
Константин ФРУМКИН

СЮЖЕТ И ФАНТАЗМ: КАК БЫЛ УСТРОЕН СОВЕТСКИЙ НАУЧНО- ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РАССКАЗ

Для анализа текстов научно-фантастических рассказов вообще и русского научно-фантастического рассказа в частности прежде всего надо принять во внимание одну важнейшую особенность научной фантастики как разновидности литературы: в ней само фантастическое, то есть «чудо», то, что литературоведы часто называют «фантастическим элементом», является смысловым ядром почти любого текста — ядром, привлекающим внимание читателя, доставляющим удовольствие и развлекающим. Поэтому задачей фантастического текста становится презентация чуда, «показывание» фантастического, осуществляемое параллельно разворачиванию сюжета в узком смысле слова. Презентацию чудесного надо рассматривать как особую линию в развитии действия рассказа, которую можно отличать от сюжета и которая иногда сливается с ним, а иногда причудливым образом переплетается, оставаясь сравнительно автономной. Это аспект научно-фантастического текста можно назвать — несколько сдвигая традиционный смысл этого термина — «фантазмом».

Текст научно-фантастического рассказа — всегда поле напряжения между сюжетом — причем именно новеллистическим сюжетом — и «демонстрацией фантастического» («фантазмом»), и важнейшим вопросом становятся используемые писателями стратегии их сочетания.

Полвека поисков: «демонстрация» или «контаминация»?

Классический научно-фантастический рассказ, расцвет которого пришелся на 60-е годы, выработал формулу, которая идеально сбалансированно уравнивала естественно-научную и гуманитарную составляющую литературного «этоса». В этот период научно-фантастический рассказ в большинстве случаев стал историей о расплате за столкновение с чудесным, чаще всего — о расплате за научное открытие, причем

Константин Григорьевич Фрумкин — российский журналист, философ, культуролог. Автор книг и статей философской и культурологической тематики, в том числе на темы философии сознания, теории фантастики, теории и истории драмы, а также социальной футурологии. Один из инициаторов создания и координатор Ассоциации футурологов.

расплате, затрагивающей личностные, социальные и моральные измерения реальности. Говоря коротко — это рассказ о моральных последствиях научных открытий. Эта формула стала доминировать к 60-м годам, хотя родилась она, разумеется, не тогда. С точки зрения истории литературы данная коллизия связана с фаустовским мифом, когда слишком любопытный маг и ученый оказывается в той или иной степени наказан за свою познавательную дерзость. Этой же формуле соответствует и «Франкенштейн» Мэри Шелли, с которого иногда начинают историю научной фантастики.

Таким образом, сама по себе формула «расплаты за изобретение» была готова уже к началу XX века, но некоторые обстоятельства мешали ее широкому распространению внутри жанра в 20–40-х годах — в частности, оптимизм, навязываемый советской идеологией, энтузиазм, вызываемый научно-техническим прогрессом, и связанная с этим энтузиазмом готовность ограничить художественные задачи рассказа просто демонстрацией возможностей науки. Отвлекали писателей и политические обстоятельства — например, тема будущей революции или позже, в 30-х годах, будущей войны при изображении таких социальных катаклизмов было не до осмысления научных достижений. Поэтому примерно до 1950-х годов научные открытия не становились поводом для моральной рефлексии и социальной критики.

Доминирующая в послевоенном НФ-рассказе формула — «выявление моральных последствий научного открытия» — была замечательна не только с содержательной, но и с архитектурной точки зрения, поскольку она идеально решала проблему соединения фантазма с сюжетом и интеграции первого во второй. Если именно фантастическое открытие порождало находящуюся в центре писательского интереса моральную проблему, то фантазм, таким образом, запускал сюжет. Однако так было не всегда, и в первой половине XX века мы видим множество экспериментов по построению фантастических рассказов. Если считать найденную к 60-м годам формулу «идеальной», то с позиции сегодняшнего дня можно сказать, что первая половина века ушла на поиски идеальной формулы, при этом авторами было опробовано множество иных схем повествования.

Были рассказы, не придающие большое значение личности героя и представляющие собой, по сути, хронику или панораму какого-либо будущего общества, — это были в буквальном смысле слова «хроники будущего». В числе таких хроник — «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова (1905) — история гибели антарктической колонии, «Гибель главного города» Ефима Зозули (1918) — история оккупации некоего Главного города американизированной западной державой, «Расстрелянная земля» Николая Асеева (1921) — хроника межпланетной войны. В «Рассказе об Аке и человечестве» Ефима Зозули (1919) мы видим чередование эпизодов хроникального повествования со сценами диалогов персонажей, все-таки приближающих рассказ к «обычному» литературному тексту. Рассказы-хроники, как и рассказы-панорамы будущего общества, писались примерно до середины 1920-х годов, последним — во всяком случае последним известным образцом такого рода текста — стал «Кол из будущего» (1927–1930) Велимира Хлебникова — бессюжетный набор зарисовок будущего общества.

Совсем другой метод демонстрирует в своих лучших ранних рассказах Александр Беляев, явно ориентирующийся на Жюль Верна и других авторов, сочетающих фантастику с приключениями. Классик советской НФ в значительной части случаев не выделял рассказ в качестве особого жанра, требующего специфической техники письма. Рассказов в творчестве Беляева вообще немного, а те, что есть, часто напоминают маленькие повести, включающие в себя — несмотря на объем — достаточно большое число эпизодов и разворачивающихся на длинных временных периодах.

В рассказе «Амба» мы видим настоящую приключенческую повесть жюль-верновского стиля, которая начинается с подробного описания, как герой еще в детстве мечтал поехать в Абиссинию, как он в нее наконец поехал, рассказывается о пирах в абиссинском племени, о знакомстве с разными людьми, о пропаже немецкой научной экспедиции — и только для того, чтобы разыскать пропавшего немецкого профессора, вводится фантастический элемент — оживление мозга погибшего ассистента, который и указывает дорогу к пропавшему. В сюжетном отношении фантастический элемент оказывается подчинен приключенческому и выполняет роль инструмента — с помощью него разыскивают пропавшего.

Рассказ Беляева «Сезам, откройся!!!» — классический детектив, который мог бы обойтись вообще без фантастики. Сюжет сводится к тому, что вор приводит в замок богача своего сообщника в металлических доспехах, выдавая его за робота-слугу, благодаря этому сообщник остается на ночь один рядом с сейфом с драгоценностями. Фантастический элемент — небывалые для начала века бытовые приборы — служит лишь фоном, на котором робот-слуга кажется тоже правдоподобным.

В рассказе Беляева «Невидимый свет» есть социальный сюжет: ослепший рабочий сначала оказывается обобраным врачом-шарлатаном, а когда его все-таки излечивают, он оказывается на грани голода, после чего становится готов к революционной борьбе. К этому социальному сюжету довольно механически прибавлен сюжет о том, как перед излечением слепого делают участником эксперимента, позволяющего ему увидеть движение электронов, — но эксперимент заканчивается, не имея особых сюжетных последствий, а социальный сюжет продолжает свое течение почти независимо от него. Демонстрация фантастической идеи просто вставлена в социальный сюжет.

Ранние рассказы Абрама Палея появились одновременно с беляевскими — в конце 20-х — начале 30-х годов, однако написаны по совершенно другой схеме. Их сверхзадача — демонстрация удивительных научных открытий, таких, как электромагнитный «предотвратитель» столкновения поездов («Опыт машиниста Тураева», 1936) или генератор антигравитации («Необыкновенный дом», 1936). Демонстрацией эти рассказы практически и исчерпываются.

Сравнивая описанные выше рассказы Абрама Палея и Александра Беляева, мы видим две главные стратегии интеграции фантазма и сюжета в тексте рассказа. Первую стратегию можно было бы назвать «демонстрационной». В ее рамках фантазм поглощает сюжет, и последний сводится к демонстрации удивительного явления. «Демонстрационная стратегия» была идеальной для «фантастики ближнего прицела», примером чего могут служить написанные в 1940-е годы рассказы Владимира Немцова. Его рассказ «Шестое чувство» (1945), по сути, исчерпывается демонстрацией работы прибора, управляющего насекомыми с помощью радиолучей, а «Снегиревский эффект» (1946) — демонстрацией прибора, особым излучением ускоряющего рост деревьев.

Вторую стратегию можно назвать «инструментальной» — когда фантазм оказывается инструментально подчиненным одной и, может быть, неглавной задаче сюжета. Впрочем, ее же можно назвать контаминационной — поскольку она предполагает сравнительно «свободную» контаминацию сюжета с фантастическим элементом. Здесь сюжет формально не связан с «презентацией фантастического», а фантастический элемент играет в повествовании побочную или инструментальную функцию. Впрочем, Беляев, дав классические образцы инструментальной стратегии, прибежал к демонстрационной в некоторых рассказах об изобретениях профессора Вагнера. В 20–30-е годы инструментальная стратегия получала дополнительный импульс благодаря военно-политическим сюжетам, примером чего может служить «Таинственный взрыв» Николая Шпанова (1925).

Довольно сложным и совершенно нехарактерным для научной фантастики явлением оказались построенные против всех законов жанра ранние рассказы Ивана Ефремова, которые формально можно отнести к инструментальной стратегии — но в очень специфической форме. Если Беляев ориентировался на Жюль Верна и приключенческую литературу, то Ефремов — на мемуары и очерки о путешествиях. Большую часть текста рассказа Ефремова часто занимает описание путешествия, которое имеет самоценный характер и никак не подготавливает появление фантастического элемента. Последний появляется лишь в самом конце, его демонстрация не запускает, а венчает сюжет, является кульминацией и практически не влечет никаких значимых следствий — финальной встречей с чем-то необычным все и заканчивается. Если рассказы Ефремова причислить к фантастике, то многие из них совершенно уникальны по тому, сколь малое значение имеют в них собственно фантастические элементы и как поздно эти элементы появляются в ходе разворачивания сюжета. В 1970-е годы своеобразной данью уважения ефремовскому стилю стали такие рассказы Дмитрия Биленкина, как «Снега Олимпа» и «Сокровища Нерианы», — в них тоже большую часть текста занимают описания тяжелых путешествий, правда, уже осуществляемых космонавтами на других планетах. Длинное описание опасной экспедиции завершается ценным открытием, в первом рассказе это запись древнего инопланетного альпиниста на вершине марсианской горы, во втором — странная форма жизни, живущая среди высоких вулканических температур. Но как и у Ефремова, эти открытия заканчивают рассказы и не влекут никаких последствий. Однако такое построение рассказов не характерно ни для Биленкина, ни вообще для рассказов этого времени.

Демонстрационная и инструментальная стратегия господствовала в литературе вплоть до 50-х годов. В этой связи любопытны ранние рассказы Стругацких конца 50-х — начала 60-х годов. С одной стороны, на фоне других авторов научной фантастики этой эпохи Стругацкие сразу же демонстрируют высокий литературный уровень. Их рассказы — рассказы будущего, рассказы, стоящие на голову выше общего уровня. И тем не менее сюжетосложение этих рассказов зачастую довольно наивно и целиком вписывается в литературную ситуацию того времени. Так, «Спонтанный рефлекс» (1958) — типичный пример демонстрационной стратегии, он сводится к аттракциону — демонстрации бесчинств вышедшего из-под контроля робота, финал рассказа — робот оказывается зажат бульдозерами и отключен, а ученым еще предстоит много интересной работы. Признаки инструментальной стратегии видны в раннем рассказе Стругацких «Испытание СКИБР». Его сюжет формально сводится к тому, что кибернетик, закончивший программирование сложной машины, намерен навсегда соединиться со своей любимой девушкой, однако в конце он вынужден принять приглашение в многолетнюю межзвездную экспедицию, так что с девушкой он, видимо, навсегда расстанется. В этом повороте — необходимость трагической жертвы со стороны ученого — уже видны нотки литературы 60-х, однако «несовершенство» — или, иначе, «архаизм» рассказа проявляется в том, с одной стороны, большую часть текста рассказа занимает описание увлекательного испытания космического робота, преодолевающего различные препятствия, то есть это явно демонстрационный рассказ-аттракцион, а с другой стороны, формальный сюжет про любовь и расставания практически не связан с этим аттракционом. Если рассказы Ефремова зачастую написаны ради описания путешествия, а фантастика в ней лишь формальный повод, то этот рассказ Стругацких, по сути, написан ради этого увлекательного испытания роботов на полигоне, которое играет роль самоценного зрелища, не связанного с той линией, которая формально является основой сюжета рассказа. Наконец, «Человек из Пасифиды» (1962) представляет собой вариацию на тему «Се-

зам, откройся!!!» Беляева — переодетый в металлический костюм мошенник обманывает американских военных, выдавая себя за пришельца из океанских глубин, строго говоря, рассказ даже не является фантастическим.

Расплата за открытие

Ситуация меняется к концу 50-х — началу 60-х годов, и тут прежде всего следует указать на три обстоятельства.

Во-первых, в советском искусстве зарождается мощная «шестидесятническая» гуманистическая струя, и фантастика также оказывается подчиненной этой задаче — задаче переработки всей культуры в духе нового гуманизма.

Во-вторых, авторитет и успехи науки уже перестали вызывать удивления и сомнения, они стали банальностью — и поэтому для фантастики стала не интересна задача пропагандировать науку — скорее, речь шла об исследовании ее «экстремальных зон».

В-третьих, само человечество столкнулось с «глобальными проблемами», что тоже отразилось на оптимизме фантастов.

В 50-х — начале 60-х годов в русском научно-фантастическом рассказе произошла и тематическая революция — к теме удивительных научных открытий и изобретений добавились темы инопланетян, выживших ископаемых или фантастических животных первобытных людей, и путешествий во времени. А кроме того, после 60-х годов фантасты «обнаружили», что открытие или изобретение может оказаться несовершенным, у него могут вскрыться глобальные, опасные для всего общества, непредвиденные последствия. Такую стратегию интеграции фантазма в сюжет можно назвать рефлексивной — поскольку она предполагает осмысление и рефлексии последствий «чуда». Так, в рассказе Дмитрия Биленкина «Париж стоит мессы» (1980) открытие антигравитации оказывается чревато странным побочным эффектом: кожа людей, находящихся рядом с антигравитационной машиной, приобретает зеленый цвет. Зеленый цвет кожи оказывается платой, которую человечеству предстоит заплатить за пользование преимуществами антигравитации — и это частный случай более общей темы — платы за научное открытие, цена открытия.

Цена бывает очень велика, и иногда предполагает жертву — в буквальном смысле слова «трагическую жертву». Так, в «Частных предположениях» братьев Стругацких (1959) возможность вернуться из межзвездной экспедиции еще при жизни своих родных и близких может быть куплена космонавтами только ценой огромных, длительных и мучительных перегрузок — буквально ценой адских мук. В «Живой воде» Григория Тарнаруцкого (1978) врач отдает жизнь, карьеру, личное счастье и здоровье для разработки «живой воды» — но запрещает использовать открытый эликсир для спасения его собственной жизни. Самопожертвование ученых было вообще важной темой тогдашней культуры — тут можно вспомнить знаменитый фильм «Девять дней одного года» и дважды экранизированный роман Даниила Гранина «Иду на грозу». Знаменитый рассказ Стругацких «Шесть спичек» (1959), в сущности, посвящен самой теме права на самопожертвование.

В НФ-рассказе второй половины XX века жертвой научной разработки часто становится ее создатель — в истории научно-фантастических рассказов на протяжении всего XX века и даже позже мы видим, как изобретения обращают свою мощь против изобретателя — разыгрываются извечные сюжеты про Фауста и ученика Чародея. Изобретатель гибнет при испытании своего изобретения («Рог изобилия» Владимира Григорьева, 1964, «Закон сохранения» Романа Подольного, 1980), испытания на себе приводят к непредсказуемым последствиям для здо-

ровья («Письмо» Романа Подольного, 1981), впрочем, последствия — например, в форме потери памяти — может почувствовать целый город («Настой забвения» Кира Булычева, 1989). Иногда трагические последствия использования изобретений возникают вследствие ошибки или случайности — так, воспользовавшись календарем прошлого года, герой «Любви и времени» Ильи Варшавского (1970), составляя маршрут прилета своей возлюбленной, ошибается на один день и отправляет ее «во вчера». Однако чаще момент расплаты встроен в структуру самого изобретения: ускорить время полета можно только ценой перегрузок («Частные предположения Стругацких»), замедлить время в одном месте можно, только ускорив в другом и чтобы в нем обязательно находился человек («Закон сохранения» Романа Подольного), увеличение умственных способностей человека ослабляет его моральные и духовные качества («Тревожных симптомов нет» Ильи Варшавского, 1964; «Программа на успех» Александра Силецкого, 1988).

Если же попробовать назвать рассказ, который мог бы служить символическим выражением этой литературной стратегии, то стоило бы прежде всего вспомнить «Четвертую производную» Дмитрия Биленкина (1976). Само название рассказа говорит именно о последствиях научных разработок, а также о последствиях последствий, о многоступенчатой системе «вызовов и ответов» (каждая производная — новое последствие). В рассказе говорится о «Магнитном мешке» — обладающей искусственным разумом системе защиты Солнечной системы от последствий запусков межзвездных фотонных ракет. О ней конструктор говорит, что самым сложным было не конструирование, а преодоление последствий конструирования. После того как выясняется, что Мешок запрещает старт фотонной ракеты, заботясь о безопасности экипажа, конструктор говорит, что и эта проблема будет решена — и хотя речь идет об этике искусственного разума, но «в конце концов, это обычная инженерная задача».

Может создаться впечатление, что формула «расплата за открытие» использовалась и в первой половине XX века, ведь профессор Вагнер у Беляева постоянно попадал в неприятные ситуации, однако это не совсем так. В позднем рассказе мы имеем серьезный вызов, порожденный научным открытием. В ранних рассказах вызов есть, но это не социальный вызов, не моральный, он сугубо камерный — он относится к неприятным, а чаще даже комическим ситуациям, которые возникают при испытании — но именно при испытании — новой научной разработки. Так, профессор Вагнер у Беляева не справляется со своим устройством для прыжков и сильно ударяется об землю («Ковер-самолет»). Двигатель, сделанный им из руки мертвого человека, вызывает панику среди жителей деревни и арест изобретателя («Чертова мельница»). У Абрама Палея герой-рассказчик не был предупрежден, что является участником испытаний нового электромагнитного тормоза для локомотивов, и оказывается страшно напуган («Опыт машиниста Тураева»). У Владимира Немцова прибор призван управлять саранчой, но пока ученые его настраивают, они привлекают тучу слепней и оказываются ими покусанными («Шестое чувство»). Проблемы не большие и не масштабные. Проблемы не требуют рефлексии и призваны скорее развлечь читателя — но они уже в зародыше несут формулу, которая станет доминирующей позднее, — «расплата за открытие». Можно сказать, что классический поздний рассказ родился тогда, когда писатели решили расширить последствия научных открытий, перенесли их с масштабов испытательного полигона на более широкие регионы социальной реальности.

Очень важным ходом для авторов «постшестидесятичной» научной фантастики является столкновение изобретателя и научной инновации с окружающим обществом: общество оказывается неадекватным изобретению и недостойным его, изобретение в тексте рассказа оказывается инструментом социальной критики,

высвечивающим общественные недостатки. Например: слишком беспечное использование научных достижений приводит к гибели цивилизации («Эти солнечные, солнечные зайчики» Феликса Дымова, 1980), изысканный гурман убивает изобретателя синтетической пищи («Штрудель по-венски» Алана Кубатиева, 1980), другой изысканный гурман отказывает в помощи инопланетянину («Утка в сметане» Ильи Варшавского, 1968), бюрократы изгоняют инопланетянина, чьи научные достижения могут сделать бюрократию ненужной («Повесть о контакте» Кира Булычева, 1989), сотрудники научного института отправляют в сумасшедший дом посланца высокоразвитой цивилизации («Человек без пропуска» Дмитрия Шашурина, 1992).

Регулярно демонстрируемое в НФ-рассказах несовершенство изобретений, неадекватность восприятия «чудесного», по сути, означала, что научная фантастика стала инструментом самокритики сциентизма, она постоянно указывала, что упрощенный рационализм не всегда ведет к успеху, не будучи способным справиться с неучтенными факторами, а также моральными и социальными последствиями своих достижений. Идущая в этом направлении мысль писателей иногда доходила до того, что, несмотря на общий сциентистский дух научно-фантастической литературы, несмотря на то, что ее темой была наука и инженерное дело, а персонажи — ученые и изобретатели, темой научной фантастики становилось торжество иррационализма. Нотку подобного иррационализма можно, например, встретить уже в «Олгой-Хорхой» Ивана Ефремова (1943), в котором участники научной экспедиции гибнут от столкновения с неизвестным науке червем — при этом их гибели можно было бы избежать, если бы ученые больше доверяли монголу, который знал об этих червях из древних легенд. Но после 60-х такие сюжеты участились. В «Моей Галатее» Галины Панизовской (1981) показывается, что компьютер мог бы быть гораздо эффективнее, если бы обладал эмоциями и был способен любить. В рассказе якутского писателя Гавриила Угарова «Вернуть открытие» (1981) смоделирована ситуация, в которой ценное открытие в сфере трансплантологии невозможно реконструировать после смерти его открывателя — поскольку, сделать его мог только якут, доверяющий природе, живущий в мире запахов и наладивший живой контакт с собственной собакой. И даже наука будущего может столкнуться с неподвластными ей силами («Шесть спичек» Стругацких, 1959).

Рефлексивная стратегия оказалась столь удачной, что она практически вытеснила из фантастики инструментальную стратегию: во второй половине XX века уже практически невозможно встретить НФ-рассказ, в котором бы фантастический элемент занимал подчиненную функцию по отношению к любовному, детективному или военному сюжету или был бы механически контаминирован с ним.

Однако это нельзя сказать о демонстрационной стратегии. Рефлексивная стратегия оттеснила ее на второй план, но не смогла вытеснить окончательно.

Когда какая-либо новая идея, новая тема очень сильно поражает воображение автора, то рассказ-демонстрация может появиться. В некотором смысле появление рассказа, написанного в демонстрационной стратегии, является симптомом рождение новой темы, которая еще не стала привычной и может удивлять как таковая. Это происходит, если демонстрация чуда достаточно ценна сама по себе, чтобы вписывать его еще в какую-либо сложную социально-моральную коллизию. Поэтому если в своих ранних рассказах конца 50-х Стругацкие развлекали читателей «бесчинствующими» роботами, то Север Гансовский в рассказах начала 60-х, таких, как «Стальная змея» и «Хозяин бухты», развлекает читателей «бесчинствами» обладающих странными свойствами невиданных, «альтернативных» животных.

По этой же причине в 60-е годы может появиться такой рассказ, как «Тень императора» Александра и Сергея Абрамовых, рассказ без внятного сюжета, посвя-

щенный демонстрации идеи возможности реконструировать звуки прошлых времен и смоделировать на основе реплик человека прошлого его виртуальную личность. Тогда эта идея казалась в новинку, и ее достаточно было показать — между тем как уже через 10 лет, в рассказе Дмитрия Биленкина «Видящие нас» идея моделирования личностей прошлого уже подвергается моральной рефлексии: кибернетик не хочет подсматривать за интимными моментами людей прошлого и начинает осознавать, что сам оказывается под постоянным наблюдением людей будущего.

После 1960-х годов рассказы-демонстрации, рассказы-аттракционы пишутся редко, но они всегда свидетельствуют о рождении новой темы, о том, что фантастическая идея еще не стала рутинной и привычной.

Ускорение действия

Вопрос о сложных взаимоотношениях автора научно-фантастического рассказа к нормам «реалистической «литературы, какими они представляли в литературном сознании XX века, очень любопытен, поскольку вообще «презентация фантастического» может быть выполнена куда более скупыми средствами, чем обычно нужно для написания рассказа. Презентация фантастического — это прежде всего интеллектуальный эксперимент, описание чего-либо необычного и последствий его появления, это может быть описано конспективно, на уровне чистых фактов. Разумеется, никто (кроме писателя Георгия Гуревича в книге «Древо тем») не решался ограничить дело только конспектом фактов, однако существовали приемы, позволяющие сделать изложение более лаконичным. В этой связи стоит указать на ряд любопытных феноменов.

Первый — это существование рассказов, вообще непохожих на рассказ, поскольку в них описываются не герои и их действия, а именно ход событий — обычно хроника некоего общества будущего. Такого рода рассказы были распространены в основном в первой трети XX века.

Второй феномен можно назвать «документализацией». Суть этого литературного приема сводится к тому, что либо весь текст рассказа, либо его значительная часть подается как цитата или изложения некоего другого текста: письма, газетной статьи, торжественной речи, дневника или отчета. Этот прием используется в научно-фантастическом рассказе чрезвычайно часто — и кажется (хотя это только предположение), чаще, чем в современном ему реалистическом рассказе. Важнейшая функция документализации — оправдать ускорение движения действия и лаконичность в изложении сюжета, избавить писателя от необходимости, излагая факты и описывая причинно-следственные связи, слишком много внимания уделять традициям беллетристического повествования. Лучшим примером этого является «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова, текст которой является якобы текстом некой газетной статьи. Значительная часть рассказа Михаила Арцибашева «Под солнцем» (1919) представлена как текст найденной в бутылке рукописи. Один из рассказов Романа Подольного так и называется — «Письмо», он представляет собой письмо ученого любимой девушке о ходе важного научного эксперимента.

Документализация — несомненно, один из симптомов того, что во второй половине XX века происходит интеллектуализация фантастического рассказа, который часто начинает играть роль мысленного эксперимента. Таким образом, в фантастике появляется «третий слой»: параллельно основному сюжету, построенному более или менее по общелитературным, новеллистическим канонам, параллельно фантазму, чья главная функция — удивлять читателя небывалыми фантастическими явлениями.

ми, появляется еще и интеллектуальный слой, призванный конструировать и демонстрировать гипотетические структуры реальности.

Наличие интеллектуального слоя повествования имеет очень важное последствие для композиции НФ-рассказа: стереотипным элементом текста рассказа становится обычно довольно многословное объяснение, даваемое героем, таким образом вскрывающим тайну, и разгадывающим загадку.

В результате сам сюжет перестраивается под необходимость дать герою слово для объяснения, ведь ему нужны для этого повод и площадка. Самый прямолинейный ход такого рода — когда в конце рассказа устраивается научный симпозиум (посвященный происходившим для этого в рассказе фантастическим событиям), и ученый в своей речи на симпозиуме ставит все точки над *i* — так устроен рассказ Михаила Грешнова «Краткий визит» (1988). Вообще, герои НФ-рассказов часто проносят речи — эту традицию задал еще Куприн в рассказе 1906 года, который так и называется — «Тост» (а через полвека Александр Казанцев пишет рассказ «Новогодний тост» на близкую тему). Лекции, экскурсии (особенно в научные учреждения), интервью — используются любые правдоподобные ситуации, чтобы дать герою довольно много говорить, давая объяснения. При этом стереотипным и, можно даже сказать, обязательным структурным элементом повествования становится такая фигура, как «некомпетентный собеседник». Он нужен для того, чтобы «компетентный герой» был вынужден высказаться, причем предельно популярно и проговаривая те вещи, которые вроде бы для персонажей являются самоочевидными. Некомпетентный собеседник играет в повествовании роль провокатора объяснения — это громоотвод, куда ударяет риторическая «молния». Так, в рассказах Беляева про изобретения профессора Вагнера всегда есть герой-рассказчик, выполняющий роль своеобразного «доктора Ватсона» при профессоре Вагнере. Казанцев организует в своем рассказе «Гости из Космоса» беседу ученых с моряками полярного судна. Некомпетентным собеседником может оказаться родственник ученого («День и ночь» Владимира Немцова, 1946), водителем танка, на котором едут ученые («Забывтый эксперимент» братьев Стругацких, 1959), журналист, берущий интервью («Четвертая производная» Дмитрия Биленкина, 1976). Может быть, предельного обнажения этот прием достигает в «Этих солнечных, солнечных зайчиках» Феликса Дымова, где большая часть повествования сводится к объяснениям, которые командир космического корабля дает своей жене. Жена не просто менее компетентна, чем остальной экипаж, но она еще и — так специально выстроено действие — опоздала к ночному собранию экипажа корабля, и поэтому — как бы для нее, а на самом деле для читателя — космонавты вынуждены еще раз кратко проговаривать всю фантастическую коллизию, с которой они столкнулись.

Научно-фантастический рассказ часто является полем напряжения между «литературным» и «интеллектуальным». «Интеллектуализация» требует концентрации смысла, ускорения темпа повествования, отбрасывания лишних подробностей и лирики — и вот для выполнения этой темы авторами, во-первых, используется прием «документализации» и, во-вторых, введение словесных объяснений, которые являются концентраторами смысла, резюмируя то, что было видно из предшествующего текста лишь намеками и разрозненными фрагментами.

Как закончить: пуанты и эпилоги

Научно-фантастический рассказ в большинстве случаев является разновидностью новеллы, а для новеллы характерно так называемое «новеллистическое окончание»,

в котором сочетаются свойства финала и кульминации, а иногда еще и присутствует так называемый «пуант», то есть внезапный поворот сюжета. Важной особенностью русского научно-фантастического рассказа XX века является то, что в значительном числе случаев писатели к такому новеллистическому финалу не прибегают.

При анализе текстов научно-фантастических рассказов крайне интересным представляется такой аспект, как соотношения финала рассказа с развязкой сюжета. Логично было бы ждать, что эти два финала — логический и композиционный — совпадают. Так, несомненно, бывает, но не менее распространен и другой вариант композиции, когда сюжет закончен, но текст еще длится какое-то время. В произведениях большой формы такой прием иногда называется эпилогом, который определяется как заключительная часть, прибавленная к законченному художественному произведению и необязательно связанная с ним непрерывным действием. Такие микроэпilogи часто имеются и в научно-фантастических рассказах. В этой связи финалы научно-фантастических рассказов можно разделить на две большие категории: финалы-развязки и финалы-эпilogи.

Финал-эпилог часто является симптомом некоторой «стыдливости» автора, не желающего подчиняться только характерным именно для фантастики художественным задачам. Эпилог часто используется писателем для того, чтобы отдать дань законам нефантастической художественной прозы, как они ему представляются, реже задачам научно-популярной и интеллектуальной литературы. То есть эпилог часто используется автором, чтобы хотя бы частично выйти за пределы жанра.

Вообще, функции эпилога чрезвычайно разнообразны. Иногда он должен рассказать о том, что же было после развязки. «Республика Южного Креста» Валерия Брюсова заканчивается тем, что описывается, как разрушенный город опять восстанавливается. В «Механическом правосудии» Куприна после того, как изобретатель машины для телесных наказаний во время демонстрации сам попадает в нее и оказывается выпоротым, дается глава, рассказывающая, как изобретатель жил после этого случая — таким образом, масштабы «хронотопа» в эпилоге резко меняются, вместо поминутного репортажа дается обзор многих лет жизни.

В эпилоге может демонстрироваться, как принятое героями решение воплощается в жизнь. В эпилоге рассказа Феликса Дымова «Эти солнечные, солнечные зайчики», в котором принимается решение, что развоплотившиеся инопланетяне будут рождаться на земле в виде земных детей, показывается, как эти дети начали рождаться.

Иногда в эпилоге решается вопрос о возможности доказать или подтвердить те события, которые для читателя и героя, в сущности, в доказательстве не нуждаются. В «Первых людях на первом плоту» Стругацких (1968) герои в финале уничтожают улики, доказывающие реальность фантастического происшествия. В финале «Высота 4100» Василия Карпова (1984) появляются результаты анализа, подтверждающие древность неандертальца, с которым встретились альпинисты.

Для рассказов 30—50-х годов характерны оптимистические финалы, рассказывающие о том, какие открываются перспективы в связи с очередной научной разработкой и как много интересной работы еще предстоит

И пожалуй, важнейшее явление в эволюции композиции научно-фантастического рассказа, которое можно было наблюдать в постсоветское время, заключается в том, что писатели все-таки уже начали отказываться от эпilogов, сводящихся к возданию должного литературным законам — и от лирических введений в начале, и от вялых эпilogов в конце. Интерес читателя оказался важнее, чем дань литературным традициям, финалы постсоветских рассказов стали более энергичными и более точно совпадать с моментом развязки, а также часто и кульминации.