

*Урсула
Ле Гуин*

ЯЗЫК НОЧИ

О литературном творчестве,
фантастике и фэнтези



Санкт-Петербург

УДК 82
ББК 83
Л 33

Ursula K. Le Guin
THE LANGUAGE OF THE NIGHT:
ESSAYS ON WRITING, SCIENCE FICTION AND FANTASY
Copyright © 1979 by Ursula K. Le Guin
Published by arrangement with Synopsis Literary Agency
and Ginger Clark Literary, LLC
All rights reserved

Перевод с английского Анны Хромовой
Оформление обложки Валерия Гореликова

ISBN 978-5-389-30364-5

© А. С. Хромова, перевод, 2026
© Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательство АЗБУКА», 2026
Издательство Азбука®

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ЯЗЫКУ НОЧИ»

Кен Лю
(2024)

Более всех прочих ценностей Урсула Ле Гуин — поборница свободы.

В своем предисловии 1977 года к повести «Слово для „леса“ и „мира“ одно» (включено в данный сборник) Ле Гуин задается вопросом: для чего художники вообще дают себе труд творить? И, как и все важные вопросы, этот не менее релевантен сейчас, чем в 1977 году, в 1907-м или в 907 году до н. э.

В свойственной ей ядовитой манере Ле Гуин начинает с того, что цитирует теорию Фрейда, которую она считает одновременно «забавной» и «утешительной», о том, что художниками движет лишь стремление к «почестям, власти, богатству, славе и любви женщин». (Фрейд, совсем как современные ИИ-чатботы, никогда не стеснялся уверенно высказываться на любую тему, в которой ничего не понимал.) Затем Ле Гуин обраща-

ется к другому автору, куда более авторитетному в данном вопросе, — Эмили Бронте:

Богатству вовсе я не рад;
Кто любит — тот смешон;
Желанье славы и наград —
Красивый глупый сон.

Молюсь я не затем, чтоб влезть
Своей молитвой в рай:
«Оставь меня таким, как есть,
И мне свободу дай!»¹

Можно тут и остановиться. Стихотворение Бронте — прекрасное предисловие к этому сборнику эссе (и, если уж на то пошло, ко всем трудам Ле Гуин как критика, поэтессы, романистки, переводчицы, автора коротких рассказов и так далее). Так что, если хотите, можете спокойно пропустить остаток моего предисловия и сразу перейти к эссе Ле Гуин.

Вы еще здесь?

Так вот, есть одна серьезная причина прочесть предисловие к монументальному классическому труду — сборнику критических статей, оказавшемуся настолько влиятельным, что он сам по себе стал произведением искусства: возможность пообщаться с другим читателем, который тоже восхищается этим трудом. В даосской системе координат, которой придерживалась Ле Гуин, наше понимание углубляется, когда оно пребывает в движении, подобно текущей реке, а для этого требуется не только слушать, но и говорить, а это ведет к речи,

¹ Перевод Н. Шошунова. — Здесь и далее примеч. перев., если не указано иное.

общению, собиранию (если вспомнить значение индоевропейского корня «логос»).

Читая, мы взаимодействуем не только с автором, но и с другими читателями. Сколько бы мы у себя на Западе ни ставили во главу угла отдельную личность, жизнь хороша не в одиночестве, а в непрерывном диалоге — и ле-гуиновская концепция свободы, в частности, строится не на одиночестве, статичности и стабильности, а на коммунитарности, динамичности и анархии.

Отчасти это заметно по тому, как Ле Гуин много лет спустя беседует сама с собой через примечания к этим эссе при публикации новых изданий. «Язык ночи» — ее первый сборник критических статей, некоторые из них были написаны десятилетиями ранее. И с годами отдельные идеи, из которых она исходила, оказались ложными либо преувеличенными (скажем, работа о теории снов сенои), по многим вопросам она изменила свое мнение (скажем, насчет использования некоторых местоимений или отказа от них и того, какое это имеет значение), а кое-что из того, что говорила прежде, она предпочла сформулировать иначе. И вот она поправляет себя, поощряет себя, прощает себя — делает все, в чем заключается живое взаимопонимание, в отличие от мертвой догмы. Всем бы нам так охотно сотрудничать с собою самими на протяжении своего жизненного пути!

Для Ле Гуин «занятие искусством, со стороны художника или со стороны публики, есть стремление к свободе»¹. Однако эта «свобода» — не просто разре-

¹ Предисловие к «Слово для „леса“ и „мира“ одно». — *Примеч. автора.*

шение делать что твоей душе угодно: оправить банку с супом в рамку, нажать кнопку на «стихомате», отксерить ксерокопию и подписать своими инициалами. На самом деле, та разновидность псевдосвободы, определяемая как «почти безграничная свобода формы, доступная современному художнику», для Ле Гуин не что иное, как «тривиализация искусства»¹. А тривиализация может быть даже хуже, чем прямое подавление. (Я бы заметил, что не менее тривиальна также почти безграничная свобода форм потребления, доступная современной публике.) Этот упор на «самовыражение», который ведет к тому, чтобы «обтянуть скалу шестью акрами пленки», подразумевает и принимает глубокую вовлеченность в механику капитализма; это требует денег, славы, власти, статуса (не обязательно чести) и, быть может, даже любви своего рода; однако полностью лишено этического содержания. Однако, когда «создатели или потребители искусства относятся к нему всерьез, эта вседозволенность исчезает и вновь появляется возможность подлинно революционного искусства»².

Ле Гуин делает упор на свободе, серьезной свободе, и это многого требует и от художника, и от аудитории тоже. Всю свою жизнь она никогда не переставала требовать от аудитории быть более разборчивой, не удовлетворяться просто затасканными «приключениями», заставлять фэнтези и фантастику — долго отвергавшиеся сторонними людьми как «ребяческие выдумки»,

¹ «Сталин в сердце». — *Примеч. автора.*

² Там же. — *Примеч. автора.*

а фэны зачастую отстаивали точку зрения, что так оно и есть и так и должно быть, — раскрыть весь свой истинный потенциал. У Ле Гуин не находилось ни терпения, ни доброго слова для трусливой публики, которая отказывается брать на себя ответственность за то, что мирится со скверным искусством. «Внутри гетто научной фантастики многие не хотят, чтобы их книги или книги их любимых писателей рассматривали как литературу. Они хотят мусорного чтения и резко протестуют, когда его обсуждают с эстетической точки зрения»¹. Точно так же она и от себя, и от своих коллег-писателей требовала работать упорней, исследовать новые пути и выходить за границы известного, всегда делать все, что в их силах (не просто «стараться», а именно делать!). «В искусстве стандарт — это лучшее»². Для художника «есть только два пути: либо выжимать до упора, до предела своих возможностей, либо расслабиться и гнать мусор»³. Закон Старджона, который утверждает, что 95 процентов чего угодно хлам, она из иронического принятия посредственности превратила в призыв к обновлению творческого подхода: «Поиски Совершенства минимум в девяноста пяти процентах случаев кончаются провалом, а вот поиски Мусора успешны всегда»⁴.

Для Ле Гуин эстетика и есть этика. Чтобы искусство было свободным, оно должно быть этичным, оно должно быть постоянной революцией.

¹ «Пути бегства». — *Примеч. автора.*

² «Из Эльфландии в Покипси». — *Примеч. автора.*

³ «Каменный топор и овцебыки». — *Примеч. автора.*

⁴ Там же. — *Примеч. автора.*

Настаивая на моральном императиве искусства, Ле Гуин оказывается вынуждена выступить против доминирующей идеологии современного Запада: священной и неприкосновенной «воли рынка». С этой точки зрения художник — такой же производитель, как тот, кто печет торты или роет каналы, и аудитория художника ничем не отличается от любых других потребителей, которые имеют полное право голосовать деньгами за то, что доставляет им больше всего удовольствия. Искусство — теперь переименованное в «Развлечение» — оценивается в зависимости от его вклада в ВВП. Как выражается Ле Гуин, «время от времени наш деловой человек может себе позволить почитать какой-нибудь бестселлер, не потому, что это хорошая книга, а потому, что это бестселлер: он добился успеха, на нем нажили хорошие деньги»¹. Поскольку в этой маленькой драме все поступают наиболее разумным образом, голоса долларом за свои предпочтения в области развлечений, как же рынок может не быть свободен? Ведь это и есть определение свободы?

Так вот: нет. Ле Гуин проницательно замечает, что, когда прихоти рынка определяют для художника все — что он будет есть, где он станет жить, его собственное самоуважение, — он оказывается подвержен особого рода цензуре. Не прямой, неприкрытой цензуре, как в тоталитарных обществах, где неповиновение карается тюрьмой или смертью; и не запрету на книги и изгнанию из библиотек, устраиваемым мелкими демагогами при поддержке замороченной толпы, что стремится

¹ «Почему американцы боятся драконов?» — *Примеч. автора.*

утвердить свою власть над маргинализированными группами; и даже не той разновидности коллективной цензуры, которая уничижительно именуется «политикой идентичности» или «культурой отмены», — нет, это цензура «идолов рынка»... «...Наша разновидность цензуры необычайно текуча и переменчива; никогда нельзя быть уверенным, что ты ее определил. Запреты возникают прежде, чем успеешь их заметить; они возникают у тебя в голове»¹.

Эта форма цензуры особенно опасна для художника в демократическом обществе, потому что она невидима и о ней не говорят. Она ощущается просто как неизбежная часть мироустройства. Ле Гуин говорит о таких авторах, как Евгений Иванович Замятин, который рисковал всем в своем непрестанном поиске свободы и в конце концов сумел вырваться из лап советских цензоров, хотя его роман «Мы», который Ле Гуин считала лучшим произведением научной фантастики из ныне существующих, не мог быть опубликован у него на родине. Его жизнь была трагедией. Ле Гуин противопоставляет ему другого писателя, безымянного, жившего в нашей свободной стране и откладывавшего создание великого романа, который он мечтает написать, потому что надо что-то кушать; ему хотелось денег, ему хотелось славы — по крайней мере, он считал, что ему хотелось именно этого. Он писал книжонки вроде «Глубокие подмышки», писал сценарии для Голливуда, писал «для рынка», а потом умер и так и не издал у себя на родине свой величайший роман, потому что так

¹ «Сталин в сердце». — *Примеч. автора.*

его и не написал. Его жизнь обернулась фарсом. Он «беспрекословно принял ценности своего общества. А цена беспрекословного принятия — молчание»¹.

Когда успех в искусстве определяется рыночным успехом, «стремление к свободе» ограничивается мыслью: «Купят ли это?» Непрестанное стремление подстроиться под требования рынка — по иронии, переосмысливаемое как стремление к «профессионализму», — пронизывает все аспекты современного творчества. Поскольку писателям платят «за слово», мы хвастаемся друг другу своей «продуктивностью», которая исчисляется в количестве слов, написанных за день, словно мы шахтеры, добывающие руду. Мы завидуем тем, кто получает крупные авансы, кто продается миллионами экземпляров, так, будто эти случайные коммерческие показатели однозначно демонстрируют уровень творческого мастерства. Если фильмы приносят больше денег, чем книги, и их потребляет больше народу, из этого неопровержимо следует, что кино как искусство важнее книги, а если твою книгу никто не захотел экранизировать, видимо, ты неудачник. Мне приходилось слышать, как писатели с гордостью рассуждают о писательском «бизнесе», так, будто эти хлопоты так же важны или даже важнее, чем само творчество. Подчиняясь решениям рынка, мы опускаемся до уровня халтурщиков, при этом лживо уверяя, будто продажи облагораживают, поскольку мы сумели подстроиться под вкусы аудитории, опустившейся вместе с нами.

¹ Там же. — *Примеч. автора.*

Подлинная новизна, подлинная оригинальность подозрительны. Разве что это что-нибудь знакомое, разогретое заново, или что-то экспериментальное по форме, но явно тривиальное или циничное по содержанию, а иначе это небезопасно. А должно быть безопасно. Искусство не должно задевать потребителя. Не должно *менять* потребителя. Шокировать его, *épater le bourgeois*¹ — это разумеется, это делается сто пятьдесят лет подряд, это самая старая игра в мире. Шокировать, потрясти, пощекотать нервы, чтобы дрыгались и визжали — но не заставлять их думать. А то ведь, если задумаются, так, глядишь, новую банку супа и не купят!²

Хотелось бы еще добавить, что аудиторию приучили не ждать от искусства многого. Если мы говорим, что хотим чего-то большего, чем гигантские инопланетные роботы, пуляющие лазером по свирепым доисторическим акулам, в то время как герои — сплошь прекрасные, молодые, все такие богатые, знаменитые и могущественные, — заверяют нас, что ответ на все вопросы — Любовь, Экология и Насилие (это же американский образ жизни!), над нами смеются: как можно ждать от Голливуда чего-то лучшего? Но почему у нас такие заниженные ожидания? Быть может, это не более чем оправдание нашей собственной посредственности как художников и как аудитории? Стыд и срам!

«Продаваться» никогда не было целью искусства, и ценник никогда не помогал определить ценность. Ле Гуин более, чем кто-либо из современных критиков, убедительно и недвусмысленно описывает моральный

¹ Эпатируют буржуа (фр.).

² «Сталин в сердце». — Примеч. автора.

императив искусства как воображение и стремление к свободе. Обращаясь к Толкину, Ле Гуин утверждает, что фэнтези — это «бегство» от угнетающих структур так называемого «Реального Мира»:

Да, говорил он, фэнтези — это бегство от действительности, и в этом ее слава. Если солдата взяли в плен враги, разве мы не считаем, что его долг — бежать? Ростовщики, невежды, деспоты — все они держат нас в тюрьме; и если мы ценим свободу разума и души, если мы поборники вольности, наш прямой долг — бежать отсюда и вывести с собой столько народу, сколько получится¹.

При этом акте дерзкого побега — художника и его аудитории — обнаруживается, что «Реальный Мир» состоит всего лишь из наших собственных ментальных конструкторов, стен и цепей, созданных антивоображением (что есть деньги, если не коллективная галлюцинация, ложь, повторяющаяся так часто, что она начинает быть похожа на правду?).

(И отнюдь не случайно, что способность фантазии вырвать нас из оков гнетущей реальности заодно смеет и кажущуюся несовместимость Искусства [нарочно с большой буквы!] и «увлекательности». Те фэны, которые гневно отмахиваются от утверждения Ле Гуин, что они готовы терпеть плохую фантастику и плохое искусство, обвиняют ее в снобизме и заявляют, что она хо-

¹ «Пути бегства». — *Примеч. автора.*

Следует заметить, что Ле Гуин здесь не цитирует Толкина, но суммирует и развивает некоторые утверждения, сделанные им в эссе «О волшебных сказках», дополняя их своими собственными идеями. — *Примеч. перев.*

чет изгнать из их любимого жанра всю «увлекательность». Но чтобы побег был успешным, заключенным нужно найти пристанище получше их тюрьмы, попасть в какое-то более привлекательное место, более настоящее, более веселое. «Мы бежим от мира, который состоит из „Ньюсуик“, „Правды“ и бюллетеня фондовой биржи, и отстаиваем существование изначального, живого мира, более насыщенной реальности, где существуют радость, трагедия и этика»¹. Воображаемая дихотомия между «развлекательностью» и «Искусством» не имеет смысла. «Предполагать, будто Искусство — нечто тяжеловесное, торжественное и унылое, а Развлечение скромное, зато веселое и популярное, — неовикторианский идиотизм худшей его разновидности»².

Как же могут художники реализовать увлекательный и этичный побег, побег, достойный называться Искусством? Ответы на этот вопрос — становой хребет каждого эссе, вошедшего в сборник. Художник, избравший для себя труды в древней империи фантазии, а точнее — в научной фантастике, которая представляет собой новейшую из провинций этой империи, кишашую неприрученными метафорами и дикими грезами, как нельзя более подходящими нашей современности киборгов и постгуманистическому будущему, должен выйти за пределы фальшивых, тривиальных путей бегства халтурной фантастики прошлого («золотого века» капитанов звездолетов с квадратными челюстями, спасающих золотоволосых барышень от маленьких зеленых

¹ Там же. — *Примеч. автора.*

² «Каменный топор и овцебыки». — *Примеч. автора.*

варваров-инопланетян с раскосыми глазами, — дух этой эры и по сей день жив в наших блокбастерах, которые требуют отключить мозги), выйти за пределы не менее фальшивых (зато уверенных и простых, тем и привлекательных) путей бегства, предлагаемых «идеологиями», которые Ле Гуин отмечает как «реакционные, шапкозакидательские школы фантастики, технократов, сайентологов, „либертарианцев“ и так далее, [так же, как и] щеголяние нигилизмом, которое переняли многие талантливые американские и английские писатели моего поколения»¹; и принять вместо этого единственный путь, мифический, вечный и подлинный: путешествие внутри нашего коллективного бессознательного.

Великие фантазии, мифы и сказки и в самом деле как сны: они обращаются от лица бессознательного к бессознательному на языке бессознательного: в символах и архетипах. Они используют слова, но работают они как музыка: срезают петли вербальных рассуждений и проходят напрямик к мыслям, которые запрятаны слишком глубоко, чтобы быть высказанными².

Это язык ночи. Чтобы говорить на нем, художнику требуется отправиться в мучительное путешествие внутрь себя, туда, где и поныне безраздельно властвуют бессловесные сны и безгласная музыка, что были с нами со времен пещеры Ласко, со времен Какаду, Мароса и Панкепа; туда, где наша общая эволюционная история позволяет нам понимать друг друга без слов;

¹ «Пути бегства». — *Примеч. автора.*

² «Ребенок и Тень». — *Примеч. автора.*

туда, где мы вступаем в явь снов аттиан из «Слово для „леса“ и „мира“ одно»; туда, где мы признаем, что существует единая коллективная юнгианская Самость, общая для всего человечества; где мы погружаемся в язык, лежащий в основе языка, и душа не видит грани между имаго и эго.

«Все человеческие существа выглядят примерно одинаково; вот и мыслят и чувствуют они одинаково. И все они — часть вселенной»¹. Это истина, которую приходится открывать заново каждый раз, когда мы путешествуем внутрь себя, откровение, вырывающее нас из нашего рационального одиночества и погружающее в общность до начала времен, «где все мы сходимся... источник настоящей общности; искренней веры; искусства, благодати, спонтанности и любви»².

Как замечает Ле Гуин, это «звучит мистически, и так оно и есть, но в то же время это имеет прямой практический смысл»³. Это и есть источник силы искусства. Мы заточены внутри собственного черепа, изолированы в наших своеобразных ячейках полурациональности — как же может любой отдельный разум, не важно, насколько объемный, различить подлинный и прекрасный путь бегства, пригодный для любого другого разума? Ответ очевиден: эти безграничные глубины у нас общие; Самость одна на всех. Художники исследуют эту обширную *terra incognita*⁴ нашего общего внутреннего мира, а потом пытаются, как отмечают и Лао-

¹ Там же. — Примеч. автора.

² Там же. — Примеч. автора.

³ Там же. — Примеч. автора.

⁴ Неизвестная земля (лат.).

цзы, и Чжуан-цзы, написать то, что нельзя написать красками, спеть то, что нельзя выразить словами, танцевать на пути — Дао, спасательном выходе, — по которому нельзя идти. «Романист говорит словами то, чего словами сказать нельзя»¹.

Те, кто готов попытаться это сделать, художники в целом, должны иметь не только воображение, но и мужество для поиска ответов на самые трудные вопросы: о справедливости, любви, милосердии, вере, страдании, зле и так далее. Ответы требуют поэзии.

Если хочешь войти в Дом Поэзии, тебе придется войти туда во плоти, в своем осязаемом, несовершенном, неуклюжем теле, со всеми его мозолями и простудами, желаниями и страстями, в теле, что отбрасывает тень... Если художник пытается игнорировать зло, ему никогда не войти в Дом Света².

Вот оно. Проблема зла. Каждая попытка прогресса оставляет за собой тень. Даже в «Слово для „леса“ и „мира“ одно», где гнев, вызванный американской войной во Вьетнаме, заставляет Ле Гуин подойти вплотную к тому, чтобы написать историю с моралью вместо истории об этике («Я осознавала, поскольку была буквально вынуждена это написать, что, по всей вероятности, выйдет проповедь, и боролась против этого как могла»³), ей удастся распознать зло, что скрывается в любом благородном сердце, тень, которую отбрасы-

¹ Предисловие к «Левой руке Тьмы». — *Примеч. автора.*

² «Ребенок и Тень». — *Примеч. автора.*

³ Предисловие к «Слово для „леса“ и „мира“ одно». — *Примеч. автора.*

вает любое сопротивление, смерть, которая омрачает стремление к свободе. Истина сложна, парадоксальна, диалектична и выскальзывает, если стиснуть ее слишком крепко, — точь-в-точь как рыбка инь-ян.

По сравнению с глубокими ответами, с этими мифами и символами фантазии, ответы разных идеологий смехотворно мелки. Это потому, что идеологии по природе своей отказываются признавать существование теней, зла внутри себя самих. В лучшем случае они создают какую-нибудь аллегория, но не миф, ибо миф требует посмотреть в лицо собственной тьме. «Школы простых ответов», которые отвергает Ле Гуин, не осмеливаются уходить вглубь; им никогда не войти в Дом Поэзии. («Я мелкобуржуазная анархистка и внутренняя эмигрантка», — говорит о себе Ле Гуин, презиращая идеологические ярлыки. В другом месте она называет себя «непоследовательной даосисткой и последовательной нехристью»¹, шутливо, но в то же время серьезно. Как мне нравятся эти фразочки, словно придуманные для соцсетей!)

Неуловимость и не поддающаяся упрощению сложность подлинных мифов — вот причина, почему Ле Гуин презирала аллегорические и биографические прочтения фэнтези и фантастики (в том числе и ее собственных работ). Аллегорическое понимание («Девушка-механик — это явно Дева Мария, в то время как предводитель инопланетных роботов — фигура Христа, совсем как Голлум... или это был Фродо?») — все равно что брошюрки с «кратким содержанием классики» и стан-

¹ Цитаты взяты из предисловия Сьюзен Вуд. — *Примеч. автора.*

дартизованные тесты с выбором ответов: они упрощают и расплющивают фантазии, раскладывая их по коробочкам с аккуратными ярлычками в угоду играм интеллектуального самообожания. Эта практика убивает, как насаживание бабочек на булавку (Ле Гуин называет аллереорию «мертвым тождеством»¹). Но символы фантазии — живые: это следы дракона, невидимые смертным, отзвуки истины, слишком глубокие, чтобы их услышать. Биографическое же прочтение в основном служит для того, чтобы критик-читатель мог почувствовать собственное превосходство, как будто бы он Фрейд, уверенно рассказывающий историю автора, что лежит на кушетке. Читатели, которые пытаются привязать искусство к подробностям жизни писателя, задают не те вопросы, отмечая все, что в нем есть вечного, глубинного, непреходящего; все, что в нем, в его душе, есть важного, автор и так уже вложил в свое произведение. («А потом люди их читают, звонят и говорят: „Но кто же вы? Расскажите же о себе!“ А мы отвечаем: „Я же все рассказала! Все там, в книге. Все, что имеет значение...“²). Эти ленивые способы чтения, как и фэнское отстаивание плохого искусства, мешают читателю проникнуть вглубь себя, достичь внутренней Самости, где властвует язык ночи, где можно найти спасательный выход, открытый художником.

Оставим же последнее слово за Ле Гуин. Пусть писатель-фантаст, проводница, что нащупывает пути бегства в мир, который реальней Реальности, обратится

¹ «Миф и архетип в научной фантастике». — *Примеч. автора.*

² «Сны должны объяснять себя сами». — *Примеч. автора.*

Ле Гуин У.

Л 33 Язык ночи : О литературном творчестве, фантастике и фэнтези : эссе / Урсула Ле Гуин ; пер. с англ. А. Хромо-вой. — СПб. : Азбука, Издательство АЗБУКА, 2026. — 384 с. ISBN 978-5-389-30364-5

Урсула Ле Гуин — звезда мировой литературы и классик современной фантастики, лауреат множества престижных премий (в том числе девятикратная обладательница «Хьюго» и шестикратная «Небьюлы»), автор «Земноморья» и «Хайнского цикла». Один из столпов так называемой мягкой, гуманитарной фантастики, Ле Гуин уделяла большое внимание вопросам социологии и психологии, межкультурным конфликтам и антропологии.

Впервые на русском — сборник размышлений признанного мастера «о литературном творчестве, фантастике и фэнтези», увлекательная экскурсия по ее творческой кухне. Она беседует с нами о «Волшебнике Земноморья» и «Мире Роканнона», о юнгианских архетипах и бестселлерной психологии, о Филипе Дике и Станиславе Леме, об американцах, которые «боятся драконов, потому что боятся свободы».

«Нам нравится думать, будто мы живем при свете дня, но половина планеты постоянно погружена в тень; и фантазия, как и поэзия, говорит на языке ночи» (У. Ле Гуин).

УДК 82
ББК 83

УРСУЛА ЛЕ ГУИН

ЯЗЫК НОЧИ

О ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ, ФАНТАСТИКЕ И ФЭНТЕЗИ

Ответственный редактор Александр Гузман
Художественный редактор Валерий Гореликов
Технический редактор Мария Антипова
Компьютерная верстка Алины Леонтьевой
Корректоры Анастасия Новосельцева, Ольга Попова

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 28.08.2026.
Формат издания 60 × 84 ¹/₁₆. Печать офсетная. Тираж 2000 экз.
Усл. печ. л. 22,32. Заказ №

Изготовитель:	Өндіруші:
ООО «Издательство АЗБУКА» —	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ —
обладатель товарного знака АЗБУКА®,	АЗБУКА® тауар белгісінің иесі,
115093, Москва, вн. тер. г.	115093, Мәскеу, қ. іш. аум.
муниципальный округ Даниловский,	Даниловский муниципалдық округі,
пер. Партийный, д. 1, к. 25	Партийный т.ш., 1-үй, к. 25
Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19	Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru	E-mail: sales@atticus-group.ru
Филиал ООО «Издательство АЗБУКА»	Санкт-Петербург қ.
в г. Санкт-Петербурге,	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ филиалы,
195112, Санкт-Петербург,	195112, Санкт-Петербург,
Малоохтинский пр-т, д. 68	Малоохтинский даңғылы, 68-үй
Тел. (812) 327-04-55	Тел. (812) 327-04-55
E-mail: trade@azbooka.spb.ru	E-mail: trade@azbooka.spb.ru
www.azbooka.ru	www.azbooka.ru
Отпечатано в России.	Ресейде басып шығарылған.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін растау туралы мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады: <https://certification.atticus-group.ru/>

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)
Ақпараттық өнім белгісі
(29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)

18+

Отпечатано в Обществе с ограниченной ответственностью
«Можайский полиграфический комбинат»
143200, Россия, г. Можайск, ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru, тел.: 8(49564) 28-619



Y-NFF-39526-81-R