте начатая в 2023 г. серия издательства *transcript* с говорящим названием *critical futures*. На пересечении таких направлений, как *environmental humanities*, *speculative fiction* и *science & technology studies*, ее редакторы выводят на первый план будущее как критическую категорию, позволяющую осмыслить «неотложность и риски миропорождения в контексте множества планетарных кризисов». Главным вопросом называется «потенциал литературы и искусства в переустройстве миров», а центральной задачей — стимулирование «эпистемологий, образовательных концепций и этических учений, способных ответить на тревожные реалии более справедливых и экологически пригодных для жизни миров будущего»³.

Поиском ответов на схожие с этим вопросы и вызовы занимается австрийская культуролог и литературовед Юлия Грильмайр на страницах монографии «Научно-фантастические футурологии». Подзаголовок — «Отношения между исследова-

1 *Flusser V. Angenommen: Eine Szenenfolge. Göttingen: European Photography, 2000. S. 9.*

2 См.: *Dath D. Niegeschichte: Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.* О значении этой работы см. отзыв Ульриха Фрёшле в: *Науки о литературе и/или о культуре: немецкий кейс / Сост. и пер. с нем. С. Ташкенова // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 424–426.*

3 См. страницу серии на сайте издательства (URL: <https://www.transcript-verlag.de/reihen/kulturwissenschaft/critical-futures/>).



ниями будущего и спекулятивной литературой» — словно расшифровывает немецкоязычному читателю заглавное трехсоставное новообразование (весьма удачное) и вместе с тем заранее указывает на проблематичность (но также и на свободу) использования центральных в этом исследовании понятий. Следует сразу отметить, что в немецком и английском языках термин *fiction* дает большую свободу для умозрительных языковых игр — в отличие от русской традиции переводить «научный вымысел», или «научный фикшен», как «научную фантастику», что не просто направляет читательское ожидание и восприятие в более конкретное русло, но и избавляет от необходимости делать промежуточные объяснительные шаги в уточнении и сужении широкого понятия *fiction*.

Щупальца метода, веревочки материала

Поскольку интересующие Грильмайр формы футурологии зародились в Соединенных Штатах, работа строится преимущественно на американском материале, который можно условно разделить на две категории: тексты и люди.

Чтобы выявить грани «научно-фантастического реализма» в его отношении к «категориям фикционального, возможного, контрфактического и правдоподобного» (с. 9), исследовательница рассматривает порядка ста научно-фантастических рассказов, опубликованных в четырех антологиях 2011–2018 гг. и демонстрирующих стандартный набор научно-фантастических тем и сюжетов — от внеземных цивилизаций и высокоразвитых искусственных интеллектов до генной инженерии и климатических изменений. Строго говоря, тексты этих антологий не относятся ни к первому ряду литературы, ни даже ко второму, поскольку их обращение в литературном поле ограничено спецификой текстопроизводства и формой издания: как правило, они возникали в ходе писательских мастерских или в рамках футурологических и научно-просветительских проектов и печатались не издательствами, специализирующимися на художественной литературе, а корпорациями, исследовательскими центрами или академическими издательствами, но чаще всего просто размещались на сайтах в формате PDF.

Антология коротких рассказов «Научная фантастика от ученых» (2017)⁴ вышла в серии «Наука и фантастика» издательства *Springer*. Авторы, будучи прежде всего учеными, представили фикциональные сочинения на темы, относящиеся к сферам их научных исследований. Редакторы названной книжной серии трактуют публикуемые научно-фантастические тексты как близкие к футурологическому методу сценария и стремятся выделить свою продукцию на книжном рынке при помощи не только внешнего оформления или ценовой политики, но и структурирования изданий. Так, каждое сопровождается комментарием под заголовком «Наука за фантастикой», что служит издательской интенции «выявить и использовать пограничные зоны между признанной наукой и ее фикциональным соперником» (с. 38), то есть способствовать опосредованию науки через «фикшен».

4 Science Fiction by Scientists: An Anthology of Short Stories / Ed. by M. Brotherton. Cham: Springer, 2017.

Антология «Проект “Завтра”»: авторы бестселлеров описывают повседневную жизнь в будущем» (2011)⁵ включает в себя четыре истории о технологиях, в основном проникнутых технооптимизмом. В отличие от первой антологии здесь отсутствует пояснительная глава, зато книга снабжена ссылками на сайт *Intel* и релевантные ютуб-каналы; кроме того, она не столько направлена на популяризацию научных знаний, сколько посвящена конкретным технологиям, разрабатываемым корпорацией *Intel*, из-за чего тексты не могут демонстрировать слишком большой скачок в будущее и оказываются ближе к реализму.

Подготовленная директором аризонского Центра науки и воображения Эдом Финном и писательницей Кэтрин Крамер, состоящая из семнадцати рассказов и, что необычно, вышедшая в традиционном издательстве *William Morrow* антология «Иероглиф: истории и провидения ради лучшего будущего»⁶ выросла из одноименного проекта фантаста Нила Стивенсона, наладившего контакт между известными авторами, учеными и широкой публикой на специально основанной им для этого онлайн-платформе. Идея «Иероглифа» родилась из убеждения Стивенсона, что в современной научной фантастике наблюдается изрядный перекося в сторону дистопий⁷ и мрачных образов, который мешает развитию технологий и внедрению инноваций. Каждый текст антологии сопровождается рассказом автора о процессе создания и обсуждения идей на платформе «Иероглиф» и снабжается соответствующими ссылками. Финн и Крамер называют эти рассказы «грезами» и «блю-принтами». Грильмайр, впрочем, верно подмечает, что эти понятия выражают различные подходы к рассмотрению будущего и попыткам на него повлиять: если один подразумевает минимальное отношение к реализму, то другой — скорее конкретную модель или готовый к реализации план.

Наконец, антология «Изменение всего» (2016)⁸ представляет собой подборку из двенадцати рассказов, составленную по итогам конкурса короткой прозы на тему климатической фантастики и опубликованную в виде файла PDF в рамках инициативы Университета штата Аризона «Воображение и климатическое будущее». Организаторы не предлагали авторам взять за основу какой-то метод, как было в случае с «Проектом “Завтра”» (прототипирование), и не озвучивали конкретной цели, как в случае с «Иероглифом» (реанимировать технооптимизм). Фокус текстов смещен на климатические изменения, и преобладают в сборнике дистопические сценарии. В предисловии к антологии Ким Стэнли Робинсон проводит различие между «научной фантастикой далекого будущего» и научной фантасти-

5 *Rushkoff D., Hammond R., Thomas S., Heitz M.* The Tomorrow Project: Bestselling Authors Describe Daily Life in the Future. Hillsboro: Intel Corp., 2011 (URL: <https://csi.asu.edu/books/the-tomorrow-project>).

6 *Hieroglyph: Stories and Visions for a Better Future* / Ed. by E. Finn, K. Cramer. New York: William Morrow, 2014.

7 К слову, Грильмайр исключает дистопии из поля научной фантастики, аргументируя это на примере романов Маргарет Этвуд «Рассказ служанки» (1985) и «Заветы» (2019) отсутствием научной теории, которая лежала бы в основе воображенного мира будущего. Здесь исследовательница упускает из виду футурологическую трилогию Этвуд («Орикс и Коростель», 2003; «Год потопа», 2009; «Безумный Аддам», 2013), которая, в отличие от дилогии о Галааде, демонстрирует связь не только с жанром антиутопии, но и с понятием *science fiction* в буквальном его значении, поскольку развивает научные идеи о климатических изменениях и генной инженерии в мире будущего. Впрочем, в отличие от текстуальных объектов анализа Грильмайр, произведения Этвуд отличает высокохудожественная форма, во многом затмевающая их научный посыл.

8 *Everything Change: An Anthology of Climate Fiction* / Ed. by M. Milkoreit, M. Martinez, J. Eschrich. Tempe: Arizona State University, 2016.

кой, сконцентрированной на ближайшем будущем. И действительно, ни в одном тексте антологии нет слишком большого скачка во времени. Робинсон объясняет это тем, что изменения климата происходят уже сегодня, поэтому самому поджанру климатической фантастики присуща претензия на реализм. Рассказы служат здесь уже не «блюпринтами», как в «Иероглифе», а симуляциями возможных вариантов будущего, задача которых — предостеречь.

По словам Грильмайр, сугубо литературоведческий анализ фабулы и содержания увел бы в сторону от сути дела — учитывая специфику текстов, с этим можно только согласиться, — поэтому особое внимание она решила уделить интенциям текстопроизводства и отправилась в стоявшие за созданием этих рассказов институции Аризоны и Калифорнии, чтобы обсудить свои идеи с учеными, издателями и авторами. Свой исследовательский метод (точнее было бы назвать его стилем или манерой) она позаимствовала у основоположницы киберфеминизма и постгуманизма Донны Харауэй; сама Грильмайр называет его «тентакулярное мышление»⁹. Будь Грильмайр самостоятельным мыслителем, у нее были бы все шансы вписаться в «спекулятивный поворот»¹⁰, но и ее сугубо дополнительная работа несет на себе следы проникших в культурологическое письмо тентакулярных существ. Отнюдь не эффектности ради она упоминает «мышление ошупью» (с. 16) и «мышление щупальцами» (с. 219), «тентакулярные петли рефлексии и саморефлексии» (с. 231) — она действительно противится тому, чтобы сводить ответы на ключевые вопросы к какой-то простой формуле, потому что их суть «можно прощупать лишь через отдельные истории» (с. 235). Грильмайр перебирает классических теоретиков научной фантастики и адептов футурологии, а тексты авторов-любителей перемежает произведениями мэтров жанра по принципу популяризованной в образной системе Харауэй «игры в веревочку», когда натянутая на пальцах нить складывается в фигуру, которая будет отличаться не только от культуры к культуре, но и от руки к руке¹¹. В итоге получившаяся на пальцах Грильмайр фигура не только охватывает «специфическое, но все же гетерогенное поле производства и обсуждения текстов» (с. 13), но и изображает «теорию как научную фантастику и научную фантастику как теорию» (с. 221).

Контрасты

Чтобы раскрыть специфику «научно-фантастических футурологий», Грильмайр рассматривает научно-фантастические рассказы в контрасте с футурологическими

-
- 9 Ср. у Харауэй: «Тентакулярные существа ввязывают меня в СФ [то есть научную фантастику. — С.Т.]. Их многочисленные конечности образуют веревочные фигуры (*string figures*); они вплетают меня в поэзис — создание — спекулятивной фабуляции, сайнс-фикшна, сциентического факта, спекулятивного феминизма, *soin de ficelle* [*фр.* заботы о нитях]. Тентакулярные существа создают сцепления и расцепления; они подобны разрезам и узлам; они различают; ткнут пути и последствия; они и открыты, и переплетены <...>. Я работаю с веревочными фигурами как с теоретическим тропом, способом мыслить-с множеством компаньонов в симпозиционном сплетении, валянии, запутывании, прослеживании и упорядочении» (Харауэй Д. Оставаясь со смутой. Заводить сородичей в Хтулucose / Пер. с англ. А. Писарева, Д. Хамис, П. Хановой. Пермь: Гиле Пресс, 2020. С. 52–53).
 - 10 Подробную историю так называемого спекулятивного поворота см. в кн.: Хаустов Д. Темные теории: философия после постмодерна. М.: АСТ, 2026. С. 49–155.
 - 11 Харауэй называет такие веревочные фигуры «мыслительными и созидательными практиками» (Харауэй Д. Указ. соч. С. 33).

жанрами сценария и умозрительного эксперимента. Истоки футурологических сценариев лежат в 1960-х гг. и связаны с угрозой ядерной войны; сегодня же этот метод используется в социологии, менеджменте, климатологии, градостроительстве и даже в повседневной жизни, чтобы оценить тот или иной аспект обозримого будущего и принять соответствующее решение, сделать выбор. Сценарий в сжатой форме описывает возможное развитие обстоятельств, при этом сопоставляются различные альтернативы и явно допускается элемент неопределенности. Сценарий всегда преследует конкретную цель — принять решение, найти новые перспективы и т.д., — а художественное качество не стоит на первом месте. Грильмайр подчеркивает, что если сценарии оцениваются в категориях вероятности, возможности и достоверности, то научно-фантастические рассказы обретают художественную ценность благодаря их расшатыванию. В то же время научная фантастика отграничивается от прочей фантастики за счет того, что опирается на точность науки.

Исследовательница отмечает тенденцию последних лет скрещивать жанры футурологического сценария и научной фантастики: с одной стороны, авторам научно-фантастических произведений «приписывается определенная компетентность, когда речь заходит об обществах и технологиях будущего», а с другой — элементы сценарного метода «превращаются в руководство по коллаборативному, спекулятивному письму» (с. 13). Художественные рассказы при этом не претендуют на роль поставщика сценариев для футурологии — главное их притязание, как можно обобщить, опираясь на условия конкурсного отбора, предисловия и прочие сопроводительные тексты, заключается в том, чтобы способствовать размышлению о будущем, которое, впрочем, следует определенным стратегиям и правилам, в связи с чем исследовательница называет этот жанр «фикциональной симуляцией сценарного метода» (с. 13). Такой подход всегда подразумевает несколько сценариев от лучшего к худшему, причем фокус может перемещаться по шкале возможности, вероятности, правдоподобности и желательности (с. 112).

Схожим образом колеблется между наукой и фантастикой, между фактом и вымыслом концепция умозрительного эксперимента, тоже продуктивная для описания научно-фантастических футурологий, поскольку она применима и к любому научно-фантастическому тексту, и к футурологическому сценарию. Таким экспериментом занимается, например, Кен Уортон в рассказе «На мели»: задаваясь вопросом, как выглядела бы высокоразвитая форма жизни в подледном океане Юпитера, он отвечает на него эволюционно-биологическими спекуляциями, знакомясь с которыми, читатели узнают о Европе, спутнике Юпитера. Здесь важны данные исследований о Европе, а не вероятность реального существования таких форм жизни на ней; другими словами, важно поведать читателю о законах природы, а не добыть новое знание, поскольку описанное в рассказе нельзя сегодня доказать ни математическим, ни экспериментальным путем. Такое соотношение науки и вымысла Грильмайр именует «частично-точным реализмом» (с. 48), при котором «реалистичное или правдоподобное изображение одного мотива отменяется в пользу реализма другого» (с. 50–51). По мнению исследовательницы, умозрительная стратегия такого реализма избавляет от необходимости вешать на тот или иной текст ярлык «твердой» или «мягкой» научной фантастики.

Очевидно, что реализм научной фантастики специфичен. Урсула Ле Гуин называла его «странным реализмом», а Руди Рюкер — «трансреализмом», то есть таким, который способен устанавливать конкретные связи с повседневной жизнью, делая фантастику пластичнее: это «не просто манера письма, одна среди многих, а визионерский модус, позволяющий писать вдохновенную и искусную научную фантастику, которой есть что сказать об этом мире» (с. 205). Грильмайр осторожно предлагает не применять к жанру слишком узких критериев реализма, потому что

оценка того, приближают ли нас какие-то мотивы и типы письма к действительности или отдаляют от нее, «не индивидуальна и не универсальна — она в высшей степени определяется культурой» (с. 243).

И далеко, и близко. И научно, и фантастично

О том, что называть научной фантастикой, нет единого мнения ни среди литературоведов, ни среди писателей. Один из камней преткновения здесь — соотношение настоящего и будущего. Многие (как Урсула Ле Гуин и Уильям Гибсон) заявляют, что научная фантастика не высказывается о будущем, а лишь смещает углы восприятия настоящего, заставляя по-новому взглянуть на его актуальные тенденции и показывая, что «спекулятивный скачок в фиктивное будущее или альтернативное настоящее не освобождает от существующих данностей и представлений о ценностях <...>, не освобождает от этических импликаций» (с. 20). Поскольку, как выразилась культуролог Карин Харассер, научная фантастика является «непослушной сестрой историографии» (с. 22), при чтении научной фантастики лучше «избегать попыток проверить реальность» (с. 20), сколь бы ни было соблазнительно, пользуясь своим историческим положением, исследовать «историю будущего»¹², то есть подтверждать или опровергать некогда предложенные литературой варианты той современности, в которой мы находимся сегодня.

Такие исторические тексты о тогдашнем «завтра» в большей мере демонстрируют открытость и контингентность будущего. Равно как и нынешние «научно-фантастические футурологии» не соревнуются в том, какое предсказание сбудется и какой автор возьмет успех, а скорее пытаются вырваться из представления о линейном ходе истории, спекулируя на принципиальной открытости будущего, где вполне могут происходить вещи, которые сегодня невозможно себе представить. В этой связи социолог литературы Дарко Сувин настаивал на том, что научной фантастике важны не вероятности, а возможности. Эту идею, например, прекрасно демонстрирует Дженнифер Рон в рассказе «Древо жизни»: запрограммировать жизнь целой планеты в одно яблочное зернышко сегодня представляется невозможным, но не стоит забывать, что еще несколько десятилетий назад столь же невозможными казались нынешние технологии генной инженерии.

Большинство теорий научной фантастики так или иначе исходят из понятийно-методологической пары: *спекуляция* (по принципу «что, если») и *экстраполяция* (по принципу «что, если так пойдет и дальше»). По мысли литературоведа Карла Даррила Мальмгрена, между этими полюсами и протягиваются научно-фантастические нарративы, поскольку оба метода создают тот самый, введенный в теоретический обиход Дарко Сувином «новум» научной фантастики, отличающий эмпирический мир читателя от мира повествования. Мальмгрен называет научность эпистемологической доминантой обоих методов в рамках жанра, но разводит их по разным поджанрам: нарративы, показывающие возможное развитие в неожиданном свете (здесь спекуляция стоит ближе к науке), и нарративы, сфокусированные на актуальных тенденциях и служащие скорее предостережением (здесь экстраполяция склоняется к фантастике). По этой причине Грильмайр — помимо фабульной, содержательной стороны рассказов — анализирует, насколько большой «спекулятивный скачок» (с. 14) они совершают: переосмысливают ли ны-

12 Ср. известную монографию Питера Дж. Боулера с соответствующим заглавием: *Bowler P.J. A History of the Future: Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov.* Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

нешние тенденции или же размышляют о совершенно неожиданных и невероятных явлениях. Исследовательница приходит к выводу, что научно-фантастические нарративы всегда располагаются где-то между экстраполяцией и спекуляцией, поскольку не могут не иметь отношения к реальности, но всегда поднимают вопрос о вероятности и правдоподобности, а, обращаясь к неожиданному и невероятному, на деле занимаются поиском возможностей и альтернатив. С такой точки зрения даже снимается различие между «твердой» научной фантастикой (ориентирующейся на естественные науки) и «мягкой» (ориентирующейся на гуманитарные науки), потому что «расстояние между наукой и фантастикой остается подвижным» (с. 31). Грильмайр соглашается с Ребеккой Уилбэнкс, отстаивающей позицию, что вероятность сегодня уже не играет столь важной роли, как, например, плюрализация взглядов на будущее, поэтому и о будущем следует говорить во множественном числе. Она также разделяет идею, что миссия научной фантастики — не только транслировать знание, но и влиять на мир. Вслед за Чарльзом Элкинзом она предлагает называть такие тексты «заклинательными вымыслами» (с. 152) — и помещает их между научной фантастикой и футурологией, поскольку, как обе эти сферы, они стремятся не предсказать будущее, а сконструировать его.

Традиционные художественные ценности

Пересечения между художественным вымыслом и футурологией обрели платформу в начале XX в., когда журналы, посвященные научному прогрессу, стали совмещать на своих страницах статьи специалистов с художественными рассказами. В 1926 г. Хьюго Гернсбек основал журнал «Увлекательные истории» и в открывающей первый номер статье ввел понятие «научофантастика», подразумевая под этим «очаровательную выдумку, смешанную с научным фактом и пророческим видением» (с. 32). Взаимодействие спекулятивного развития технологий и спекулятивного фикшена, которое сто лет назад осуществлялось на страницах нишевых журналов, сегодня перекочевало в мейнстрим, однако вопрос об эстетической ценности таких текстов остается нерешенным. Как было сказано выше, «оксюморонный» жанр научной фантастики вынужден колебаться между двумя лежащими в его названии полюсами. Тем не менее складывается ощущение, что в силу их производственной и функциональной специфики рассматриваемые в книге Грильмайр тексты «научно-фантастических футурологий» подвержены еще большим колебаниям между принципами науки и законами литературы. Например, программная необходимость сообщить знание заставляет прерывать развитие действия сухими информационными блоками, за которые этот жанр нередко подвергается критике. Грильмайр задается справедливым вопросом о роли художественности в таких текстах — и пытается ее отстоять в противовес распространенному снисходительному, скептическому отношению к жанру. Она считает нужным напомнить избитую истину: «Литературные тексты предстают не как изложение информации, а как художественные формы, которые сообщают знания не только через содержание, но и через образы, формы и чувства, которые они вызывают» (с. 76).

Опираясь на трактовку понятия пластичности у философа Ханса Йонаса, исследовательница описывает фантастику как «пластическую симуляцию» (с. 53), позволяющую не просто воспринимать изображаемые ситуации как информационные сгустки, но переживать их мысленно, осмыслять эмоционально и интел-

лектуально — особенно те, что невозможно протестировать или нежелательно реализовывать. И сценарий, и умозрительный эксперимент, и научно-фантастический текст порождают в акте наррации мир, в который читатель может погрузиться в воображении, то есть эти тексты прибегают к стратегии «миропостроения» (*world-building*). По сути, Грильмайр подчеркивает базовый компонент литературного текста, который еще Дмитрий Лихачев называл «внутренним миром художественного произведения»¹³ и которым активно пользуются в современных теориях и стратегиях сторителлинга далеко за рамками искусства. Созидание такого специфического мира превращает фантастический текст, пользуясь метафорой астрофизика и писателя Джайанта Нарликара, в «сахарную глазурь, делающую вкуснее горькую пилюлю науки, которую зачастую сложно переварить (и понять)» (с. 55).

Наряду с пластичностью, типичной для научной фантастики повествовательной стратегией Грильмайр называет «эффект очуждения» (*Verfremdung*). Это в принципе справедливо, но, как говорится, есть нюанс. Само понятие она заимствует у Бертольда Брехта, призывавшего использовать *очуждение* вместо *вживания*, чтобы «внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям»¹⁴. Требуя сломать так называемую четвертую стену¹⁵, он выступал за «освобождение сцены и зрительного зала от всего “магического”, уничтожение всяких “гипнотических полей”»¹⁶. С такой точки зрения прав, скорее, Дарко Сувин, писавший о научно-фантастическом «когнитивном очуждении», призванном «противодействовать социальному и политическому отчуждению человека» (с. 27). Грильмайр же приписывает эффектность научно-фантастической литературы удачному использованию метода очуждения «на интрадиегетическом уровне, внутри вымышленного мира» (с. 58): например, если в описании говорящего человека, каким видят его инопланетяне, на его лице открывается и закрывается некое круглое отверстие, то «перспектива переворачивается и нечто само собой разумеющееся становится в глазах пришельцев чем-то необычным» (с. 41). По сути, приведенные Грильмайр примеры не направлены на выявление речевой сделанности текста, чего добивался Брехт в рамках своего «эпического театра». В действительности то, что исследовательница приписывает научно-фантастическим текстам, следовало бы соотносить не с «очуждением» Брехта, а с «остранением» Виктора Шкловского. Безусловно, первый в своей концепции опирался на второго:

«Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать

13 См.: Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

14 Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения» / Пер. с нем. Е. Эткинда // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5. М.: Искусство, 1965. С. 102.

15 Ср.: «Предпосылкой для возникновения “очуждения” является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа. Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, — это представление, разумеется, следует отбросить» (Брехт Б. Указ. соч. С. 102–103).

16 Там же. С. 102.

с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности¹⁷.

Однако немецкий драматург переработал идею русского формалиста настолько, что его собственный театральный метод стал во многом противоречить главной задаче искусства по Шкловскому — «сделать камень каменным»¹⁸: у художника слова прием остранения заключается «в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший»¹⁹. Тем удивительнее, что Грильмайр сама же упоминает фамилию русского формалиста вместе с его метафорой камня (с. 233), однако лишь в контексте своей рецепции идей Роберта Шоулза, ссылавшегося на метафору Шкловского. Это наводит на подозрение, что в «тентакулярном мышлении» исследовательские щупальца лишь касаются поверхностей, не погружаясь вглубь. Вероятно, более продуктивной в этом контексте была бы предложенная Сувиным концепция «когнитивного очуждения», типичного для научной фантастики, которая концентрируется на необычных идеях, смелых гипотезах и креативных формах знания и «тем самым выходит за рамки эмпирии, то есть оказывается “метаэмпирической”, но никогда не “метафизической”» (с. 60).

Несмотря на то что даже в их собственном «самопонимании» анализируемые рассказы являются «не завершенной формой текста, а практиками спекулирования» (с. 14), Грильмайр пытается доказать ценность жанра и критикует сложившийся взгляд на научно-фантастическую футурологию как на «литературу, однако такую, которую не нужно интерпретировать, дескать, ее следует прочитывать лишь одним образом, а именно как однозначный миметический сценарий будущего» (с. 189). Опровергнуть расхожую установку она пытается анализом рассказа Руди Рюкера «Абрикосовая аллея», который можно трактовать и как текст о технологии квантовой телепатии, и как предостережение от капитализации и коммерциализации всех сфер жизни, то есть рассказ представляет собой не столько спекуляцию на тему того, позволит ли такая технология в будущем регистрировать, оценивать и монетизировать любые эмоции, сколько критикой уже существующих в современном обществе механизмов и структур — через изображение общества будущего, в котором правят деньги. В целом вопрос интерпретации «научно-фантастической футурологии» как «оксюморонной картинки-перевертыша» (с. 70), в которой на передний план можно выдвинуть то научный, то фантастический элемент, оказывается ключевым при поиске художественной ценности жанра. В чтение таких произведений включается «мегатекст научной фантастики» (с. 94): текст воспринимается не столько сквозь лупу индивидуальной трактовки символов и событий, сколько через призму жанровых конвенций и читательских позиций. Фантаст Дэмиен Бродерик называет эту жанровую конвенциональность «стенографическим жаргоном», работающим по принципу «сгущения значения», когда «определенные узнаваемые мотивы, понятия, объекты и явления обуславливают определенное миропостроение» (с. 146).

Читательская критика «научно-фантастической футурологии» не в последнюю очередь касается именно научного элемента, «вторгающегося» в художественный мир и нарушающего его целостное восприятие. Показателен в этом смысле про-

17 Там же. С. 113.

18 Ср.: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 13.

19 Там же. С. 14.

ект Дэвида Джонсона «Завтра», который он начал еще в 2011 г., в пору работы на корпорацию *Intel* в должности «футуриста»; в 2016-м он перенес архивы проекта в Центр науки и воображения Университета штата Аризоны. Центр организует общественные ивенты, дискуссии и публикации, направленные на то, чтобы «разжечь коллективное воображение во имя лучшего будущего» (с. 62), и оперирует в своей деятельности такими понятиями, как «прикладное воображение» и «прикладная научная фантастика». Составленные Джонсоном антологии включают в себя не только рассказы признанных в научно-фантастической среде авторов, но и тексты, присланные на открытый конкурс, а также его собственные интервью с футурологами и писателями. Джонсон предлагает использовать научную фантастику как «инструмент проектирования (*design tool*) новых технологий и продуктов», называя этот подход «научно-фантастическим прототипированием» (*science fiction prototyping*)²⁰. В случае с научно-фантастическими прототипами речь идет не столько о литературе, сколько о функциональных текстах (некоторые из них затем перерастают в художественные рассказы), что только способствует расширению горизонта благодаря участию непрофессионалов, особенно из числа поклонников жанра. Впрочем, этот подход одновременно и сужает потенциал, поскольку для текстов, созданных в подобных рамочных условиях, шансы стать частью научно-фантастической культуры относительно невелики: они обсуждаются только в конкретных целевых группах и публикуются лишь на соответствующем сайте в виде файла PDF. Центральные вопросы научно-фантастического прототипирования касаются потенциального *улучшения* мира при помощи технологий, а не апокалиптических сценариев его развития. Джонсону вторит его коллега Джой Эшприх, побуждающий студентов концентрироваться на позитивных образах будущего и развивать в себе эмпатию, что ожидаемым образом сталкивает претензию на оптимизм с проблемой недостаточной развлекательности текста для аудитории, привыкшей к богатой традиции дистопий и катастроф будущего.

Диалогический путь в будущее

Главную ценность специфического жанра «научно-фантастической футурологии» Грильмайр видит не в эстетике, а в сфере массово-коммуникативной творческой деятельности. Футурологические рассказы, выступающие одновременно и фикциональными, и функциональными, преследуют цель воодушевить читающих и пишущих на активное формирование собственного будущего, «выявить возможные пространства действий и мотивировать к действию», а главное — «побудить к коммуникации и к дальнейшему письму о будущем» (с. 14). Поскольку спекуляция имеет дело не столько с расчетом вероятностей, сколько с подготовкой к различным возможным ситуациям, то научная фантастика открывает «простор для разнообразных альтернатив, настраивая наше воображение на невероятное» (с. 223). Действительно, подобного рода тексты заслуживают большего к себе уважения: так, Шерилл Винт, профессор Калифорнийского университета в Риверсайде, усматривает в кооперации научной фантастики и футурологии «узурпацию воображения капиталистически-предпринимательскими акторами» (с. 157), поскольку они

20 По Джонсону, прототипирование включает в себя пять шагов: выбор технологии и задание рамок истории, описание технологического нововведения, разъяснение его влияния на общество и жизнь, выводы из внедрения технологии в реалистичный сеттинг, обобщение (см. с. 67). Эту же методику он пропагандирует среди частных предприятий.

преследуют собственные экономические интересы и используют научную фантастику как инструмент. «Инструмент» здесь — крайне удачное понятие, однако оно требует более деликатного обращения: «Если научная фантастика — это инструмент, то не отвертка, идеально подходящая к болту, и не молоток, способный вбить что угодно, а скорее мешок, в который можно сложить различные вещи, или тентакулярно ощупывающие “оптико-гаптические глаза-пальцы”» (с. 244)²¹.

На часто звучащие заявления, что мобилизация воображения посредством коллективного участия в научно-фантастических проектах служит шагом на пути к мобилизации на политическом уровне, Грильмайр возражает: «Если что-то облечено в повествовательную форму, это еще не значит, что все могут принять участие в диалоге. Если научная фантастика чинит меньше высококультурных препятствий, это еще не значит, что все могут писать такие тексты» (с. 183). По аналогии с понятием «гринвошинг» она предлагает критически подходить и к своеобразному «сторителлинг-вошингу»: «Это требует доброжелательного, благонамеренного отношения к научной фантастике — как к способу размышления, осмысления и повествования — и в то же время критического и рефлексивного подхода, который исследует, какие идеи будущего, реализма и участия здесь пропагандируются» (с. 229).

Научная фантастика должна не только изображать возможное будущее, но и — в идеальном случае — влиять на то, в каком направлении оно будет развиваться. Грильмайр отстаивает амбициозную междисциплинарность научной фантастики: как литераторам стоило бы больше углубляться в науку, которую они описывают в своих сочинениях, так и читателю следует серьезнее воспринимать литературу как форму знания. Научная фантастика, будь то «твердая» или «мягкая», оказывается эффективным и при этом недооцененным средством научной коммуникации и помогает построить лучшее будущее благодаря тому, что наделяет публику инструментами, помогающими это лучшее будущее вообразить. Например, общедоступное и бесплатное участие в «Проекте “Завтра”» компенсирует недостаточность эстетической ценности присылаемых текстов своим коммуникативным посылом: сам формат служит своеобразным приглашением к диалогу о будущем. В этом смысле различные виды текстов, попадающих в категорию «научно-фантастических футурологий», — сценарии, умозрительные эксперименты, прототипы, рассказы — служат в первую очередь инструментами, помогающими разработать язык размышления о будущем. Жаль, что Грильмайр не упоминает здесь о том, что работать над этим языком сегодня должны также науки о культуре, — не только переводя информацию в различные контексты, но и создавая базу для «подвижного словаря»²² знаний: рассмотренная книга обогатила бы немецкий футурологический дискурс, если бы автор взяла на себя труд перевести использованные ею цитаты с английского²³. А без этого возможности диалога о будущем сужаются до гегемонии англоязычной оптики.

21 Последний образ в приведенной цитате заимствован из кн.: Харауэй Д. Указ. соч. С. 236.

22 Bachmann-Medick D. Übersetzung neu denken: Eine gesellschaftliche Perspektive. Frankfurt a.M.; New York: Campus, 2026. S. 72.

23 Грильмайр даже не всегда пользуется немецким изданием книги Харауэй, предпочитая давать ключевые цитаты на языке оригинала.