

ЭЛЕМЕНТЫ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В СЕРИАЛЕ «LOST»

Умнов А.П.

ФГАОУ ВО Нижегородский национальный государственный исследовательский университет им. Н.И. Лобачевского, 603950, г. Нижний Новгород, пр-т Гагарина, д. 23

email: artum815@rambler.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье представлен обзор элементов, характерных для жанра научной фантастики и присутствующих в сериале «Lost». При раскрытии данного аспекта используется теоретическая база, посвящённая научной фантастике и категории фантастического в целом. В ходе анализа выявляется взаимосвязь разного рода фантастических допущений; определяются темы, типичные для жанра научной фантастики и использованные в сериале. Научно-фантастический компонент повествования в статье раскрывается как одно из ключевых начал, составляющих сюжет произведения. Также анализируется связь данного вопроса с идейной составляющей сериала в целом.

Ключевые слова: *научная фантастика, science-fiction, фантастика, кино, телесериал, «Остаться в живых», «Lost», жанр.*

Сериал «Lost» как объект изучения. Появление научно-фантастической литературы стало знаковым событием в культуре XX века: масштабное развитие технологий, озарённое промышленным переворотом, изменило парадигму мышления, что повлекло необходимость решения глобальных вопросов философии, этики и морали. Расцвет кинематографа как вида искусства способствовал популяризации научной фантастики, не зря один из первых художественных фильмов, «Le Voyage dans la Lune» Жоржа Мельеса, посвящён этой теме. К концу XX – началу XXI вв. из всего многообразия телевизионной продукции выделился многосерийный телефильм, а впоследствии и сериал, что совпало с этапом широчайшего распространения массовой культуры. В качестве одной из доминант научная фантастика оказалась востребована и здесь. Не является исключением и сериал «LOST», главная телефраншиза начала XXI века: сочетая элементы разных жанров, он демонстрирует разветвлённую проблематику, в идейно-тематической канве которой научно-фантастический аспект занимает не последнее место. Обзор принципов построения произведения, характерных для научной фантастики, важен с точки зрения интертекстуальности и синкретичности современной массовой культуры. Актуальность статьи определяется отсутствием каких-либо исследовательских работ, посвящённых этому сериалу (особняком стоит статья А. Шеленкова «Психологизм сериала «Lost», но в ней представлен лишь достаточно поверхностный обзор произведения), что может быть объяснено его сравнительной новизной.

Обзор принципов научной фантастики применительно к сериалу «Lost». Прежде чем непосредственно перейти к анализу сериала, уточним само понятие «научная фантастика». В одной из последних магистерских работ, посвящённых этому явлению, находим такое определение: «Научная фантастика – это направление фантастической литературы, основной идейный принцип которого состоит в преодолении человечеством возникающих физических и социальных проблем при помощи науки и технологии» [1]. Скажем сразу, что с данным объяснением в полной мере согласиться нельзя. Во-первых, не понятно, что автор имеет виду под физическими проблемами: нарушение законов физики, влияние на организм человека или природные катаклизмы. Во-вторых, социальные противоречия отнюдь не являются отличительной чертой научно-фантастических произведений: так, трилогия «Back to the Future» социальной подоплёки и вовсе не содержит, равно как и космический хоррор-шутер «Dead Space». Наконец, в-третьих, парадоксально, но научная фантастика редко базируется на строгой науке: принципы работы машины времени из одноимённого романа

Уэллса так и остаются неизвестными, а способ полёта на Луну, выбранный героями Жюль Верна, по сути антинаучен. Тем не менее, все эти произведения воспринимаются как научная фантастика, так как в их основе лежит фантастическое допущение наукообразного характера. Важно подчеркнуть: фантастическое допущение как неотъемлемый компонент любой фантастики (необязательно научной) обязано играть организующую роль в поэтике произведения, а не просто присутствовать сам по себе – в противном случае к фантастике можно отнести и «Униженных и оскорблённых» Достоевского (пришествие мёртвого Смита в сознание Ивана Петровича и сны Нелли), и «Войну и мир» Толстого (комета в конце 3-го тома), хотя официально литературоведение считает их реалистическими. Гипотетически, если убрать машину времени из романа Уэллса и фильмов Земекиса, их смысл будет утрачен, ведь именно с её помощью авторы и моделируют ту фантастическую реальность, где разворачивается сюжет. В случае смешения разнородных элементов в пределах одного произведения (так, стимпанк базируется на стыке научной фантастики и фэнтези), на наш взгляд, справедливо говорить об организующем начале сразу нескольких допущений: в романе Кинга «The Stand» научно-фантастическое допущение (искусственно созданный вирус) соседствует с мистическим (видения матушки Абагейл, Рэндел Флэгг) и друг от друга они неотделимы. Однако важно учитывать ещё и то, что возможность темпоральных перемещений физикой в принципе не отрицается, и в этом кроется ещё одна черта научной фантастики – её наукообразность, то есть отсутствие противоречий фактам, прогнозам и достижениям реальной науки. Описывая бестелесную голову пожилого профессора, А. Беляев ничуть не противоречил научным достижениям тогдашней биологии. Уже в наши дни, когда трансплантация частей тела подкреплена научной базой, когда готовятся первые эксперименты на людях, возможно, спустя какое-то время учёные будут рассматривать произведения схожего типа как сугубо жизнеподобные. Сложным представляется вопрос о художественной принадлежности научной фантастики. Зачастую её определяют как жанр, но это спорно, поскольку единственное, что, по сути, объединяет произведения писателей-фантастов, – это научно-фантастическое допущение. Условно отнесём научную фантастику к жанру, но подчеркнём, что вопрос этот требует дальнейшего исследования. В заключение приведём определение, взятое из книги К. Мзареулова и представляющееся нам наименее спорным: «Научная фантастика – особая разновидность художественной фантастики, в произведениях которой содержатся фантастические компоненты, имеющие наукообразное обоснование, не противоречащие достоверно установленным фактам и материалистическому взгляду на природу, причём отличия описываемых событий и явлений от реальной действительности являются непосредственным следствием влияния компонент фантастичности» [2].

Сериал «LOST» повествует о горстке пассажиров самолёта «Oceanic 815», в результате авиакатастрофы очутившихся на острове. Оправившись от первого шока, выжившие безуспешно пытаются спастись. Вскоре выясняется, что в недрах острова сосредоточена электромагнитная энергия гигантской мощности, что корпорация «Dharma Initiative» долгое время занималась исследованием этой энергии, целью которого было, в том числе, и создание машины времени. Вскоре выясняется, что все герои были приведены туда некоей силой, не поддающейся рациональному объяснению, что остров – это последний рубеж между человеком и силами зла – Чёрным дымом и что жертвы катастрофы должны сделать всё возможное, чтобы не позволить злу вырваться на волю. Постепенно уцелевшие делятся на два лагеря: одни желают остаться на острове, другие, не веря в предопределённость катастрофы, стремятся скорее его покинуть. Шестерым это удаётся, но, не способные забыть пережитые потрясения, они возвращаются. В итоге, поверив в высшее предопределение и приняв своё предназначение, они уничтожают тёмную силу острова, тем самым выполняя свой долг. Из описания видно, что главный конфликт сериала преимущественно внутренний: нравственный выбор героев между рациональным и иррациональным проходит красной нитью через всё повествование. Элементы научной фантастики составляют одну из его граней.

Научно-фантастический фон обозначается в первом сезоне, когда в поисках похищенной Клэр Бун и Локк находят вход в подземный бункер. Указанная деталь служит переходом ко второму сезону и по-настоящему раскрывается дальше, причём развитие фантастической компоненты данного типа происходит в характерном для массовой культуры жанре детектива. Особенно это видно на примере первых серий второго сезона: исследование бункера и выяснение его задач растягивается на три эпизода, причём в художественном пространстве проходит несколько часов (глубокой ночью герои входят в бункер, а выходят уже среди бела дня). Сама же научно-фантастическая идея кроется в следующем: одним лишь нажатием кнопки рабочий в бункере подавляет рост электромагнитного потока, по сути, спасая мир. Каким образом одно нажатие клавиши способно дематериализовать тераджоули энергии, не поясняется, но делать это необходимо каждые 108 минут – столько времени требуется магнитному полю, чтобы превысить максимальный порог допустимых значений. Согласившись на эту работу, человек фактически обрекает себя на одиночество – это видно на примере Дезмонда, который после смерти напарника остаётся один и впадает в депрессию. Главный протагонист Джек до последнего отрицает серьёзность происходящего, принимая за абсурд то, что Локк почитает за истину. На этой почве происходит очередное и, можно сказать, самое контрастное столкновение обоих героев: Джек – нейрохирург, он привык верить науке, привык полагаться на факты. Но наука здесь утверждает недоказуемые теоремы, аксиомы, проверить которые возможно лишь ценой жизни целого мира; факты здесь не поддаются логическому объяснению, они иррациональны, в них можно только поверить. Нажимать на кнопку или нет – вот, по сути, выражение основного конфликта. В душе главного героя возникает дилемма, которая разрешается лишь на финальных титрах сериала. Нужно сказать, что и его идеологический оппонент, Джон Локк, также встаёт перед аналогичным выбором (это также справедливо для каждого из героев в масштабе всего произведения). Его разочарование в собственных убеждениях и попытка доказать бессмысленность бункера выливается в масштабный катаклизм. В работе «Введение в фантастическую литературу» Ц. Тодоров высказывает следующее суждение касательно природы фантастической категории: «В хорошо знакомом нам мире... происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств... и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, <...> но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам» [3]. Комментируя приведённое высказывание, автор считает, что наличие дилеммы является одним из условий фантастического в целом. Персонажи привыкли верить тому, что можно потрогать и объяснить. Но веру потрогать нельзя, а касательно толкования истины хорошо высказался академик Д.С. Лихачёв: «Истину нельзя пересказать, <...> как нельзя полностью адекватно выразить. В передаче истины <...> вкрапливается «ложь», а вернее, не ложь, а искажение» [4].

Таким образом, оба героя проходят испытание верой в необъяснимое, в то, что нужно просто принять как должное, то есть для них ключ к пониманию ситуации лежит за гранью познаваемого. Бункер и всё, что с ним связано, превращается не просто в научно-фантастическое допущение, а, по выражению Генри Лайона Олди, в «допущение по отношению к миру произведения» [5]. Не зря же с первых эпизодов второго сезона ставится вопрос о конце света в случае, если кнопку вовремя не нажать. С другой стороны, фантастический компонент, связанный с бункером, на наш взгляд, никак не подходит под тип «допущение к миру зрителя» [5], то есть к тому, что для зрителя реально, что он как реальность осознаёт: к моменту выхода сериала электромагнитная энергия как вид была широко известна в научном мире и вполне возможно предположить наличие методов для её контроля. А вот что под это допущение подходит, так это разные аномалии, связанные с местонахождением острова. Пространственно-временные карманы, через которые можно попасть на остров, хоть и определяются при помощи теории вероятности, но сами по себе иррациональны: остров перемещается во времени и пространстве и эти движения можно рассчитать алгебраическим путём, но почему это происходит, ответа нет. Эти карманы –

весьма показательный пример синтеза нескольких допущений – научно-фантастического и мистического - в одном фантастическом компоненте. Данный пример ещё раз подчёркивает, что ядро научной фантастики базируется на утверждениях, не противоречащих науке, а не на строго научных концепциях. Тоже самое можно сказать и о зоне временной аномалии, окружающей остров. Эта зона представляет собой нечто вроде пограничной полосы, определённого буфера, отделяющего время и пространство острова от времени и пространства всего остального мира. Таким образом, создаётся определённый разрыв, о котором говорит в четвёртом сезоне Дэниэл Фарадей: иногда он составляет несколько часов, а иногда и гораздо больше. Труп доктора, вынесенный на берег за пару дней до его биологической смерти, наглядно это подтверждает. Временной континуум создаётся на острове без участия человека, но люди пытаются это использовать и создают машину времени в месте очередного скопления особой энергии острова.

Вообще, говоря о путешествии во времени как темы, выбранной для повествования, автор должен чётко определить своё отношение к так называемым «хроноклазмам» - темпоральным парадоксам. Термин «хроноклазм» заимствован из одноимённого рассказа Дж. Уидона, который наряду с Р. Хайнлайном и Г. Уэллсом заложил художественно-теоретические основы темпоральным путешествий. К. Мзареулов приводит некоторые авторские решения в рамках данной теории: с одной стороны, «даже малейшее воздействие на прошлое изменяет весь последующий ход событий» (рассказ Р. Брэдбери «A Sound of Thunder»); с другой стороны, художественное время может быть «детерминированным, то есть любые <...> воздействия пришельцев из будущего уже имели место в прошлом и <...> изменить историю невозможно» (роман Г. Гаррисона «The Technicolour Time Machine») [2]. Исследователь выделяет также третий вариант - «любое вмешательство из будущего порождает новую линию исторического потока» (франшиза «Back to the Future»). В сериале «LOST» показаны два способа перемещения во времени (не путать с принципами хроноклазмов, перечисленными выше): ментальный и физический. Первый представлен историей Дезмонда, чьё сознание при получении определённой дозы излучения способно вернуться в прошлое и пережить тот или иной биографический момент. Подчеркнём, что речь идёт именно о переносе сознания, - физически человек никуда не исчезает. Ничем такая особенность не мотивируется, говорится только об уникальности Дезмонда с научной точки зрения (электромагнитное излучение не причиняет ему ни малейшего вреда). Похожей аномалией страдает и главный герой романа Дж. Финнея «From Time to Time», где перемещение во времени обуславливается возможностями человеческой психики. Поведение своего разума Дезмонд контролировать не в силах, и, чтобы не погибнуть от темпоральных скачков, ему необходимо найти константу - что-то, существующее и в прошлом, и в настоящем. Любопытно, что, помогая Хьюму на острове, Фарадей его уже знает, хотя в настоящем они ещё не встречались. Визит Дезмонда к учёному в Оксфорд для физика к данному моменту уже состоялся, то есть «перемещения» Дезмонда априори должны произойти, ведь будущее они не меняют. Тогда же молодой Фарадей говорит, что изменить будущее нельзя и что случилось, то случилось. То же самое касается и физических перемещений, то есть правило справедливо всегда. Правда, в дальнейшем учёный ставит под сомнение собственные убеждения, говоря, что его вычисления не учитывают переменных величин. За переменные обозначаются люди, чьи поступки, так или иначе, влияют на темпоральную ткань. Тем не менее, взрыв водородной бомбы в месте скопления электромагнитной энергии не приводит к изменению событий на острове, ведь герои оказываются перед бункером вновь. Образуется то, что принято называть петлёй времени: оказавшись в прошлом, они сами становятся причиной инцидента, который 30 лет спустя приведёт их на остров. В пользу этого говорит и ситуация с маленьким Беном: вылечивший взрослого Лайнуса в будущем, Джек отказывается лечить его в прошлом, и мальчика исцеляет целебный источник острова. Причём Ричард предупреждает, что мальчик этот никогда не будет прежним. Таким образом, Бен меняется, впоследствии губит весь персонал «Dharma Initiative» и в итоге становится таким, каким мы встречаем его во втором сезоне –

бескомпромиссным, лживым и лицемерным, талантливым манипулятором и мстительным честолюбцем. Немного отойдя от темы нашей работы, скажем, что композиция сериала строится по смешанному типу: флэшбэки и флэшфорварды в итоге сочетаются с кольцевыми элементами в повествовании. Тот факт, что кольцо времени замыкается вместе с кольцом повествования практически в один момент, имеет символическое значение для концепции сериала – смена концептуальной парадигмы, поиск смысла жизни и обретение себя подлинного происходит в результате определённого цикла событий, духовных мытарств, которые завершаются там же, где и начались.

Итоги работы. Таким образом, подводя итог нашей работе и суммируя представленные в ней положения, можно сделать следующие выводы:

1) Элементы научной фантастики способствуют динамике основного конфликта: нравственный выбор героев между первичностью рационального и иррационального, данный через посредство научно-фантастических компонент, способствует выражению идеи предназначения;

2) В сериале имеют место две такие темы, типичные для научно-фантастической литературы, как электромагнитное (радиоактивное) излучение и перемещение во времени;

3) Концепция хроноклазмов основана на детерминированности художественного времени, то есть, поменять события фантастической реальности для героев не представляется возможным;

4) В сериале «LOST» представлены два способа темпорального переноса: ментальный (путешествие разума) и физический (путешествие тела);

5) Неотъемлемость указанных выше элементов и тем для сюжета и фабулы позволяет рассматривать научно-фантастическую составляющую как одну из организующих начал произведения.

В современном медийном пространстве научная фантастика как явление продолжает играть весомую роль, несмотря на бурное развитие своего основного конкурента, жанра фэнтези. За последние годы появился не один фильм, так или иначе связанный с данной тематикой, не говоря уже о литературе. Но искусство наших дней тяготеет к синтезу жанров, направлений, стилей, к разным, порой противоречивым методам изображения реальности, и такие проекты, как сериал «LOST», призваны это показать: симбиоз научной фантастики, мистики, драмы, детектива и приключенческого кино стал культурным феноменом нового тысячелетия. Художественные возможности научной фантастики в данной жанровой диффузии проявляются ярчайшим образом, и в этом отношении абсолютно справедливы, на наш взгляд, слова советских учёных-литературоведов: «Никогда, даже при фантастически высоком уровне науки и техники, не будут до конца познаны тайны мироздания и никогда не устанет пылливый разум искать и находить ответы на всё новые и новые вопросы» [6].

Список литературы

- 1) Чистякова Е.А. Эволюция идеи искусственного интеллекта в литературе киберпанка: диплом. работа. Нижегород. гос. университет им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, 2014.
- 2) Интернет-ресурс: Константин Мзареулов. Фантастика. Общий курс. http://fictionbook.ru/author/mzareulov_konstantin/fantastika_obshiy_kurs/read_online.html (Дата обращения: 14.10.2015).
- 3) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество. 1997. 144 с.
- 4) Лихачёв Д.С. Что есть истина. Воспоминания, раздумья, работы разных лет. СПб.: АРС. 2006. Т.3. С.19-21.
- 5) Генри Лайон Олди. Фантастическое допущение // Мир фантастики. 2008. №54. С.52-56.
- 6) Брандис Е., Дмитриевский В. Тема предупреждения в научной фантастике // Вахта Арамиса. Л.: Лениздат. 1967. С.440-471.