

Е. Н. КОВТУН

Художественный
вымысел
в литературе
XX века

Учебное пособие

Учебное пособие рассматривает фантастическую литературу XX в. в контексте развития иных типов художественного вымысла, в совокупности составляющих единую систему взаимосвязанных разновидностей повествования о необычном. На примере прозы и драматургии российских, европейских и американских авторов в книге реконструируются оригинальные художественные структуры – модели реальности, характерные для фантастики, утопии, притчи, литературной волшебной сказки и мифа; исследуются особенности вымысла в сатире.

Пособие предназначено для студентов и аспирантов, обучающихся по направлению и специальности «Филология» – но может быть полезно всем, кто интересуется общими закономерностями развития литературы или просто читает и любит фантастику.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Глава первая	
ПРИРОДА ВЫМЫСЛА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ. . .	22
Преимущества комплексного изучения вымысла. – Смысловые уровни понятия «условность». – Вторичная условность и элемент необычайного. – Происхождение и историческая изменчивость вымысла. – Сложность восприятия необычайного. – Принципы создания вымышленных миров. – Типы повествования о необычайном. – Предварительные замечания о функциях вымысла.	
Глава вторая	
ФАНТАСТИКА: «ПОТЕНЦИАЛЬНО ВОЗМОЖНОЕ» В НФ И «ИСТИННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» FANTASY	69
Фантастика как базовый тип вымысла. – Классификации фантастики. – Несовершенство терминологии. – Предыстория современной фантастики. – Утопия и социальная фантастика. – Рационально-фантастическая модель реальности в романах «Ральф 124С41» Х. Гернсбека, «Плутония» В. Обручева, «Аэлита» А. Толстого, «Создатель звезд» О. Степлдона. – Специфика посылки. – Иллюзия достоверности. – Герой рационально-фантастического произведения. – Художественная деталь в рациональной фантастике. – Задачи и функции science fiction. – Различие посылок в рациональной фантастике и fantasy. – Разновидности fantasy. – Художественный мир романов «Ангел Западного окна» Г. Майринка, «Девушка Кристина» М. Элиаде, «Бегущая по волнам» А. Грина. – Принципы организации повествования. – Критерии оценки героя. – Смысл «истинной реальности». – Функциональность синтеза двух типов фантастики в «Космической трилогии» К. С. Льюиса.	
Глава третья	
ЛИТЕРАТУРНАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА И МИФ: КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ БЫТИЯ	141
Современные подходы к изучению мифа и сказки. – Формирование жанра сказки в европейской литературе XIX–XX вв. – Загадка притягательности сказки. – Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф». – Формы проявления мифологической и сказочной условности. – Сказочно-мифологическая модель мира в эпопеях Т. Манна «Иосиф и его братья», Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец», в повестях П. Трэверс, в пьесах Е. Шварца и М. Метерлинка. – Пространственно-временной континуум: взаимосвязь «исторического» и «вечного». – Четыре аспекта трактовки героя. – Архетипичность. – «Волшебное» и «чудесное» как формы вымысла в сказке и мифе. – Особый способ повествования.	

Глава четвертая	
ВЫМЫСЕЛ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО И ФИЛОСОФСКОГО ИНОСКАЗАНИЯ	199
Содержание и сфера применения понятий «сатирическая условность» и «философская условность». – Подчинение элемента необычайного задаче комического пересоздания реальности. Вымысел как форма философского иносказания. – Степень необычайности. – Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня». – Комическая мифология А. Франса («Остров пингвинов»). – «Невидимый вымысел» притчи («Замок» Ф. Кафки). – Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». – Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи». – Сатирическая и философско-метафорическая модели мира.	
Глава пятая	
СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ВЫМЫСЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	257
Единое семантическое поле вымысла. – Художественные возможности синтеза различных типов условности. – Типы вымысла и связанные с ними содержательные пласты в романах «Война с саламандрами» К. Чапека, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, новелле «Превращение» Ф. Кафки. – Механизм взаимодействия разных типов повествования о необычайном. – Многомерность изображения. – Преодоление схематизма. – Увеличение ассоциативного потенциала текста.	
Глава шестая	
ЭВОЛЮЦИЯ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ ФАНТАСТИКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ И НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.	316
Повествование о необычайном во второй половине XX в.: эволюция и проблемы изучения. – Периодизация послевоенной российской и восточноевропейской фантастической прозы. Причины доминирования НФ в социалистическую эпоху. – Судьба fantasy и изменение соотношения разных типов фантастики в 1970–1980-е гг. – Роль и задачи фантастической литературы при социализме. – Изменение литературной ситуации в России и странах Восточной Европы в первой половине 1990-х гг. – Место фантастической прозы в новых парадигмах культуры. – Приключенческие схемы в фантастике рациональной посылки. – Социально-философская традиция в условиях рынка. – Расцвет fantasy и попытки создания ее национальных вариантов. – Ироническая fantasy. – Фантастический элемент в «элитарной» литературе. Фантастика и постмодернизм. – Социальные функции и выразительные возможности фантастики второй половины XX – начала XXI вв.	
Заключение	449
Примечания	461
Рекомендуемая литература	483

Предисловие

Данная книга представляет собой учебное пособие, частично воспроизводящее материал монографии того же автора «Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа», вышедшей небольшим тиражом в 1999 г. По сравнению с предыдущим текстом в нынешний добавлен большой раздел о фантастике второй половины прошлого столетия и рубежа XX–XXI вв. Изменения и дополнения внесены также в другие разделы, составлен список рекомендуемой литературы и сделаны иные поправки, соответствующие жанру учебного издания.

Однако переработка текста, пусть и достаточно серьезная, не нарушила первоначальный замысел: обобщить итоги научного исследования, охватывающего все варианты представленного в художественной литературе XX в. особого типа произведений, который в данной книге мы будем именовать *повествованием о необычайном*. О чем же идет речь и каковы задачи пособия?

Самое простое определение объекта изучения звучит так: нас интересуют произведения, содержащие *элемент необычайного*, т. е. повествующие о том, чего «не бывает» в современной объективной реальности или же «вообще не может быть». Речь идет не о необычном как уникальном, т. е. возможном при редком стечении обстоятельств, а именно о *необычайном*, несуществующем, хотя, конечно, границу между понятиями «невозможно» и «невероятного» провести порой совсем не легко¹.

«Небывалое» и «невозможное» интересует нас независимо от способа его проявления в тексте. Оно может иметь вид научной фантастики с присущей ей атрибутикой (инопланетяне, роботы, путешествия во времени), выглядеть как волшебная сказка (маги, превращения, говорящие звери), мифологическая драма или роман (авторская космогония, замаскированная под «древность»),

утопия (идеальный или ужасный мир будущего) и т. п. Необычайное может быть представлено на любом из уровней художественной структуры произведения – в сюжете, в системе персонажей, в виде отдельных фантастических образов и деталей.

Литературу со времен А. С. Пушкина нередко уподобляют «магическому кристаллу», преобразующему реальность в соответствии с волей автора. Но при этом не всегда помнят, что подобное преобразование равно убедительно и ярко может осуществляться как с помощью художественных образов, более или менее привычно воссоздающих облик мира, так и в формах, изменяющих его, придающих реальности неузнаваемый вид. В последнем случае возникают различные варианты *повествования о необычайном*. Можно сказать, что подобный тип произведений являет собой вершину словесного творчества: ведь под пером художника возникает то, чего прежде не существовало на свете.

Конечно, необычайные явления и образы, встречающиеся в художественной литературе, нельзя считать чем-то принципиально новым, невиданным и неизвестным до написания книги. Человеческий мозг не в состоянии создать ничего, что не имело бы пусть косвенной, но связи с реальностью. «Такого вымысла, который был бы абсолютным продуктом “творческой фантазии”, нет и быть не может. Самый отчаянный фантаст и визионер не “творит” свои образы, но слагает их, комбинирует, синтезирует из реальных данных»².

Итак, творец повествования о необычайном создает лишь *непривычные комбинации привычных реалий* (мы подробно поговорим об этом в главе 1). Кроме того, он всегда имеет возможность опереться на неточные сведения, суеверия и предрассудки, живущие в сознании даже наиболее рационально мыслящих читателей, на древнейшие (вплоть до архаического мифа) представления, предания и легенды, а также на многовековую традицию повествования о необычайном – то есть миры и сюжеты, созданные его предшественниками. Вот почему большинство фантастических, сказочных, мифологических и т. п. образов столь «узнаваемо», а многие из них со временем превращаются в штампы.

Рассказы о необычайном и сверхъестественном, невозможном в принципе или пока еще недоступном человеческому познанию во все времена составляли важную часть изящной сло-

весности, не говоря уже о фольклорных жанрах. Если пытаться проследить историю повествования подобного типа, то перечень произведений придется начать с Гомера и Апулея. Протянувшаяся сквозь столетия традиция охватит творения Ариосто и Данте, Т. Мора и Т. Кампанеллы, Д. Свифта и Ф. Рабле, Ф. Бэкона и С. Сирано де Бержерака, Ч. Метьюрина и Х. Уолпола, О. Бальзака и Э. По, а также многих других знаменитых писателей.

Несмотря на господство прагматизма и рационализма, повествование о необычайном ярко представлено и в литературе недавно завершившегося столетия. В конце XIX и первой половине XX в. созданы эпопеи Т. Манна и Д. Р. Р. Толкиена, романы А. Франса, Г. Уэллса, О. Степлдона, К. Чапека, А. Толстого, А. Конан Дойла, Д. Лондона, Р. Л. Стивенсона, Б. Стокера, Г. Майринка, М. Элиаде, А. Грина, В. Брюсова, М. Булгакова, утопии О. Хаксли, Е. Замятина, Д. Оруэлла, притчи Г. Гессе, Ф. Кафки, К. С. Льюиса, пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, М. Метерлинка, Л. Андреева, сказки О. Уайльда, А. де Сент-Экзюпери, Ю. Олеши, Е. Шварца, П. Бажова и многие иные произведения, содержащие элемент необычайного.

Во второй половине прошлого столетия традиции повествования о необычайном были восприняты и развиты в творчестве многих писателей, принадлежащих к «элитам» национальных литератур (Ч. Айтматов, А. Ким, Р. Бах, Х. Л. Борхес, П. Акройд, С. Гейм). Но не менее значима и заслуга авторов, работающих в отдельных сферах популярной словесности, прежде всего в фантастике (А. Азимов, А. Кларк, Р. Брэдли, П. Буль, С. Кинг, М. Муркок, У. Ле Гуин, И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие, Л. Соучек, П. Вежинов, К. Борунь, С. Лем). Всплеск интереса к необычайному пришелся на конец XX в. и был связан как с распространением в художественной литературе философии и эстетики постмодернизма (Д. Фаулз, М. Павич, Г. Петрович, В. Пелевин, М. Веллер, В. Сорокин, Д. Липскеров, М. Урбан, О. Токарчук), так и с изменением структуры повествования и соотношения различных типов фантастики в бывших социалистических странах, с приходом в нее нового поколения талантов (А. Сапковский, Г. Л. Олди, С. Логинов, Е. Лукин, М. Успенский и др.).

Однако несмотря на яркость примеров, взятых из творчества классиков, выделить и адекватно интерпретировать элемент не-

обычайного в художественном произведении далеко не всегда просто. Дело в том, что он может быть представлен и наглядно, воплощаясь в необычайных, волшебных, сверхъестественных и тому подобных образах, и в скрытом виде, превращаясь в некое «фантастическое начало», включающее особую сюжетную посылку, специфические параметры действия, а порой – всего лишь общую авторскую установку на создание заведомо невозможной в реальности ситуации. Различной может быть и роль элемента необычайного в раскрытии авторского замысла – от определяющей до второстепенной.

Кроме того, исследуемый тип повествования имеет свою специфику в каждом из литературных жанров и художественных течений. В самом общем плане обращение к необычайному представляет собой универсальный способ отображения мира в литературе (и в иных видах искусства и сферах культуры), равно доступный художникам всех эпох и приверженцам разных эстетических концепций. Но «необычайное» в трактовке романтиков далеко не во всем похоже на «волшебное» в фольклорной сказке и мало чем напоминает «потенциально возможное» в научной фантастике писателей-реалистов. Можно лишь с некоторой долей уверенности утверждать, что существуют литературные направления, более, нежели иные, чувствительные к необычайному – как, например, упоминаемые выше романтизм и постмодернизм.

В эстетике многих философских систем и художественных платформ XX в. (сюрреализм, абсурд, деконструктивизм и т. п.) элемент необычайного оказывается подчинен логике базовых принципов интерпретации бытия, искажающих реальность и разрушающих традиционную структуру повествования настолько, что он перестает восприниматься как невероятное и невозможное. Это отдельная интересная область исследования, которую из-за ее специфики мы вынуждены оставить в стороне. В нашей книге будут рассматриваться литературные произведения, содержащие достаточно выраженный сюжет и систему образов, воспроизводящие реальность хотя бы в относительной гармонии и полноте. В силу тех же причин мы ограничимся разговором о прозе и драматургии, ибо необычайное в поэзии (особенно лирической) имеет иной – впрочем, пока еще практически не изученный – облик.

Многообразие форм и особого рода «неуловимость», органичное вхождение в поэтику самых разных литературных течений, а также историческая и национальная изменчивость вымысла приводят к тому, что повествование о необычайном в единстве всех его вариантов изучается сравнительно мало, ибо общность заслонена в глазах исследователей разнообразием. Вот почему нашу главную задачу мы видим в том, чтобы показать: *важнейшие закономерности создания вымышленных миров едины* если не для словесного творчества вообще, то по крайней мере для художественного мышления определенной исторической эпохи.

Первой трудностью на избранном пути становится выбор *базовых терминов*, с помощью которых можно вести анализ различных типов повествования о необычайном. В отечественном литературоведении (а именно в его семантическом поле проведено настоящее исследование) недостатка в определениях, имеющих отношение к сфере необычайного, казалось бы, нет. Однако приходится с сожалением констатировать отсутствие единой понятийной системы, позволяющей взаимно соотнести термины «вымысел», «домысел», «условность», «фантастика», «фантастический гротеск» (а также метафора, гиперболы, символ и т. п.) и их внутренние градации. Тем более отсутствует хоть сколько-нибудь строгое определение понятий «сверхъестественное», «чудесное», «волшебное», «магическое», «мистическое» применительно к поэтике художественного произведения. А ведь есть еще и, скажем, «ужасное» или «альтернативно-историческое» как обозначение смыслового ядра некоторых жанровых разновидностей современного фантастического романа. И ясно, что непосредственное отношение к изучаемому предмету имеют термины и определения «миф» и «мифологическая проза», «сказка» и «сказочная повесть», «научная фантастика» и «фэнтези», «утопия» и «антиутопия», «аллегория», «притча», «роман катастрофы», «роман-предупреждение», «фантазмагория» – и многие другие. Каждый из них имеет неповторимые оттенки значений, но в некоторой области смысла содержит отсылку к элементу необычайного.

Иначе говоря, интерпретировать «необычайное» в системе традиционных научных категорий достаточно сложно. Мы полагаем, что наиболее адекватно это может быть сделано с по-

мощью трех понятий: *фантастика, вымысел, художественная условность*. К сожалению, ни один из данных терминов не охватывает интересующее нас явление целиком.

Привычный и, казалось бы, наиболее выразительный термин «фантастика» парадоксальным образом является ныне и наиболее ограниченным по значению. В XX в. он оказался закреплен преимущественно за особой областью популярной литературы (и за самостоятельной субкультурой, выходящей за литературные рамки), объединяющей две разновидности фантастического повествования: научную фантастику (*science fiction*) и фэнтези (*fantasy*). Многомиллионные блокбастеры в кино, виртуальные миры компьютерных игр и примелькавшиеся пестрые книжки, рассказывающие о галактических империях или битвах оборотней с вампирами, заставили почти забыть широкую литературоведческую трактовку терминов «фантастика» и «фантастическое». Она сохранилась лишь в специальных изданиях вроде «Краткой литературной энциклопедии»: «Фантастика – специфический метод отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом – невероятно, “чудесно”, сверхъестественно»³. Так что говорить сегодня о «фантастическом» как *необычайном* в утопии, притче или литературной волшебной сказке можно лишь с некоторой натяжкой.

Понятие «художественный вымысел» также представляется удачным лишь на первый взгляд, поскольку лишено однозначности. Обычно, говоря о вымысле, имеют в виду одно из двух или даже трех значений термина. В первом, наиболее частом случае вымысел трактуется очень широко: как существеннейшая, институтирующая черта художественной литературы – *субъективное воссоздание реальности писателем и образная форма познания мира*. В «Краткой литературной энциклопедии» читаем: «Вымысел – один из основных моментов литературно-художественного творчества, состоящий в том, что писатель, исходя из реальной действительности, создает новые, художественные факты... Писатель, используя реальные частные факты, обычно соединяет их в новое “вымышленное” целое»⁴.

В данном значении термин «вымысел» характеризует содержание любого художественного произведения как продукта авторской фантазии. Ведь в конечном итоге даже реалистический роман или очерк содержат изрядную долю выдумки. На сознательный вымысел опираются все виды искусства, и это отличает их, с одной стороны, от науки, а с другой – от религиозных учений. Знаменитая пушкинская фраза: «Над вымыслом слезами обольюсь» отсылает нас именно к данному значению термина.

Вариантом первого значения или вторым самостоятельным значением понятия «вымысел» можно считать принцип построения традиционно относимых к «массовой» литературе произведений, намеренно сгущающих и заостряющих свойственное обыденной реальности течение событий – авантюрно-приключенческих, любовно-мелодраматических, детективных романов и т. п.⁵ В них нет *невозможного* как такового, зато присутствует *невероятное* – хотя бы в форме совпадений, стечений обстоятельств, концентрации превратностей судьбы, выпавших на долю героя. Применительно к подобным текстам термин «вымысел» означает «выдумку», «небылицу», «фантазирование» (в отличие от фантазии как основы искусства).

В качестве же синонима понятий «фантастическое», «необычайное» и «чудесное» слово «вымысел» используется гораздо реже. Хотя та же «Краткая литературная энциклопедия» признает: «Создавая факт, который закономерно мог бы случиться, писатель способен обнажить перед нами “возможности”, заложенные в жизни, скрытые тенденции ее развития. Подчас это требует такого вымысла... который переходит границы “правдоподобия”, порождает фантастические художественные факты...»⁶.

Наиболее «строгим» из обсуждаемых следует, по-видимому, признать термин «художественная условность». Его кодификации отечественная наука о литературе посвятила несколько десятилетий. В 1960–1970-е гг. было проведено разграничение *первичной условности*, характеризующей образную природу искусства (аналогично широкому значению термина «вымысел»), а также набор выразительных средств, присущих разным видам искусства, и *вторичной условности*, обозначающей намеренное отступление писателем от буквального правдоподобия.

Правда, границы подобного отступления установлены не были. В итоге в рамках понятия «вторичная условность» оказались столь несхожие по «степени невероятности» аллегория и волшебная сказка, метафора и гротеск, сатирическое заострение и фантастическая посылка. Более или менее четкого различения «любого нарушения логики реальности» и «элемента необычайного, явного вымысла, фантастики» проведено не было. Таким образом, наше понимание вторичной условности как элемента необычайного несколько локальнее общепринятого значения термина.

Понятия «условность» и «вторичная условность», не свободные, к сожалению, от идеологических догм породившей их эпохи, обладают по крайней мере одним несомненным достоинством: они позволяют включить в сферу исследования *всю совокупность вариантов повествования о необычайном*. Вот почему термин «условность» для нас становится базовым. Но, разумеется, мы не отказываемся и от понятий «вымысел» и «фантастика», употребляя их в узком значении – как синонимы элемента необычайного. Подробнее все это мы поясним в главе 1.

В отечественном (и зарубежном, насколько мы можем о нем судить) литературоведении XX в. сформировались две фактически независимых традиции изучения повествования о необычайном. Для первой характерен интерес к условности (ее неполным западным аналогом можно считать понятие *fiction*⁷) как философской и эстетической категории, рассматриваемой в ряду наиболее общих теоретических понятий (художественный образ, отображение и пересоздание реальности в литературном произведении и т. п.). Вторую традицию представляет совокупность работ, исследующих художественную специфику необычайного как составной части поэтики различных жанров и областей литературы: научной фантастики и фэнтези, литературной волшебной сказки и мифа, а также притчи, утопии, сатиры. Обзор критической литературы как первого, так и второго рода мы приведем в соответствующих главах данной книги.

В нашей работе предпринята попытка сопряжения этих традиций и анализа повествования о необычайном в единстве его разнообразных проявлений в художественном тексте.

Вторая трудность проводимого исследования связана с необходимостью решения вопроса о *классификации разновидностей повествования о необычном*. Мы считаем возможным выделить шесть самостоятельных типов художественной условности: *рациональную (научную) фантастику и фэнтези (fantasy), сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность*, более или менее связанных с жанровыми структурами литературной волшебной сказки, утопии, притчи, мифологического, фантастического, сатирического романа и т. п.⁸ Критерии выделения и специфика каждого из типов будет подробно обобсуждены в главах 2, 3 и 4.

Однако наша задача заключается отнюдь не только в том, чтобы выявить содержательные и художественные *отличия* различных вариантов повествования о необычном. Мы намерены показать, что наряду с достаточно многочисленными примерами относительно «чистого» использования писателями того или иного типа вторичной условности, не менее часто можно обнаружить случаи сочетания и переосмысления в произведении художественных принципов и семантических ассоциаций, свойственных разным типам вымысла. Исходя из этого мы считаем возможным говорить о *единой системе взаимосвязанных типов и форм художественной условности* применительно к литературе XX столетия, что подтверждает *родство всех типов* между собой.

Третья трудность заключается в выработке *принципов анализа* различных вариантов повествования о необычном. Легко понять, что окончательно и бесповоротно отделить, скажем, антиутопию от научной фантастики или фэнтези от литературной сказки нельзя. В ряде случаев можно интерпретировать вымысел по-разному и даже спорить о том, присутствует ли он вообще («Замок» Ф. Кафки, «Город Великого страха» Ж. Рэя, «Хромая судьба» А. и Б. Стругацких). Однако каждый тип условности, определяющий для той или иной группы произведений облик необычного, легко распознается и читателями, и критикой. Любой не сведущий в науке о литературе человек, даже если он равнодушно или недоброжелательно относится к повествованию о необычном, как правило, способен с первых же стра-

ниц незнакомой книги определить, что именно перед ним: фантастика, утопия, притча, сказка или миф.

Как происходит подобное разграничение? Логично было бы предположить, что оно основано на неповторимом наборе художественных средств, которым располагает каждый из типов вымысла. Однако данная гипотеза едва ли верна. Ведь одни и те же принципы пересоздания реальности, не говоря уже о конкретных приемах, образах и деталях, могут с одинаковым успехом использоваться различными типами повествования о необычном. Например, «чудесных» героев можно встретить и в *fantasy*, и в сказке, и в мифе, и в сатире, и даже в научной фантастике. Однако в каждом из этих жанров и областей литературы они обретут собственную мотивацию и функции.

Например, имеющий необычные способности человек в научной фантастике примет облик ученого, открывшего эффект невидимости («Человек-невидимка» Г. Уэллса), создателя нового оружия («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого) или жертвы научного эксперимента («Человек-амфибия» А. Беляева), а в фэнтези станет чародеем, владеющим тайным знанием («Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин), или романтиком, парящим на крыльях мечты («Блистающий мир» А. Грина). Необычайный враг или помощник в зависимости от типа вымысла окажется роботом («Франкенштейн» М. Шелли), инопланетянином («Кто ты?» Д. Кэмпбелла), вампиром («Граф Дракула» Б. Стокера), говорящим животным («Хроники Нарнии» К. С. Льюиса), одушевленным предметом («Синяя птица» М. Метерлинка). Формула управления стихиями воплотится в виде математического уравнения, магического заклинания, детской считалки... Различные типы повествования о необычном могут свободно обмениваться образами и персонажами, переосмысляя «сверхъестественное» в духе рационально-фантастической гипотезы, философского иносказания и т. п.

Следовательно, специфику отдельных типов повествования о необычном возможно выявить не на уровне отдельных приемов или даже совокупности изобразительных средств, но лишь при учете единства содержательного и формального аспектов произведения. Заключение о принадлежности текста к определенной разновидности повествования о необычном может

быть сделано лишь на основе анализа, вскрывающего *цель и способ использования вымысла* и особенности картины мира, создаваемой писателем. Иными словами, необходимо рассмотрение *целостных моделей реальности*, порождаемых различными типами условности. Только такой анализ способен показать, какие факты и приметы реальной жизни использует для изображения вымышленного мира автор, как он переосмысляет эти факты, придавая им необычайный облик; и главное – для чего происходит это переосмысление, какие темы позволяет затронуть, какие вопросы поставить.

Изучение содержательной и художественной специфики каждого из типов повествования о необычайном мы будем вести в определенной последовательности аспектов. Прежде всего мы обратим внимание на *особенности посылки* (формирующего сюжет допущения о том, что необычайные события происходили или могли произойти «на самом деле»), ее *мотивацию* (как обосновывается автором появление необычайного и обосновывается ли вообще), *формы выражения необычайного* («чудесное» в *fantasy*, «волшебное» в сказке, «магическое» в мифе, «потенциально возможное» в рациональной фантастике и т. п.), особенности *образной системы; пространственно-временной континуум*, в котором разворачивается действие (и его «вещественное» оформление с помощью необычайных предметов и деталей), и, наконец, *задачи и функции* конкретного типа вымысла. Мы стремимся к тому, чтобы проведенное нами исследование привело к созданию «собирательных образов», своего рода «словесных портретов» вымысла в различных жанрах и областях художественной литературы.

Избранный принцип – анализ моделей реальности, создаваемых различными типами условности, – определяет структуру книги. Она состоит из шести глав. В первой мы обобщаем изучение проблемы художественной условности в отечественном литературоведении за последние полвека и приводим разработанную нами градацию значений термина «условность». Здесь же обсуждаются вопросы, связанные с происхождением и исторической изменчивостью литературного вымысла, формулируются принципы создания необычайных образов и миров, ведет-

ся разговор о том, в чем состоят различия между авторами, активно использующими вымысел и не прибегающими к нему.

Вторая, третья и четвертая главы посвящены рассмотрению отдельных типов условности, причем наиболее близкие типы, для которых, на наш взгляд, сходство важнее различий (рациональная фантастика и *fantasy*, сказка и миф, сатирическая и философская условность), объединены в рамках одной главы.

Анализ ведется нами преимущественно на материале *европейской литературы первой половины XX в.* Европейскую литературу мы рассматриваем как единое пространство, на котором, несмотря на бесспорную национальную специфику, действуют общие тенденции развития повествования о необычном. К этому же пространству мы считаем возможным отнести в прошлом столетии литературу США и России.

Первая половина XX в. избрана потому, что представляет собой эпоху наиболее яркого функционирования интересующей нас системы взаимосвязанных типов условности. Прежде всего эти годы являются «золотым веком» научной (особенно социально-философской) фантастики. К ней обращаются К. Чапек, О. Степлдон, А. Толстой, а в американскую *science fiction* приходит поколение «классиков жанра» – А. Азимов, Г. Каттнер, К. Саймак, Р. Хайнлайн, Т. Старджон. Одновременно новый расцвет переживает *fantasy* (Г. Майринк, Г. Лавкрафт, Х. Х. Эверс, М. Элиаде).

В указанный период возрождается и интерес к волшебной сказке. Ее художественные принципы используют представители самых разных течений – от О. Уайльда, М. Метерлинка и русских символистов до С. Лагерлеф, Е. Шварца, П. Трэверс. Как самостоятельная жанровая разновидность формируется мифологический роман, смыкаясь, с одной стороны, с традицией «героической» *fantasy* (Д. Р. Р. Толкиен, К. С. Льюис), а с другой – с философской прозой и притчей (Т. Манн).

Философская условность ярко заявляет о себе в драматургии (Б. Шоу, Б. Брехт, К. Чапек). Появляется новый тип утопии (Е. Замятин, О. Хаксли), в котором прежний принцип последовательного авторского рассказа об идеальном мире сменяется динамичным повествованием, определяемым рационально-фантастической посылкой. Таким образом, именно первая половина

XX в. становится эпохой формирования художественных «канонов» для многих связанных с вымыслом областей современной литературы.

В принципе предлагаемая классификация верна для литературы XIX–XX столетий (а наиболее полно – для 1890–1950-х гг.). Но в XIX в. постулируемая нами система находилась еще в стадии зарождения. В свою очередь, завершение ее формирования в середине нашего века никоим образом не обеспечило ей стабильности, и уже вторая половина столетия внесла в нашу классификацию существенные коррективы.

Наиболее ярким и запоминающимся типом «явного» вымысла в литературе по крайней мере последних трех столетий остается, бесспорно, фантастика. Вот почему в нашей книге ей уделено особое внимание. В главе 2 приводится характеристика двух основных типов фантастической прозы и драматургии XX в: научной фантастики (science fiction) и фэнтези (fantasy). Используя эти привычные определения, мы подвергаем их определенной корректировке.

Во-первых, термину «научная фантастика» (НФ) мы предпочитаем менее распространенное понятие «рациональная фантастика» (РФ), подчеркивающим специфику посылки и особое мировидение, присущее данной группе произведений (логическая мотивация фантастического допущения в тексте). Об истории возникновения, кодификации и смысловых противоречиях, возникающих при употреблении термина «научная фантастика» применительно к современной литературе, мы подробно поговорим в главах 2 и 6.

Во-вторых, наше понимание fantasy также несколько отличается от общепринятого. Во второй главе мы поясним, что этот термин в нашей работе описывает произведения, в которых мотивация посылки, как правило, убрана за пределы текста и, опираясь на принципы мифологического мышления, конструирует особую модель мира, которую мы обозначаем как «истинную реальность». В отечественном литературоведении в силу исторических особенностей его развития специальный термин, обозначающий данную разновидность фантастики, так и не появился. Вот почему, когда в последние десятилетия ушедшего века в российском и восточноевропейском литературном пространстве

возник устойчивый интерес к данному типу повествования о необычайном, соответствующее определение (*fantasy*, фэнтези) было заимствовано из англо-американской научной традиции.

С течением времени, однако, как на Западе, так и на Востоке, первоначальное широкое понимание *fantasy* как «литературы волшебного, сверхъестественного, магического и необъяснимого» сузилось в массовом сознании до обозначения жанра «коммерческих» повестей и романов, рассказывающих о локальных вымышленных мирах с условно-средневековым магическим «декором». Огромное количество однотипных произведений о скромных, но мужественных героях, преодолевающих препятствия придуманной вселенной в поисках магического артефакта или источника абсолютного Зла, вытеснило из памяти читателей некогда столь же многочисленные научно-фантастические тексты и для нового поколения любителей фантастики стало едва ли не единственным вариантом повествования о необычайном.

Подобная литература ныне столь распространена, что разграничение сферы фантастического на российском (и чешском, и польском и т.п.) книжном рынке в последние годы выглядит не как «научная фантастика» и «фэнтези», а как «фэнтези» и «фантастика» (причины мы обсудим в главе 6). Однако парадокс заключается в том, что под «фэнтези» сегодня подразумевается фактически лишь один из вариантов первоначального значения термина – так называемая «героическая фэнтези», или «фэнтези меча и волшебства» (подробнее об этом мы поговорим в главе 2).

Русификация англоязычного термина до сих пор не завершена. В разных источниках понятие «фэнтези» употребляется как в женском, так и в среднем роде, да еще и в разных графических вариантах (фэнтази, фантази и т. д.). Вот почему мы предпочитаем обходиться без транслитерации. Графика для нас имеет терминологическое значение. Там, где в данной книге встречается написание «*fantasy*», речь идет, в соответствии с нашей концепцией, об особом типе условности, использующем фантастическую (но не сказочную или мифологическую!) посылку без логической мотивации в тексте. Написание же «фэнтези» сохраняется в цитатах или при обозначении нынешних издательских реалий.

В пятой главе пособия речь идет о *синтезе разных типов условности* в художественном тексте. Мы стараемся показать, что

данный синтез порождает особую содержательную и структурную сложность произведений, которая является их главным достоинством. Одновременное использование художественных принципов фантастики, сказки, притчи и т. п. ведет к взаимному наложению соответствующих моделей реальности и к умножению ассоциаций, что, в свою очередь, порождает бесконечную игру смыслов и создает возможность все новых трактовок авторской концепции.

В заключительной шестой главе мы возвращаемся к разговору о фантастике – но уже в хронологических координатах второй половины XX столетия и рубежа XX–XXI вв. Подобное возвращение обусловлено стремлением проследить эволюцию постулируемой нами системы взаимосвязанных типов и форм вторичной условности за пределами исторической эпохи, в рамках которого она формировалась. Начинать же разговор об эволюции целесообразно с наиболее очевидных изменений, а они произошли во второй половине прошлого столетия именно в сфере фантастики и фантастического.

В этой главе мы выясним, в каких условиях и под влиянием каких идеологических концепций развивалась послевоенная фантастика СССР и иных социалистических стран, обретая все большую популярность, но одновременно утрачивая новизну проблематики и многообразие художественной структуры. Постараемся проследить, в каких направлениях наиболее одаренные авторы искали выход из кризиса, охватившего узко трактуемую научно-фантастическую литературу. Поясним, как на описываемом пространстве подспудно зарождалась традиция *fantasy*. Наконец, покажем, как под влиянием политических, экономических и культурных перемен на постсоциалистическом литературном пространстве России и Восточной Европы на рубеже XIX–XX вв. формируется новый читательский спрос и по-иному выстраиваются закономерности создания и функционирования художественных текстов. Фантастика становится зеркалом этих процессов, аккумулируя в себе наиболее яркие, а потому нередко спорные и драматические черты эпохи. Речь пойдет о коммерциализации фантастической прозы, о не всегда благоприятном влиянии западной книжной продукции, и о за-

конах рынка, предъявляющего жесткие требования к содержанию и поэтике фантастических произведений.

Немалые трудности при изучении вымысла вызывает отбор текстов, демонстрирующих особенности тех или иных типов повествования о необычном. Разумеется, невозможно не то что рассмотреть, но даже просто упомянуть все произведения, созданные в XX столетии и содержащие элемент необычного. Вот почему мы будем опираться в основном на лучшие образцы мировой прозы и драматургии, в которых условность становится главным средством воплощения авторского замысла. Однако помимо этого в книге будут упоминаться и произведения, не принадлежащие к числу бесспорных шедевров, но ярко характеризующие тот или иной тип вымысла. При этом (за исключением главы 6, в которой подобный разговор становится неизбежным из-за специфики современной литературной ситуации) мы намеренно избегаем членения изучаемого корпуса текстов на «серьезную» литературу и «массовые» жанры, оставляя в стороне проблемы пребывания фантастики в декларируемо многими исследователями литературно-критическом «гетто». Наша задача состоит в том, чтобы доказать: не существует «массовых» и недостойных внимания серьезных исследователей типов вымысла. Смысловый и эстетический уровень содержащего «явный» вымысел художественного текста, как и всех прочих, зависит лишь от таланта и целевых установок писателя.

Данное пособие предназначено для студентов, магистрантов и аспирантов, обучающихся по направлению и специальности «Филология», а также, учитывая «междисциплинарный» характер сферы проявления необычного в современной культуре, и для иных специалистов в области гуманитарных и негуманитарных наук. Изложенный в пособии материал может использоваться при чтении курсов по истории отечественной и зарубежной литератур, а также теоретических литературоведческих дисциплин.

Наконец, эта книга будет интересна всем, кто читает и любит фантастику, сохраняет, вне зависимости от возраста и рода занятий, интерес к сказочной и мифологической интерпретации бытия, имеет склонность к мысленным экспериментам на пространствах несуществующих миров и не устает задавать себе

вопросы о смысле человеческого бытия в бесконечном и непрерывно изменяющемся мире.

Мы надеемся, что знакомство с этой книгой поможет:

- уяснить важную роль, которую «явный» вымысел (повествование о необычайном) играет в литературе XX столетия, а также предшествующих эпох;

- познакомиться с многими интересными авторами и произведениями, обычно не попадающими в традиционные курсы истории русской и зарубежной литератур;

- разобраться в терминологических спорах, ведущихся в течение многих десятилетий представителями научных школ и традиций, занимающихся изучением различных типов повествования о необычайном и связанных с ними жанров;

- сориентироваться в многообразном и красочном мире столь популярной и быстро расширяющейся сегодня фантастической субкультуры;

- по-новому взглянуть на литературный процесс в России, Европе и Америке из сфер, традиционно полагаемых маргинальными (фантастика, сказочная проза и т. п.), но тем не менее раскрывающих эволюцию художественных структур не менее (а порой и более ярко), нежели ведущие жанры и магистральные течения;

- расширить теоретико-литературные знания и кругозор, познакомившись с фантаствоведением как особым разделом науки о литературе, а также с развернутой интерпретацией базовых для нее терминов «вымысел», «художественная условность», «художественный образ» и принципов изображения реальности в художественном произведении.

Мы вполне осознаем трудность взятых на себя задач, широту постановки проблемы, содержательную и структурную неоднородность избранного для анализа материала. Однако, не претендуя на исчерпывающие ответы, мы все же убеждены: предлагаемая концепция, и главное, трактовка повествования о необычайном как *единого эстетического феномена* могут приблизить нас к пониманию природы художественного вымысла – уникального явления, составляющего суть и главное украшение словесного творчества.

Глава первая

ПРИРОДА ВЫМЫСЛА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ

Преимущества комплексного изучения вымысла.
Смысловые уровни понятия «условность».
Вторичная условность и элемент необычайного.
Происхождение и историческая изменчивость вымысла.
Сложность восприятия необычайного.
Принципы создания вымышленных миров.
Типы повествования о необычайном.
Предварительные замечания о функциях вымысла.

Художник – счастливец. Он способен подарить окружающим мир таким, каким видит его сам. Художник-фантаст – счастливец вдвойне. Его мысленный взор видит то, что недоступно никому на свете, видит таким реальным и вещным, что может показать всем. Его фантазия открывает необычайные миры – яркие и грозные, страшные и радостные, недоступные, но уже покоренные человеческим воображением.

А. и Б. Стругацкие

Преимущества комплексного изучения вымысла. Интерес к проблемам и дискуссиям, связанным с понятиями «художественный вымысел» и «художественная условность», некогда начался для нас с вопроса: почему многие читатели не любят фантастики? Автору этих строк не раз приходилось сталкиваться и с недоумением, и со снисходительным пренебрежением, и, наконец, с осознанным неприятием фантастических произведений как «скучных», «детских», «примитивных» и «малохудожественных». Оговоримся сразу: мы далеки от мысли отстаивать эстетическую ценность *всех* фантастических текстов. Как и любая литература, фантастика бывает плохой и хорошей. Речь в данной книге пойдет преимущественно о второй.

Изучение причин симпатий и антипатий к фантастике привело нас к пониманию, что проблема отнюдь не замыкается на ней одной. Речь идет об особенностях восприятия различными группами людей *любых* художественных текстов, сюжеты и образы которых отличаются определенной необычностью, а точнее, *необычайностью*. Что имеется в виду? Эти образы и сюжеты в сознании читателей соотносятся не с реальными или «потенциально реальными», т. е. в принципе могущими обнаружиться фактами и случиться событиями, но лишь с некими обобщенными представлениями о сфере возможного или невозможного – а также с тем, что уже было придумано и рассказано или описано кем-то.

Необычайные персонажи и сюжеты могут иметь самый разный облик. Они могут опираться на существующие в человеческом сознании древнейшие архетипы и вести свое происхождение от архаического мифа (двойники, ожившие мертвецы, кошмарные монстры и олицетворенные страхи в новеллах Э. По, Г. Ф. Лавкрафта, Ф. Кафки или романах С. Кинга), но способны и стать, подобно образам научной фантастики, порождением современности (путешествия к звездам в книгах А. Азимова, А. Кларка или С. Лема, коммунистическая утопия в романах И. Ефремова и т. п.). Различной может быть и «степень необычайности». Несомненными чудесами «ведает» фантастика и литературная волшебная сказка. Но притчу или утопию классического типа трудно уличить в «явной необычайности», однако в представлениях читателей они так или иначе соотносятся если не с понятием «фантастика», то со сферой «гипотетического» или «невозможного в реальности».

Тем не менее закономерности восприятия подобных текстов и мнения о них у разных людей примерно одни и те же. В наиболее ясной форме их выразил один из случайных собеседников автора, с искренним недоумением сказавший: «Не понимаю, как можно читать о том, чего *не бывает на самом деле?*»

Вопрос понятен и закономерен: зачем тратить время, размышляя над тем, что никогда, ни при каких условиях не встретится в жизни? Ответ же не так-то прост. Обычно требуются немалые усилия, чтобы объяснить: произведения, повествующие о необычайном, также знакомят читателя с реальностью, только делают это в особенной форме. Вот как раскрывает данный парадокс М. Арнаудов: «Мы... открываем в... вымышленном мире психологический реализм, способный мирить нас с фантазмагориями... Если мы с самого начала смиримся с условностями, то дальше нам останется только удивляться, как в этом мире странного и невероятного сохранены принципы человеческого и как все происходит в силу тех же основных законов, которые наблюдение открывает в реальной действительности»⁹. Мы еще вернемся к пояснению возможностей и достоинств подобного *повествования о необычайном* в дальнейшем.

Итак, проблема заключается в особенностях восприятия разными людьми «невозможного» и «нереального», т. е. «намерен-

но придуманного», «нафантазированного», «явно вымышленного» в его самых разнообразных проявлениях в художественном произведении. Но что это такое? Как определить, интерпретировать подобные явления в более или менее общепринятых научных категориях?

Понятия *вымысел* и *фантазия* настолько употребительны и привычны, что, казалось бы, объяснить стоящие за ними процессы не составит труда. Однако едва ли объяснение будет исчерпывающим и точным: уж слишком много «бытовых» оттенков значения имеют эти слова. И эти оттенки далеко не всегда положительны. Едва ли не чаще, чем с осознанием мощи воображения, стимулирующего творческую активность человека, они оказываются связанными с представлениями о бесцельном времяпровождении, пустых и ненужных мечтаниях, «фантазерстве», обмане и т. п. Таким образом, хотя понятия «вымысел» и «фантазия» можно использовать в разговоре на интересующую нас тему, опираться на них, не приводя уточнений («явный» вымысел, фантазирование как создание *необычайного*) и оперируя только ими, едва ли целесообразно.

Вот почему, с нашей точки зрения, очевидна необходимость выбора и обоснования специального термина, свободного от «обыденных» коннотаций, для обозначения явного выхода писателем в тексте произведения за пределы возможного в реальности. Очевидна и необходимость постановки *общей проблемы формирования и функционирования вымысла как элемента необычайного*.

Последнее необходимо прежде всего и главным образом для изучения связанных с вымыслом областей литературы и жанровых структур, таких как фантастика (НФ и *fantasy*) и сатира (точнее, та ее часть, где гротеск явственно выходит за рамки допустимого в жизни), утопия, притча, а также волшебная сказка и миф в их современных литературных ипостасях.

Традиционно вымысел изучается в основном именно в своих частных проявлениях в отдельных областях литературы и жанрах или в творчестве тех или иных писателей¹⁰. Количество сопоставительных исследований, посвященных поиску общих принципов создания вымышленных образов и сюжетов в различных областях литературы, к сожалению, невелико¹¹. Вместе

с тем идея структурной общности всех разновидностей вымысла скрыто присутствует даже в работах, посвященных самому решительному их размежеванию.

Ощутимые, а порой и непреодолимые трудности возникают при попытке выделить в особый «тип литературы» научную фантастику (мы подробно остановимся на этом в главе 2), при разграничении таких жанровых структур, как фантастическая (относящаяся к *fantasy*) повесть и волшебная сказка, а также сказка и миф, утопия и антиутопия в их современном вариантах и научно-фантастический роман. Чаще всего интересные и весомые результаты исследований в области отдельных связанных с вымыслом жанровых структур служат аргументом в пользу генетического родства и художественного единства всех разновидностей литературного вымысла при бесконечном разнообразии его конкретных воплощений в произведениях – а следовательно, подтверждением необходимости именно комплексного, системного его рассмотрения.

Еще одним наглядным доказательством этого стал выход из печати первого тома «Энциклопедии фантастики» (1995). Ее редактор Вл. Гаков так объясняет в предисловии принцип отбора материала: «Принятая в Энциклопедии раздражающая многих критиков аббревиатура НФ означает... просто тот *широкий и многозначный пласт современной литературы – вместе со всеми ее историческими корнями и пересечениями с другими ветвями литературного “древа”*, который без долгих слов понятен прежде всего ее читателям... Менее всего хотелось бы создать “энциклопедию для фэнов”, способных без запинки перечислить все двадцать-сорок романов какого-нибудь НФ-сериала, но даже не слышавших *о фантастике Кафки, Голдинга или Борхеса...*»¹² (курсив наш. – Е. К.). Таким образом, в книгу под названием «Энциклопедия фантастики» с декларированным обращением к НФ (научной фантастике) попали и Кафка, и Борхес, и Пушкин, и Достоевский. Это ли не свидетельство понимания родства многочисленных разновидностей повествования о необычайном?

Разумеется, было бы неверным утверждать, что факт подобного родства до сих пор совершенно ускользал от внимания исследователей. Параллельно с изучением отдельных типов вымысла

примерно с конца 1950-х гг. в отечественном литературоведении регулярно предпринимаются попытки проанализировать роль фантазии и воображения в искусстве, раскрыть механизм их действия и показать многообразие создаваемых ими художественных форм. К работе в этом направлении в разные годы были привлечены и представители многих других граничащих с литературоведением областей науки: философии и истории, эстетики и искусствознания, культурологии и театроведения, фольклористики и классической филологии.

Как мы оговорили в предисловии к данной книге, наиболее функциональным – прежде всего в плане совмещения в себе целого спектра значений, от самого широкого (фантазия художника) до самого узкого (фантастическая посылка определенного типа), – нам представляется отшлифованный в ходе многолетних дискуссий и кодифицированный в основных сферах употребления термин *художественная условность*. Что же обозначает данный термин и какие оттенки значений объединяет?

Смысловые уровни понятия «условность». Выбор термина был сделан на основе общепринятых значений понятий «условность» и «условный». В «Словаре русского языка» читаем: «*Условный* – ...не существующий на самом деле, воображаемый, допускаемый мысленно; дающий художественное изображение приемами, принятыми в данном виде искусства...»¹³

Разумеется, проблема специфического субъективного отражения действительности в искусстве, позволяющего художнику порой не считаться с буквальным правдоподобием, обсуждалась с давних пор, едва ли не с античности. В прошлом суждения, предваряющие нынешние концепции художественной условности, высказывались не однажды.

Так, С. Т. Кольридж в главе XIII «Литературной биографии» говорит о «первичном» и «вторичном» воображении. А. де Виньи в предисловии к роману «Сен-Мар» размышляет о различиях «правды факта» и «правды искусства». «Искусство, – пишет он, – можно рассматривать лишь в его связи с идеалом прекрасного... Жизненная правда здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство... Искусство могло бы обойтись без нее, т. к. та правда, которой оно должно быть проникнуто,

состоит в верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов...»¹⁴. Наконец, В. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”»)» рассуждает о двух типах поэзии: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрений на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее полноте и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам... Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на *идеальную* и *реальную*»¹⁵.

И все же наиболее значимые попытки определить содержание термина «условность» и, соответственно, выстроить типологию условных форм были предприняты в 1960–1970-е гг.

В конце 1950-х и в 1960-е гг. в советской периодической печати был проведен ряд дискуссий, с одной стороны, о проблемах «документально-художественной прозы» («Вопросы литературы», «Иностранная литература», 1966), с другой стороны, об условности в искусстве («Советская культура», 1958–59; «Театр», 1959; «Искусство», 1961; «Вопросы эстетики», 1962; «Октябрь», 1963). В результате были, пусть и не вполне отчетливо, выстроены понятийные парадигмы «факт – домысел – вымысел» и «первичная – вторичная художественная условность».

Первоначально признание значения вымысла для реалистического искусства воспринималось как очень смелое утверждение. В целях сближения позиций его противников и сторонников с течением времени был выработан компромисс. Участники дискуссий согласились с тем, что «в противовес эстетской условности, условности формалистического театра (далее этот тезис распространили и на другие виды искусства. – *Е. К.*), театра модернистского, декадентского и, таким образом, антинародного существует и должна существовать условность реалистическая... условность прогрессивная и народная», и именно «данная условность органически входит в широкое понимание реализма»¹⁶.

Разграничение «реалистической» и «модернистской» условности – без строгой дефиниции обоих понятий, но с четко рас-

ставленными оценочными акцентами – существовало в отечественном литературоведении едва ли не до начала 1980-х гг. И лишь постепенно сформировалось ныне кажущееся очевидным представление о том, что функциональность условных форм определяет не их имманентная принадлежность к «прогрессивным» или «реакционным», а авторский замысел и, косвенным образом, вид искусства и время создания произведения.

Нарочитое разграничение «реалистической» и «модернистской» условности стало возможным еще и потому, что условность долгое время считалась атрибутом (или прерогативой) эстетики лишь некоторых литературных течений, например романтизма, модернизма или авангарда. Потребовалось немало времени, чтобы разобраться: при всей «склонности» эстетических концепций этих течений к интерпретации реальности в специфических, подчас причудливых и даже фантастических формах, художественный вымысел нельзя считать принадлежностью какого-то одного «творческого метода», поскольку он одинаково доступен всем.

Утвердив правомерность использования условных форм в искусстве, в том числе, реалистическом, литературоведы получили, наконец, возможность перейти к сути дела – к определению значений термина «условность».

Инициативу на этом этапе исследований проявили философы и искусствоведы. В работах Ф. Мартынова, Г. Апресяна, Т. Аскарова, Б. Бейлина¹⁷ и других была прояснена (пусть и с неизбежной опорой на труды классиков марксизма-ленинизма) связь условности как эстетического феномена с основными закономерностями человеческого мышления.

В частности, было показано, что вымысел обязан своим существованием главным образом двум сторонам познавательного процесса. С одной стороны – неизбежной неточности, субъективности и обобщенности формирующихся в сознании человека представлений об объективной реальности. С другой – способности человеческого мозга произвольно комбинировать элементы этих представлений, создавая несвойственные реальности сочетания.

В 1970-е гг. продолжались и попытки разграничить смысловые оттенки действительно многозначного и по-разному интер-

претируемого исследователями понятия «условность». «В нашей теоретической литературе, – отмечала А. Михайлова, – его можно встретить в следующих значениях: как синоним неправды, схематизма в искусстве; как синоним омертвевших, изживших себя, но широко распространенных приемов в искусстве (штампов); как характеристику нетождественности образа предмету отражения; как определение особого способа художественного обобщения»¹⁸.

Разграничение значений термина логично было начинать с постановки наиболее масштабной проблемы – об условности как специфике художественного образа и образного типа мышления, лежащего в основе искусства. На данном этапе исследований для обозначения образной природы искусства, всегда требующего авторского субъективно-эмоционального переосмысления реальности появилось уточняющее понятие *первичная условность*.

С вымыслом же в более узком смысле слова (отказ от непосредственного следования в повествовании реальным формам и логике событий) было соотнесено понятие *вторичная условность*. Согласно «Краткой литературной энциклопедии», вторичная условность – это «отличающийся от жизнеподобия образ, способ создания таких образов; принцип художественного изображения – сознательное, демонстративное отступление от жизнеподобия»¹⁹.

Подобное базовое разграничение двух принципиально разных, но тем не менее генетически родственных значений термина «условность» сохраняется в отечественном литературоведении и по сей день. С течением времени, однако, стало ясно, что между ними – как и вне их – расположен еще целый ряд важных смысловых оттенков.

Эти оттенки очень важны для разрабатываемой нами концепции единства и взаимосвязи различных типов повествования о необычном. Однако нам так и не удалось обнаружить работ, в которых термин «условность» был бы с достаточной полнотой рассмотрен во всей совокупности составляющих его смыслов. Вот почему мы оказались вынуждены выстроить собственную иерархию значений понятия «условность», отражающую современный уровень осмысления данной проблематики.

ИЕРАРХИЯ ЗНАЧЕНИЙ ПОНЯТИЯ «УСЛОВНОСТЬ»

(П – первичная, В – вторичная художественная условность)

<p>П (0). Относительность представлений конкретной исторической эпохи об объективной реальности.</p>	<p>1. Художник как представитель вида homo sapiens, подобно каждому человеку способный создавать в своем сознании представления об объективной реальности, уже обладающие некоторой степенью условности (субъективности).</p> <p>2. Художник как историческое лицо, разделяющее, пусть и неосознанно, философские, этические, эстетические и прочие установки своей эпохи, могущие восприниматься как условные с точки зрения других эпох.</p> <p>3. Художник как творческая личность, создающая индивидуальную концепцию бытия, которая при восприятии произведения искусства соотносится читателем (зрителем, слушателем) со своей собственной и общепринятой концепцией.</p>
<p>П (1). Образная форма познания мира, лежащая в основе искусства, в том числе художественной литературы.</p>	<p>Субъективное концентрированно-эмоциональное воспроизведение реальности в произведении; взаимодействие типического и индивидуального, «действительного» и «придуманного» в художественном образе, в силу этого обладающего несомненной условностью.</p>
<p>П (2). Специфическая система средств выразительности, присущих каждому из видов искусства.</p>	<p>Для литературы – слово, для музыки – звук, для театра – сочетание речи, действия, музыки, танца и т. п. Ограниченность средств выразительности делает весьма условной передачу действительности в произведении искусства (не все можно изобразить на сцене, нарисовать, передать словами).</p>

<p>П (3). Нормативность (устойчивая специфичность изобразительных средств) литературных направлений, стилей, отдельных принципов и способов отражения реальности в художественном произведении.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Совокупность философско-эстетических норм данного типа литературы (античной, средневековой и т. п.), сложившаяся в результате взаимодействия потребностей эпохи и литературной традиции. Национальная, региональная и т. п. специфика литературы. 2. Нормы литературного направления, рода, жанра. 3. Отдельные художественные приемы (ретроспекция, монтаж, «поток сознания», несобственно-прямая речь, «маска», различные формы аллюзий, интертекстуальность и т. п.). 4. Гипербола, заострение, метафора, символ, гротеск (нефантастический) и иные способы создания художественных образов, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений, но не переходящие границ явного вымысла.
<p>В. Использование заведомо невозможных в реальности ситуаций, «явного» вымысла (элемента необычайного).</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Для моделей реальности, созданных с помощью «явного» вымысла, верны все закономерности предшествующих уровней (вторичная условность в подобных текстах как бы накладывается на первичную). 2. Вторичная условность в значительной степени определена собственной литературной традицией (например, вымысел в волшебной сказке). 3. Вторичная условность является продуктом особой авторской концепции, интерпретирующей мир в фантастических, не имеющих непосредственных эквивалентов в реальности формах.

Прокомментируем таблицу. Если попытаться выделить общую основу всех существующих на настоящий момент определений художественной условности, то подобной основой окажется констатация *относительного, неполного (намеренно неадекватного) соответствия реальности тех или иных форм ее отражения в искусстве*. Это значение, по-видимому, следует считать базовым для понятия «условность» в литературоведении

и искусствознании. Но данное значение отнюдь не ограничивается сферой искусства. В неменьшей степени оно верно и для других областей человеческой деятельности (нормы и штампы в науке, религиозные догмы, условности во взаимоотношениях, в поведении, в быту).

Иначе говоря, условность – или относительность – человеческих представлений о мире необходимо учитывать еще до постановки вопроса об общей специфике искусства. Соответственно, эпитет «художественная» в применении к понятию «условность» на данном уровне интерпретации представляется не вполне корректным, и в нашей таблице этот уровень имеет индекс «0». Писатели, скульпторы, художники – прежде всего люди, разумные существа, способные к восприятию и осознанию мира; это осознание уже само по себе условно из-за ограниченности человеческого мышления.

Взрослея и развиваясь, человеческое сознание проходит множество этапов, на каждом из которых представления о мире могут существенным образом отличаться от предыдущих. В социальной практике человечества выделяются различные эпохи с характерными для них экономическими укладами, формами быта, морали, религии и т. п. Будучи современником конкретной исторической эпохи, художник, пусть и неосознанно, не может не испытывать влияния ее установок, а значит, и отражает в своем творчестве присущие ей воззрения. Степень условности, относительности, нетождественности его творений объективной реальности тем самым значительно возрастает.

Будучи личностью творческой, а следовательно, способной в большей степени, нежели другие, к самостоятельному анализу и оригинальной интерпретации фактов, художник, как правило, создает и воплощает в своих работах неповторимо индивидуальную концепцию бытия. Чем более самобытна (и чем ярче выражена) эта концепция, тем выше в конечном итоге и наша оценка таланта автора, тем сильнее действует на нас обаяние его взгляда на мир. «Когда критик говорит о реализме, – замечает А. Моруа, – кажется, что он убежден в существовании абсолютной реальности. Достаточно исследовать эту реальность – и мир будет нарисован во всей полноте. На деле все обстоит совсем иначе. Действительность Толстого отличается от действитель-

ности Достоевского, действительность Бальзака – от действительности Пруста»²⁰. «Самое главное, – подчеркивает и М. Гюйо, – это личная точка зрения, угол, под которым представляется нам видимый мир... Быть художником – значит видеть в известной *перспективе* и, следовательно, обладать центром внутренней и оригинальной перспективы»²¹.

«В условиях человеческой практики, – подытоживает сказанное выше Ф. Асмус., – “фиксировать факт” вовсе не значит “подать этот факт так, как он есть”. Будучи конкретным практическим действием, всякая “фиксация факта” предполагает не только голую наличность совершающегося, голую данность, но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для отграничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое диалектически связано»²².

Но, признавая за художником право на личную интерпретацию бытия, мы волей-неволей должны признать подобное право и за читателем (слушателем, зрителем). Соответственно в процессе восприятия творения искусства происходит взаимодействие, а иногда и взаимное отторжение подобных концепций. Несовпадение мироощущений автора и читателя возможно, например, при чтении произведений, созданных в далеком прошлом. Авторская трактовка тех или иных черт реальности может восприниматься как условность, дань эпохе, отражение наивных и упрощенных, с нынешней точки зрения, представлений о мироздании и т. п.

Но мало того, что взгляд писателя на мир субъективен, т. е. условен, он еще и выражен с помощью *художественных* средств, т. е. в *образной форме* (в таблице уровень первый). Это и обозначается термином «первичная условность». Авторский вымысел неизменно присутствует даже в так называемой «документальной прозе». Как замечает А. Аграновский о себе и коллегах-документалистах, «в конце концов мы всегда “сочиняем” своих героев. Даже при самом честном и скрупулезном следовании фактам. Потому что, кроме фактов, есть осмысление их, есть отбор, есть тенденция, есть точка зрения автора»²³.

Понятие первичной условности по смыслу практически тождественно наиболее широкой трактовке термина «вымысел».

Именно о таком вымысле, составляющем фундамент художественной литературы, рассуждают герои «Космической трилогии» К. С. Льюиса. Жительница Венеры спрашивает гостя с Земли: «Зачем думать о том, чего нет и не будет? – У нас мы вечно этим заняты, – поясняет тот. – Мы складываем слова, чтобы записать то, чего нет, – прекрасные слова, и складываем мы их неплохо, а потом рассказываем друг другу. Называется это поэзией или литературой... Это и занятно, и приятно, и мудро...»²⁴.

Аналогичный пример – из романа Д. Фаулза «Волхв»: «Я говорю серьезно. Роман умер. Умер, подобно алхимии... Я понял это еще до войны. И знаете, что я тогда сделал? Сжег все романы, которые нашел в своей библиотеке. Диккенса. Сервантеса. Достоевского. Флобера. Великих и малых... С тех пор я здоров и счастлив. Зачем продираюсь сквозь сотни страниц вымысла в поисках мелких доморощенных истин? – Ради удовольствия? – Удовольствия! – передразнил он. – Слова нужны, чтобы говорить правду. Отражать факты, а не фантазии»²⁵.

Следующее (уровень второй) значения термина «условность» отражает специфическую систему средств выразительности, присущих конкретному виду искусства. Нет нужды пояснять, что, скажем, для музыки – это звук, для живописи – изображение, а для балета – танец. Ограниченные возможности средств выразительности в значительной мере сковывают свободу художника: далеко не все можно изобразить на сцене, нарисовать, выразить в дереве или камне. Фантазия автора при написании театральной пьесы или либретто уже заранее вводится в жесткие рамки принятых для данного вида искусства художественных установок и стандартов.

Словесное искусство с этой точки зрения имеет ряд преимуществ, так как с помощью слов легче передать впечатления от событий и оттенки переживаний. И еще один существенный момент: автору приходит на помощь сам читатель. А. П. Чехов признавался: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе элементы он подбавит сам»²⁶.

С русским классиком солидарен известный кинорежиссер М. Форман: «Литература имеет дело с царством слов, где каждая фраза может вызвать в воображении новый мир. Поток слов прекрасно отражает движение мысли и служит идеальным сред-

ством для передачи потока сознания. Фильм обычно показывает мир снаружи, с более объективного наблюдательного пункта. Картинки конкретны, они оказывают большее воздействие, они универсальны и убедительны, но показать с их помощью внутреннюю жизнь гораздо труднее»²⁷.

Именно поэтому из всех видов искусств именно литература располагает наилучшими возможностями и для воплощения «явного» вымысла. Литературное произведение содержит более или менее подробное описание необычайного, предоставляя читателю возможность самостоятельно придать описанному тот или иной окончательный, убедительный для него (читателя) облик. Любопытно, что Д. Р. Р. Толкиен, создатель одного из наиболее ярких фантастических миров в европейской литературе XX столетия, возражал не только против постановки на сцене «волшебных историй», подобных его «Сильмариллиону», «Хоббиту», «Властелину колец», – но даже против иллюстраций к ним, указывая, что, приобретая наглядность, его «чудесные» персонажи утрачивают многозначность, лишаются оттенков индивидуального восприятия

«Коренное отличие любых видов искусства, – поясняет Толкиен, – предлагающих *видимое* представление Фантазии, от литературы, состоит в том, что они навязывают зрителю только один единственный видимый образ. А литература создает образы гораздо более универсальные и волнующие... Драма по природе своей враждебна Фантазии. Даже простейшую из Фантазий вряд ли можно с успехом воплотить в Дrame, если последняя предстает перед зрителем во плоти, в звуке и в цвете, как и должно быть. Фантастические реалии невозможно подделать. У людей, переодетых в говорящих животных, получится буффонада или пародия, но не Фантазия»²⁸. Отметим, кстати, что писатель фиксирует важную черту создаваемых с помощью вымысла художественных моделей реальности – их *поливариантность*, значительно активизирующую читательское восприятие.

На следующем уровне (в таблице имеющем номер три) понятие «условность» синонимично понятиям «литературная традиция» и «норма». Это ощутимо, например, когда речь идет о совокупности эстетических установок отдельных литературных направлений и стилей. Мир, увиденный глазами классициста,

романтику покажется условным, т. е. искаженным в духе определенных философских концепций, и наоборот. При смене эпох принадлежность к нормам уходящего времени осознается как штамп и анахронизм. Отсюда – частые призывы к «обновлению искусства», «освобождению его от условностей» и т. п.

К этому же уровню следует отнести условность как специфику отражения реальности в различных литературных родах и жанрах, каждый из которых (например, мелодрама, приключенческая повесть, детектив) обладает своими выразительными возможностями и ограничениями, а также условный характер различных художественных приемов (ретроспекция, инверсия, монтаж, внутренний монолог и т. п.).

Вторичная условность и элемент необычайного. Все приведенные выше оттенки значений понятия «условность» не вызывают литературоведческих споров. Но переходя на следующую строку таблицы, мы вступаем в дискуссионную область. В самом деле, где именно проходит граница между «первичной» и «вторичной» условностью? Если вторичная условность – «намеренное отступление от правдоподобия», то отступление до какой степени и в каком именно виде? Учитывается ли при этом различие «формального» (гипербола, метафора, символ; пространственно-временная неопределенность и «заданность» ситуации в притче) и «фактического» (фантастическая образность, изображение необычайного, сверхъестественного и т. п.) нарушения границ возможного? Иными словами, всегда ли искажение привычного облика реальности в художественном произведении ведет к появлению в нем элемента необычайного?

Где же грань, за которой отбор, переосмысление и заострение изображаемых явлений, имманентно присущие художественному творчеству, переходят в «явный» вымысел, в повествование о необычайном?

Здесь во мнениях исследователей нет единства. Ряд ученых, подобно А. Михайловой или Н. Еланскому, относит гиперболу, заострение и символ ко вторичной условности, ставя их в один ряд с экспериментами в области художественной формы, характерными, например, для сюрреализма или театра абсурда. Так, в качестве образцов вторичной условности в книге А. Михайло-

вой фигурируют: скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», ракета перед павильоном «Космос» ВДНХ (ныне ВВЦ) и стихи Э. Межелайтиса – «поэзия смелых обобщений»²⁹. Н. Еланский ко вторичной условности на равных причисляет «внутренний монолог и несобственно-прямую речь в форме потока сознания, принцип монтажа и ретроспекции, пространственные и временные смещения, фантастические и гротескные образы...»³⁰. Как видим, в данном случае господствует неоправданное смешение явно разноуровневых понятий.

Другие исследователи, в частности В. Дмитриев, осознавая недостаточность критериев, констатируют невозможность однозначного и окончательного разграничения «условных» и «жизнеподобных» форм в искусстве³¹. Н. Владимирова говорит о своеобразной «текучести» такого рода границ: «Миф и мифологические, шире, литературные аллюзии, игра и игровое начало, маска и масковая образность, пройдя к XX веку значительный историко-литературный путь и видоизменив свою природу, создают большое разнообразие стилевых моделей в рамках условного типа художественного обобщения. Выступая в прошлом как формы первичной художественной условности, соотносимые с генетически присущими искусству средствами, они могут приобретать в современной литературе признаки вторичности»³².

Все это, бесспорно, верно. Однако для нашего, да и любого другого исследования конкретного набора художественных текстов, в данном вопросе необходима хотя бы «рабочая» ясность. Какие же художественные явления необходимо относить к первичной условности, а какие – ко вторичной?

В нашей книге мы придерживаемся тезиса о том, что эстетические нормы и художественные приемы, о которых шла речь выше (ретроспекция и монтаж, алогизм, метафора и символ, нефантастический гротеск и т. п.), следует все же «числить по ведомству» первичной условности. Для этого нами и введен третий смысловой уровень понятия «художественная условность». На третьем уровне еще нет *вымысла как элемента необычайного* – такого, как в фантастике или волшебной сказке.

Ведь прием ретроспекции, скажем, у М. Пруста или хронологической инверсии в «Герое нашего времени» М. Лермонтова не

спутаешь с фантастической гипотезой путешествия во времени из романа Г. Уэллса. Аналогично, при всей гиперболичности и карикатурности образов помещиков в «Мертвых душах» Н. Гоголя или офицеров и чиновников австрийской армии в романе «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, мы все же не назовем эти образы «фантастическими» – в противоположность не менее гиперболичным и карикатурным, иронически-иносказательным, но именно *необычайным* образам черта из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» или саламандр К. Чапека.

Разумеется, сатирическое заострение и фантастический гротеск, символика монумента «Рабочий и колхозница» и символика картин И. Босха в конечном счете родственны между собой. Но родственны лишь постольку, поскольку все эти понятия связаны с художественными образами, которые по своей природе многозначны и метафоричны, т. е. доступны различным толкованиям, «домысливанию» и переосмыслению при восприятии их читателем или зрителем.

Так же, по-видимому, обстоит дело со способами отображения действительности в произведениях, относимых, говоря обобщенно, к нереалистическим художественным течениям в литературе. В принципе, будучи поэтическим *средством*, т. е. категорией *формы*, вымысел в качестве элемента необычайного в равной степени доступен всем литературным направлениям и художественным системам. Другое дело, в какой степени он приемлем для каждой из этих систем. Тем не менее фантастические и нефантастические произведения можно обнаружить и у символистов, и у экспрессионистов, и в других художественных течениях.

На основе изучения многих содержащих вымысел художественных текстов у нас сложилось, быть может, субъективное мнение, что элемент необычайного менее характерен для произведений с изначальной авторской установкой на стиливую условность, своего рода «нормативную деформацию» реальности в духе определенных философских и эстетических принципов. Это понятно. Атрибутика подобных художественных систем заслоняет собой вымысел и затрудняет его восприятие читателем. В изначально причудливо изломанном мире таких произведений фантастика выглядит тавтологией, неоправданным ус-

ложением формы. Мало того, разрушается функциональность вымысла, не выполняется имманентная для него задача активизации познавательных способностей воспринимающего, отвлечения читателя от повседневной рутины. Наконец, разрушается столь необходимая для адекватного восприятия почти всех типов вымысла иллюзия достоверности происходящего. Но, повторим, это является лишь предположением и требует дополнительного изучения.

Разумеется, возможен (и до сих пор доминирует) иной подход к определению границ понятия «вторичная художественная условность». Ее можно понимать и как *всякое нарушение автором логики реальности, как любую деформацию ее объектов*. Для примера можно сослаться на цитированную выше монографию В. Дмитриева «Реализм и художественная условность» или на работу А. Волкова «Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX в.». В. Дмитриев в числе условных форм рассматривает без дополнительных оговорок «условность гротеска, карикатуры, сатиры, фантастики и других способов образотворчества»³³; А. Волков в рамках заявленной темы обращается, помимо прочего, к анализу цветовых и звуковых эффектов при постановке чапековских пьес³⁴.

Подобный подход мы отвергли в данной работе по двум причинам. Во-первых, из-за его широты, делающей невозможной даже простой обзор всех (или хотя бы основных) форм условности в рамках нашего исследования. Во-вторых, из-за отсутствия важной границы между собственно вымыслом («волшебным», «фантастическим», «чудесным» – т. е. тем, чего «не бывает и не может быть») и не выходящими за рамки общих представлений о реальности гиперболе, метафоре, гротеске.

Если широкое понимание вторичной художественной условности сохранится и в дальнейшем, мы полагаем, необходимым станет *дополнительное членение этого понятия на два уровня* (возможно, с течением времени их количество еще и возрастет). В подобном случае последняя строка предложенной нами таблицы будет выглядеть следующим образом:

<p>В. Особый способ воссоздания бытия, предполагающий смещение пропорций, изменение логики, необычайные комбинации привычных реалий и т. п.</p>	<p>В (1). Гипербола, заострение, метафора, символ, нефантастический гротеск, алогизм и другие способы типизации, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений, но не переходящие границ «явного» вымысла.</p> <p>В (2). «Явный вымысел» – то, что не имеет аналогий в реальности, «не бывает» или «вообще не может быть»; элемент необычайного, фантастическое начало.</p>
--	---

Однако, пока подобное разграничение смысловых оттенков понятия «вторичная художественная условность» не получило распространения, мы считаем возможной и ту его трактовку, которая была предложена нами выше. Итак, *в данном исследовании термины «вымысел» и «условность» (или «вторичная условность»), употребляемые без специальных оговорок, всегда обозначают «явный» вымысел – повествование о необычайном.*

Другое дело – и мы подчеркиваем это снова и снова – критерии разграничения первичной и вторичной условности, «собственно вымысла» и «субъективного переосмысления реальности художником» едва ли когда-нибудь удастся довести до безукоризненной четкости. Очень часто о присутствии в тексте элемента необычайного можно спорить, особенно когда фантастические или кажущиеся таковыми события даются в субъективном восприятии героя, находящегося к тому же в одном из «пограничных» состояний (полусна, бреда, психического расстройства и т. п.), и не подкрепляются свидетельствами других персонажей или подтверждением повествователя («Медный всадник» А. Пушкина, «Кракатит» К. Чапека, «Дом в тысячу этажей» Я. Вайсса, «Огненный ангел» В. Брюсова, «Голем» Г. Майринка, «Дом доктора Ди» П. Акройда). По определению Ю. Манна, это формы «завуалированной» фантастики³⁵.

Можно вспомнить также высказывание Ф. Достоевского о двойственной интерпретации фантастического в «Пиковой даме» А. С. Пушкина: «И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один

из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов»³⁶.

Есть книги, где фантастическая посылка не выходит за рамки «странностей» и действие словно скользит по узкой грани возможного и невозможного, предоставляя читателю решать, идет ли речь о цепи совпадений и нагромождении случайностей в рамках вполне реального течения событий, о субъективном восприятии героем того, чего «на самом деле» не было, или о намеренном введении автором фантастического элемента («Город великого страха» Ж. Рэя, «Хромая судьба» А. и Б. Стругацких).

В промежуточную зону (фантастика // нефантастика) неизбежно попадают и целые группы произведений, жанры, а иногда и области литературы. Так происходит, например, с жанром притчи, в принципе относимом нами к предмету данного исследования, хотя говорить применительно к притче – например к «Замку» Ф. Кафки или «Мадрапуру» Р. Мерля – о явном вымысле возможно далеко не всегда. Подобным же образом обстоит дело с «классической» утопией и со многими сатирическими произведениями, о присутствии или отсутствии в которых элемента необычного можно судить по-разному.

Итак, двойственность оценок относительно присутствия в произведении вторичной условности («явного» вымысла) во многих случаях возможна и даже неизбежна. Однако это не избавляет исследователя от необходимости тщательного изучения «спорных» текстов и отграничения элемента необычного в литературном произведении от родственных, но все же не тождественных ему явлений.

Происхождение и историческая изменчивость вымысла.
Перейдем теперь к непосредственной характеристике вторичной условности как художественного явления. Что представляет собою вымысел в качестве элемента необычного, почему к нему обращаются писатели и как происходит его восприятие читателем?

Изучение этих законов построения вымысла целесообразно начать с вопроса о его происхождении – ведь даже «наисовременнейшие» формы фантастики, описывающие мир высоких технологий или созданную компьютерами виртуальную реальность, неизбежно несут на себе печать далекого прошлого. По-

добно искусству в целом, вымысел уходит корнями в первобытную мифологию, сохраняя, нередко даже более отчетливо, нежели прочая литература, связь с мифологическими принципами осмысления и отображения человеческого бытия.

Серьезный анализ – или хотя бы обзор – всего корпуса посвященных мифу текстов из-за его обширности в рамках данной работы невозможен да и не нужен, учитывая существование обстоятельных и авторитетных трудов Е. Мелетинского, С. Токарева, И. Дьяконова и других ученых³⁷. Работы, посвященные литературным мифам нашей эпохи (точнее, мифологической условности как одного из типов вымысла), будут рассмотрены в третьей главе. Здесь же нас интересует прежде всего архаический миф как выражение особенностей так называемого мифологического сознания, важных для понимания сущности современного литературного вымысла.

Согласно нынешним научным представлениям, миф представляет собой «важнейшее явление в культурной истории человечества. Миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания... и выступает как наиболее ранняя, соответствующая древнему и особенно первобытному обществу форма мировосприятия, понимания мира и самого себя первобытным человеком... как первоначальная форма духовной культуры человечества»³⁸.

Мифологическая форма мировосприятия характеризуется следующими важнейшими чертами:

- невыделение человеком себя из окружающей среды – природной и социальной; нерасчлененность из-за еще не полного отделения от эмоциональной, аффектно-моторной сферы; отсюда – очеловечивание (персонификация) природы и «метафорическое» сопоставление естественных и культурных объектов; выражение сил, свойств и элементов космоса в качестве конкретно-чувственных и одушевленных образов;
- замена причинно-следственных связей прецедентом (происхождение предмета выдается за его сущность); противопоставление научному принципу объяснения явления или факта его «начало» во времени;
- реальность мифа для первобытного сознания (более того, в силу «парадигматического» – «образцового», основополага-

ющего для всего последующего бытия – характера мифа он воспринимается как «высшая реальность»); иными словами, для человеческих коллективов, в которых миф возникал и бытовал, миф – «правда», потому что он – осмысление реально данной и «сейчас длящейся» действительности, принятое предшествующими поколениями;

- нечувствительность мифа к противоречию; неспособность мифологического сознания провести границу между естественным и сверхъестественным; незнание абстрактных понятий (вместо них используются поля семантических ассоциаций); отсутствие потребности в проверке опытом.

С течением времени выработка и совершенствование человеком сложного понятийного аппарата (включая обобщающие и абстрактные понятия), описывающего и интерпретирующего реальность, привело к торжеству принципа *логической* проверки умозаключений об окружающем мире. Сфера мифотворчества стала сужаться и все более тесно соотноситься с *фантазией*, намеренным представлением небывшего и несуществующего. Разделение области познания на *познание объекта* и *познание отношения к объекту* сделало возможным появление науки и искусства как самостоятельных областей духовной практики человечества.

Искусство наследует от мифа прежде всего важнейший *ассоциативный* принцип передачи обобщений через отдельное (но не единичное). «Отдельное – это художественный образ с огромным числом эмоциональных ассоциаций, который восполняет ограничения рациональных форм общения. Однако, в отличие от мифотворчества, художественное творчество не порывает с логикой: троп здесь воспринимается не как сама действительность, а как прием ее выявления»³⁹.

Иными словами, творческое воображение в искусстве роднит с мифологическим сознанием сам *способ мышления метафоры, семантическими пучками*, при котором явление включается в различные ассоциативные планы. От многогранной интерпретации выигрывает понимание; богатство метафор становится выражением объективной сложности предмета изображения, причем одни его стороны в абсолютизации (метафоре) могут противоречить другим, образуя тем не менее неразрывное целое.

Искусство осмысляет мир, накладывая на реальность отпечаток субъективного восприятия художника, да еще пропуская реальность через эмоциональную сферу сознания и пользуясь не понятиями, а образами, т. е. метафорами и иносказаниями. Итогом становится возникновение бесконечного множества подчас совсем непохожих изображений реальности, в совокупности дающих более или менее адекватное представление о сложности и многомерности бытия.

Будучи неотъемлемой частью искусства, вымысел (вторичная условность) тоже является «детищем» мифа. С другой стороны, и применительно к архаическому мифу можно вести речь о своеобразной «мифологической фантастике», если не забывать при этом, что фантастикой она является в нашем понимании, но не в восприятии носителей мифологического сознания.

Вымысел рождается из мифа при утрате им прежних религиозных функций и внутренних связей. Первой «литературной» (относящейся к сфере искусства, а не религии) формой вторичной условности ныне принято считать волшебную сказку, заведомо опирающуюся на признаваемый всеми вымысел. «Деритуализация, – отмечает Е. Мелетинский, – десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических “событий”, развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени – сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные – все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку»⁴⁰.

Но появление фольклорной волшебной сказки еще не означает свершившегося превращения «мифологической фантастики» во вторичную условность. На протяжении многих веков (вплоть до сегодняшнего дня!) продолжает сохраняться, пусть все менее отчетливо, состояние «полуверы», когда человеческое сознание допускает, хотя и с оговорками, возможность существования сверхъестественного. Для каждого исторического периода суть и границы подобных представлений следует изучать особо, с учетом степени «достоверности» повествовательной установки в различных жанрах фольклора и литературы: от жития и легенды до эпоса и сказки.

Любопытно, что и ныне процесс, во многом аналогичный формированию литературного вымысла в исторической практике человечества, происходит в сознании каждого нового поколения. Это подтверждает анализ городского детского фольклора (так называемых «страшных» рассказов), демонстрирующий возрастную эволюцию содержащегося в них элемента необычайного.

Как отмечает Т. Зуева, при подобном анализе «просматриваются три разные сознательные установки на отношение к фантастическому миру... У младших детей (5–7 лет. – *Е. К.*) *реальный и ирреальные миры модально тождественны: они оба выступают как объективная сущность*. Отношение к ним рассказчика и слушателя равнозначно. Здесь обнаруживается *буквальная вера в чудесное*, что типологически сближает эту группу с традиционными жанрами нескладочной прозы»⁴¹.

Аналогичным образом оценивает способность детей к восприятию фантастического и С. Лем: «ребенок не отличает банального и будничного от необычайного – ему просто не с чем сравнивать»⁴².

Продолжим цитату из работы Т. Зуевой: «Вторая группа, относящаяся к среднему возрастному звену (8–12 лет. – *Е. К.*), обнаруживает более сложное соотношение двух миров. Об их тождестве уже говорить нельзя, но вера в чудесное еще сохраняется. Возникает модальность, аналогичная сказочной: *условная вера в чудесное*. Вследствие этого развиваются две тенденции. С одной стороны, в “страшных историях” начинают прорисовываться жанровые признаки сказочной группы, а с другой – усиливается игровой момент. *Происходит разъединение рассказчика и слушателей: первый не верит в чудесное содержание, но стремится скрыть это и заставить поверить слушателей*, чтобы потом вместе с ними посмеяться над их же доверчивостью...

В третьей группе (13–15 лет. – *Е. К.*) вновь происходит объединение рассказчика и слушателей, но уже на уровне *сознательного отрицания чудесного* путем его пародирования или обнаружения его иллюзорности через развитие материалистических мотивировок. Сюда вовлекаются особенности литературных жанров и анекдота. Интересно, что ряд пародий завершается фразой: “Вы слушали русскую народную сказку!” – что

подчеркивает беспочвенность веры в фантастические ужасы и выражает *отношение к сказке как к вымыслу*⁴³.

Таким образом, в детском творчестве мы видим практически те же стадии, которые преодолели в свое время «взрослые» литература и фольклор, выражающие изменение мировоззренческих установок человечества: от неразграничения реального и сверхъестественного (с включением относящихся к обеим категориям явлений в обыденную картину бытия), через их противопоставление – к *игровому моменту*, осознанию эстетической ценности *условной веры* в сообщаемое рассказчиком.

Общая, в отвлечении от деталей, тенденция развития повествования о необычайном на протяжении многих веков предстает как постепенное усложнение и дифференциация его форм при сохранении сути – основных принципов воплощения и восприятия вымысла. Постепенно утверждается жанровое многообразие необычайного. Миф и волшебная сказка дают начало быличке, этому «страшному рассказу» взрослых, притче, фантастической сатире и первым, еще в античную эпоху, робким опытам «научно-технических» фантазий, таких как история об Икаре.

Средневековые развивают античную традицию утопии в ее фольклорной и литературной формах (социальная, религиозная, сатирическая утопия); предромантизм создает «готический» роман; романтики делают фантастику (предшественницу современной *fantasy*) основной чертой своей эстетической системы. XIX в. постулирует рациональную фантастику как самостоятельную разновидность фантастической литературы, различая внутри нее «научную» и «социально-философскую» линии, соотносимые с именами Ж. Верна и Г. Уэллса. И так далее – вплоть до новейших форм «явного вымысла», внесенных в художественную литературу философией и эстетикой постмодернизма.

Но не менее важна для понимания закономерностей развития вымысла и другая тенденция – непрерывное переосмысление его традиционных схем, наполнение их новым, соответствующим эпохе содержанием. И речь идет не просто об обновлении проблематики или сюжетного оформления, а именно о смене значений, присущих отдельным типам вторичной условности. И здесь XX в. не знает себе равных. Он демонстрирует не только новый облик утопии в ее «отрицательном» варианте (антиуто-

пия) и в сращении с рациональной фантастикой, или новые формы литературного мифа, волшебной сказки, притчи, «потомка» «готики» – *fantasy*, но и делает ведущей идею синтеза перечисленных жанровых форм, позволяя писателю одинаково свободно использовать в художественном произведении выразительные возможности самых разнообразных типов вымысла.

Парадоксально, но вымысел как литературный прием, как способ «игры с реальностью» ради поучения и забавы был осознан не так уж давно. Пожалуй, лишь для эпохи предромантизма и последующих исторических периодов имеет смысл говорить о сознательной литературной эстетизации сверхъестественного, когда даже абсолютно «злое» и «ужасное» может осознаваться как «прекрасное» и, например, изображение дьявола теряет однозначно негативную окраску (у И. В. Гете, Э. По, Г. Майринка, В. Брюсова, М. Булгакова), что в принципе невозможно для христианской концепции бытия (ср. изображение дьявола в «Космической трилогии» К. С. Льюиса или «Розе мира» Д. Андреева).

Если искусство в целом достаточно отчетливо сохраняет связь с мифом, то вторичная условность еще более выразительно демонстрирует наследование (при эстетическом переосмыслении, конечно) принципов мифологического мышления, прежде всего таких, как замена причинно-следственных связей отношениями смежности, антропоморфизация вселенной и сочетание обыденного (явного, «мирского») и сверхъестественного (тайного, «сакрального»). Правда, необходимо учитывать, что применительно к литературе XX столетия, в частности к так называемой мифологической прозе, в большинстве случаев речь идет не о глубинном родстве принципов архаичного и современного сознания, но о сознательной художественной реконструкции мифа (например, у Т. Манна, Г. Маркеса, И. Андрича, У. Ле Гуин).

Но все же можно, на наш взгляд, говорить о сохранении в литературных произведениях, содержащих вымысел, более глубокой, нежели в текстах, где вторичная условность отсутствует, близости с мифом и мифологическим сознанием – на уровне *типа мировосприятия*, определяющего выработку особых, характерных лишь для повествования о необычном художественных структур.

Сложность восприятия необычайного. Как же происходит восприятие «явного» вымысла, содержащегося в художественном тексте, современным читателем, чья ментальность все же значительно отличается от мифологического сознания его далеких предков, органично сочетающего в себе реальное и сверхъестественное? Почему читатель (пусть и не каждый) не откладывает немедленно в сторону книгу, повествующую о заведомо невозможном, но дочитывает ее до конца, получая (пусть и далеко не во всех случаях) какое-то особое впечатление, которое не в состоянии дать ему не содержащий вымысла текст?

При ответе на эти вопросы необходимо ясно представлять себе два «барьера» или *две ступени восприятия* читателем любого рода повествования о необычайном.

Первый «барьер» обязателен для любого произведения независимо от наличия или отсутствия в нем вторичной условности. При чтении художественной литературы всегда необходим интеллектуальный и эмоциональный акт «вхождения», «вникания» в текст. Правда, из-за своей привычности и обыденности для современной культуры этот акт практически не фиксируется сознанием. Тем не менее он необходим.

«Вчитывание» нужно, во-первых, для того, чтобы воочию, пусть всего лишь мысленно, ощутить переданные автором с помощью слов впечатления, звуки, краски. Во-вторых, акт восприятия текста означает преодоление в обычной практике незаметной, однако на деле непременно существующей грани между действительностью и ее изображением в искусстве.

Даже самый неподготовленный читатель воспринимает литературное произведение в том числе и как некую эстетическую ценность, т. е. способен интересоваться не только описываемыми событиями, но и самим рассказом о них – воспринимать авторскую позицию, оценивать достоинства повествования (хотя, возможно, и не сумеет объяснить, почему книга кажется ему «хорошей» или, напротив, «неинтересной»). Кроме того, читатель обычно сознает: описываемые события точно в таком виде могли и не происходить на самом деле. Иными словами, он отдает себе отчет в том, что имеет дело с субъективной версией писателя.

При чтении произведения, содержащего вымысел (вторичную условность), приходится преодолевать еще один «барьер воспри-

ятия». В данном случае читатель осознает, что события, о которых идет речь, не просто переосмыслены, но именно придуманы, заново созданы писателем.

Как же преодолевается этот второй барьер? За счет еще одного сознательного мысленного усилия читателя. Между ним и автором словно возникает уговор: пока длится восприятие текста, необычайное признается возможным и даже реально существующим, хотя вне текста оно может казаться противоречащим даже элементарному здравому смыслу.

Связь художественных образов, созданных с помощью вторичной условности, с реальностью гораздо более опосредована, чем в случае, когда плод авторской фантазии не содержит «явного» вымысла. А. Левин характеризует опосредованность этой связи следующим образом: «Адекватное восприятие фантастики (точнее, элемента необычайного. – *Е. К.*) возможно лишь на базе принятия исходного “условия игры”: создаваемые здесь конструкции должны восприниматься как нечто внешнее по отношению к реальности нашего личного и общественного опыта, существующее как бы вне ее и независимо от нее. Разумеется, если бы это внешнее было абсолютным... фантастика... вряд ли могла бы претендовать на сколько-нибудь значимую роль в системе современной культуры. Фантастика оказывается способной порождать и передавать общественно значимое содержание потому, что ее образы становятся на весьма глубоких уровнях аналогами образов реальности, бытующих в общественном сознании. Именно благодаря этому обеспечиваются условия для замещения элементов предлагаемых читателю моделей реалиями его опыта, что составляет необходимое условие достаточно глубокого восприятия любой литературы»⁴⁴.

Преодолеть второй «барьер восприятия» содержащего вымысел текста могут (или, по крайней мере, с легкостью и охотой соглашаются) далеко не все читатели. Одни не в состоянии это сделать из-за отсутствия соответствующего опыта (навыка): например, дети при чтении научной фантастики (но не сказки!). Другие – из-за несклонности к построению и рассмотрению мысленных конструкций необычных форм, хотя подобной способностью наделен от природы каждый. В. Ковский говорил об Александре Грине: «Он считал, что должен писать особенно

достоверно: там, где реалисту поверят на слово, фантаст вынужден *преодолевать читательскую предубежденность*⁴⁵.

Симптоматично, что симпатии и антипатии к вымыслу практически не поддаются сознательному объяснению. Равнодушно или отрицательно относящиеся к нему люди чаще всего ограничиваются ссылками на его практическую бесполезность («Что толку тратить время на чтение о том, чего нет»), отсутствие занимательности («Чем больше придумано, тем скучнее»), ориентацию на незрелое, инфантильное восприятие («Это все для детей пишется»). Легко заметить, однако, что эти возражения не содержат критики правомерности или недостатков самого принципа создания необычайных образов и миров. Они фиксируют лишь несклонность тех или иных людей к мысленным экспериментам, к построению вероятностных моделей – или невысокие художественные достоинства тех образцов повествования о необычайном, с которыми эти люди имели случай познакомиться.

В соответствии с симпатиями или антипатиями читателей спектр мнений о допустимости и привлекательности вымысла разнообразен и колеблется от признания его «высшей формой искусства» до высказываний, подобных реплике В. Г. Белинского: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в завещании врачей, а не поэтов»⁴⁶.

Не менее противоречивы и разнородны объяснения причин, по которым к вымыслу обращаются писатели. Ясно, что в каждом конкретном случае обычно присутствует целый комплекс преимущественно индивидуальных обстоятельств. Однако логичным представляется и поиск общих параметров, определяющих выбор именно условной формы воплощения авторского замысла.

Согласно господствующей в научной литературе точке зрения, вымысел призван раскрывать читателю такие аспекты бытия, которые не могут быть выражены обычным путем. «Художник ломает естественную связь событий или видоизменяет внешнюю форму вещей в том случае, если она не позволяет ему выразить такие стороны характера, событий, которые в этой связи или этой форме непосредственно не обнаруживаются»⁴⁷. «Художественная условность, пересоздание форм, увиденных в жизни, в формы эсте-

тические, отбор и переформирование предметов действительности достигают особой цели... Они предоставляют читателю возможность непосредственно пережить то общее, существенное, что адекватного чувственного облика в жизни не имеет»⁴⁸. «Недоступную непосредственному наблюдению, укрывающуюся в темной сути вещей истину... наша мысль пытается уловить всяческими средствами, в том числе и силками вымысла»⁴⁹.

Со сказанным трудно спорить, но из него неизбежно вытекает, что в литературе будто бы присутствуют некие особые, отграниченные от всех иных сферы, или тематико-проблемные области, применения вымысла. Однако поиск подобных областей не дает удовлетворительных результатов. Действительно, одна и та же тема, например столь важная для европейской литературы первой половины XX в., как фашизм, блестяще воплощалась и с помощью вымысла (А. Толстой, Б. Брехт), и – гораздо чаще – без него (А. Зегерс, М. Пуйманова и др.).

Замечено, что при использовании вымысла повышается степень обобщения проблемы, создается возможность выхода за рамки непосредственно данной в тексте конкретно-исторической интерпретации событий. Однако последнее легко может достигаться и без иносказаний или фантастических допущений, что хорошо известно по романам «Война и мир» Л. Толстого или «Тихий Дон» М. Шолохова.

По-видимому, наряду с существованием отдельных аспектов реальности, воплощение которых требует (или во всяком случае не исключает) условных форм, есть и другой фактор, определяющий обращение к вымыслу. Этот фактор нам представляется целесообразным связать с *особенностями мироощущения писателя*. Иначе, чем спецификой восприятия и осмысления действительности отдельными художниками слова, трудно объяснить склонность одних авторов к экспериментам с различными типами вымысла – и полное равнодушие к нему других. Вот почему, с нашей точки зрения, возможна и закономерна дефиниция вторичной условности как *результата реализации особого типа художественного мышления*.

Другое дело, что подробно охарактеризовать эту специфику восприятия в настоящее время едва ли представляется возможным, ибо, по-видимому, она практически не зависит от интел-

лектуальных усилий и далеко не всегда является результатом осознанного выбора писателей. Вопрос о причинах обращения к вымыслу в той или иной форме задавался многим фантастам. Если исключить указания на тематическую и проблемную специфику, о которой речь шла выше, то наиболее распространенный ответ на данный вопрос звучит следующим образом: «На мой взгляд, фантастика пишется так же спонтанно, как и нефантастика. Возникает неудержимое желание что-то очень важное сказать людям. Это “что-то” вдруг находит свое выражение в непривычной, неповседневной ситуации... В какой именно период подготовительной работы задуманный мною рассказ или роман приобретает очертание “фантастики” или “нормальной” литературы – я не знаю»⁵⁰.

В столь характерной для него парадоксальной манере ту же мысль некогда высказал К. Чапек: «Зададимся же вопросом: какой смысл человеку, который не хочет, чтобы его считали обманщиком или безумцем, выдумывать что-то несуществующее? Есть только один ответ, к счастью, ясный и несомненный: оставьте его в покое – он не может иначе»⁵¹.

Наличие дополнительного барьера восприятия художественного текста, содержащего вторичную условность, налагает на писателя целый ряд обязательств и ограничений, касающихся как сферы содержания произведения, так и его поэтики. Парадоксально, но вымысел, требующий, казалось бы, абсолютной раскованности и свободы авторской фантазии, на деле подчиняется строгим законам, во многом не исследованным до сих пор.

Разумеется, в рамках нашего исследования мы не можем окончательно и бесповоротно установить все законы и способы воплощения необычайных образов и сюжетов. Однако стоит попытаться сформулировать по крайней мере некоторые общие закономерности, присущие повествованию о необычайном и не всегда осознаваемые даже его творцами.

Принципы создания вымышленных миров. Процесс возникновения в сознании художника фантастических конструкций практически не освещается в специальных литературоведческих исследованиях. Поэтому немалый интерес представляют прямые и косвенные свидетельства самих писателей, приводимые в

литературно-критических эссе или непосредственно в тексте произведений. Яркие примеры подобных свидетельств – рассказ Т. Манна о создании мифологической эпопеи «Иосиф и его братья» или предисловие известного французского фантаста Р. Мерля к роману «Разумное животное», где речь идет о причинах выбора автором в качестве основного объекта изображения именно наделенных интеллектом и речью дельфинов.

Что же касается непосредственного отражения в художественных текстах творческого процесса рождения вымышленных миров, то один из наиболее ярких экскурсов во внутренний мир писателя-фантаста совершили А. и Б. Стругацкие в романе «Хромая судьба». Его герой, сценарист и литературный критик Феликс Сорокин, зарабатывает на жизнь скучными произведениями об армейских буднях и рецензиями для Литконсультации «на бездарный ихний самотек». Но это лишь внешняя оболочка его жизни. По вечерам же в полном одиночестве он сочиняет «всяческие фантазмагии», в том числе повествование о «живой воде», приносящей бессмертие, историю о фокуснике, которого всерьез считают колдуном или инопланетянином, и, наконец, хранящееся в заветной Синей Папке описание некоего Эксперимента в особом фантастическом мире, существующем вне реального времени и пространства.

С точки зрения нашей темы интересны не сами эти сюжеты или судьба творений Сорокина, а то, насколько органично вплетаются «фантазмагии» в повседневность и быт писателя. По самой своей природе герой Стругацких *склонен воспринимать реальность в фантастических формах*. Так, вполне обычная история о дефицитном лекарстве, «по знакомству» доставленном больному соседу, полушутя-полусерьезно интерпретируется Сорокиным как подтверждение существования придуманного им источника «живой воды». На улицах герою мерещится слезка, поклонники шлют ему странные письма, называя его посланцем других времен и миров, а вершиной всего становится встреча в кафе с незнакомцем, отрекомендовавшимся падшим ангелом и предлагающим на продажу... партитуру труб Страшного суда.

Трудно сказать, происходит ли все это «на самом деле», т. е. находимся ли мы в смещенной реальности фантастического ро-

мана, что было бы логично ожидать от писателей-фантастов Стругацких, или же обыденные события всего лишь фантастическим образом осмысляются Сорокиным. Но так или иначе, впечатления от происходящего немедленно претворяются героем в художественные образы, составляя сюжеты еще не написанных книг.

«И я пошел своей дорогой. И пока шел я этой своей дорогой – по бульвару, а затем по Посольской улице, – вдруг ни с того ни с сего перед мысленным взором моим принялись выскакивать из каких-то недр и суматошно закружились люди, реплики, эпизоды, да так ловко, так сноровисто, словно все это время я только о них и думал.

Маленький, но вполне самостоятельный и вполне достоверный мир принялся строиться во мне – провинциальный городок на берегу моря, ранняя осень... и третьеразрядный писатель, эдакий периферийный Феликс Сорокин, но помоложе, лет эдак сорока... и не Сорокин, конечно, а, скажем, Воробьев... Выходит он утром из своей квартиры по делам... посуду, например, сдать... Но не тут-то было, гражданин Воробьев! Из соседней квартиры выносят ему навстречу санитары соседа его, Костю, например, Курдюкова, поэтишку-сорохвата при последнем издыхании... Дальше – по жизни, ничего придумывать не надо. Мафусаллин, институт, вурдалак Иван Давыдович, Клетчатое Пальто в трамвае. Весь день моего героя преследуют странные происшествия... Это у меня может получиться. Это у меня должно получиться! Черт подери, это у меня получится! Не-ет, государи мои, у хорошего хозяина даром ничего не пропадает, все в дело идет. И Клетчатые Пальто загадочные, и свирепые председатели месткомов, и даже давно забытые наметки в рабочем дневнике десятилетней давности...»⁵².

Так осуществляется в сознании писателя сложный синтез реальных впечатлений, устойчивых литературных схем (сказочные и фантастические сюжеты о «живой воде») и оригинальных конструкций, выработанных собственным воображением.

Рассмотрим теперь подробнее *основные принципы создания условных образов*, частично унаследованные современными авторами от архаичного мифа и литературы прошлых эпох. Главным из них, по-видимому, можно признать *принцип аналогии*,

т. е. сопоставления тех или иных фактов реальности с явлениями другого ряда, тоже встречающимися в жизни, но невозможными в данном сочетании или контексте.

Так, в «Войне с саламандрами» К. Чапека реально существующие земноводные – саламандры (правда, какого-то малоизвестного вида) при общении с людьми спонтанно начинают развивать свой интеллект и постепенно создают цивилизацию, одновременно похожую и непохожую на человеческую. Столкновение реальных существ со столь же реальными приметами цивилизации позволяет выстроить аналогию: «поступки животного – деятельность человека», развиваемую писателем одновременно в рационально-фантастическом и сатирическом ключе. Это дает возможность создать многоплановый символ, наполненный не только конкретно-историческим (фашизм, Европа и мир середины XX в.), но и философским содержанием (права человека на главенство на планете, судьбы цивилизации, нравственность и разум). «Именно игра вымысла, сближающего, приводящего друг к другу явления, взятые, казалось, из самых различных, отдаленных друг от друга областей бытия, создает необходимое диалектическое напряжение и противоречие мысли»⁵³.

Принцип аналогии, т. е. обозначение одного через другое, странное и неожиданное с точки зрения здравого смысла, отчетливо демонстрирует вымысел и в сатире («Остров пингвинов» А. Франса), и в утопии («1984» Д. Оруэлла), и в притче («Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха). Несколько иначе действует этот принцип в сфере *fantasy*. Ее «чудесные» персонажи, равно как и сказочные и мифологические образы, представляют собой совокупность элементов, опять-таки знакомых читателю по реальной жизни, но не существующих и обычно не могущих существовать в подобном сочетании. Речь и «очеловеченный» облик сказочных животных, «антропоморфная» мотивация поступков волшебников и чудовищ, сообщение морально-этических доминант проявлениям стихий и космосу в целом – все это различные варианты действия принципа аналогии, составляющего своего рода фундамент вымысла.

Но фундамент еще не здание. И роль стен в подобной постройке играет другой принцип – *ассоциации*. Напомним еще раз, что современные типы и формы вымысла опираются на

многовековую литературную, а та в свою очередь – на неизмеримую по глубине фольклорную традицию. Знакомясь с очередной новинкой в области фантастики (даже если перед ним бесспорное порождение нашей эпохи – НФ), читатель невольно соотносит ее не только с аналогичными произведениями нынешних времен, но и с очень древними образцами, вплоть до мифа и фольклорной волшебной сказки. Можно сказать, что основанным на вымысле сюжетам присуща *архетипичность*, понимаемая как узнаваемость, универсальность, вневременная значимость изображаемых ситуаций.

Вымысел неизбежно внутренне соотносен с самыми общими, идущими из глубин памяти человечества представлениями о добре и зле, о наиболее значимых для людей физических и нравственных законах. Фантастические персонажи обычно без труда распределяются читателем по группам дружественных или враждебных человеку сил, порой даже вопреки официально заявленному «статусу» этих персонажей.

Так, Асмодей А. Лесажа и булгаковский Воланд, несмотря на свою «инфернальность», чаще всего трактуются как положительные (или, по крайней мере, достойные симпатии и сочувствия) герои, воплощающий авторские представления о высшей справедливости и о возмездии за проступки. Напротив, образ «ученого безумца» (*mad scientist*), популярный в научной фантастике конца XIX – начала XX в., читатели воспринимают как негативный, невзирая на масштаб интеллекта такого героя и практическую полезность его научных открытий.

Ассоциативность представляет собой чрезвычайно интересный и почти не исследованный применительно к теме нашей работы принцип мышления. В последней главе мы покажем, что любым созданным с помощью вымысла образам присущ широчайший круг ассоциаций, связанных не только с жанровой традицией (волшебники в сказке или роботы в НФ), но вообще с единым семантическим полем «необычайного», существующим в человеческом сознании. Наличие подобного поля во многом облегчает труд писателя. Часто нет необходимости даже подробно прорисовывать облик инопланетянина, волшебника или монстра. Достаточно дать несколько характерных деталей, и воображение читателя «в минуту дорисует остальное», ориенти-

руясь на его собственные представления о необычайном и невозможном, объединенные по признаку неполной достоверности и принципиальной эмпиричности (так поступает, например, Х. Борхес в рассказе «There are more things...»).

Наконец, третий принцип, на котором, по нашему мнению, основывается художественный вымысел, это *принцип игры*, вообще чрезвычайно значимый для литературы XX столетия. В сфере вымысла он заключается, с одной стороны, в создании занимательных и внутренне непротиворечивых описаний невозможных, несуществующих или заведомо нуждающихся в иноказательном толковании ситуаций, а также в стремлении с помощью используемых художественных средств убедить читателя (хотя бы на время чтения) в достоверности изображаемых событий.

Фантастическая ситуация должна обладать своего рода «глубиной», «запасом прочности», «избытком достоверности» – т. е. потенциально содержать в себе больше элементов, чем представлено непосредственно в тексте. Так, писатель может вести речь о приключениях героя в некоем локальном секторе вымышленного мира, но весь этот мир должен угадываться «за пределами» текста (ср., например, «Возвращение со звезд» С. Лема). В уже фигурировавшей в нашем исследовании повести Стругацких «Хромая судьба» при встрече с «падшим ангелом», повествующим о своей несчастной доле, герой пробует «испытать эту историю на прочность, точнее, на объемность», т. е., задавая вопросы, поймать собеседника на противоречиях и логических неувязках плохо продуманной фантастической гипотезы.

С другой стороны, как и в любой игре, все ее участники, имеющие дело с вымыслом, т. е. автор и читатели, сохраняют ясное представление о настоящем положении вещей и об установленных в данной игре правилах. Это позволяет превратить сам игровой принцип в художественный прием, когда автор намеренно допускает выход за пределы фантастической реальности и добивается разрушения иллюзии с целью вызвать определенную читательскую реакцию. С наибольшей полнотой нарушение иллюзии достоверности использует сатирическая условность, таящая неисчерпаемые возможности иронии, пародии, комического переосмысления необычайного.

Достаточно вспомнить сатирическое и юмористическое «взрывание» штампов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского («Клоп» и «Баня»), романах М. Твена («Янки при дворе короля Артура») и Я. Вайсса («Дом в тысячу этажей»), fantasy и мифа в повествованиях О. Уайльда («Кентервильское привидение») и В. Неффа («У королев не бывает ног»), в сказках Т. Янссон (цикл о Муми-троллях) или Л. Филатова («Про Федота-стрельца, удалого молодца»). Впрочем, преднамеренное обнажение вымысла и авторские мистификации различного рода характерны для всех типов вымысла и встречаются даже в утопии, «научной» или «черной» фантастике, в целом далеких от иронии и пародии. Примеры можно обнаружить у Т. Мора, О. Хаксли, Г. Уэллса, А. и Б. Стругацких, Г. Майринка, Г. Лавкрафта, Р. Блоха.

И все же, если бы было необходимо указать ту общую основу, на которой базируются перечисленные выше принципы, ею стало бы, с нашей точки зрения, *иносказание* как родовой, сущностный признак вымысла. Хотя термины «вторичная условность» и «иносказание» нельзя считать синонимами, *выявление скрытого смысла, соотнесение необычайных образов и сюжетов с реальным жизненным опытом – необходимое условие восприятия любого типа вымысла.* «Иносказание само по себе обладает незаменимыми художественными возможностями и придает особый колорит повествованию вообще. Существует своего рода закон, по которому необычно выраженная мысль или представления таят в себе особую прелесть и производят более сильное впечатление, чем высказывание, сделанное в прямой и привычной форме. Иносказание сильнее затрагивает мысль и чувство читателя, поскольку требует от него повышенной ответной активности, и он оказывается таким образом глубже вовлеченным в процесс сотворчества. Иносказание, ассоциативно-метафорическое письмо – своего рода разновидность остранения, заставляющего воспринимать высказанное с особой остротой»⁵⁴.

Типы повествования о необычном. Приведенный нами перечень общих принципов построения вымышленных моделей реальности в художественном произведении отнюдь не является исчерпывающим. Ведь аналогия, ассоциативность, игра – лишь

главные «оси координат», по которым строится вымысел. В пределах же этой «координатной сетки» разнообразие форм и приемов вторичной условности практически бесконечно. Оно настолько велико, что чаще всего возникает соблазн видеть в конкретных проявлениях вымысла лишь индивидуальное (авторское), жанровое, национальное, историческое и тому подобное своеобразие, забывая об общей, родовой основе всех типов условности.

Однако анализ литературных текстов, содержащих вымысел, – и мы подтвердим это в следующих главах – показывает, что многообразные проявления вторичной условности можно свести к нескольким более или менее четко выраженным типам, хорошо известным не только специалистам, но и обыкновенному читателю. Названия таким типам могут быть даны по формируемым ими жанровым структурам или по тем областям литературы, где они максимально распространены.

Мы предлагаем различать шесть типов вымысла: *рациональную фантастику, fantasy, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность*. Напомним, что данная классификация верна прежде всего для первой половины прошлого столетия и в общих чертах – для европейской литературы XIX–XX вв. Подробную характеристику каждого типа условности и создаваемых с их помощью художественных моделей реальности мы дадим в последующих главах. Здесь же мы ограничимся кратким указанием сферы функционирования отдельных типов вымысла.

По структуре произведений, строящихся на основе фантастической посылки и содержащих соответствующую образность, а также по контингенту авторов и почитателей, по кругу публикующих эти произведения журналов и издательств, по оценкам критики близки друг другу *рациональная (научная) фантастика* и *fantasy*, составляющие для читателя, как правило, единую область литературы. Но характер и функции посылки, образности, сюжета и т. п. в рациональной фантастике и *fantasy* не совпадают, что позволяет говорить о них как о различных типах вымысла.

Первая предпочитает единую посылку рационального характера, где необыкновенное создается с помощью неизвестных пока законов природы или же силами науки и техники. Мир ее логичен и строг: автор обязан следовать (или хотя бы не проти-

воречить открыто) научным представлениям о вселенной, свойственным времени создания книги, «вписывая» придуманную им фантастическую гипотезу в обыденную реальность, стараясь максимально сохранить привычный облик бытия. Fantasy же изначально исходит из того, что мир «на самом деле» выглядит иначе, чем это представляется обыденному сознанию, и что существуют особые сверхъестественные и чудесные сферы бытия, не поддающиеся рациональной интерпретации, но вполне способные так или иначе являть себя в повседневности.

Если рациональная фантастика за пределами посылки оставляет привычную картину мира практически неизменной и лишь рассматривает последствия воздействия на нее фантастической гипотезы, то сюжетная посылка в fantasy словно срывает с глаз читателя слой привычной, трезвой и до мельчайших подробностей знакомой жизни и, используя уходящие в глубокую древность представления о магических, потусторонних, сверхъестественных существах и силах, обнажает сияющие высоты и мрачные глубины «истинной реальности» – особой модели мира которая строится по постулируемым автором законам.

Сказочная условность лежит в основе литературной волшебной сказки, значительно отличающейся ныне от своей фольклорной прародительницы, хотя и заимствующей у нее не только образность, но и особую пространственно-временной континуум, а также принципы художественной реализации элемента необычайного в его «волшебной» ипостаси, не менее яркой, чем ипостась фантастическая. Родство и художественная выразительность этих двух проявлений вымысла хорошо объясняет нередкие примеры использования элементов сказочной условности в «серьезном» романе, в том числе относящемся к НФ и fantasy.

Аналогичным образом двойко (как жанроопределяющий фактор или как элемент поэтики), может использоваться и *мифологическая условность*, формирующая облик как «псевдомифологических» циклов Д. Р. Р. Толкиена, К. С. Льюиса, У. Ле Гуин, М. Муркока, Р. Желязны, так и философской эпопеи Т. Манна «Иосиф и его братья» или романов Ч. Айтматова и А. Кима. Вымысел в литературно-волшебной сказке и мифологической прозе обладает многими сходными чертами, но имеет и важные отличия.

Мифологическая условность предполагает наличие глобального, вселенского масштаба действия с объяснением происхождения и цели существования той модели мира, с которой знакомит нас автор. Осью проблематики этого типа повествования о необычайном становятся понятия долга, служения человека надмировым силам, высоким нравственным идеалам. Все это определяет особую структуру сюжета романа-мифа и смысл создаваемых в нем образов.

Под *сатирической условностью* мы понимаем элемент необычайного в сатирической прозе, обычно не вполне точно именуемый сатирической фантастикой. Данный тип вымысла представляет собой одно из наиболее ярких художественных средств, которыми располагает писатель-сатирик. Особенностью вторичной условности в сатире, пожалуй, можно признать более тесную, нежели в иных областях литературы, связь «явного» вымысла с иными приемами и способами интерпретации реальности (в данном случае – ее комической «деформации»), относящимися к сфере первичной условности (гипербола, гротеск, заострение и т. п.). Необычайное здесь безусловно подчинено задаче сатирического разоблачения отдельных черт и явлений окружающего мира. Внешне часто напоминающий другие типы условности, вымысел в сатире имеет собственные смысловые и художественные приоритеты, причем из последних наиболее интересен принцип парадоксального обнажения элемента необычайного, намеренного разрушения столь необходимой для других типов вторичной условности иллюзии достоверности – или хотя бы возможности – происходящего.

Философская условность наиболее отчетливо ощутима в притче, философской драме и отчасти в утопии «классического» типа, не содержащей фантастической посылки или предельно формализующей элемент необычайного. «Явный» вымысел (фантастические, мифологические, сказочные и т. п. существа и события, если они присутствуют в тексте) здесь играет второстепенную роль (его может и не быть вовсе), но определенно ощущается заданность, искусственная «сконструированность» ситуаций, особое философское моделирование реальности, ищущее «общее» и «вечное» в отвлечении от конкретности и детальности описания событий.

Сюжеты подобных произведений, как и текстов, созданных с помощью всех прочих типов вымысла, не могут быть непосредственно соотнесены с реальностью (вызывают подсознательный протест «так не бывает!», «такого произойти не может!»), да и не нуждаются в подобном соотнесении. Философская условность максимально раскрывает возможности иносказания как художественного принципа, порождает многозначность образов и сюжетов, многоплановость действия (конкретный и обобщенно-философский планы), ощущения скрытой в тексте загадки. Созданные на ее основе произведения всегда требуют некой расшифровки, угадывания реальных явлений за их обобщенным и символическим описанием.

Подчеркнем еще раз, что часто нелегко бывает отделить друг от друга наиболее близкие типы вымысла и связанные с ними жанровые структуры, например миф и сказку в их современных литературных вариантах, утопию и притчу, порой даже НФ и *fantasy*. Вот почему условна и сама предлагаемая нами классификация, а границы между отдельными разновидностями повествования о необычайном изменчивы и трудны для описания. И все же такая классификация или подобные ей необходимы, если в изучении вымысла мы хотим продвинуться дальше простого постулирования его эстетической ценности и художественного разнообразия.

Трудности окончательного разграничения типов вымысла связаны прежде всего с тем, что все они имеют единую суть: специфическое моделирование реальных фактов, событий, ситуаций; введение в повествование элемента необычайного; создание смысловой многоплановости, иносказательности образов и сюжетов, требующей, помимо обычного прочтения, еще и *толкования* художественного текста.

Единая основа всех проявлений художественной условности объясняет и нередкую общность поэтических средств, используемых различными типами вымысла. Примерами могут служить иносказание, характерное для сатиры, притчи и мифа, или фантастическое допущение (посылка), встречающееся, например, в сатире и обоих типах фантастики. Поэтому факт присутствия в произведении определенного приема, вида образности

или сюжета еще не является основанием для однозначного отнесения произведения к тому или иному типу вымысла.

Так, например, фантастические образы, заимствованные из фольклорной волшебной сказки, присутствуют и в «Обыкновенном чуде» Е. Шварца, и в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», хотя в первом случае перед нами литературная сказка с элементами притчи, т. е. философского иносказания, а во втором – рационально-фантастическое произведение. Иначе говоря, основным критерием при классификации является, во-первых, функциональность связанных с художественным вымыслом средств, роль, отведенная им в раскрытии авторского замысла, а во-вторых, место и значение конкретного приема в общем условном мире произведения.

В нашей работе для каждого типа вторичной условности мы, как правило, выделяем и рассматриваем наиболее важные *уровни художественной структуры произведения*, на которых данный тип представлен особенно ярко. Для сказки и мифа это, бесспорно, план сюжета, точнее, пространственно-временная организация повествования. В рациональной фантастике и *fantasy* интересна сама посылка и принципы ее соотнесения с объективной реальностью. Практически каждый тип вымысла обладает собственным пафосом, призван создавать определенный эмоциональный настрой и по-своему дидактичен (несет в себе ту или иную «мораль»). Совокупность всех перечисленных черт и позволяет говорить о специфических *моделях реальности*, создаваемых каждым типом условности.

Кроме того – и это важно для понимания нашей концепции, – хотя существуют отдельные книги и целые жанры (сказка, притча, утопия) и области литературы (SF, *fantasy*), в которых тот или иной тип вымысла проявляется в относительно «чистом» виде, не менее часто встречаются и случаи синтеза различных его типов. Именно с использованием такого синтеза были созданы наиболее известные и интересные с художественной точки зрения образцы повествования о необычайном. Поэтому исследованию функциональности синтеза различных типов условности мы посвятим отдельную главу, где рассмотрим произведения, в которых данный синтез представлен наиболее ярко.

Обилие «больших» имен в перечне авторов, использующих в своем творчестве различные типы вторичной условности, закономерно рождает вопрос, чем объясняется возросший интерес к вымыслу в XIX–XX вв. и какие возможности он раскрывает перед писателями. На первый вопрос мы сможем ответить более или менее полно лишь в конце нашего исследования, обобщив характеристики моделей реальности, созданных с использованием различных типов вымысла. Предварительные же замечания о преимуществах использования вымысла – т. е. о его общей функциональности в литературе последних двух столетий. – можно высказать уже сейчас. Мы полагаем, что обращение к вымыслу помогает достичь ряда важных художественных эффектов.

Первым из них, безусловно, должен быть назван *эффект необычности*, который обуславливает активизацию читательского восприятия: содержащие вымысел тексты всегда требуют участия читающего в акте творения той или иной модели реальности. Кроме того, восприятие вымысла способствует расширению представлений о читателя о мире за счет тех его сторон и слоев, которые обычно не попадают в сферу внимания. Используя элемент необычного автор всегда стремится незаметно «подтолкнуть» читательскую фантазию к поиску неординарных решений, показать, что человеческое познание движется не только по дорогам рассудка, но и путями воображения. С этим связана, как правило, повышенная занимательность содержащих вымысел произведений – правда, воспринимаемая не всеми читателями.

Единым для всех типов вымысла является и стремление обобщить, укрупнить, выразить более ясно и доступно трудноуловимые в силу их привычности, постепенности развития и взаимопереплетения тенденции, характеризующие сущностные, основные для данной эпохи или всей человеческой истории процессы (научно-технический прогресс, смена социальных структур, эволюция взглядов на мир, меняющийся облик человеческих взаимоотношений и одновременно «вечные» проблемы, этические константы и т. п.).

Соответствующий эффект можно назвать *эффектом заострения* или *аккумуляции смысла* изображаемого. С его помощью про-

исходит своего рода «извлечение сути» из феноменов окружающего мира и обретение особой художественной перспективы, взгляда в будущее на основании прошлого и современного опыта человечества.

Как *эффект реализации абстракций* можно обозначить способность вымысла представлять сложнейшие философские проблемы в зримом и конкретном художественном облике. Использование элемента необычайного дает возможность наглядного воплощения обобщенных понятий, демонстрирующих типы ситуаций, черты отдельных социальных групп, определенные модели поведения. Правда, при этом всегда существует опасность утраты конкретности изображения, индивидуальных оттенков судеб, тонкостей мотивации поступков. И все же условные, созданные с помощью различных типов вымысла ситуации и персонажи представляют собой не рациональные схемы, а художественные образы и в качестве таковых вполне способны вызвать эмоциональный отклик читателя.

Наконец, *эффектом ретроспекции* целесообразно именовать связанное с использованием вымысла углубление проблематики и обретение повествованием дополнительных смысловых планов в результате соотнесения изображаемого с «вечными», «архетипическими» образами и представлениями, берущими начало на самых ранних стадиях существования человеческого сознания. С наибольшей силой это мифологическое «эхо» проявляется в притче, литературной волшебной сказке и романифе, но оно ощутимо и в *fantasy*, и в сатире, и даже в рациональной фантастике.

Раскрываемая с помощью различных типов вымысла проблематика, как правило, имеет общечеловеческий характер, а в образах героев более важен коллективный, нежели личностный аспект. Можно сказать, что герой произведений, содержащих элемент необычайного, – это всегда не столько индивидуальность, сколько осознающий свое место в потоке истории, в бесконечной цепи поколений представитель человечества, землянин и, шире, разумное существо в одухотворенной вселенной.

Таковы наши предварительные суждения о сущности, важнейших признаках и художественных достоинствах вымысла

(вторичной условности), трактуемого нами как элемент необычайного в структуре литературного произведения. Еще раз напомним, что именно вторичная условность является основным объектом нашего изучения и к сфере первичной условности (вымысла, свойственного литературе в целом) мы будем обращаться лишь при необходимости при непосредственном анализе текстов. Вместе с тем термин «художественная условность» (в отличие от употребляемых в аналогичном смысле понятий «вымысел», «элемент необычайного», «фантастическое начало» и т. п.) ценен для нас именно как основное звено, связующее повествование о необычайном с общими законами создания произведений искусства.

В настоящей главе мы попытались осветить нелегкий путь, пройденный отечественной наукой о литературе в стремлении постичь и интерпретировать в системе общепринятых понятийных категорий художественный вымысел, включая его наиболее яркие проявления в фантастике, сказке, мифе и т. п. Чтобы избежать остановки на этом пути, ныне, по нашему мнению, необходимо перенести акцент с постулатов о значимости вымысла для литературы и с изучения его проявлений в творчестве отдельных авторов или в поэтике конкретных жанров на поиск единых закономерностей воплощения элемента необычайного в художественном произведении.

Двигаясь в данном направлении, мы начали с констатации родства – а точнее, единой сути при почти бесконечном многообразии единичных проявлений – всех наличествующих в современной литературе форм вымысла (вторичной условности). Затем попытались наметить основные принципы создания условных («необычайных») образов и сюжетов, показать, с одной стороны, их связь с древнейшими и прочно укоренившимися в человеческом сознании представлениями о мире, а с другой – детерминированность мировоззрением конкретной исторической эпохи и имманентными законами литературы. Наконец, нами были выделены шесть относительно самостоятельных типов вымысла, подробному рассмотрению которых мы посвятим следующие главы.

Глава вторая

ФАНТАСТИКА: «ПОТЕНЦИАЛЬНО ВОЗМОЖНОЕ» В НФ И «ИСТИННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» FANTASY

Фантастика как наиболее яркий тип вымысла.
Классификации фантастики.
Несовершенство терминологии. Предыстория современной фантастики.
Утопия и социальная фантастика.
Рационально-фантастическая модель реальности в романах
«Ральф 124С41+» Х. Гернсбека, «Плутония» В. Обручева,
«Аэлита» А. Толстого, «Создатель звезд» О. Степлдона.
Специфика посылки. Иллюзия достоверности.
Герой рационально-фантастического произведения.
Художественная деталь в рациональной фантастике.
Задачи и функции science fiction.
Различие посылок в рациональной фантастике и fantasy.
Разновидности fantasy. Художественный мир романов
«Ангел Западного окна» Г. Майринка, «Девушка Кристина» М. Элиаде,
«Бегущая по волнам» А. Грина.
Принципы организации повествования. Критерии оценки героя.
Смысл «истинной реальности».
Функциональность синтеза двух типов фантастики
в «Космической трилогии» К. С. Льюиса.

Фантастика – жанр социально активный, возможности его велики, обществу он необходим.

А. Стругацкий

Видеть обыкновенный мир в необычном свете – вот истинная греза души.

Дж. Папини

Истинная реальность всегда нереалистична.

Франц Кафка

Фантастика как наиболее яркий тип вымысла. Разговор об отдельных типах вторичной условности и создаваемых на их основе художественных мирах мы начнем с «собственно фантастики» как самостоятельной области литературы. В эту область входят произведения, строящиеся на основе фантастической посылки. Последняя, как правило, либо претендует на принципиальную объяснимость и логическую мотивацию своего присутствия в тексте (*рациональная*, в общепринятой терминологии «*научная*» фантастика), либо не менее принципиально отказывается от таковой, сразу приглашая читателя в «чудесную» модель бытия (*fantasy*).

Рациональная фантастика и *fantasy* представляют собой наиболее распространенные и привычные для читательской аудитории разновидности вымысла. Ассоциации с ними ранее прочих возникают в сознании любого человека при упоминании о «невозможном», «чудесном», «сверхъестественном» и т. п. в художественной литературе, особенно если речь идет о литературе XIX–XX вв.

Давно замечено, что «именно фантастика демонстрирует наибольшие возможности для изучения такого фундаментального понятия в искусстве, как условность и художественный вымысел»⁵⁵. В самом деле, «научная» (рациональная) фантастика и *fantasy* представляют собой наиболее яркие типы вторич-

ной условности, лучше прочих раскрывающие отличительные признаки литературного вымысла как такового. В силу присущей им в очень большой мере содержательной яркости и художественной специфики, НФ и *fantasy* в современном сознании нередко заслоняют собой все остальные разновидности вымысла и нередко претендуют на исключительное право пользования самим термином «фантастика».

Да и история повествования о необычайном в специальной литературе чаще всего рассматривается как процесс, ведущий от архаических представлений человека о мире к созданию различных, все более сложных по структуре и «прогрессивных» по содержанию форм, венцом которого становится научная фантастика. Вот почему в числе «предков» последней с одинаковой легкостью называют Лукиана и Апулея, Т. Мора и Д. Свифта, Л. Ариосто и О. Бальзака, Данте и Д. Дефо, Р. Бэкона и Э. По.

При такой порожденной эпохой научно-технического прогресса трактовке эволюции повествования о необычайном все остальные связанные с вымыслом литературные жанры вынуждены также пользоваться термином «фантастика», снабжая его необходимыми уточнениями: сатирическая фантастика, сказочная фантастика, философская фантастика и т. п. Тем самым может показаться, что значение основного понятия «фантастика» уже не нуждается в расшифровке и сказка, притча, утопия, мифологический роман и сатирическая повесть представляют собой всего лишь привычную *sci-fi* или *fantasy*, снабженную некоторыми специфическими художественными «дополнениями».

Это, конечно, ошибка, но ошибка закономерная, ибо термин «фантастика» в своем основном значении подразумевает «специфический метод (по-видимому, правильнее было бы сказать «принцип». – *Е. К.*) отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом – невероятно, “чудесно”, сверхъестественно»⁵⁶, и в данном смысле фантастика – «явление очень древнее, прослеживающееся на всех этапах истории литературы, имея в активе своем самые разнообразные формы и приемы проявления, куда органически войдут... и сатира, и гротеск, и метафора, и прит-

ча»⁵⁷. Фактически это определение фантастики тождественно принятым нами терминам «вымысел», «вторичная условность» и «повествование о необычном».

Тем не менее, как мы оговорили в предисловии, для нужд нашего исследования более важно локальное понимание термина «фантастика», обозначающее особую сферу в литературе XIX–XX вв., а в настоящее время (мы обсудим это в главе 6) – и особую субкультуру в рамках глобализирующегося планетарного сообщества.

Благодаря поэтическому своеобразию, отвечающей потребностям века проблематике, распространенности на книжных прилавках и периодически вспыхивающей читательской «моде», современная фантастика (будем пока называть этим термином и НФ, и *fantasy*) располагает, пожалуй, наибольшим по сравнению с другими областями литературы количеством сторонников и оппонентов. В спорах о фантастике часто высказываются полярные по смыслу суждения: поклонники трактуют ее как «литературу крылатой мечты» и «лоцию для потомков», противники же нередко и вовсе отказывают ей в праве называться подлинно художественной прозой.

По тем же причинам у фантастики, особенно «научной», обширнейшая критическая библиография, обозреть которую едва ли возможно. Свою задачу мы видим отнюдь не в том, чтобы обобщить все когда-либо сказанное о фантастике или предложить некую принципиально новую концепцию ее развития, а в том, чтобы взглянуть на рациональную фантастику и *fantasy* как самостоятельные разновидности повествования о необычном с точки зрения не только их специфических отличий, но и родства между собой и с другими типами художественной условности.

Классификации фантастики. Прежде всего необходимо разобраться в принципах трактовки и классификации фантастики, бытующих в критической и научной литературе. Исследователи по-разному преодолевают затруднения, связанные с многообразием фантастических произведений, созданных в XIX–XX вв. Иные предпочитают не делать его темой специального обсуждения, сводя все проблемные, тематические и художественные

варианты фантастики к двум основным – «научной» и «чистой»⁵⁸. Другие прибегают к ряду описательных определений.

Так, в уже упоминавшейся нами «Энциклопедии фантастики» под редакцией Вл. Гакова, до сих пор остающейся наиболее полным русскоязычным сводом информации о данном типе литературы, можно обнаружить следующие разграничения. Для того, что обобщенно именуется *science fiction*: «твердая», «естественнонаучная», «научно-техническая» или «мягкая», «гуманитарная»; а также «фантастика идеи», «утопия», «антиутопия», «роман-предупреждение» и т. п. Для *fantasy* предлагаются следующие варианты: «сказочная», «мифологическая», «героическая», «фантастика меча и волшебства», «ужасная», «черная» (в противоположность «высокой»), «игровая» и т. п. Аналогичные определения можно встретить и в зарубежной фантастической литературе⁵⁹.

Приведенные данные свидетельствуют, что одним из ведущих принципов при классификации современной фантастики продолжает оставаться проблемно-тематический подход. Он полезен при широких обзорах НФ, поскольку помогает выявить приоритетные направления ее развития. Вместе с тем подобный критерий несовершенен именно в силу своей широты: он ведет к многократному умножению рубрик классификации и в конечном итоге – к преобладанию описания подклассов фантастических произведений над их анализом.

Поэтому еще в 1970-е гг. в отечественном литературоведении было заявлено, что приоритетным должно стать структурно-художественное и функциональное членение фантастической литературы. Применение данного подхода началось с попытки провести границы между «собственно фантастикой» («содержательной фантастикой») и «формальной фантастикой искусства».

Речь шла о различении фантастики как самостоятельной области литературы, состоящей – подобно сатире, исторической или приключенческой прозе, мелодраме и т. п. – из произведений с определенной художественной структурой (в таких случаях фантастику нередко именуют «жанром», что, конечно, не вполне корректно), в которых фантастическое начало (фантастика в качестве самостоятельного типа вымысла) играет роль *структурообразующего принципа*, и, с другой стороны, фантасти-

ческого как *одного из элементов поэтики*, играющего вспомога-тельную роль при раскрытии авторского замысла, гораздо более широкого, нежели непосредственная трактовка необычайного.

В специальных работах постулировалось, что в «содержательной» фантастике вымысел приобретает самостоятельную значимость. В «формальной» же фантастике важен не он сам, но расшифровке инносказательного смысла элемента необычайного, выполняющего «передаточную», служебную функцию. Интересно, что во втором случае практически всегда возникает вопрос о родстве «формальной» фантастики с художественной условностью, вплоть до признания синонимичности данных понятий⁶⁰.

Выделение «содержательной» и «формальной» фантастики вызвало к жизни обозначения «фантастика-цель» и «фантастика-средство». Данная концепция надолго стала для отечественного фантаствоведения рабочей, и исследователи, пишущие о проблемах НФ, как правило, считали своим долгом оговориться, что речь идет именно о «содержательной» фантастике (ею же в данной главе занимаемся и мы).

Однако применение этого разграничения на практике вызывает немало парадоксов. Как поступить, например, с очень схожими по фантастической посылке (о чем говорят и названия) новеллами «Девушка и смерть» М. Горького и «Смерть и дева» Р. Брэдли? Первый часто приводится как образец «формальной» фантастики, второй, наряду с прочими творениями американского писателя, рассматривается в рубрике «содержательной». Но так ли уж велики для этих рассказов различия в роли и функциях элемента необычайного? Оба представляют собой аллегорическое повествование о силе любви, побеждающей смерть; и Горький, и Брэдли одинаково используют для раскрытия проблематики синтез философской условности (притчи) и художественных приемов *fantasy*. Очевидно, что разграничение этих произведений («формальная» – «содержательная» фантастика) зависит главным образом не от особенностей их поэтики, а от устойчивой литературной репутации авторов («фантаст» Брэдли и «нефантаст» Горький).

Проблема заключается в том, что в структуре текстов фантастическое начало, воплощаясь подчас в очень схожих образах и посылках, может выступать в совершенно разном качестве,

как «содержательном», так и «формальном», а еще чаще – не поддающемся однозначному отнесению к одной из групп.

Возьмем, к примеру, столь популярный для фантастики мотив посмертного существования человека и контакта между миром мертвых и миром живых. В романе Б. Стокера «Граф Дракула», вызвавшем появление целой серии литературных и киносюжетов о вампирах, этот мотив разворачивается в традиционном для *fantasy* ключе: загадка и тайна (заброшенный замок в Трансильвании и его странный хозяин, которого боится вся округа); ряд непонятных смертей и угроза, нависшая над героем; раскрытие тайны (хозяин замка оказывается вампиром); борьба с посланцами мира мертвых и их уничтожение в финале.

Совершенно иначе использует тот же мотив К. Чапек в драме «Мать», где действие развивается в форме диалогов пожилой женщины Долорес с умершими отцом, мужем и сыновьями, во плоти присутствующими на сцене, но не воспринимаемыми более никем из «живых» персонажей. «Фантастичность» образов намеренно снята: умершие выглядят и ведут себя вполне обыкновенно. Диалоги фактически выражают внутренние споры Долорес с самой собой – не случайно одна из постановок пьесы была осуществлена в форме монолога единственной актрисы. «Явный» вымысел налицо, его даже можно признать структурообразующим принципом: беседы Матери с умершими родными практически исчерпывают сюжет. Но главная смысловая нагрузка фантастики в драме Чапека заключается в иносказательном воплощении столкновения различных жизненных позиций, и в данном плане «Мать» гораздо ближе не к *fantasy*, а к притче.

Но даже если согласиться с концепцией «содержательной» и «формальной» фантастики, это разграничение знаменует собой лишь предварительный этап классификации фантастической литературы. Настоящие споры начинаются, когда речь заходит о внутреннем членении «содержательной» фантастики.

Строго говоря, вся фантастическая литература повествует о невозможном. Однако качество невозможного бывает различным – от почти вероятного до совершенно недопустимого с точки зрения законов природы. Это различие лежит в основе разграничения «научной» и «волшебной» фантастики (*science fiction* и *fantasy*). Существуют попытки и более дробного членения на

основе категории возможного. Д. Уоллхейм, маститый автор и исследователь западной фантастики, предлагает различать «литературу возможного» (science fiction), «литературу чудесного и таинственного» (wiedr fantasy) и повествования о «заведомо невозможном» (pure fantasy) – т. е. гротеск, нонсенс, игру воображения⁶¹. В англо-американской фантастоведческой практике принято выделять в рамках fantasy и более локальные подгруппы: dream fiction (буквально «литература сновидений»), fairy tales (волшебные сказки), ghost tales (истории о духах), horror tales («черная» фантастика, смыкающаяся с «готическим» романом)⁶².

В свою очередь science fiction также неоднородна по проблематике и художественным задачам. Например, чешский исследователь О. Нефф оценивает ее по трем осям: «научность» – степень достоверности гипотезы; «социальность» – наличие и глубина социально-философской проблематики; «фантастичность» – убедительность и мастерство писателя при воплощении фантастических образов⁶³.

Т. Чернышева для «содержательной» фантастики строит систему координат, одна из осей которой определяет присущий конкретному произведению тип повествовательной структуры (детерминированная либо адетерминированная модель мира с одной или многими фантастическими посылками), а другая ось – «фактуру фантастических образов», их принадлежность к какой-то из трех систем: связанной со сказкой и языческими верованиями, со средневековой мифологией монотеистических религий и народными суевериями и, наконец, с преломлением в массовом сознании научной интерпретации мира⁶⁴.

Примеры отдельных классификаций можно множить, но достаточно, обобщая, сказать, что разграничение литературной фантастики, как правило, ведется по следующим параметрам:

- по *характеру* фантастической посылки (science fiction – fantasy);
- по *функции* фантастической посылки и воплощаемой ею проблематике («научная» – «социальная»; «твердая» – «мягкая»; «техническая» – «гуманитарная» и т. д. фантастика);
- по *месту* фантастического элемента (структурообразующий принцип – элемент поэтики);

- по *роли* фантастического элемента («содержательная» и «формальная» фантастика);
- а также – в неспециальных работах – по тематике, пафосу, типу сюжета (философская, психологическая, приключенческая, сатирическая фантастика и т. п.).

Каждая из классификаций содержит рациональное зерно, но ни одна, увы, не является бесспорной. Если принять во внимание реальное многообразие фантастической литературы и допустимость различного толкования функций элемента необычайного в художественном тексте, следует с сожалением признать, что единая типология фантастики, учитывающая как ее содержательные, так и формальные особенности, едва ли будет когда-нибудь создана.

По-видимому, классифицировать фантастическую литературу на основе единственного или даже нескольких взаимосвязанных, образующих «оси координат» критериев в принципе невозможно. Во всяком случае, пока этого не произошло, есть смысл использовать, с необходимой корректировкой, общепринятые определения и стремиться к комплексному анализу различных уровней структуры фантастического произведения.

Несовершенство терминологии. Итак, самым общим членением литературной фантастики XIX–XX вв. является разграничение *рациональной фантастики* и *fantasy*. Эти две разновидности фантастики представляют собой, согласно нашей концепции, два самостоятельных типа художественного вымысла и различаются по *способу пересоздания реальности*, что находит отражение в особенностях проблематики и художественной структуры, хотя оба типа фантастики и используют сходные приемы (фантастическая посылка и фантастическая образность, которые могут интерпретироваться как в духе НФ, так и *fantasy* и взаимно варьироваться).

Термин «*fantasy*», как мы оговорили в предисловии, принят нами из-за отсутствия адекватных отечественных определений. Им обозначается «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; в ней присутствуют в качестве основного и неустраняемого элемента сверхъестественные или невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми герои и читатель оказы-

ваются в более или менее тесных отношениях»⁶⁵. Как видно, формулировка достаточно широка, но более точной, по-видимому, не существует.

Неразработанность теории *fantasy* в отечественном литературоведении связана с тем, что в течение многих лет в нашей стране фактически признавалась лишь одна разновидность фантастики – НФ, или «фантастика рациональной посылки», которая считалась высшим этапом развития фантастической прозы, оставившим далеко позади «фантастику сверхъестественного». Применительно к НФ велись дискуссии о степени «научности» и достоверности ее прогнозов, о важности «социального» фактора, о художественном своеобразии и т. п.

Fantasy же практически не издавалась и не изучалась, то попадая в раздел юмористической и сатирической фантастики (Л. Леонов, К. Булычев, И. Варшавский, В. Орлов, «Сказка о Тройке» А. и Б. Стругацких), то оказывалась причисленной к «философской» НФ (Ч. Айтматов, А. Ким), то обозначаясь как «фантастика нефантастов», т. е. писателей-реалистов (В. Гендряков, Д. Гранин). В обзорах отечественная *fantasy* рассматривалась в рамках научной фантастики, западная же, как правило, относилась к «бульварной» массовой литературе. Интерес к чудесному во всех его проявлениях, от мистико-философского до ужасного, считался банальным приемом повышения занимательности сюжета, не имеющим художественной ценности. Все это будет подробно показано в главе 6.

Термин «рациональная фантастика» в нашей работе соответствует общепринятому понятию «научная фантастика» (*science fiction*), обозначающему «разновидность прозаического повествования, в котором описывается ситуация, невозможная в известной нам реальности, но гипотетически вероятная, связанная с теми или иными открытиями в науке и технике»⁶⁶.

Общепринятое звучание термина изменено нами по нескольким причинам. Главная из них та, что прилагательное «научный» в составе термина «научная фантастика» представляет собой не вполне корректное и в последние десятилетия XX в. «скомпрометировавшее» себя определение.

Проследим кратко историю термина. «Научными» стал именовать свои романы классик и «основоположник» мировой фан-

тастики XIX–XX столетий французский писатель Жюль Верн (1828–1905). Название подчеркивало новизну и необычность для литературы второй половины XIX в. сюжетов и проблематики его творений. В них шла речь о дерзновенных успехах человеческого разума, познающего мир (во многих книгах описаны путешествия и географические открытия) и создающего техническую цивилизацию – наиболее прогрессивную с точки зрения той эпохи. Герои Ж. Верна покоряют недра планеты («Путешествия к центру Земли», 1864) и летают в космос («С Земли на Луну», 1865), поворачивают земную ось («Вверх дном», 1889) и исследуют океанские глубины («Двадцать тысяч лье под водой», 1870).

По данным ЮНЕСКО, Ж. Верн и по сей день остается одним из самых читаемых в мире писателем, его произведения изданы на более чем ста языках. Романы Ж. Верна на протяжении почти столетия стали для многих и многих авторов образцами для подражания, примерами повествования, сочетающего полет мечты с неукоснительной верностью научным фактам, – разумеется, тем, что известны науке на момент создания фантастического текста.

В противовес французскому классику второй «отец-основатель» современной фантастики англичанин Герберт Уэллс (1866–1946), «привнесший в фантастику взгляд философа и социального мыслителя»⁶⁷, последовательно именовал собственные произведения «фантастическими» или «просто фантазиями». Для них характерно, как мы покажем далее, прежде всего художественное исследование последствий научных открытий и изобретений для человеческого общества.

Термины «научный» и «фантастический» роман в отечественной практике впервые объединил забытый ныне фантаст и критик Я. Перельман, в 1914 г. снабдивший подзаголовком «научно-фантастический рассказ» свою публикацию в журнале «Природа и люди». Английский же термин «science fiction» (в первоначальном варианте «scientific fiction», т. е. «научный вымысел» или «научная беллетристика») принадлежит американцу Х. Гернсбеку, который в 1923 г. посвятил подобной литературе отдельный номер своего журнала «Наука и изобретение»⁶⁸.

Оба термина – «научная фантастика» и science fiction – были в равной степени призваны обратить внимание на новую разновидность художественной литературы, стремящейся к научному – т. е. рациональному и материалистическому – осмыслению бытия. Старания определить ее отличия от прочей изящной словесности, приложенные главным образом горячими сторонниками НФ, в нашей стране привели к постулированию некоего «особого метода», сочетающего (как именно, впрочем, осталось неясным) строгую научную логику с метафоричностью, присущей художественному тексту.

«Ее специфика, – писал один из наиболее известных отечественных фантастоведов А. Бритиков, – по многим параметрам... выходит за пределы искусства... НФ и по сей день сохраняет промежуточную или, точнее сказать, двойственную природу, ибо *наряду с научным мышлением включает отдельное от него художественное*... Условность в научной фантастике не должна быть ниже уровня научного мышления... Попытки чисто литературного определения научной фантастики неудовлетворительны как раз потому, что снимают эти краевые вопросы метода»⁶⁹.

На Западе специфику science fiction видели в целом ряде параметров: особом предмете изображения, пафосе, социальной ангажированности и т. п. SF именовали «литературой рассуждений» (Р. Хайнлайн), «литературой изменений» (А. Кларк), «литературой возможностей» (Р. Конквест) и полагали, что она «пишется людьми техники о людях техники для людей техники» (Д. Кэмпбелл). Суждения о science fiction как «некой корелляции между наукой и литературой», в чем-то сходные с концепцией А. Бритикова, можно обнаружить у Л. дел Рея.

Тезис о присущем НФ особом типе «научно-художественного» мышления, уходящий корнями в отечественную «фантастику ближнего прицела» 1930–40-х гг., был подвергнут сомнению в 1960–70-х гг. – вначале применительно к творчеству А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона, Р. Брэдбери, П. Вежинова, а затем и для всех остальных фантастов, начиная с Г. Уэллса. Как это происходило, мы поясним в главе 6. В результате сегодня определение «научная» применительно к одной из разновидностей фантастической литературы трактуется как весьма и весьма условное. НФ, по мнению большинства специалистов, «стремится не к

сковывающему воображение строго научному обоснованию... вымысла, а лишь к его внешнему наукообразию»⁷⁰.

Но это отнюдь не единственная причина, по которой в данной работе определению «научная» мы предпочли термин «рациональная» фантастика. Последний, на наш взгляд, точнее отражает важнейшую особенность данного типа фантастической литературы: рациональную (иными словами, логичную, разумную, «естественную» – в противовес традиционной для предшествующей фантастики «сверхъестественной») мотивацию фантастической посылки. Наконец, рациональная фантастика в нашем понимании – несколько более широкое определение, чем НФ, так как включает в себя на равных началах два подтипа «фантастики логической посылки», имеющих различные художественные закономерности: собственно *научную* (ее обычно именуют «научно-технической», или «твердой») и *социальную* фантастику.

Чтобы разобраться в оттенках понятий и полнее представить себе многообразие литературной фантастики XX столетия, необходимо вернуться в XIX в. и коротко остановиться на *основных этапах формирования* ныне привычного облика рациональной фантастики и *fantasy*.

Предыстория современной фантастики. Первая треть XIX в. – время господства *fantasy*, точнее, романтической предшественницы современной *fantasy*. Опираясь на традиции «готического» романа (Х. Уолпол, У. Бекфорд, Ж. Казот, М. Льюис) с его поэтизацией таинственного и ужасного, романтики в значительной степени эстетизируют вымысел, делая его выразителем идеального мира сильных чувств и творческого «священного безумия». Основной тип фантастической посылки в это время (у Э. Т. А. Гофмана, Э. По, В. Жуковского, М. Лермонтова, раннего Н. Гоголя) – допущение существования сверхъестественного мира (описываемого, как правило, в традициях христианской демонологии или восточной мистики), где царят абсолютные Добро и Зло, оказывающие непосредственное влияние на человеческие судьбы⁷¹.

Вместе с тем в фантастике романтиков начинают пока еще робко звучать и рационально-фантастические мотивы. Разумеется, они не возникают спонтанно. За фантастическими послыл-

ками о создании разумных механических существ из «Франкенштейна» М. Шелли (1818), «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана (1816), «Городка в табакерке» В. Одоевского (1838) ощущением и отзвук фольклорных преданий (например, о глиняном великане Големе, оживляемом с помощью магического манускрипта), и традиции средневекового оккультизма, и (нередко) пришедший еще из античной литературы сатирический элемент, но наряду с этим они представляют собой новую ступень осмысления идеи человека-творца, перестраивающего мир, заявленной еще в эпоху Возрождения и развитой просветителями XVIII в.

Несколько десятилетий спустя Ж. Верну удалось найти адекватное художественное выражение для формирующейся идеологии безгранично расширяющегося научного познания мира. Заслуга французского писателя заключается главным образом в гармоничном сочетании рационально-фантастического и познавательно-приключенческого элементов – именно это делало отвлеченные технические идеи занимательными в глазах читателя. Его современникам и последователям редко удавался подобный синтез. Отсюда и суховатость рационалистических описаний вселенной в романах К. Фламмарiona или А. Лори, и преобладание приключенческого сюжета над «научными» идеями в книгах А. Конан Дойла, Р. Хаггарда или Д. Лондона.

Последняя треть прошлого столетия и рубеж XIX–XX вв. характеризовались параллельным существованием трех самостоятельных, хотя и взаимосвязанных течений в рамках фантастической литературы. В творчестве неоромантиков (Р. Л. Стивенсон), декадентов (М. Швоб, Ф. Сологуб), символистов (М. Метерлинк, А. Блок), экспрессионистов (Ф. Кафка, Г. Майринк), сюрреалистов (Г. Казак, Э. Крейдер) переживает новый расцвет *fantasy*. Ее сюжеты и образы охотно заимствует и переосмысляет сатира (А. Франс, Б. Шоу).

На пороге нового века активизируется утопия, хотя во многом все еще сохраняющая традиционную структуру социологического трактата, лишь слегка оживленного элементами беллетристики (У. Моррис, Э. Беллами, Э. Бульвер-Литтон, Т. Герцки, К. Лассвиц), но все более интересующаяся фантастической посылкой и негативными моделями развития социума. Наконец,

научная фантастика продолжает процесс самоорганизации в произведениях Э. Хейла, Д. Эстора, А. Богданова, а также целой плеяды менее известных авторов.

На этом фоне разворачивалось творчество Г. Уэллса, сумевшего органично объединить достоинства всех трех литературных традиций. «На рубеже двух столетий Герберт Уэллс соединил в одном комплексе утопию, сатиру и науку. Впервые... он подвел под социальную фантазию научный фундамент»⁷². Кроме того, Уэллс сумел дополнить сухую и схематичную по своей природе рациональную посылку «живыми» и многозначными фантастическими образами (морлоки, лунарии, марсиане), корнями уходящими в *fantasy* периода романтизма, но переосмысленными в духе современной эпохи⁷³.

Более или менее общепринятая литературоведческая концепция считает Уэллса создателем еще одной «ветви» научной фантастики, будто бы «отпочковавшейся» от традиции Ж. Верна и его последователей – *социально-фантастической прозы*. При подобной постановке вопроса, правда, как-то забывается, что сам Уэллс решительно настаивал на отличиях своих романов от творчества французского коллеги. «Литературные обозреватели, – писал Уэллс, – некогда были склонны даже называть меня английским Жюлем Верном. На самом деле нет решительно никакого литературного сходства между проницательными выдумками великого француза и этими фантазиями. Его произведения почти всегда посвящены изобретениями и открытиям, которые вполне возможны, и он сделал несколько замечательных предсказаний... Но мои повести... не претендуют на то, что все описанное в них возможно... Все это фантазии... они ровно настолько же убедительны, как хороший захватывающий сон»⁷⁴. Симптоматично, что свои романы Уэллс ставил в один ряд с «Золотым ослом» Апулея, «Истинными историями» Лукиана, «Петером Шлемилем» А. Шамиссо, неоднократно подчеркивал их родство с сатирическими произведениями Д. Свифта.

Вслед за Уэллсом мы трактуем ситуацию в европейской фантастике конца прошлого – начала нынешнего столетия несколько иначе. Вернее, на наш взгляд, говорить о том, что художественная находка XIX в. – рационально-фантастическая гипотеза как особый тип фантастической посылки – начинается в равной

степени использоваться в двух самостоятельно формирующихся разновидностях (подтипах) рационально-фантастической литературы: «научной» в узком смысле (в терминологии западных фантастоведов «твердой») и социально-философской фантастике.

Последняя уже в момент рождения обнаруживает собственные закономерности поэтики: глобальность и гуманитарную направленность проблематики, гораздо большую по сравнению с прозой Ж. Верна разработанность характеров, способность плодотворно сочетаться с иронией, юмором, сатирой, стремление к интеллектуальной игре, парадоксам, сложным сюжетным схемам в противовес простейшим авантюрным интригам или описаниям путешествий в НФ.

В самом деле, общепринятое отождествление научной и социальной фантастики неизбежно приводит к признанию обязательности для последней художественных установок НФ: детальной мотивации посылки (на ранних этапах существования *science fiction* она непременно включала многостраничные описания открытий и изобретений), ролевой заданности персонажей и т. п. Эти установки обусловлены тем, что рационально-фантастическая гипотеза в НФ имеет самодовлеющее значение, становясь главным объектом читательского интереса. Ее иносказательная трактовка практически никогда невозможна.

В социальной же фантастике рациональное допущение, сохраняя собственную значимость, тем не менее выполняет и «служебную» нагрузку. Здесь «фантастическое, необыкновенное представляет... не самоцель, а мощное средство, прием, позволяющий выделить в чистом виде главную и подчас чрезвычайно важную мысль; поставить перед читателем проблему, над которой тот никогда прежде не задумывался... Из такого понимания смысла фантастического приема... вытекают две ее (фантастики. – *Е. К.*) особенности: социальная критика и забота о судьбах человечества»⁷⁵.

Функции социальной фантастики значительно шире, чем просто исследование социальных последствий технического прогресса. В социально-фантастических произведениях подвергаются анализу важнейшие законы развития человеческой цивилизации, ставятся вопросы о сущности человека и его отношениях с другими живыми существами, иными типами разу-

ма, миром природы в целом. Вот почему «научнообразный» вид посылки в социальной фантастике часто оказывается пародией или маской, лишь внешне напоминающий фантастическую гипотезу НФ.

Социальная фантастика обязана своим существованием не столько успехам естественных наук, сколько общей тенденции развития литературы XX в., тяготеющей к изображению человека как части человечества, стремящегося, по словам Т. Манна, «чувствовать и мыслить в общечеловеческом плане»⁷⁶.

Итак, к началу XX в. европейская фантастика представляла собой в целом уже отчетливо выраженную систему типов и форм, сохраняющихся, хотя и в модифицированном виде, вплоть до наших дней. Первая половина нынешнего столетия явилась для нее эпохой выработки и окончательного закрепления канонов НФ, социальной фантастики и *fantasy*.

Правда, для рациональной фантастики этого периода основным ареалом развития принято считать литературу США. Это и верно, и неверно. Верно прежде всего в том плане, что именно в Америке усилиями Х. Гернсбека и его последователей с середины 1920-х гг. выходят специально посвященные научной фантастике журналы, создаются особые объединения поклонников *science fiction*. США, бесспорно, опережают Европу по количеству научно-фантастических публикаций, но основное место в этом потоке в 1930-е гг. занимает массовая приключенческая фантастика с формальным «научным» антуражем (Э. Гамильтон, Э. Берроуз, Э. Э. «Док» Смит), соединяющая элементы детектива, боевика и вестерна с техническими прогнозами XX в.

Но рациональная фантастика не менее активно развивается и в Европе, например в России, находя почву для фантастических мечтаний в совершающихся здесь социальных преобразованиях. В русской литературе 1920-х гг. можно обнаружить и строго «научную» (В. Обручев, К. Циолковский), и авантюрно-приключенческую с сильным ироническим подтекстом или сатирическим переосмыслением посылки (В. Катаев, М. Шагинян, И. Эренбург, В. Гончаров), и социальную фантастику (В. Итин, Я. Окунев, Б. Лавренев, Б. Ясенский, ранее – В. Брюсов, А. Куприн). В 1923 г. выходит в свет написанный А. Толстым в эмиграции роман «Аэ-

лита», ставший на многие десятилетия своеобразным эталоном отечественной социально-фантастической прозы.

Однако истинно «конституирующими» для европейской и североамериканской рациональной фантастики становятся 1930–40-е гг. В Америке усилиями редакторов ведущих научно-фантастических журналов (Д. Кэмпбелл, Г. Голд, Э. Бучер) с начала 1940-х гг. происходит «поворот к человеку», заметно усиливаются социально-критические мотивы. В литературу вступает поколение писателей, которые определяют затем расцвет science fiction в 1950-е гг. (Г. Каттнер, К. Саймак, А. Азимов, Р. Хайнлайн, Т. Старджон). Военное и послевоенное десятилетие обычно именуют «золотым веком» американской НФ.

Для Европы этого периода наиболее ярким и художественно совершенным типом фантастической литературы продолжает оставаться социальная фантастика, связанную прежде всего с именами К. Чапека и О. Степлдона, авторов фантастических эпопей «Война с саламандрами» и «Последние и первые люди».

В России же со второй половины 1930-х гг. начинается господство так называемой «фантастики ближнего прицела», тиражирующей изображение плоского и схематичного «светлого будущего» (В. Никольский, Я. Ларри, А. Палей, Э. Зеликович) и развивающей темы конфликта мира социализма и Запада (В. Немцов, Ю. Долгушин). Наиболее интересными в этот период (как, впрочем, и ранее) выглядят романы и рассказы А. Беляева, лучшие из которых обогатили фонд и научной (цикл «Изобретения профессора Вагнера»; романы «Борьба в эфире», 1928; «Человек, потерявший лицо», 1929), и социальной («Человек-амфибия», 1928; «Властелин мира», 1929; «Голова профессора Доуэля», 1937; «Ариэль», 1941) фантастики.

Но подлинно социально-критическая фантастика составила в России скрытую оппозицию официальной линии развития фантастической прозы. Речь идет о творчестве М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова, чьи романы, подобно произведениям О. Хаксли и Д. Оруэлла, чаще всего именуют «антиутопиями». Однако в связи с этим возникает нелегкий вопрос о правомерности применения термина «утопия» к современным социально-фантастическим произведениям – и нам придется сделать на эту тему специальное отступление.

Утопия и социальная фантастика. Как правило, в недавнем прошлом в отечественном литературоведении устойчиво бытовали три понятия: «утопия», «антиутопия» и «роман-предупреждение». Предполагалось, что первое обозначает художественное воплощение социального идеала, второе – антиидеала (при неверии писателя в прогрессивное развитие в сторону «царства добра и справедливости»), третье же характеризует анализ последствий неконтролируемого развития тех или иных опасных социальных тенденций. Практически же разграничение «антиутопий» и «романов-предупреждений» отражало лишь размежевание произведений и писателей по идеологическим критериям (сочувствующие и не сочувствующие марксистско-ленинскому учению о социальном прогрессе), и в последние годы от него почти отказались.

Различение же «утопий» и «антиутопий» сохранилось, выражая прежде всего положительную или отрицательную оценку автором описываемой общественной модели (при этом считается, что в литературе XX в. обращение к антиидеалу преобладает)⁷⁷. Мы придерживаемся мнения, что, хотя смысловое различие между утопией и антиутопией несомненно, с точки зрения поэтики они представляют собой разновидности в целом единой художественной структуры. Вот почему в нашем обзоре мы рассматриваем утопию и антиутопию одновременно.

Художественная структура классической утопии – той, что известна еще со времен «Утопии» (1516) Т. Мора, «Города Солнца» (1602) Т. Кампанеллы, «Новой Атлантиды» (1623) Ф. Бэкона – претерпевает в XX столетии значительные изменения, сохраняя из четырех ранее считавшихся обязательными для нее признаков (воплощение идеального состояния общества; описание далекого будущего; противоречие моделируемого грядущего реальному настоящему; целостное воссоздание вымышленной социальной системы) фактически лишь один – глобальный характер изображения искусственно «сконструированного» человеческого общества.

Действительно, с давних пор и по сей день любая утопия, классическая или современная, «положительная» или «отрицательная», представляет собой целостное художественное воплощение гипотетической (не обязательно идеальной) общественной

структуры, демонстрирует планетарный охват событий и многосторонний социальный анализ. Где бы ни происходило действие утопии – на крошечном острове в океане («R. U. R.» К. Чапека), на космическом корабле («Магелланово облако» С. Лема), в огражденном высокой стеной городе («Мы» Е. Замятина) или в «отдельно взятой» стране («1984» Д. Оруэлла), – оно подразумевает состояние всей планеты, судьбу всего человечества.

Принципы «всеохватности» и воплощения авторского идеала (антиидеала) определяли важнейшие особенности поэтики еще для классической утопии. Ее задачей становилось не изображение характеров и обстоятельств, а сообщение читателю максимума информации о социальном устройстве вымышленного мира. Отсюда проистекали неизбежные для средневековой утопии художественные ограничения: статичность сюжета, лежащий в основе повествования принцип путешествия, строгий стиль философского трактата.

Классическая форма утопии просуществовала в литературе до конца прошлого столетия. Лишь принятое в средневековой утопии путешествие в неведомую страну сменилось у Э. Беллами или У. Морриса сном рассказчика, переносящим его в будущее. Однако уже тогда, на рубеже веков, появляются романы, демонстрирующие отход от классической схемы. Сохраняя важнейший признак утопии – глобальный масштаб изображения и социальный анализ, они разрушают присущие старой утопии трактатность, статичность сюжета. В творчестве Д. Лондона, Г. Уэллса, А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона представлены уже не утопии в привычном смысле слова, а социально-фантастические произведения с лежащей в основе сюжета рационально-фантастической посылкой.

Постепенное развертывание посылки сообщает сюжету динамику, позволяя отказаться от «экскурсионного» сюжета и бесконечных описаний иных миров. Вместе с посылкой утопия XX в. осваивает и фантастическую образность, ранее известную в основном по сатирическим произведениям Ф. Рабле или Д. Свифта. В утопии появляются «живые» герои, т. е. персонажи, наделенные индивидуальными чертами, сложной мотивацией поступков. Герой утопии становится активен, от него ожидается уже не просто информация об увиден-

ном, но определение собственной позиции: принять или отвергнуть мир, в который он попал или в котором живет.

Разумеется, все сказанное не означает, что понятия «утопия» и «социальная фантастика» стали в наше время синонимами. Многие произведения, относимые к социальной фантастике, начиная с «Человека-невидимки» Г. Уэллса и кончая «Отелем “У погибшего альпиниста”» А. и Б. Стругацких, не являются утопическими, поскольку рассматривают локальные социальные проблемы. С другой стороны, роль фантастической посылки в структуре современной утопии может быть различной – а иногда, как в романе Д. Оруэлла, почти не ощутимой. Но в целом современную утопию – как ее положительный, так и отрицательный (антиутопия) варианты – можно, на наш взгляд, считать частью социально-фантастической литературы XX столетия.

Продолжим наш обзор основных этапов развития фантастики XIX–XX вв. В первой половине прошлого столетия переживает эпоху расцвета и *fantasy*, что в немалой степени связано с формированием оппозиции между стремлением к рациональному объяснению мира и признанием, что он непостижим до конца. Этот период характеризуется для *fantasy* тяготением к созданию всеобъемлющих мистических систем, интерпретирующих достижения позитивных наук в русле оккультно-философских концепций Э. Леви, Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, Г. Гурджиева. Одной из отличительных особенностей *fantasy* 1920–30-х гг. становится эстетическая реабилитация зла, находящая отражение в ее «ужасной» разновидности (Х. Эверс, Г. Лавкрафт, Ж. Рэй).

Мотивы *fantasy* с равным успехом используют представители самых разных литературных течений. К ней обращаются такие несхожие по своей манере художники, как С. Лагерлеф, Ф. Кафка, А. Грин, К. Гюисманс, Я. Вайсс. *Fantasy* развивается в тесном контакте с литературной волшебной сказкой и мифом (Д. Р. Р. Толкиен, К. С. Льюис). Немало заимствует она и от «восточных» фантазий А. Конан Дойла, Р. Хаггарда, У. Ле Кье, повествующих о «затерянных мирах», древних цивилизациях, архаических культах бессмертия и переселения душ. Наконец, в этот же период складывается оказавшаяся в дальнейшем очень

плодотворной для *fantasy* традиция изображения самостоятельных фантастических миров (Э. Планкет).

Завершая обзор эпохи утверждения важнейших художественных принципов фантастики нашего столетия, повторим, что на протяжении первой половины XX в. происходит определение спектра ее основных проблем, формирование круга читателей, создание журнальной индустрии. Вся последующая фантастическая литература рациональной посылки – «новая волна» в англо-американской фантастике 1960-х, творчество отечественных корифеев И. Ефремова и братьев Стругацких, романы С. Лема, П. Вежинова, К. Боруня и других признанных мастеров социально-фантастической прозы 1970–1980-х гг. – в конечном итоге обязана своим существованием рациональной фантастике довоенных и первых послевоенных лет. В свою очередь *fantasy* первой половины XX в. образовала плацдарм и для «бума» мистической фантастики 1960–1970-х гг. на Западе, и для творчества таких признанных мастеров, как Р. Блох и С. Кинг, и для возрождения интереса к чудесному в нашей стране в начале 1990-х гг. (А. Столяров, С. Логинов, М. Успенский и др.).

Рационально-фантастическая модель реальности. Разобравшись с терминологией и проследив тенденции развития фантастики до середины XX в., перейдем непосредственно к анализу тех типов вымысла, которые лежат в основе рациональной фантастики и *fantasy*. Начнем с первой, так как она, по крайней мере в отечественном литературоведении, изучена более подробно. Содержательную и художественную специфику рациональной фантастики мы попытаемся раскрыть на примере романов Х. Гернсбека «Ральф 124С 41+» (1925), В. Обручева «Плутония» (1924), А. Толстого «Аэлита» (1923) и О. Степлдона «Создатель звезд» (1937)⁷⁸.

Все перечисленные тексты в той или иной мере «каноничны» для разных подвидов и течений внутри рациональной фантастики. Первые два произведения традиционно относят к научной, два других – к социальной фантастике. Роман Х. Гернсбека считается образцом «технической» или «техничко-приключенческой» НФ, преобладавшей в американской традиции в 1910–

1920-е гг. Он сочетает авантюрный сюжет с обилием популярных описаний радио- и электротехнических новшеств будущего.

Искреннее увлечение автора идеями технического прогресса и немалая профессиональная эрудиция поднимают роман Гернсбека над «мыльными операми» – развлекательными фантастико-приключенческими повествованиями – и позволяют числить его одним из предшественников так называемой «фантастики идеи» середины XX в. Последователями Гернсбека можно считать Ф. Хойла, Ф. Пола и С. Корнблата, Т. Старджона, В. Савченко и даже отчасти С. Лема (как автора «Гласа Божьего»), в чьих романах рационально-фантастическая гипотеза и образность используются для тестирования научных идей, которые нередко представляются современникам излишне радикальными. Немалым обязана Гернсбеку и послевоенная приключенческая фантастика с динамичным сюжетом и достаточно подробной разработкой рациональной посылки («Саргассы в космосе» Э. Нортон, «Дюна» Ф. Херберта, «Полная переделка» З. Юрьева и т. п.).

Роман В. Обручева являет собой образец «географической» рациональной фантастики, чрезвычайно популярной в конце XIX – начале XX в. («Путешествие к центру Земли» Ж. Верна, «Затерянный мир» А. Конан Дойла), а затем постепенно сошедшей на нет в связи с тем, что на поверхности (да и под поверхностью) нашей планеты практически не осталось неисследованных пространств. Отголоски «географической» фантастики слышатся во второй половине прошлого столетия в подробном и тщательном описании теперь уже иных миров в романах А. Кларка («Свидание с Рамой»), Х. Клемента («Экспедиция “Тяготение”»), К. Саймака («Кольцо вокруг Солнца»), Б. Олдисса («Весна Гелликони»), С. Лема («Эдем», «Непобедимый», «Фиаско»).

«Аэлита» А. Толстого, по мнению отечественной критики (ныне, впрочем, нередко оспариваемом), воплотила в себе ключевые темы социальной фантастики XX в. Хотя Толстой, как полагают, непосредственно опирался на опыт «марсианского» цикла Э. Берроуза, в романе угадывается и более значимая литературная традиция, идущая от «Иного света» С. Сирано де Бержерака и «Первых людей на Луне» Г. Уэллса. К «Аэлите» в

той или иной степени восходит большинство восточноевропейских социально-фантастических романов 1960–1980-х гг., повествующих о проблемах контакта с обитателями других планет (хрестоматийные «Первый контакт» М. Лейнстера и «Сердце Змеи» И. Ефремова), о последствиях вмешательства в естественный ход развития цивилизаций («прогрессорский» цикл А. и Б. Стругацких), о психологических аспектах поведения человека в космосе («Солярис» С. Лема). Один из самых популярных в советской фантастике, ставший символом ее возрождения в 1960-е гг., роман Толстого дал название и первой отечественной премии за лучшее научно-фантастическое произведение года, присуждаемой уже более пятнадцати лет.

Наконец, «Создатель звезд» О. Степлдона принадлежит к разряду социально-философской фантастики, предпочитающей сюжеты, лишённые непосредственной интриги и детальной «технической» мотивации посылки. Подобным образом еще за полвека до английского писателя строил повествование в своем романе «Конец мира» К. Фламарион. Скучность сюжетного действия в романе Степлдона с избытком возмещается масштабом проблематики, богатством фантазии при описании разумной жизни во вселенной, эмоциональностью изложения и величием картины рационалистически организованного мироздания.

Сторонник своеобразной «космической этики», вдохновленный пропагандист идеи «вселенского братства» цивилизаций, Степлдон оказался достойным представителем традиции, продолженной впоследствии А. Кларком («2000: Космическая одиссея», «Конец детства»), Д. Лессинг (серия романов «Архивы Канопуса в Аргусе»), И. Ефремовым (идея Великого кольца в романах «Туманность Андромеды» и «Час Быка»), А. Азимовым (цикл «Основание»), С. Лемом в поздний период его творчества («Фиаско»), А. и Б. Стругацкими (серия романов о Странниках), С. Снеговым («Люди как Боги») и другими авторами произведений, именуемых «глобальными космическими утопиями».

Специфика посылки. Какие же общие черты можно обнаружить в поэтике рассматриваемых произведений? Все четыре романа принадлежат к рациональной фантастике. Это прежде всего означает: в основе сюжета каждого из них лежит особая

форма вымысла – рационально-фантастическая посылка. У Обручева ею становится некогда всерьез рассматривавшаяся научной гипотеза о существовании жизни на внутренней поверхности полый земли, у Толстого – идея космических перелетов, позволивших достичь Марса вначале потомкам атлантов, а затем и нашим современникам. В романе Степлдона излагается мысль о возможности перемещений во вселенной без применения материальных средств, особым усилием разума и воли. У Гернсбека развивается предположение о применении в быту людей будущего разнообразных технических новшеств: телевидения, люминофоров, установок регулировки погоды, неких универсальных «ультрагенераторов» и т. д.

Присмотримся внимательнее к данному типу фантастической посылки. В критической литературе она характеризуется двумя основными чертами: единством и логической мотивацией. Обратимся сначала ко второму признаку. Приводя выше определения рациональной фантастики, мы указывали на содержащееся в них утверждение, что данный тип повествования о необычайном является своего рода «фантастикой возможного», литературой гипотетически реальных (осуществимых в принципе) мысленных конструкций.

Иными словами, рационально-фантастическая посылка непременно обоснована (мотивирована) автором в русле положений современной ему науки. Конечно, подобная мотивация тоже в достаточной мере условна: она опирается вовсе не на тонкости реально существующих новейших научных концепций, но лишь на некие весьма и весьма поверхностные сведения о научной картине мира, содержащиеся в памяти читателя.

Степень убедительности и мотивированности посылки в рациональной фантастике может быть очень разной, существенно варьируясь в спектре ее «подвидов» – от научно-технической до социально-философской. Это отчетливо заметно и в рассматриваемых произведениях. К примеру, «Плутония» написана автором-ученым, видным российским геологом и географом, с целью, как признается Обручев в послесловии к роману, «дать нашим читателям возможно более правильное представление о природе минувших геологических периодов» (283). Соответственно, описание найденных в подземной Плутонии образцов ископаемых

фауны и флоры занимает в романе центральное место. Повествование включает даже отдельную главу «Научный спор». Обручев полемически заостряет «популяризаторскую» направленность рационально-фантастического произведения, утверждая: «хороший научно-фантастический роман должен быть правдоподобен, должен внушать читателю убеждение, что все описываемые события при известных условиях могут иметь место, что в них нет ничего сверхъестественного, чудесного» (5).

Фантастической посылке в «Плутонии», таким образом, отводится скромная роль «известных условий», при которых «могут иметь место» описываемые события. Особым своим достижением не только как ученого, но и как литератора Обручев считал факт, что немало читателей поверили в реальность вымышленных им приключений и предложили в письмах свою помощь по организации новой экспедиции в глубины земли.

Практически дословно формулировки Обручева повторяет Гернсбек: «Автору хочется особо обратить внимание читателя на то обстоятельство, что, хотя многие события в повести могут показаться ему странными и невероятными, они не невозможны и не выходят за пределы досягаемости науки» (17). В его романе также немало непосредственных описаний (на этот раз не фантастических животных и растений, а приборов), весьма замедляющих, а зачастую и просто останавливающих развитие действия.

Иную картину являет собой «Аэлита». Напомним: речь идет о социальной фантастике. Здесь мотивация посылки, хотя и сохраняющая рациональный характер, значительно менее достоверна. Правда, Толстой приводит традиционный рассказ изобретателя – инженера Лося – о принципах создания космического аппарата. Но в своих объяснениях Лось краток и ограничивается общеизвестными фактами и постулатами (расстояние от Земли до Марса, понятие скорости света и т. п.). В других случаях Толстой еще более лаконичен. В результате у читателя складывается лишь весьма смутное представление о том, например, как передвигаются по воздуху летательные устройства марсиан. Зато о деталях костюма Аэлиты, ее интонациях, жестах, выражении лица читатель будет в каждом эпизоде непременно уведомлен автором.

Взамен технических описаний роман содержит (и тоже, к сожалению, в ущерб сюжетной динамике) пространный очерк

истории Земли (до переселения с нее Сынов Неба) и Марса, рассматривающий различные типы цивилизаций на этих планетах в русле отстаиваемой Толстым концепции «жизненной силы» – физической и духовной энергии человека. Космический перелет Гусева и Лося оказывается только ширмой, кулисой для поэтического противопоставления «умирающего» Марса «полной жизни» Земле. Действие романа приобретает иносказательный, символический аспект столкновения «старого», дряхлеющего и «обновленного» миров, которое может рассматриваться как в русле мироощущения эпохи создания романа (герои представляют на Марсе революционную Россию), так и в философском плане (закономерности развития любых социальных систем).

У Степлдона рациональная мотивировка присутствует в еще более «свернутом» виде. Стоя на вершине холма в пригороде Лондона и любуясь величием звездного неба, герой незаметно для себя покидает Землю и в качестве «автономного интеллекта» отправляется странствовать по вселенной. Подобная посылка легко могла бы стать и принадлежностью *fantasy* (ср. «Марсианку» Д. Дюморье), но повествование у Степлдона сохраняет рационалистический характер, не допуская сверхъестественных и вообще «вненаучных» элементов. Перед читателем раскрывается знакомая еще по урокам астрономии картина космических просторов в сочетании с панорамой жизни обитателей других планет.

В «планетарных» эпизодах Степлдона, как и автора «Аэлиты», интересует преимущественно социально-философский план; физические параметры и биологические характеристики упоминаются лишь там, где они важны для понимания особенностей общественных систем. Писатель сосредотачивает внимание на изображении космического союза наделенных интеллектом существ – «братства разума», лишенного материальной оболочки и способного к восприятию уникального разумного центра мироздания – Создателя звезд. Рационально-фантастическое допущение в романе Степлдона оказывается, с одной стороны, очень узким (фантастично лишь само интеллектуальное путешествие в космосе), а с другой – чрезвычайно широким, выливающимся в авторскую концепцию управляемой сверхразумом вселенной.

Обобщая наблюдения над характером посылки в рассматриваемых произведениях, можно утверждать, что с углублением

социальных и философских аспектов проблематики растет ее символичность и снижается логическая мотивация, так что в конечном итоге (у Степлдона) элемент необычайного вырождается в формальный показатель принадлежности произведения к определенной фантастической традиции (science fiction).

Вернемся теперь к первому признаку рационально-фантастического допущения – *единству фантастической посылки*. Еще Г. Уэллс постулировал создание научно-фантастического романа по принципу «а что, если». Этот принцип предусматривает такое построение произведения, при котором все сюжетные события являются следствиями развития одного единственного сделанного автором фантастического допущения.

Иными словами, за пределами посылки писатель обязан придерживаться максимального правдоподобия, сохраняя нетронутым привычный облик реальности, а сама посылка не должна содержать внутренних противоречий. По мнению Уэллса, «всякий может выдумать людей наизнанку или миры, напоминающие гантели. Эти выдумки могут быть интересны только тогда, когда их сопоставляют с повседневным опытом и изгоняют из рассказа все прочие чудеса... Что бы вы почувствовали и что бы не могло с вами случиться, – таков обычный вопрос, – если бы, к примеру, свиньи могли летать и одна полетела бы на вас ракетой через изгородь?.. Если бы вы стали ослом и не могли никому рассказать об этом? Или если бы вы стали невидимы? Но никто не будет раздумывать над ответом, если изгороди и дома тоже начнут летать или если бы люди обращались во львов, тигров, кошек и собак направо и налево... Не остается ничего интересного, если все возможно»⁷⁹.

Тезис Уэллса остается обязательным для рациональной фантастики и по сей день. Разумеется, это правило нельзя понимать буквально. Строго говоря, в «Аэлите» сделано не одно, а по крайней мере три фантастических допущения: о постройке космического летательного аппарата в Советской России 1920-х гг. и о существовании подобных кораблей в далеком прошлом на Земле у жителей города Ста Золотых Ворот; о пригодных для человека условиях жизни на Марсе; наконец, о том, что, переселившись на эту планету, земляне застали там примитивную цивилизацию аолов и образовали с ней социальный симбиоз.

В романе Гернсбека частных фантастических (на момент написания книги) предположений еще больше: здесь и различные виды теле- и радиосвязи, и генераторы солнечной энергии, и проникновение в недра земли, и искусственное изготовление пищевых продуктов, и межпланетные перелеты. Однако частные предположения у Толстого и Гернсбека не противоречат друг другу и могут считаться следствиями разработки единой посылки: в первом случае – о существовании в космосе иных цивилизаций и возможности общения с ними, во втором – о наличии в мире будущего многочисленных технических новшеств.

Если принять уточнение о том, что единство посылки не отрицает «веера» следствий, можно признать: рациональная фантастика соблюдает данный принцип вполне строго. Иное дело, что для современных авторов задача выбора и обоснования элемента необычайного существенно упрощается наличием солидной базы гипотез, накопленных научной фантастикой почти за два столетия ее существования.

При знакомстве с этими гипотезами, концепциями и предположениями в сознании человека, достаточно регулярно читающего подобные книги, постепенно складывается представление о некоем общем «научно-фантастическом» пространстве и времени, «универсальной» ссылкой на которое и может ограничиться фантаст. Соответственно, каждая посылка воспринимается в ряду сделанных ранее допущений и не нуждается более ни в детальном описании, ни в тщательно выверенной мотивировке. «Во времена Г. Уэллса или А. Беляева, – справедливо замечает Т. Чернышева, – когда мир новой фантастики только рождался, облик каждого инопланетянина нужно было объяснить и доказать, прибегая к физическим показателям: атмосфера планеты такая-то, сила тяжести – такая-то и т.д. и т.п. А в середине XX в. К. Саймаку достаточно было сказать, что на Юпитере живут скакунцы (роман «Город»). И это никого не удивило. На то он и Юпитер, чтобы там скакунцы жили»⁸⁰.

Одно из следствий принципа единства посылки состоит в том, что сюжет рационально-фантастического произведения обязан полностью исчерпываться раскрытием гипотезы. В этом РФ близка детективу, где повествование столь же неукоснительно ограничивается разгадкой тайны. Действие прекращает-

ся, когда возможности фантастической гипотезы исчерпаны. Закончилось неудачей вмешательство Лося и Гусева в жизнь марсиан в «Аэлите», пройден и описан подземный мир в «Плутонии», спасена и ознакомлена с жизнью Нью-Йорка XXVII в. невеста героя Гернсбека; состоялась встреча со вселенским сверхразумом в «Создателе звезд». Персонажи вернулись к исходной точке, с которой начинался их путь: в Москву из полярных льдов, в Петроград с Марса, на холм в пригороде Лондона из галактических глубин. Читателю *безразлично*, что будет с героями и созданными мирами *за пределами гипотезы*: как сложится после женитьбы жизнь Ральфа и Элис, как совместит свой новый вселенский опыт с обыденным существованием на Земле в XX в. космический путешественник Степлдона и т. п.

Можно возразить, что читателей, бесспорно, заинтересует, произойдет ли новая встреча Лося и Аэлиты или удастся ли участникам полярной экспедиции убедить мир в существовании Плутонии. Но ведь это пусть и не описанные авторами, но *находящиеся в рамках гипотезы* события. Если бы Толстой или Обручев сразу оговорили, что желаемого читателем не случится, едва ли последний стал бы требовать продолжения рассказа о буднях Гусева в эпоху первых пятилеток, о судьбах профессора Каштанова, метеоролога Борового, ботаника Громеко.

Таким образом, сюжет рационально-фантастического произведения утверждает *самостоятельную значимость посылки* (обычно употребляемое понятие «самоценность» представляется менее удачным, поскольку отсекает в произведении все дополнительные смыслы). Фантастическое допущение в РФ создает особый мир, интересующий читателя *сам по себе*, а не только в качестве иноказательного изображения реальности, как, например, модели бытия, создаваемые сатирической или философской условностью. Земля 2660 г. у Гернсбека, Атлантида и Марс Толстого, Плутония Обручева, вселенная Создателя звезд в романе Степлдона представляют собой яркие и субъективно-авторские, несмотря на их «принципиальную возможность», фантастические миры.

Поясним еще раз: сопоставление фантастического сюжета с реальностью и, соответственно, иноказательный план повествования всегда присутствует и в НФ. Он особенно важен в со-

циальной фантастике, где нередко составляет суть авторского замысла. Но речь в данном случае о другом. Мы имеем в виду самостоятельную эстетическую ценность модели мира, создаваемую средствами рациональной фантастики.

Иллюзия достоверности. По каким же художественным законам строится рационально-фантастическая модель реальности? Важнейший из них мы уже рассмотрели. Это изображение мира *принципиально возможного*, описание того, что могло бы случиться в прошлом или с большей или меньшей вероятностью произойдет в будущем. Из этого вытекает второй закон. Первоочередной задачей автора при создании рационально-фантастической модели является поддержание *иллюзии достоверности*, убеждение читателя в том, что описываемые события действительно имели место (или будут иметь, а автор предсказывает это заранее). «Чтобы облегчить читателю игру по правилам (т. е. помочь преодолеть вторичный барьер восприятия текста, содержащего элемент необычайного – *Е. К.*), автор фантастических повестей должен помочь ему, пользуясь каждой возможностью, но ненавязчиво, привыкнуть к невозможной гипотезе, – наставлял своих последователей Уэллс. – С помощью правдоподобного предположения он должен выудить у него неосторожную уступку и продолжать рассказ, пока сохраняется иллюзия»⁸¹.

В принципе иллюзия достоверности необходима всем произведениям, использующим художественный вымысел, – иначе их просто не станут читать. «Фантастическая повесть, – писал А. Моруа, – чтобы быть хорошо сделанной, нуждается в изрядной доле реализма. Чем невероятней рассказ, тем необходимее, чтобы правдивые детали закрепляли его в действительности, так как удовольствие читателя возникает от того, что он одновременно верит и не верит»⁸².

Однако в рациональной фантастике иллюзия достоверности играет более важную роль, нежели в иных типах повествования о необычайном. *Fantasy*, мифологическая и сказочная условность чаще творят целостные и замкнутые миры, классическая утопия и притча довольствуются намеренно отвлеченными, без конкретностей, ситуациями-схемами, а вот в рациональной фан-

тастике посылка тщательно «вписывается» в реальность, совмещается с нею, не теряя при этом (в отличие от *fantasy*, где фантастические события подаются как «естественные» для данной модели мира) своей необычности, неожиданности, новизны.

Существует несколько способов создания и поддержания иллюзии достоверности в рационально-фантастическом произведении. Одним из самых распространенных следует признать кольцевое обрамление сюжета нефантастическими эпизодами экспозиции и эпилога. Знакомство с героями, а нередко и сама завязка действия происходят в обыденных обстоятельствах, часто с указанием точных дат и географических пунктов. Так, в «Плутонии» Обручева события начинают развиваться с момента получения профессором Каштановым письма от геофизика Туруханова с предложением принять участие в исследовании неизвестной еще науке части Ледовитого океана.

Аналогичная конкретность свойственна и первым эпизодам романа Толстого. Они насыщены реалиями 1920-х гг. и выполнены в манере иронического бытописания: «На улице Красных Зорь появилось странное объявление: небольшой, серой бумаги листок, прибитый к облупленной стене пустынного дома» (211). В подобном контексте (беднота, переселенная в громадные полуразрушенные дома; члены петроградского губисполкома, присутствующие при старте космического корабля; смутное ощущение свершающихся и грядущих великих перемен) идея полета на Марс кажется хотя и непривычной, но отнюдь не абсурдной не только «революционному романтику» Гусеву, но даже прагматику-журналисту Скайлсу.

А вот у Гернсбека экспозиции нет и действие начинается непосредственно в фантастическом мире будущего: «Вибрации в лаборатории не успели стихнуть, как со стеклянного стула поднялся человек и поглядел на стоящий на столе сложный прибор... Было 1 сентября 2660 года...» (21). При избранной Гернсбеком композиции плавное введение фантастического элемента в обыденность невозможно, и автор прибегает к иным способам создания иллюзии достоверности.

Это прежде всего экскурсы в историю науки и сопоставление фантастического будущего с «реальным» прошлым, которое для читателя является настоящим. Лейтмотивом романа становятся

заявления вроде: «Трудно даже вообразить себе, как нелегко было людям в прежние времена, когда им хотелось увидеть какое-либо представление» (69); «Уже в глубокой древности люди знали, что некоторые растения... под стеклом и при повышенной температуре растут быстрее... но лишь недавно... стало возможным использовать это в широких масштабах» (77). Читателю предлагается перекинуть мысленный мост от привычного к фантастическому, соотнести уже известное с новым.

Апелляцию к научным источникам и псевдодокументальным материалам рациональная фантастика активно использует еще со времен Ж. Верна, роман которого «Двадцать тысяч лье под водой» начинается с цитирования якобы подлинных газетных сообщений. Не пренебрегают ею и фантасты второй половины XX в. Вспомним иронические строки из романа С. Лема «Мир на Земле», в котором герой пытается найти в научной литературе объяснение фантастическому раздвоению собственной личности: «Я читал Хосатица, Вернера, Такера, Вудса, Шапиро, Риклана, Шварца, Швартца, Швартса, Сэ-Мэ-Халаши, Росси, Лишмена, Кеньона, Харви, Фишера, Коэна, Брамбека и чуть ли не три десятка разных Раппопортов...»⁸³.

Еще один способ создания иллюзии достоверности заключается в подчеркивании «обыкновенности» героев. Их поведение в фантастических обстоятельствах сохраняет естественность, а его описание сопровождается множеством реалистических подробностей. Гусев ухаживает за марсианкой Ихой, земляне XXVII в. у Гернсбека ведут себя подобно американцам «среднего класса» начала XX столетия. Персонажи рациональной фантастики, как правило, быстро адаптируются к необычному, помогая привыкнуть к нему и читателю.

Разумеется, «обыкновенность» героев – кажущаяся. Говоря это, мы имеем в виду не только их судьбы, невозможные в реальности. Будучи неотъемлемой частью сконструированной писателем модели мира, герои рациональной фантастики представляют собой совершенно особое литературное явление.

Герой рационально-фантастического произведения. Данный тип фантастики, как и повествование о необычном вообще, имеет дело с трудными для воссоздания и восприятия объ-

ектами. Моделирование несуществующего миропорядка, в отличие от изображения эмпирической реальности требует специфических художественных средств. Несуществующие, но теоретически допустимые формы жизни или непознанные физические законы нельзя описывать теми же приемами и красками, что и предметы, с которыми сталкиваешься на каждом шагу. Вот почему, несмотря на многочисленные напоминания, что и в научной фантастике «в любом случае изображение человека в его сложнейших и тончайших связях с окружающей средой, реальной или воображаемой, остается главной задачей»⁸⁴, в произведениях, использующих данный тип вымысла, происходит неизбежное художественное умаление героя – на него зачастую просто не хватает авторского внимания.

Рациональная фантастика, к сожалению, в данном случае выступает как гиперболизированное воплощение недостатков вторичной условности в целом. И сказке, и притче, и мифу чужд психологизм в точном значении этого понятия, но в РФ наиболее очевиден (особенно при сопоставлении с *fantasy*, которая в целом чаще интересуется нюансами внутреннего мира персонажей) процесс превращения полнокровных художественных образов в условные типы, легко становящиеся штампами и узнаваемые читателем по немногим примелькавшимся деталям.

Наглядные примеры подобных типов демонстрирует еще научная фантастика конца XIX в. Это «сумасшедший ученый» (*mad scientist*), «чужой» (инопланетное чудовище), позже – «разумный автомат» (робот и особенно «взбунтовавшийся робот» или вычислительная машина). Парадоксально, но в отличие от сюжета, детерминированного посылкой и обязательно требующего психологической достоверности и глубины разработки (иначе РФ вырождается в «космическую оперу»), для героев рациональной фантастики (в том числе и фантастики социальной) оказывается вполне достаточным соответствие обобщенным представлениям читателя об определенном социальном типе, профессии и т. п.

Сопоставим с данной точки зрения персонажей рассматриваемых романов. Как Обручев, так и Степлдон не стремятся к созданию индивидуального характера. В «Плутонии» образы откровенно иллюстративны: можно дочитать книгу до конца и не научиться без специальных авторских пояснений отличать зооло-

га Папочкина от ботаника Громеко. Чтобы хоть как-то обозначить облик и внутренний мир персонажей, Обручеву приходится прибегать к ярким, но статичным характеристикам и деталям: читателю могут запомниться разве что инвалидность Туруханова, мешающая ему участвовать в экспедиции, непрерывное ворчание Борового при метеорологических замерах или авантюрное прошлое Макшеева.

Герой Степлдона вроде бы склонен к рефлексии: он часто вспоминает Землю, оставшуюся дома жену, мирную лондонскую жизнь. Но эти воспоминания лишены конкретности, неповторимости личного опыта и представляют собой скорее обобщенные зарисовки обыденности: «Мы вечно торопились решать одну маленькую неотложную проблему за другой, а результат оказался ничтожным... Может быть, наша жизнь, как и многие другие жизни, протекающие за невидящими глазами окон, действительно была лишь сном?.. Мы были такими стандартными, такими банальными, такими респектабельными. Мы были просто семейной парой, без излишнего напряжения “отбывающей” совместную жизнь» (16–18).

В романах Гернсбека и Толстого динамичная сюжетная интрига, казалось бы, требует большей глубины образов, которые должны вызывать эмоциональную реакцию читателей. Однако Гернсбек идет по пути авантюрных клише, ничуть не скрывая этого, ибо заинтересован в героях лишь постольку, поскольку они сообщают или воспринимают техническую информацию. Поэтому о внешности персонажей мы узнаем лишь, что Ральф – «крупный мужчина, значительно превосходящий средний рост людей его времени», а Элис «миловидна» (22).

Более интересны с точки зрения психологической разработки характеров персонажи Толстого, хотя и в «Аэлите» степень обобщения по сравнению с индивидуализацией очень высока. Особенно это заметно в образе Гусева, в котором объединены гиперболизированные черты характеров, сформированных революцией и гражданской войной в России. Герои книги представляют собой не психологические портреты, а символы: Лось – вечного духовного поиска, Аэлита – романтической любви, Гусев – безудержного анархического бунтарства, Тускуб – политического консерватизма. Но и такой уровень символики является значи-

тельным достижением для рациональной фантастики, допуская предположение о наличии в «Аэлите» философского иносказания, элементов притчи.

От ходульности и тривиальности образы Толстого спасает прежде всего емкость и лаконичность прорисовки, позволяющая с помощью двух-трех деталей создать настроение, сделать эпизод эмоционально достоверным. Вот Лось пытается выразить собственные душевные муки: «“Нет, товарищи, я – не гениальный строитель, не смельчак, не мечтатель, я – трус, я – беглец...” Лось вдруг оборвал, странным взором оглянул провожающих... “А впрочем, это не нужно никому – ни вам и не мне, – личные пережитки...”» (229). Вот Гусев руководит восстанием марсиан: «Сам он огромной тенью метался по площади, хрипло кричал, строя беспорядочные скопления войск в колонны. Подходя к лестнице, очеривался, – усы вставали дыбом: “Да скажите вы им в арсенале (следовало непонятное Гору выражение), – живее, живее...”» (325).

Кроме того, немалую роль в создании образов играет ирония – как в самооценке и взаимной оценке персонажей, так и в авторском повествовании. Вот, например, описание разногласий между Гусевым и Лосем: «Я обещаю поддерживать вас во всем. Устраивайте революцию, назначайте меня комиссаром, если будет нужно – расстреляйте меня. Но сегодня, умоляю вас, оставьте меня в покое. Согласны? – Ладно, – сказал Гусев, – эх, от них весь беспорядок, мухи их залягай, – на седьмое небо улети, и там баба. Тьфу!» (303). В другом эпизоде Лось пытается понять, насколько внутренне сложен его спутник: «нельзя было понять – шутит Гусев или говорит серьезно, – хитрые, простоватые глазки его посмеивались, но где-то пряталась в них сумасшедшинка» (262).

Герои «Аэлиты» запоминаются все же как *характеры*, пусть и как *характеры-типы*. Именно поэтому, несмотря на техническую наивность и упрощенность идей, роман Толстого вполне читается и поныне.

Обобщая, можно сказать, что рациональная фантастика предпочитает три варианта героя: «обыкновенного человека», на котором «обкатываются» необычные гипотезы (Гусев, путешественник в романе Степлдона и т. п.), «сверхчеловека», активно

изменяющего мир вокруг себя (Ральф), и «ученого», сочетающего черты первых двух типов – внешнюю обыденность при мощи интеллекта, нередко сочетающегося с душой романтика (Лось). Но как бы расплывчаты ни были границы и сколь бы многозначными ни представляли сами понятия «обыкновенный человек» (это и «обыватель», «представитель средних слоев общества», и «настоящий человек», психологически сложная гармоничная личность), «сверхчеловек» (он и «супергерой», и «мессия», и «диктатор»), «ученый» («интеллектуальный гений», «рассеянный чудак», «сумасшедший изобретатель»)⁸⁵, в них всегда присутствует одна и та же очень важная для рациональной фантастики «общечеловеческая» составляющая.

Что такое человек в рациональной фантастике? Герои Гернсбека, Обручева, Толстого и Степлдона убеждают: это, во-первых, рационалистическая личность, позитивист, прагматик по мировоззрению и жизненным принципам, стремящийся познать неизведанное, понять непонятое, неколебимо верящий в мощь разума и благотворность прогресса, трактуемого широко – как высшая целесообразность устройства вселенной. Разумеется, материалистичность мышления не исключает ни научного романтизма (Ральф), ни способности к сильным переживаниям (Лось).

Во-вторых, человек в рациональной фантастике – всегда и прежде всего член социума, представитель определенного слоя (касты, класса, нации), отчетливо сознающий свою принадлежность к конкретному историческому типу общества и выступающий в роли выразителя мировоззренческих установок этого общества. «Сейчас же Гусев крикнул из люка: “Товарищи, я передам энтим на Марсе пламенный привет от Советской республики. Уполномачиваете?”» (229). «Итак, – продолжал Туруханов, – существование материка или тесной группы больших островов в этой части арктической области можно считать почти несомненным, и остается только открыть и объявить их принадлежащими России. Дальше медлить нельзя... иначе последняя неизвестная часть Арктики будет целиком изучена и захвачена англичанами» (9).

У героя Степлдона принадлежность к определенному типу социума замещается принадлежностью к человеческой цивилизации вообще, и это также чрезвычайно значимо для рациональной фантастики. Человек в ней очень часто выступает просто как зем-

лянин, homo sapiens, причем в последнем понятии важны обе составляющие. Homo – биологический тип, сформированный в земных условиях и влияющий на стандарты восприятия. Sapiens — представитель одной из разновидностей разумных существ, общающихся на равных в рамках Галактического содружества; носитель интеллекта, объединяющего человека с любым, вплоть до «сверхцивилизаций», воплощением разума во вселенной.

Именно такой персонаж является воплощением «духа» рациональной фантастики. Это констатирует и один из наиболее авторитетных фантастов XX в. С. Лем: «Я, право, не знаю, почему я выбрал путь научной фантастики; я могу лишь предположить... что научную фантастику я начал писать потому, что она имеет или должна иметь дело с человеческим родом как таковым (и даже с возможными видами разумных существ, одним из которых является человек), а не с какими-то отдельными индивидами, все равно – святыми или чудовищами»⁸⁶.

Приоритет общечеловеческого над индивидуальным неизбежно требует от героя аскетизма (пусть научного, а не религиозного), жертвования личными устремлениями, обеднения эмоциональной жизни. «К сожалению, фантасты редко пишут о человеческих судьбах, о человеческих чувствах, о борении человеческих страстей, – констатируют А. и Б. Стругацкие, – а если и пишут, то в фокусе их внимания оказываются страсти и чувства, так сказать, социально значимые: властолюбие, жажда познания, стремление к славе... Происходит это, видимо, потому, что представляя себе подробности вторжения фантастической науки в реальную жизнь и вообще вторжение будущего в настоящее, фантаст – вольно или невольно – стремится изобразить МАКРОсоциальные последствия, перемены грандиозные, “социотрясения” многобалльные. И тогда, если уж ненависть – то классовая, если любовь – то ко всему человечеству, если, скажем, страх – то глобальный»⁸⁷.

Писатель-фантаст не может не фиксировать подобных эмоций, иначе служение героя прогрессу не будет достаточно убедительным для читателя. Так что схематичное, плоскостное изображение характеров по крайней мере в целом ряде случаев является не свидетельством недостатка таланта автора, а результатом следо-

вания философским принципам рациональной фантастики и эстетическим канонам данного типа вымысла.

Художественная деталь в рационально-фантастическом повествовании. Сказанное об особом типе героя верно для всей образности в рационально-фантастической прозе. Распространенное заблуждение состоит в том, что писатель-фантаст якобы максимально редуцирует предметную изобразительность, отказываясь от художественных деталей – за исключением деталей технических. Это неверно. Рациональная фантастика не хуже нефантастической литературы знает и ценит портрет, пейзаж, деталь, сочетание различных планов повествования... Но все эти приемы в данном типе повествования о необычном специфичны, поскольку важны для автора не сами по себе и не как средства адекватного воспроизведения реальности, а опять-таки как материал для построения рационально-фантастической модели мира.

Литературный текст, лишенный вторичной условности, апеллирует непосредственно к внелитературному опыту читателей, к тому, что они привыкли видеть в повседневности. И «мельчайшие, казалось бы, детали текста могут здесь нести громадную смысловую нагрузку, ибо они способны как бы возбуждать резонанс в мощных слоях читательского сознания. Но писатель, строящий фантастическую модель... не может рассчитывать ни на какое читательское знание, кроме того, которое им в явной форме сообщается»⁸⁸.

Разумеется, аналогии с реальностью возникнут у читателя все равно – без них вымысел лишился бы своей сути и не вызвал интереса. Речь о другом: создаваемый фантастический мир необходимо обрисовать подробно, иначе он не будет достоверен, да и вообще понятен читателю. Но так как этот мир не имеет прямых соответствий в реальности, доскональное знакомство с ним попросту невозможно: обилие подробностей бесконечно увеличит объем произведения и в конце концов погребет под собою сюжет и авторский замысел.

Существует несколько способов преодоления данного противоречия. Первый – описывать «кое-что», выдавая его за целое. Так построен рассказ о летательном аппарате инженера Лося в

романе Толстого. Читатель узнает, что аппарат имеет яйцеобразную форму, парашютный тормоз, буфер для смягчения удара и т. п., но это лишь незначительная часть необходимых, казалось бы, объяснений. «Взрывные камеры питались ультралиддитом... необычайной силы взрывчатым порошком, найденным в лаборатории ...ского завода в Петрограде» (217). Какова природа вещества? Неважно. Читатель уже получил представление об аппарате, достаточное для того, чтобы не потерять интерес к сюжету. «Таков в *общих чертах* был принцип движущего механизма», – завершает свое описание Толстой (выделено нами. – Е. К.).

Второй способ – спроецировать вымышленные конструкции на привычную обстановку и побудить читателя разглядеть за фантастическими образами земные реалии. Так поступает, например, Степлдон, говоря об инопланетных цивилизациях, несмотря на свой экзотический облик сталкивающихся с вполне знакомыми землянам проблемами.

Тот же прием, но используемый более узко, на уровне предметной изобразительности, можно обнаружить у Обручева. Когда автору необходимо нарисовать обитателя Плутонии, чьи сородичи давно исчезли с поверхности Земли, он просто «добавляет» к современному облику животных требуемые детали: «Какого вида быков? – с интересом спросил Папочкин. – Они походили скорее на диких яков, – поправил Громеко, – черные, с длинной шерстью, с огромными толстыми рогами и с горбом на спине... Если бы я не видел собственными глазами живого мамонта и сибирского носорога, – ответил зоолог, – я бы сказал, что встреченные быки близки к современному яку Тибета. Но теперь я решаюсь думать, что это были первобытные быки, исчезнувшие с лица земли вместе с мамонтом и носорогом» (63, 65).

Наконец, наиболее распространенный способ воссоздания фантастических миров – вынудить читателя самостоятельно «домыслить» детали. В этом случае автор пишет только о том, что читатель заведомо не может представить себе сам. Например, в романе Гернсбека во время экскурсии по Нью-Йорку 2660 г. Ральф указывает Элис лишь на отличия XXVII в. от начала XX столетия: солнечные батареи, фабрики синтетической пищи, телетеатры и т. п. По улицам герои скользят на

телемото-роллерах, устройству которых Гернсбек посвящает две страницы текста. Но о панорамах Нью-Йорка и окружающем ландшафте мы не узнаем ничего, если не считать информации о типе дорожных покрытий и сложных конструкциях многоэтажных зданий. Ожидается, что читатель соединит описанные новшества со своими представлениями о современном городе и получит требуемую картину.

Иными словами, применительно к рационально-фантастическому произведению речь идет не о принципиальном отказе от полноты воссоздания реального мира, но о редукции «побочных» элементов и за счет нее – внимании к нужным для развертывания посылки образам и деталям.

Однако, хотя писатель и может вполне положиться на любителя фантастики в его умении дорисовывать подробности, чем больше приходится «домысливать» читателю, тем более трудным для восприятия оказывается текст, тем меньше он вызывает эмоций, а тем самым и симпатий. Подобной опасности подвергается, в частности, повествование Степлдона.

Вот типичный образец воссоздаваемых им картин жизни иных миров: «Иногда мы видели сражение двух живых кораблей, во время которого они рвали друг другу паруса похожими на змей щупальцами, вонзали в мягкие “палубы” друг друга металлические ножи, или, находясь на расстоянии, палили друг в друга из пушек. Потрясающе-восхитительное ощущение – обнаружить присутствие жаждущей близости стройной самки-“клипера”, помчаться за ней по волнам, словно пиратский корабль, преследующий торговое судно, рыскать, лавировать, настигать, мимоходом лаская ее корпус своими щупальцами, – вести любовную игру этой расы!» (106).

Из-за слишком высокого уровня обобщения, вынуждающего автора давать не бытовые зарисовки, а лишь обзоры жизни многочисленных космических цивилизаций, роман страдает отсутствием «материальности», «узнаваемости» образов: облик бесконечных «корабликов», «людей-растений», «ихтиоидов» и «арахноидов», составляющих население разных планет, представить себе сколько-нибудь наглядно нелегко.

Задачи и функции science fiction. Итак, мы вынуждены признать, что строгость и стройность поэтики рационально-фантастического произведения, нацеленность всех задействованных автором художественных средств на раскрытие фантастической посылки имеет и свою оборотную сторону, заключающуюся в отсутствии многоплановости, игры смыслов, таинственной «недоговоренности», которые так характерны и для *fantasy*, и для мифологической, и для сказочной условности. В рациональной фантастике авторский замысел всегда обнажен, а сюжет и система образов производят впечатление специально и умозрительно *сконструированных*, подобранных для создания определенной гипотетической ситуации.

Свойственное вымыслу любого типа моделирование мира на основе ограниченного числа отобранных писателем факторов реальности становится в рациональной фантастике почти одиозным, так как число тенденции), а во-вторых, они заимствуются лишь из нескольких учитываемых факторов здесь, во-первых, невелико (отбираются важнейшие (преимущественно из интеллектуальной и социокультурной) сфер взаимоотношений человека и мира, без учета всего многообразия связей личности с окружающей средой.

Мы убедились, что, хотя проблематика рассмотренных нами романов Х. Гернсбека, В. Обручева, А. Толстого и О. Степлдона, ставших заметными явлениями в первой половине XX в. и оказавших влияние на расцвет послевоенной научной и социально-философской фантастики, нова и актуальна для той эпохи, художественные достоинства названных произведений (не считая, пожалуй, «Аэлиты») относительно невысоки. Разумеется, можно возразить, что примерно в тот же период были созданы «О дивный новый мир» О. Хаксли и «Война с саламандрами» К. Чапека – гораздо более сложные по структуре и интересные в художественном плане романы. Но они основаны на синтезе нескольких типов вымысла (прежде всего рациональной фантастики и сатирической условности), значительно углубляющем их проблематику и расширяющем возможности интерпретации образов. Для романа Чапека мы подробно покажем это в пятой главе.

Анализ всей совокупности проблем, связанных рациональной фантастикой, позволяет прийти к следующим выводам о ее специфике в литературе XX столетия.

Долгие годы в ней видели «уникальный феномен», требующий особых средств изучения, и прообраз художественной словесности будущего. Сейчас стало ясно, что это не так. Слишком уж скучна и незамысловата оказалась бы в подобном случае литература. Однако и в нынешнем мощном потоке книжных изданий рациональная фантастика имеет и, вероятно, надолго сохранит свою «нишу». Ведь в качестве самостоятельного типа художественного вымысла она незаменима там, где речь идет:

- о социальных, научных, философских прогнозах; проецировании в будущее тенденций настоящего, оценке последствий совершающихся на наших глазах событий;
- о человеческом интеллекте, его возможностях и границах (в отвлечении от иных аспектов психики или в связи с ними);
- об экспериментальных ситуациях, моделирующих основные типы поведения человека при встрече с неизвестным и непознанным; в процессе творческого поиска; в обстоятельствах, коренным образом изменяющих облик социума;
- о «научной», т. е. рационалистической интерпретации бытия, истории человека и человечества (включая грядущие времена), в противовес иным (религиозным, поэтическим, визионерским) его интерпретациям;
- о выражении суммы научных идей и восприятии их массовым сознанием; о менталитете отдельных слоев населения и общества в целом; о «планетарной» идеологии землян.

«Как литература рациональная, – писали А. и Б. Стругацкие, – фантастика успешно вводит думающего читателя в круг самых общих, самых современных, самых глубоких проблем, сплошь и рядом таких, которые выпадают из поля зрения иных видов художественной литературы: место человека во вселенной, сущность и возможности разума, социальные и биологические перспективы человечества и так далее»⁸⁹. «Фантастика – не только художественная литература, – пояснял Кир Булычев, – это пища для развития воображения, для творчества, стимул для поиска альтернатив прогресса»⁹⁰. Вот почему, подчеркивает

Ю. Кагарлицкий, рациональная фантастика и впредь должна «оставаться наиболее распространенной формой интеллектуального романа современности»⁹¹.

Различие посылок в рациональной фантастике и fantasy.

Поговорим теперь о другой разновидности фантастической литературы. В отличие от рационально-фантастического допущения, гипотезу, определяющую сюжет в произведениях fantasy, мы будем именовать f-посылкой. На первый взгляд, различие посылок, а следовательно, и принципов построения произведений в двух данных типах фантастической литературы действительно велико. Рациональная фантастика любит четкую мотивацию гипотезы, логику и стройность выводов. Fantasy предпочитает «мечтательную неопределенность», избегает строгой конкретизации посылки, намеренно не приводит здравых объяснений происходящего.

Соблазнительно видеть в данных типах фантастических допущений не просто содержательную (тематико-проблемную, мировоззренческую и т. п.), но именно структурную, художественную специфику. Таким путем идут многие отечественные исследователи фантастики, разделяющие выдвинутую Т. Чернышевой концепцию «детерминированной» (рациональная фантастика) и «адетерминированной» (fantasy) посылок. Согласно этой концепции, различие фантастического элемента в РФ и fantasy заключается, помимо прочего, в том, что в первом случае посылка единична, во втором же фантастических допущений в рамках произведения может быть сколько угодно. Иными словами, в рациональной фантастике мы имеем дело с единой (центральной) «научно» обоснованной посылкой, в fantasy же вступаем в особый мир, в котором «возможно все»⁹².

Однако проверить посылку на детерминированность или адетерминированность далеко не всегда просто. Разрыв в степени достоверности между рациональной фантастикой и fantasy не вовсе так уж принципиален. Трудно не согласиться с польским фантастом А. Сапковским, иронически заявившим: «Убейте меня, дорогие, но я не вижу большой разницы между непроверяемостью волшебной тыквы и непроверяемостью удаленных галактик либо Большого Взрыва. А разговоры о том, что

волшебных тыкв не было, нет и не будет, а Большой Взрыв мог некогда иметь место либо еще может когда-нибудь случиться, – для меня дискуссия бесплодная и смешная, которую можно сравнить с позицией тех цекистских деятелей от культуры, что когда-то требовали от Теофила Оцепки, чтобы тот прекратил рисовать гномов, а переключился на изображение коммунистических достижений, поскольку гномов нет и не бывает, а коммунизм есть. И давайте договоримся раз и навсегда: с точки зрения антиверизма фэнтези не лучше и не хуже, чем так называемая научная фантастика»⁹³.

Не всегда с достаточной ясностью может быть решен и вопрос о единичности или множественности посылок в конкретном фантастическом тексте.

Действительно, существует немалое количество рационально-фантастических произведений, где посылка едина и все сюжетные линии непосредственно определяются ее развитием. Как мы показали выше, это особенно характерно для «детства» и «ранней юности» НФ. Подобным образом построены «20 тысяч лье под водой» Ж. Верна, «Война миров» Г. Уэллса, «Фабрика Абсолюта» К. Чапека.

Но уже для романов «Ральф 124 С+» Х. Гернсбека, «О дивный новый мир» О. Хаксли и даже для «Машины времени» Г. Уэллса, а тем более для масштабных социально-философских эпопей послевоенных десятилетий – типа «Основания» А. Азимова, «Города» К. Саймака, «Часа Быка» И. Ефремова, «Фиаско» С. Лема – решить вопрос о количестве посылок чрезвычайно трудно.

В этих книгах речь идет о мире будущего, в котором применяются, преображая облик повседневности, десятки и сотни неизвестных в эпоху написания романов изобретений и технических новшеств. Здесь получают развернутое художественное воплощение многие едва намеченные в современном авторам мире социальные тенденции. Считать ли все это: путешествия во времени и космические полеты, новые системы общественных «каст» у О. Хаксли и иные принципы социальной организации у К. Саймака или С. Лема – лишь следствиями единого рационально-фантастического допущения (о существовании грядущего мира именно в таком угаданном автором облике) или же совокупностью однотипных рациональных посылок? Верно

ли говорить о том, что сложнейшую философскую проблематику «Соляриса» С. Лема или «Марсианских хроник» Р. Брэдли определяет лишь художественное воплощение идеи дальних космических полетов?

С другой стороны, чудеса и тайны, фантастические события и персонажи, казалось бы, без всякой закономерности населяющие сюжеты *fantasy* (здесь встречаются демоны и боги, чародеи и маги, ожившие предметы и превращенные в вещи люди, разумные, хотя и совсем иначе, чем в НФ, животные и напрочь лишённые души живые существа), вполне могут быть осмыслены как аспекты единой посылки – правда, посылки очень широкой и в большей или меньшей степени общей для всех произведений этого типа фантастики.

В самом деле, *fantasy* отнюдь нельзя упрекнуть в пренебрежении логикой. В *f*-посылке и задаваемой ею ситуации обычно ощутима некая система представлений, отнюдь не допускающая абсолютного произвола фантазии. Если в произведении появляется во плоти дьявол, мы вправе ждать и посланца небес, темы продажи души, искусства, преодоления соблазна, постановки проблемы выбора жизненных ориентиров и т. п.

Иными словами, каждая *f*-посылка имеет свое смысловое поле, выход за пределы которого нежелателен, хотя все смысловые поля *fantasy* и представляют собой единый тип фантастического ландшафта. В *fantasy* речь всегда идет о допущении существования мира, где бывают чудеса; а точнее – о допущении принципиально иной (по сравнению с рационально-фантастической) интерпретации нашего мира, учитывающей возможность подобных чудес.

С точки зрения такой интерпретации бытия чудеса вовсе не произвольны, а строго детерминированы. Конкретная детерминация при этом обуславливается особенностями авторской концепции и авторского угла зрения на мир. К примеру, Г. Майринк в «Големе» и «Ангеле Западного окна» интерпретирует реальность в русле гностических и тантрических учений; М. Элиаде в «Девушке Кристины» опирается на закреплённые литературной традицией со времен П. Мериме, А. К. Толстого и Б. Стокера фольклорные источники об оборотнях и вампирах; М. Муркок в «Хрониках Корума» создает собственную версию вселенской

борьбы порядка и хаоса; А. Грин или С. Лагерлеф воспринимают обыденность сквозь призму романтики, с помощью фантастических образов, не «привязанных» к конкретным мифологическим системам, акцентируют возвышенные, благородные и эмоционально насыщенные моменты в повседневном течении жизни.

Другое дело, что в *fantasy* – и в этом она действительно отличается от *science fiction* – мотивация посылки *становится интертекстуальной, выносится за пределы текста* и нередко создает впечатление не существующей вообще. В самом деле: отчего и почему сделался вампиром персонаж рассказа А. К. Толстого «Семья вурдалака»? Почему оживают портреты у Ч. Метьюрина и Н. Гоголя, стареет изображение Дориана Грея в романе О. Уайльда? Каким образом летают и ходят по волнам герои А. Грина? Кто превратил в насекомое коммивояжера в новелле Ф. Кафки?

На подобные вопросы, как и в сказке, нет и не может быть ответов. В *fantasy* реальность предстает в волшебном облике просто потому, что – с помощью находящихся в его распоряжении художественных средств искусно убеждает читателей автор – такой она и *является на самом деле, такой и была всегда*, но именно в силу своей «чуждости» не могла адекватно восприниматься рационалистическим сознанием нашей эпохи.

Но значит ли это, что, в отличие от РФ, *fantasy* принципиально не нуждается в мотивации своей очень широкой, формально не определенной, но понятной любому читателю посылки? Вовсе нет. F-посылка не нуждается только в *непосредственной сюжетной мотивации*, поскольку опирается на имеющиеся у каждого человека и не требующие доказательств единые, хотя и весьма смутные, сущностные, «донаучные» и вненаучные понятия о мире – в данном случае не важно, составляют они врожденный подсознательный опыт или бессознательно извлекаются читателем из культурного контекста эпохи. Так или иначе, обычному читателю именно *fantasy* видится неким исконным, самым старым типом фантастики, лежащим в основе других ее форм.

На самом деле все обстоит как раз наоборот. *Fantasy* – явление сугубо литературное и позднего происхождения. Разумеется, своим существованием она в какой-то степени обязана и архаическому мифу, и фольклорной волшебной сказке, но пред-

ставляет собой уже более высокую ступень развития эстетики вымысла. В своих фантастических посылках и композиционном строении *fantasy* менее формализована, чем сказка и миф (включая и их современные литературные варианты), и это дает ей большую свободу в построении вымышленных конструкций.

Фантастическое допущение в *fantasy* мгновенно преображает находящееся в рамках повествования бытие. С момента начала сюжетных событий оно уже не то, чем казалось ранее. Изменение носит скачкообразный характер, а не плавный, как в рациональной фантастике. Нет постепенного «врастания», адаптации к необычному, о котором писал Г. Уэллс. Оговоримся: речь идет не о сюжетном развертывании посылки, которое может быть и постепенным, и мгновенным как в НФ, так и в *fantasy* («Война миров» Г. Уэллса – «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда; «Улитка на склоне» А. и Б. Стругацких – «Преобразование» Ф. Кафки), а о перемене в мировосприятии героев.

РФ «понемногу» вводит фантастическое в реальность, стараясь сохранить ее житейский облик, лишь добавив к нему неизвестные ранее черты. *Fantasy* преподносит иной мир как артефакт, вечно дрящущая данность. То, что вторгается в обыденность, подразумевается бывшим изначально, но до поры до времени тайным. *Fantasy* будто иронизирует над привычным: мы занимаемся наукой, а в мире существует дьявол, герой не верит в вампиров, но вот его возлюбленная умирает при обстоятельствах, исключающих иные трактовки. F-посылка призвана воплотить авторскую интерпретацию бытия как «истинную реальность», в буквальном смысле «дать прозреть» персонажам и максимально воздействовать на читателя, «выбивая» его из колеи повседневности.

Суть проблемы разграничения типов фантастической литературы заключается, соответственно, даже не в различии самих посылок в рациональной фантастике и в *fantasy* («принципиально возможное» с научной точки зрения в первой – «невозможное» во второй), а в том, как именно эти посылки организуют художественный мир произведения, и в том, каков этот мир. В рациональной фантастике описывается реальность (т. е. привычная рационалистическая концепция бытия), в которую, без нарушения ее законов и логических связей, вводится ряд добавоч-

ных факторов. Материальная основа мира остается незыблемой. Fantasy же мгновенно и всеобъемлюще преображает мир.

Сбрасывая покров обыденности, fantasy стремится представить вымышленную реальность как *истинную*, измененный порядок вещей – как подлинный облик бытия. Фабула в fantasy может впоследствии оказаться сном, бредом, видением, розыгрышем и даже научным экспериментом (например, с применением психотропных средств), но это не меняет сути. Пока длится восприятие текста, новый мир, окружающий героев, и есть для них настоящий мир, искаженной интерпретацией которого была прежняя общепринятая концепция мироздания.

Разновидности fantasy. Однотипность посылки и модели мира, создаваемой fantasy, вовсе не исключает разнообразие вариантов и подвидов этого типа фантастики. Функции f-посылки, как и рационально-фантастического допущения, могут быть весьма и весьма различны. В НФ фантастическая гипотеза может служить популяризации научной идеи и социальному прогнозу, постановке глобальных философских проблем, связанных с закономерностями развития цивилизации, и т. п. В fantasy также можно наметить по крайней мере четыре большие группы произведений, различающихся по задачам f-посылки и ее роли в развитии действия.

На первое место по глубине проблематики и емкости символики можно поставить *мистико-философскую* fantasy, где f-посылка определяет саму суть и смысл повествования. В данной разновидности fantasy важно, какова создаваемая посылкой «истинная реальность», – от этого зависит судьба героя и выбор им жизненного пути. У fantasy подобного типа давняя традиция, включающая известнейшие произведения европейской литературы, такие, как «Фауст» И. В. Гете, «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана или «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого.

«Истинная реальность» предстает в названных произведениях как сложная и многомерная концепция бытия, вбирающего в себя, помимо привычных, еще и скрытые «сверхъестественные» слои, доступные лишь избранным. С проникновения героя в эти слои – путем договора с дьяволом, находки старого манускрипта, общения с умершим родственником – и начинается сюжет.

Постепенно герой приходит к пониманию, что не осознаваемые им ранее и запретные для других стороны мироздания и есть настоящая суть бытия, постижение которой составляет единственный предмет, достойный внимания и служения.

Fantasy мистико-философского плана отдали дань многие фантасты и «серьезные» прозаики второй половины XIX в.: О. де Бальзак и О. Уайльд, Э. Бульвер-Литтон и М. Корелли. В начале XX в. к ней обращаются Г. Майринк и Х. Х. Эверс, Л. Андреев и Д. Мережковский, А. Куприн и В. Брюсов. Она в значительной степени (наряду с мифологической и сатирической условностью) определяет облик «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. С точки зрения изучения создаваемой средствами fantasy модели мира произведения этой группы наиболее интересны.

К первой из выделенных нами разновидностей fantasy тесно примыкает вторая, которую можно обозначить как *метафорическую*. Здесь f-посылка – квинтэссенция удивительного, непостижимого, «чудесного», содержащегося в реальной действительности или скрытого в глубинах человеческой психики. Метафорическая fantasy воплощает авторскую мечту об идеале, отражает романтически приподнятое восприятие «настоящего», т. е. истинно человеческого, душевного и духовного в жизни.

Герои данной разновидности fantasy чаще всего одинокие мечтатели – тонко чувствующие и остро переживающие несовершенство реального мира люди. Их главная особенность заключается в том, что они воспринимают жизнь «не так» – сложнее, полнее, богаче, чем окружающие. Нередко героем становится человек, представляющийся родным и близким опасным фантазером, а то и попросту душевнобольным. В этом отношении метафорическая fantasy выступает как одна из наследниц богатейшей литературной традиции – от У. Шекспира и Ф. Рабле до Н. Гоголя и Ф. Достоевского – традиции изображения чудаков и безумцев, обладающих нестандартным, «естественным» взглядом на мир.

Романтики и мечтатели населяют произведения А. Грина, С. Лагерлеф, Д. Папини. Сложную психологическую подоплеку имеет f-посылка в романах Л. Перуца «Мастер Страшного суда» и Ж. Рэя «Город Великого страха». Ярко представлена метафорическая (ее обозначают также как «романтическую» и «пси-

хологическую») *fantasy* в творчестве русских символистов, например А. Белого и Ф. Сологуба. В послевоенные десятилетия в том же ключе написаны «Дженни Вильерс» и «31 июня» Д. Б. Пристли, «Человек в картинках» Р. Брэдбери, «Тигр Тома Трейси» У. Сарояна, «Милости просим, леди Смерть» Г. Катнера, повести и рассказы Р. Янга и П. Бигля.

Третий тип *fantasy* обычно именуют «ужасной» или «черной» фантастикой. «Истинная реальность» здесь вторгается в обыденность в своей зловещей и недоступной для понимания простого смертного ипостаси. Еще недавно видевшийся таким прочным мир оказывается лишь тонкой оболочкой, скрывающей головокружительную бездну. Из нее приходят к читателю вампиры Б. Стокера и М. Элиаде, демоны Г. Лавкрафта и Р. Блоха, жители «затерянных миров» К. Э. Смита, как ранее приходили персонажи Э. По и П. Мериме («Локис», «Венера Илльская»), В. Одоевского и А. К. Толстого («Граф Калиостро»). Своими истоками «ужасная» *fantasy* восходит к фольклорным быличкам многовековой давности, но достаточно длинен перечень ее авторов и в наши дни. В нем имена С. Кинга и А. Левина, Ф. Лонга и У. Блэтти и многие другие.

Наконец, четвертую и едва ли не самую многочисленную в наши дни группу произведений, претендующих ныне на монопольное использование термина «*fantasy*», составляет так называемая «героическая» *fantasy*, или *fantasy* «меча и волшебства». F-посылка (это обозначение в данном случае формально, поскольку гипотеза сильно редуцирована и нередко может быть изложена с равным успехом в категориях как *fantasy*, так и НФ) и вообще фантастика как элемент необычайного превращается здесь в декорацию, своеобразный принцип оформления пространственно-временного континуума, в котором развивается приключенческий сюжет.

Целью изображения бесчисленных «хроник», будь то «Хроники Эмбера» Р. Желязны или «Хроники Корума» М. Муркока, «Колдовской Мир» Э. Нортон или «Миф-приключения» Р. Асприна, становится цепь авантюрных походов современного Одиссея или Бовы-королевича. Мировоззренческие основы f-посылки для подобной литературы не важны, достаточно, чтобы мир, где живет герой, выглядел непохожим на обычный. Для

создания «необычности» авторы привлекают штампы самых разнообразных литературных жанров: схватки на мечах и борьба с черной магией соседствуют с идеями научного прогресса и технологической революции, параллельные пространства и инопланетные цивилизации мирно уживаются с земным Средневековьем, далеким будущим или эпохой палеолита.

Современная «героическая» *fantasy* (ее расцвет приходится на вторую половину XX в.) – потомок романских циклов о «загтерьянных мирах» Э. Планкетта, Р. Говарда, А. Меррита и Г. Р. Хаггарда, но имеет и более давние литературные корни. Она эксплуатирует присущий современности интерес к мифологическим моделям мира – естественно, переосмысленным на основе накопленных наукой сведений об архаичной мифологии и принципах мифологического мышления.

У истоков «героической» *fantasy* стоит не только романтическая фантастика Э. Т. А. Гофмана и Г. Х. Андерсена, но и мифологическая эпопея Д. Р. Р. Толкиена («Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец») и сказочный цикл К. С. Льюиса «Хроники Нарнии». До сих пор в лучших образцах *fantasy* «меча и волшебства» («Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин, «Ведьмак» А. Сапковского) слышны отзвуки идей этих писателей: f-посылка, несмотря на неизбежную неточность мотивации, вводится в жесткие рамки, мир существует на основе магических законов, более или менее корректно сформулированных автором.

Художественный мир *fantasy*. Покажем теперь, как проявляются закономерности модели мира *fantasy* («истинной реальности») в каждой из выделенной нами групп произведений⁹⁴. В качестве примеров рассмотрим романы Г. Майринка «Ангел Западного окна» (1927), А. Грина «Бегущая по волнам» (1928) и М. Элиаде «Девушка Кристина» (1936)⁹⁵, представляющие соответственно философскую, метафорическую и «ужасную» *fantasy* достаточно высокого художественного уровня.

Эти три писателя и в жизни были незаурядными людьми. На творчество Г. Майринка, принадлежавшего по своим эстетическим установкам к сформировавшейся в конце XIX – начале XX в. Пражской немецкой школе, в равной степени оказали влияние литературный контекст и особенности личности писателя. Неза-

урядную натуру, склонную к постоянному поиску в собственной судьбе знаков «иных сфер», сформировали и обстоятельства рождения (Майринк был незаконным сыном венского министра и актрисы), и перипетии биографии: постоянные переезды, учеба в Мюнхене, Гамбурге и Праге, затем путешествия по разным странам; судебный процесс по обвинению в использовании спиритизма в коммерческой деятельности (Майринк одно время возглавлял в Праге торговый банк); знакомство с различными оккультными школами Европы и Азии.

Реальные жизненные впечатления в субъективной, гротескно-фантастической форме отразились в романах Майринка «Голем» (1915), «Зеленый лик» (1915), «Вальпургиева ночь» (1917), «Белый доминиканец» (1921) и «Ангел Западного окна» (1927). Из-за сложности художественной формы и религиозно-философской символикой литературная судьба романов оказалась не слишком удачной. После успеха «Голема» популярность Майринка постепенно падала, и выпуск «Белого доминиканца» и «Ангела Западного окна» остался практически незамеченным. В 1930–1950-е гг. о Майринке забыли, и лишь в начале 1960-х гг. он был объявлен духовным вождем нового поколения авторов *fantasy* мистического и «ужасного» типа.

М. Элиаде, родившийся и выросший в Румынии, но большую часть жизни проведший в Индии, Франции и США, рано увлекся восточной философией и архаичной мифологией, получив большую известность как автор трактатов «Миф о вечном возвращении», «Шаманизм и архаические приемы экстаза», «Образы и символы», трехтомной «Истории религиозных идей». Художественные произведения Элиаде – романы «Майтрейи» (1933), «Купальская ночь» (1955), «Девушка Кристина» (1936) и ряд новелл – были своего рода побочными продуктами его научного творчества, способом художественного осмысления интереснейшего и разнообразнейшего религиозно-философского материала.

«Девушка Кристина» представляет собой образец внушительного «вампирического» течения в рамках *fantasy*. Достоинство продолжая традиции А. К. Толстого и Б. Стокера, Элиаде создает оригинальный вариант сюжета, насыщенный мотивами «земной» и «небесной» любви, кровных уз и семейных проклятий, воплощений и перевоплощений человеческих душ.

Произведения А. Грина, подобно романам Майринка, не были до конца поняты и оценены современниками. Начав печататься еще в 1910-е гг. после работы в цирке и службы в армии (а до того побывав и матросом, и грузчиком, и даже золотоискателем), Грин получил признание только в 1960-е гг., когда превратился в одного из самых издаваемых в СССР авторов, кумира молодых читателей. Тогда же выяснилось, что многие аспекты его творчества – созданная писателем вымышленная Страна Гринландия со своей собственной географией, из которой ныне всем знакомы и Лисс, и Гель-Гью, и Зурбаган; художественное совершенство вымысла в романах «Блистающий мир» (1925), «Бегущая по волнам» (1928), новеллах «Крысолов» (1924) и «Фанданго» (1927), лирический и романтический пафос фантастических произведений – позволяют отнести Грина к числу основоположников современной *fantasy*. Но одновременно было отмечено: «его проза с трудом поддается точной жанровой классификации, и всякая привязка к уже существующим “ярлычкам” неизбежно ведет к искажению реального – уникального – места Грина в отечественной литературе»⁹⁶.

Романы всех названных авторов едва ли поддаются классификации на основе единого, пусть и достаточно общего признака, такого, как f-посылка. «Автор фантастических произведений в традициях *fantasy*» – определение, может быть, отнюдь не главной грани таланта и Майринка, и Грина, и Элиаде. Но именно эта грань наиболее отчетливо характеризует, на наш взгляд, и особенности мирозерцания этих писателей, и присущую им художественную манеру. Средствами *fantasy* они выражали собственную, во многом общую для них философию бытия. И сходство концепций с точки зрения задач нашего исследования оказывается более важным, чем бесспорная оригинальность стиля каждого из художников.

Принципы организации повествования. Остановимся вначале на способах введения героя и читателя в мир чудесного, которые используют Майринк, Грин и Элиаде. В трех избранных нами романах «истинная реальность» открывается персонажам внезапно, заставляя их врасплох, вызывая максимальное напряжение мыслей и чувств. Мир вокруг будто бы остался

прежним, но это обманчивое подобие: на самом деле он совсем не тот, что был.

В «Бегущей по волнам» чудеса формально начинаются с обрывка фразы, которую сказал незнакомый женский голос и слышал только герой. Но фактически «истинная реальность» вступает в свои права гораздо раньше, буквально с первых же строк романа. «Мне рассказали, – сообщает Томас Гарвей, – что я очутился в Лиссе благодаря одному из тех резких заболеваний, какие наступают внезапно. Это произошло в пути. Я был снят с поезда при беспомощности, высокой температуре и помещен в госпиталь» (5). Так вводится в роман столь важная для *fantasy* тема болезни, горячечных видений, временного помрачения рассудка. Может быть, все случившиеся только пригрезилось герою? Он *вообще не знает*, с чего начались чудеса, и вынужден полагаться на слова других: «Мне рассказали...»

В «Девушке Кристине» действие также начинается внезапно, развиваясь от странного к «ужасному». Читатель знакомится с героями – Егором, художником, гостящим в одном из румынских поместий, и Сандой, его приятельницей и дочерью хозяйки имения, – у дверей столовой, войдя в которую вслед за ними тут же узнает, что в поместье творятся непонятные вещи. Дохнет домашняя птица, разбегаются слуги, взволнованы крестьяне; хозяйка дома, госпожа Моску, подвержена загадочным припадкам забывчивости, ее младшая дочь Симиана видит странные сны, а присутствующий на обеде историк Назарие испытывает внезапные приступы леденящего страха. И ко всему этому имеет непосредственное отношение таинственная «тетя Кристина» – умершая при невыясненных обстоятельствах много лет назад сестра госпожи Моску.

Предыстория событий, переход от обыденного состояния мира к «истинной реальности» попросту опущен автором. Из отрывочных реплик персонажей читатель лишь позднее узнает, что еще неделю назад в имении кипела привычная жизнь и гостило множество людей, а ужасные происшествия начались, по видимому, с тех пор, как Егор имел несчастье понравиться Кристине, в действительности не умиравшей никогда и ведущей призрачное существование вампира. К моменту начала действия

«истинная реальность» вот уже несколько дней властвует над еще не подозревающими о ней персонажами.

Наконец, в романе Майринка рассматриваемый переход совершается будто бы постепенно. Герой, австрийский барон, последний представитель древнего английского рода, получает в наследство от умершего кузена пакет, хранящий семейные реликвии. Разбирая их, барон Мюллер все более увлекается перипетиями судьбы своих предков, пока не начинает полностью отождествлять себя с одним из них – придворным алхимиком королевы Елизаветы Джоном Ди. Вокруг героя сплетается цепь загадок и тайн, чудеса настойчиво вторгаются в его жизнь, отрезая от других людей и от современности, на которую он теперь смотрит совершенно иными глазами, взглядом из вечности.

Казалось бы, все это придет потом, а в начале повествования герой здрав рассудком и ничем не отличается от окружающих. Но и здесь нужный для *fantasy* тон задает первая же фраза романа: «Странное чувство, – размышляет герой, – человек уже умер, а отправленный им пакет только сейчас попадает ко мне в руки! Кажется, тончайшие невидимые нити исходят из этой потусторонней посылки, наводя нежную, как паутина, связь с царством теней» (35). «Царство теней» мгновенно и властно вторгается в душу героев всех трех романов – Мюллера, Гарвея, Егора, и вот они уже опутаны «истинной реальностью», захвачены ею целиком.

Отсвет чудесного мира *fantasy* ложится и на остальных действующих лиц, в конечном итоге определяя само построение системы персонажей. Она может быть различной, от разветвленной по своим связям и параллелям у Майринка до лаконичной, сведенной всего лишь к нескольким типам характеров у Грина. Несколько изменяется и возложенная на систему персонажей смысловая нагрузка, хотя общая задача у нее, как и у всей поэтики, одна: выявить отношение главных героев, а затем и читателя к «истинной реальности».

В романе Майринка «истинная реальность» расщеплена на лагерь сил Добра и Зла, не знающих примирений и полутонов. Изнутри же оба лагеря пронизаны сложной сетью пространственно-временных и мифологических соответствий. Каждый персонаж имеет свои «ипостаси» в планах прошлого // настоящего

// вечного и в планах земного // сверхъестественного. Так, древнее злое божество Исаис Черная в земном и современном действии воплощении оказывается кавказской княжной Асайей Шотокалунгиной; подруга Джона Ди является и экономкой Мюллера; антиквар Липотин был известен в Англии XVI в. под именем «москаля Маске» и т. п. «Злым» персонажам подчеркнуто противопоставлены «добрые» двойники: Асайе – Яна, Бартлету Грину, верному слуге Исаис Черной, – Теодор Гертнер, умерший друг и ангел-хранитель Мюллера.

Схожий принцип строения имеет система персонажей в романе Элиаде – вплоть до непосредственных совпадений с текстом произведения Майринка. Мюллеру во сне с предупреждением об опасности является Теодор Гертнер, Егору – умерший несколько лет назад однокурсник Раду Пражан. Оба персонажа похожи и не похожи на себя при жизни. Точнее, они носят маски когда-то живших людей, но эти маски нужны лишь как маркировка принадлежности к лагерю Добра и призваны обеспечить доверие главных героев и читателя к этим персонажам.

Однако у Элиаде характерное для Майринка бескомпромиссное противопоставление вселенских Добра и Зла осложнено дополнительными смысловыми оттенками. Это выражается в любовном конфликте, выписанном с блестящим психологизмом. Кристина, ради любви преодолевающая границу смерти и жизни, уже не может целиком принадлежать миру зла.

Интересной особенностью системы персонажей «Бегущей по волнам» является отсутствие «злого» сверхъестественного полюса. Воплощенному средствами фантастики Добру (Фрези Грант) противостоит не мистическое зло, а обыденная приземленность и пошлость, которые на поверку оказываются едва ли не страшнее злых чудес. Практицизм и меркантильность определяют позицию Граса Парана и его сторонников, стремящихся уничтожить памятник Фрези Грант ради освобождения места под склады. Но нежелание порвать с привычными представлениями о мире определяет и судьбу чуждой пошлости поэтической Биче Сениэль, приводя к разрыву между ней и Гарвеем.

Умение (и желание) воспринять чудесное в мире становится у Грина главным критерием оценки. Роман «Бегущая по вол-

нам» максимально заостряет центральную для *fantasy* всех типов проблему: испытание героя «истинной реальностью».

Критерии оценки героя. Для героев, находящихся «внутри» событий, развертывание f-посылки – всегда психологическая травма, обусловленная как минимум двумя причинами. Первая, самая важная – страх, ужас, гораздо реже – радостное удивление перед открывшимся новым бытием с его собственными непонятными законами. Чем увереннее ощущал себя герой ранее, тем беспомощнее он теперь. «Истинная реальность» живет по своим правилам и тем опаснее, чем больше внешне похожа на прежний порядок: пугает именно знакомое, оказывающееся незнакомым.

«Постепенно до моего сознания доходит, – описывает свои ощущения персонаж Майринка, – что я “по ту сторону”, в царстве причин. Здесь все такое, как “по сю сторону”, и в то же время совершенно иное; обе эти половинки похожи друг на друга, как лицо одного и того же человека в детстве и в глубокой старости...» (442). Герой беззащитен: он уже знает – мир не тот, что прежде, – но еще не знает, как в нем себя вести. А события торопят, и речь чаще всего идет о жизни и смерти.

Вторая причина психологического шока – тоска по привычному, ранее, быть может, и казавшемуся скучным, но сейчас представляющемуся таким родным и уютным миру. Прежние мысли, переживания, поступки внезапно оказываются даже не бессмысленными, а просто ненужными; герой ощущает небывалую душевную обнаженность и освобождение от самого себя.

В полном одиночестве, лицом к лицу с «истинной реальностью» герой вынужден определять свою новую линию поведения. Это одиночество персонажа (или группы персонажей) является принципиальной установкой *fantasy*. Мы уже говорили, что в рациональной фантастике герой, даже оказавшись один на далекой планете, подсознательно ощущает себя представителем человечества, словно чувствуя за спиной опору всей земной цивилизации.

Для *fantasy* же важен человек «как таковой», в своих индивидуальных проявлениях. Здесь нельзя сказать, что тем или иным образом на сверхъестественное реагирует такой-то социальный

слой, такая-то нация и т. п. Зато герои *fantasy* – всегда психологически разработанные, пусть с большей или меньшей (к сожалению, в *fantasy* «меча и волшебства» весьма малой) глубиной, характеры, запоминающиеся ярче, чем рационально-фантастические, сказочные и мифологические персонажи.

По способу поведения в «истинной реальности» мистическая и метафорическая *fantasy*⁹⁷ знает, обобщенно говоря, два типа героя. Первый отвергает новый мир, стремится во что бы то ни стало вернуться в рамки обыденности. Второй сразу или постепенно сживается с этим миром, в конечном итоге ощущая себя живущим лучше и полнее, чем прежде. Вернуться к привычной жизни стремятся люди обыкновенные, ничем, в том числе и набором «стандартных» негативных качеств, не отличающиеся от среднестатистического современника. Остаться в «истинной реальности» решаются романтики, чудаки и идеалисты.

Автора произведения может интересовать вживание в «истинную реальность» как давнего и убежденного ее сторонника (Гарвей), так и человека, до сих пор не подозревавшего о своей тайной тоске по ней (Мюллер). В «Ангеле Западного окна» рассказывается о постепенном уходе изменяющего свой внешний и внутренний облик героя в «истинную реальность» и, соответственно, все большем его удалении от окружающих, живущих по-старому. Быстрее акклиматизируются те, кто в старом мире был недоволен его рутинностью и равнодушием к душевным порывам. В «Бегущей по волнам» герой, знакомясь с Фрези Грант, лишь получает подтверждение всегда существовавшей в нем уверенности: реальный мир вовсе не так «обыкновенен» и чудеса в нем более распространены, чем принято считать.

Между стремящимися вернуться и решившими остаться неизбежно возникает конфликт, часто окрашивающий неповторимую атмосферу *fantasy* в трагические тона. Взаимопонимание между этими группами невозможно: психологически они действительно принадлежат разным мирам.

Способов разрешения конфликта в распоряжении писателя оказывается только два. Для не сумевших или не желающих приспособиться – силой вернуть привычное мировосприятие, уничтожив фантастический фактор (поэтому никто не тушит пожар замка, где жила девица Кристина) или объявив случив-

шееся не бывшим («Другой голос, звонкий и ясный, сказал мягко, подсказывая ответ: “Гарвей, *этого не было?*”», 154). Но выход из «истинной реальности» без потерь, а точнее, без изменений в самом себе невозможен, и даже самые здравомыслящие герои, столкнувшись с нею, перестают быть теми, что прежде. Даже выражающая мнение почтенных обывателей газета «Городской вестник» вынуждена признать в финале романа Майринка: «Так что, как ни странно, а сумасбродные фантазии барона Мюллера были далеко не безосновательны» (460).

После случившегося с ними не сохранят свой здравый прагматизм и беспечную жизнерадостность персонажи романа Элиаде: Егор, Назарие, доктор. А вынужденные вновь подчиниться ритму обыденного существования романтики типа Гарвея, Дэзи, Филатра отныне обретут мощную нравственную поддержку: опорой им будет служить сам факт существования «истинной реальности».

Однако для «романтиков» предпочтительнее иной выход – уйти в «истинную реальность» еще дальше, окончательно разорвав связи с обычной жизнью. Так поступают барон Мюллер, Теодор Гертнер, Фрези Грант. И ранее они вступали в конфликт с повседневностью, хотя и не позволяли себе до конца признать этот факт. Представившаяся возможность ухода воспринята ими, несмотря на разрыв с миром людей, как единственный способ самореализации и вообще «сохранения себя».

«Истинная реальность» принимает разные облики, но неизменным в ней остается одно: освобождение от условностей, обмана и фальши, окружающих человека в привычном мире. Отношения между людьми выступают здесь в своей изначальной, обычно скрытой от глаз форме. Конечно, заострение, доведение до предела эмоций, конфликтов, взаимных влечений и антипатий таит в себе опасность упрощения, идеализации, но оно необходимо для осуществления главного принципа «истинной реальности» – восстановления «высшей» справедливости.

Во-первых, «пороки» героя, от которых он страдал прежде и о которых так любили напоминать ему близкие и друзья, не говоря уже о недоброжелателях, оказываются в «истинной реальности» достоинствами и подлинными духовными ценностями. Идеализм и мечтательность, нравственный максимализм, неотягощенность бытом – необходимые условия существования в

мире *fantasy*. Во-вторых, «истинная реальность» чаще всего предполагает резкую поляризацию сфер Добра и Зла, выступающих здесь как категории вселенского масштаба. Ощувив себя на стороне сил Добра, герой становится если не физически, то морально неуязвим. Однако его жизнь теряет при этом индивидуальный, действительно неповторимый характер частной судьбы, превращаясь в служение Вечности, подчиненное Долгу.

Однажды сделав выбор, герой уже не волен распоряжаться собой. Так существование Фрези Грант превратилось в вечный бег по волнам к далекому острову, а персонаж Майринка оказался навсегда заключен в алхимической лаборатории Эльзбетштейна. Но взамен герои получают возможность общения с «высшими силами», космическими сверхиндивидуальностями, борьба которых и формирует облик бытия. Особая притягательность *fantasy* заключается в том, что в предлагаемой интерпретации реальности она одухотворяет мироздание («Что, как не греза духа, есть мир?..» – спрашивает Егора девица Кристина, 96), приписывает ему нравственный абсолютизм и сообщает природе человеческие помыслы и оценки.

Смысл «истинной реальности». Таким образом, если пытаться определить специфику и функции модели мира, создаваемой средствами *fantasy*, следует признать, что ее задачей является *воплощение мира во всей полноте, в единстве «повседневного» (рационального) и «необычайного» (чудесного)*. Ведь «истинная реальность» – не просто изображение средствами фантастики сверхъестественных слоев бытия, а именно *целостная картина мира*, включающая на равных правах с обыденными и сверхъестественными слоями.

Для *fantasy* очень важна принципиальная неразличимость реального и нереального, возможного и невозможного, выражающая сложность мироздания. На эту неразличимость указывает у Майринка один из персонажей: «Я тут же строго потребовал во имя Троицы единосушной ответственность, кто он теперь – призрак бесплотный или Бартлет Грин собственной персоной, коль скоро он какими-то неведомыми путями вернулся с того света. Бартлет, как обычно, рассмеялся своим глухим смехом... нет, он, конечно, не призрак, а живой, здоровый и самый что ни на

есть настоящий Бартлет Грин, и пришел не с “того” света, а с этого, ибо мир един и никакого “загробного” нет, зато имеется неисчислимое множество различных фасадов, сечений и измерений, вот и он теперь обитает в несколько ином измерении, так сказать, на обратной стороне» (111).

Заставить читателя не просто разглядеть «обратную сторону» реальности, но, совершив духовное усилие, осознать «единство мира во множестве измерений» и призвана *fantasy*. Авторский взгляд, который в идеале должен разделить и читатель, выражает героиня Грина: «И вот это я скажу за всех: Томас Гарвей, вы правы. Я сама была с вами в лодке и видела Фрези Грант, девушку в кружевном платье, не боящуюся ступить ногами в бездну, так как и она видит то, чего не видят другие. И то, что она видит, дано всем: возьмите его!» (166).

В этой доступности «истинной реальности» для каждого человека кроется одна из главных причин эмоциональной притягательности *fantasy*. Она более, чем любой другой тип вымысла, обеспечивает возможность сопереживания героям и рождает чувство сопричастности их судьбам. Читая *fantasy*, *веришь*, пусть и невольно, что мир именно таков, каким она изображает его: настолько чутко улавливает и мастерски реализует она присутствующие любому тайные мечты о чуде, об удивительной, полной загадок и тайн жизни в противовес надоевшим повседневным заботам.

«Истинная реальность» дает читателю ощущение полноты бытия, пусть и «ужасного», полного смертельных опасностей, требующего предельного напряжения сил. Но она же внушает и ощущение безопасности, уюта, защищенности привычного мира, когда в финале снимает фантастическую посылку или исчерпывает возникшие на ее основе конфликты, возвращая душевное равновесие героям и читателю. Достичь этого можно, например, объявив случившееся иллюзией, ошибкой, розыгрышем, цепью совпадений (как это делают Биче Сениэль или жители квартала, где расположен дом барона Мюллера), уничтожив, хотя бы формально, следствия развертывания *f*-посылки и «устранив» из плана обыденности ушедших с «истинной реальностью» героев.

Наконец, если автор вообще не хочет восстанавливать привычную картину мира, эмоциональное напряжение, с которым читатель следил за перипетиями судеб персонажей, снимается демонстрацией способности положительных героев к счастливому бытию в новом мире: «Я повинуюсь себе и знаю, чего хочу, – говорит Фрези Грант. – Для меня там одни волны, и среди них один остров; он сияет все дальше, все ярче. Я тороплюсь, я спешу; я увижу его с рассветом» (62).

Перечисленным способам соответствуют разные типы эмоциональной разгрузки и читательского удовлетворения (катарсиса). В первом случае: «Да ничего и не было, можно жить спокойно». Во втором: «Было и прошло, можно жить как прежде». В третьем: «Ну, кажется, все обошлось, можно не волноваться». Но даже если финал трагичен, облегчение будет испытано, когда читатель захлопнет книгу: «Да это же все выдумки, в жизни так не бывает!»

Благодаря широте и отсутствию строгой мотивации посылки *fantasy* легко уживается с другими разновидностями вымысла. Она свободно сосуществует со сказкой («Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери), притчей («Расторжение брака» К. С. Льюиса) и мифом («Мастер и Маргарита» М. Булгакова), внося в текст, на поверхностный взгляд, элемент «ужасности», «мистичности» и «потусторонности», а точнее, «чудесности», сообщая поэтичность и глубину нашим представлениям о вселенной.

Функциональность синтеза двух типов фантастики. Мы завершили последовательную характеристику моделей реальности, создаваемых средствами рациональной фантастики и *fantasy*. До сих пор мы обращали внимание преимущественно на *различия* между этими моделями, связанные прежде всего с особенностями соответствующих типов мировосприятия. Однако, как мы уже говорили выше, расхождения, несмотря на свою очевидность, отнюдь не являются принципиальными.

Доказательством тому служит и немалое количество произведений, в которых две модели взаимно накладываются друг на друга. Речь идет не о простом сочетании мотивов НФ и *fantasy* и даже не о комическом переосмыслении рациональной фантастики в духе ее «волшебной» соперницы, что можно обнару-

жить у А. и Б. Стругацких («Понедельник начинается в субботу»), К. Саймака («Заповедник гоблинов»), Р. Шекли, Г. Каттнера, И. Варшавского и многих других фантастов, – а именно об их взаимном проникновении, своего рода «прорастании» одного типа фантастики в другой.

Ярким примером подобного взаимного наложения моделей реальности, свойственных рациональной фантастике и *fantasy*, может считаться «Космическая трилогия» К. С. Льюиса, написанная в 1939–1945 гг. Льюис, к моменту создания трилогии известный английский писатель, раскрывающий в своем творчестве религиозные и нравственно-философские проблемы, автор трактатов «Страдание», «Человек отменяется», «Просто христианство» и религиозно-философских притч «Письма Баламута» и «Расторжение брака», свое новое произведение неожиданно для читателей и критики начинает в духе рациональной фантастики конца XIX в., буквально повторяя посылки и сюжетные схемы Ж. Верна и Г. Уэллса.

Однако постепенно, от первой книги к третьей, непосредственно в рамках рационально-фантастической гипотезы (путешествие на другие планеты, искусственное продление жизни и т. п.) происходит нарастание «чудесного» элемента. В трилогии все настойчивее звучат мотивы *fantasy*, соединяя в последней части традиционные научную и переосмысленную христианско-мифологическую картину мира в единую непротиворечивую авторскую концепцию бытия.

Последовательный отход от рационально-фантастической модели в сторону *fantasy* выражается в специфическом композиционном построении трилогии и в изменении трактовки и функций центральных персонажей. В начале повествования (роман «За пределы Безмолвной планеты») главный герой, филолог Рэнсом, оказывается пленником на космическом корабле, летящем к Марсу. Во второй части (роман «Переландра») он, уже в качестве «посланца духа», сверхъестественным образом переносится на Венеру, чтобы предотвратить грехопадение вновь созданного на этой планете человечества. В третьей книге («Мерзейшая мощь») Рэнсом выступает как орудие Господа, предотвращающее нравственную катастрофу, угрожающую на сей раз его родной Земле.

В числе писателей, чьи идеи использует и развивает в своей трилогии Льюис, можно назвать и Вольтера – автора «Микромегаса», и Д. Эстора, в романе которого «Путешествие в другие миры» (1894) космические полеты служат мистическому общению человеческих душ. Но только у Льюиса «истинная реальность» выступает не как отрицание или пародийное переосмысление материалистического мира РФ, а именно как его дополнение, бесконечное расширение, многократно увеличивающее глубину изображения.

В первой книге трилогии Льюис воспроизводит даже не каноны, а именно штампы рациональной фантастики эпохи ее становления, причем с такой буквальностью, что это наводит на мысль о скрытой иронии. Здесь и неизбежный элемент случайности и тайны (в заброшенном доме физик Уэстон и его помощник, скрываясь от мира, строят космический корабль; в их убежище неожиданно для самого себя попадает Рэнсом), и подробное изложение путешествия с описанием внутреннего устройства летательного аппарата, и авантюрный элемент (похищение главного героя для передачи кровожадным марсианам).

Основной оппонент Рэнсома, Уэстон, представляет собой вариант традиционного для американской science fiction начала XX в. образа «сумасшедшего ученого», не останавливающегося ни перед чем ради осуществления собственной научной идеи. Именно в уста этого героя, произносящего перед владыкой Марса монолог о величии науки, Льюис вкладывает квинтэссенцию философии НФ. В речи Уэстона звучат все ее основные темы, переосмысляемые автором с точки зрения ученого-гуманитария и глубоко верующего человека. Уэстон говорит о космических полетах, покорении чужих планет, контактах между разными формами разума, интеллектуальном союзе галактик, но бессилён объяснить, какие духовные ценности, кроме плоской философии линейного прогресса, понесет человечество к иным мирам.

Парадокс заключается в том, что собеседником Уэстона в данном эпизоде оказывается сверхъестественное существо – Уарса (владыка) планеты Марс, а разумные существа Солнечной системы в трилогии Льюиса мыслят категориями христианской морали. «Истинная реальность» с населяющими ее ангелами (эль-

дилами) и демонами, с вселенским конфликтом Добра и Зла, греха и благодати сталкивается у Льюиса с привычной читателю научной картиной мира, рождая у главного героя эффект внезапного прозрения и обретения истины.

Сам Рэнсом, будучи профессиональным филологом, вначале воспринимает окружающее в русле хорошо известных ему рационально-фантастических схем: по-настоящему разумен лишь человек, привык считать он; странный для землянина облик обитателей Марса, скорее всего, свидетельствует об их кровожадности; отсутствие машин – несомненный показатель неразвитости инопланетного социума. Рутинность представлений лежит в основе первоначальных недоразумений при встречах Рэнсома с жителями Марса и Венеры.

Но, являясь воплощением авторской концепции гармоничной личности, герой Льюиса наделен способностью к внутренней эволюции, к переосмыслению бытия и своего места в нем. Рэнсом духовно подвижен и, столкнувшись с «истинной реальностью», оказывается в силах примирить ее законы с требованиями рассудка и совести. Усилием духа и воли он отбрасывает прежние представления о мире, начиная с его физической природы и кончая смыслом существования.

Во второй книге звучание рационально-фантастических мотивов значительно ослабевает. Если появление героя на Венере в качестве посланца иной цивилизации, уже прошедшей этапы развития, только предстоящие аборигенам, еще можно воспринять в духе НФ, то сам способ путешествия Рэнсома (его в прозрачном ящике переносит на другую планету Уарса Малакандры) и конфликт, участником которого он становится (предотвращение грехопадения первой венерианки), целиком находятся в сфере *fantasy*.

В ее же духе изменяется нрав соперника Рэнсома – Уэстона. Оставаясь внешне землянином и ученым, он превращается в пустую оболочку, которой владеет дьявол. «Несомненно, это был Уэстон – и рост его, и сложение, и цвет волос, и черты лица можно было узнать. И все же он страшно изменился – не то чтобы заболел, а просто умер... И тут, отбросив логику, отбросив все привычки разума, просто не желавшего принимать эту мысль, Рэнсом понял, что перед ним – не человек. Уэстон умер,

а тело не разлагается и ходит по Переландре, движимое какой-то иной жизнью»⁹⁸.

Во втором романе трилогии интрига – ведущий для НФ приключенческого типа двигатель сюжета – постепенно уступает место борьбе духа, философским спорам, характерным для социальной фантастики, мистической и метафорической *fantasy*. Отзвук привычного мира научной фантастики несут в себе лишь обрамляющие сюжет эпизоды экспозиции и финала, где друзья Рэнсома, такие же трезвомыслящие англичане, как и он сам когда-то, не зная, что думать о происходящем, провожают его в путешествие и встречают после возвращения на Землю.

Третью часть «Космической трилогии», несмотря на сохраняющуюся в ней событийную насыщенность действия, можно интерпретировать как религиозно-философский трактат визионера, подобный повествованию о жизни Небес Э. Сведенборга или «Розе мира» Д. Андреева. Рэнсом становится здесь сознательным орудием Малельдила, верховного существа, управляющего вселенной, который осмысливается в христианском ключе, но с привлечением и более ранних языческих мотивов. Влияние последних особенно ощутимо в образе Мерлина, восстающего от многовекового сна древнего мага, и в облике духов (уарс) планет и их земных двойников.

Образы Рэнсома и его бывшего оппонента Уэстона словно «дематериализуются», теряют личностные характеристики, делаясь символическими выражениями нравственных полюсов мироздания. Уэстон больше не появится во плоти; лишь упоминания о нем как об учителе и вожде звучат в разговорах его последователей. Рэнсом, хотя и сохраняет телесность, также перестает быть «вполне человеком».

Авторское внимание переносится на других персонажей, обыкновенных людей – таких, как Джейн и Марк Стэддок, миссис Мэггс, доктор Димбл, – оказавшихся в ситуации нравственного выбора. Им предстоит решить, чью сторону принять в разворачивающейся борьбе жителей маленького городка Эджстоу против всемогущего научного института (его название сокращается как ГНИИЛИ), претендующего на их земли, – а на самом деле во вселенском конфликте разума и морали. Сложность выбора усугубляется еще и тем, что большинство персонажей, по-

добно Рэнсому, – ученые, пусть и гуманитарного склада, а Марк Стэддок, главный герой, и сам мечтает работать в новом институте.

Если в первом романе Льюиса доминировала рационально-фантастическая модель мира, хотя и оказывающаяся чрезмерно упрощенной, сведенной к простой схеме в финале, а во второй книге господствовала «истинная реальность» *fantasy*, то в завершающей части трилогии модели взаимно перекрывают друг друга. С одной стороны, столь привычная для НФ философия научного прогресса в изложении сотрудников ГНИИЛИ и государственных чиновников становится у Льюиса воплощением бескомпромиссного рационализма, разрушающего естественную среду обитания человека и нравственно губящего мир, а принятие «истинной реальности», т. е. признание бытия сверхъестественных сил во вселенной, становится залогом спасения мира. С другой стороны, эти концепции, по Льюису, не способны и существовать отдельно.

Автор отнюдь не отрицает рационализм и науку, он лишь призывает наполнить их духовностью и моралью. Одержавшие победу над силами зла герои романа «Мерзейшая мощь» – и ученые, и наставники одновременно. Оплотом одухотворенной науки становится колледж в Эджстоу, где работал до ухода в ГНИИЛИ и куда, по всей видимости, вернется Марк. Ведь не случайно здание колледжа стоит на краю священного Брэгдонского леса, а там едва ли не со времен короля Артура сохраняется «колодец Мерлина».

Благодаря неразрывному единству трех типов вымысла – рациональной фантастики, *fantasy* и мифологической условности – трилогия Льюиса раскрывает перед читателем единый многомерный мир, на восприятие которого относительно несложно настроиться даже убежденному рационалисту. Читатель словно нравственно растет вместе с главными героями, ощущая себя то «божьем воином», то духовным вождем заблуждающихся, проходя по ступеням раскрытия величия человеческих интеллекта, души и духа. Традиционная проблематика рациональной фантастики предстает у Льюиса в широчайшем философском осмыслении, характерном для *fantasy* и мифа, – и, несмотря на автор-

скую критику упрощенной схемы научно-технического прогресса, многократно выигрывает от подобного контекста.

Подведем итоги всему сказанному в данной главе. Итак, для модели бытия, создаваемой средствами рациональной фантастики, определяющими признаками мы считаем:

- единую фантастическую посылку, логически мотивированную в рамках современной автору научной картины мира;
- самостоятельную художественную значимость рационально-фантастической гипотезы, нередко обуславливающую привлекательность произведения для читателя;
- создание иллюзии достоверности (рационально-фантастическая посылка «вписана» в реальность в качестве нового фактора, не разрушающего привычные представления о мире);
- моделирование реальности на основе нескольких действительно присущих ей и отобранных автором факторов и тенденций, имеющих широкое общественное значение; социологический анализ; постановка социальных проблем и выработка научных прогнозов;
- преобладание глобальной научной, социальной, философской проблематики над воссозданием частных судеб и конкретных обстоятельств; подчинение всех художественных средств развитию рационально-фантастической посылки, нередко с отказом от бытописания, психологизма, любого рода изобразительных деталей, индивидуальных характеров, неповторимых ситуаций;
- выдвижение на передний план «человека общественного» в противовес «человеку частному»; осмысление героя как «землянина», представителя вида *homo sapiens*, одного из типов (или единственного типа) разумных существ во вселенной; приоритет интеллекта над эмоциональными и духовными аспектами личности.

Модели реальности, создаваемой средствами *fantasy* (мы обозначили ее как «истинную реальность») присущи следующие черты:

- создание особого художественного мира, где фантастические события становятся не просто естественными, но важнейшими, выражающими смысл данной модели факторами;
- обращение к «вечным» вопросам (смысл жизни, человек в одухотворенной вселенной, населенной «сверхъестественными» существами) и их решение с позиций конкретной личности в многообразии ее неповторимых проявлений (чего нет ни в литературной волшебной сказке, ни в мифе, ни тем более в притче или рациональной фантастике); из всех типов вторичной условности *fantasy* наиболее «индивидуалистична»;
- появление героя (будь он «маленьким человеком» или сильной «героической» личностью), заново открывающего для себя мир в его сложности и целостности, в единстве «обыденных» и «сверхъестественных» слоев, заданных фантастической посылкой;
- определение героем собственного места и линии поведения в «истинной реальности», чаще всего сращение с нею и окончательный уход от обыденности; стремление вернуть мир к привычной «норме» или внутренне измениться так, чтобы адаптироваться к его новому состоянию.

Может показаться, что в конечном итоге мы вернулись к проблемно-тематическому критерию разграничения *fantasy* и рациональной фантастики и различия между этими типами вымысла сводятся просто к набору образов и мотивов: если в тексте произведения присутствует Бог, это *fantasy*, если инопланетянин – рациональная фантастика.

Однако содержательные приоритеты непосредственно соотносятся с формальными признаками *fantasy* и НФ. Ведь если в тексте речь идет о звездолетах, то перед нами чаще всего произведение с локальной логически мотивированной посылкой, базирующейся на представлениях читателя о современной научной картине мира. В таком случае возникает модель социума, стоящего в ряду других обществ, чередующихся во времени и пространстве. Персонажи обретают функции рупора авторских идей или пружин сюжетной интриги, психологические конфликты упрощаются; язык повествования беднеет. Сказанное верно даже для лучших образцов социальной фантастики – ро-

манов Г. Уэллса, А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона, В. Обручева, А. Азимова, А. Кларка, И. Ефремова, С. Лема.

В свою очередь, когда речь идет об ангелах, скорее всего в произведении содержится посылка, «опрокидывающая» не просто современные научные представления о мире, но вообще всю картину мира, диктуемую здравым смыслом и воспринимаемую органами чувств. На ее основе строится модель бытия, интерпретируемая автором как «истинная реальность». Так обстоит дело в произведениях, относимых к разнообразным подтипам *fantasy*: у О. Уайльда и Р. Л. Стивенсона, Г. Майринка и Г. Лавкрафта, Б. Стокера и Х. Х. Эверса, во второй половине XX в. – у А. Левина и Р. Блоха, М. Муркока и Р. Желязны, С. Кинга и У. Ле Гуин.

Основываясь на целостном восприятии предлагаемой ему модели реальности, читатель легко распознает, о каком типе фантастики идет речь. В то же время «компромиссы» между рациональной фантастикой и *fantasy* не только вполне возможны – зачастую они становятся самостоятельным объектом изображения, имеющим несомненную художественную ценность. В таких случаях происходит взаимное проникновение и переосмысление «канонических» рационально- и сказочно-фантастических мотивов, порождающее многочисленные новые смыслы.

Глава третья

ЛИТЕРАТУРНАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА И МИФ: КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ БЫТИЯ

- Современные подходы к изучению мифа и сказки.
- Формирование жанра сказки в европейской литературе XIX–XX вв.
- Загадка притягательности сказки.
- Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф».
- Формы проявления мифологической и сказочной условности.
- Сказочно-мифологическая модель мира в эпосах
- Т. Манна «Иосиф и его братья», Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец»,
в повестях П. Трэверс, в пьесах Е. Шварца и М. Метерлинка.
- Пространственно-временной континуум:
взаимосвязь «исторического» и «вечного».
- Четыре аспекта трактовки героя. Архетипичность.
- «Волшебное» и «чудесное» как формы вымысла в сказке и мифе.
- Особый способ повествования.

Нам непонятно, что такое дракон, как неясно, что есть вселенная; но в этом образе содержится нечто притягательное для нашего воображения... Дракон – это, так сказать, необходимое нам чудовище...

Х. Борхес

Из всех форм литературы волшебные сказки дают самую правдивую картину жизни.

Г. К. Честертон

Современные подходы к изучению мифа и сказки. Эта глава посвящена сказочной и мифологической условности – пожалуй, наиболее интересным и во всяком случае самым древним по происхождению типам вымысла, обретающим новое рождение в литературах Европы в XIX–XX столетиях. Их рассмотрение мы вынуждены начать с еще одного уточнения понятий. Дело в том, что, во-первых, термины «сказка» и особенно «миф» в современном литературоведении имеют, несмотря на частоту использования, довольно расплывчатое значение. Во-вторых, специальных оговорок требует подход, диктуемый нашей темой.

Объектом нашего исследования становится не сами жанры литературной волшебной сказки и мифа, а специфика представленного в них элемента необычайного. Иными словами, мы хотим разобраться, какой именно гранью своего единого и вечного, но многопланового и всегда несущего отпечаток эпохи облика в данном конкретном случае оборачивается к читателю художественный вымысел. Поэтому мы не сможем уделить равное внимание всем чертам поэтики исследуемых жанров, но обратимся лишь к тем, что непосредственно связаны с воплощением сказочной и мифологической условности.

Сказку и миф мы рассматриваем в их *современных литературных* вариантах, адресованных обычному читателю. А он, как правило, не ориентируется в многовековой истории сказки и мифа и даже не подозревает о ныне забытых первоначальных значениях сказочных и мифологических мотивов, об изменениях, ко-

торые претерпевала в различные времена первоначальная очень древняя структура этих жанров.

Вот почему, хотя связь с архаическим мифом и ритуалом сохраняется даже в новейших литературных воплощениях сказочных и мифологических сюжетов, мы будем вынуждены считаться с тем, что сегодняшний читатель воспринимает их как *самостоятельный эстетический феномен* – т. е. как произведения именно *современные* и именно *авторские*, лишь смутно ощущая отзвук фольклорной традиции, а чаще – гораздо более «молодой» традиции воспроизведения сюжетов народной сказки и классической (античной) мифологии в средневековой и новой европейской литературе.

«Современное» восприятие литературных сказки и мифа как авторского (субъективно-индивидуального) повествования с установкой на вымысел важно, когда речь идет о функциях персонажей, мотивациях «волшебного» и «чудесного» и т. п. Например, одно из наиболее важных различий между архаической сказкой и современной литературной – принципиально разные системы оценок героя. В первом случае мы имеем оценку «онтологическую» и магическую, во втором – нравственную, ориентированную на нынешние нормы морали. Что это значит?

В соответствии с концепцией В. Проппа, развитой затем в трудах Е. Мелетинского, В. Иванова и В. Топорова и других отечественных и зарубежных исследователей, фольклорная волшебная сказка хранит следы архаических обрядов инициации или путешествия героя – жреца, волхва, кудесника – в иной мир (царство смерти). Иначе говоря, сюжет этой сказки некогда выполнял функцию сохранения и передачи важной для выживания человечества информации, а именно – фиксирование в памяти поколений цепи испытаний, выявляющих магическую оснащенность героя, его умения на практике применять навыки, вытекающие из общих – бытовых и мифологических – представлений о мире. Если герой благополучно преодолевал испытания, он обретал право считаться полноценным членом племени или даже возглавить его, взяв на себя ответственность за судьбы других людей⁹⁹.

Вот почему смысл повествования, из которого с течением времени возникла фольклорная волшебная сказка, состоит отнюдь не в том, «хорошо» или «плохо» с точки зрения морали поступает

герой (защищает ли он обиженных, восстанавливает ли справедливость и т. п.), но в том, насколько «правильно» (в русле представлений той давней эпохи) он воспринимает мир и умеет использовать его законы в собственных интересах и интересах своих сородичей. Ошибка или неточность в воспроизведении магической формулы или ритуала могут привести к смерти – как нередко приводят «ложных», не справившихся с выпавшими на их долю испытаниями героев и в современной литературной волшебной сказке.

В ходе эволюции человечества мифопоэтическая трактовка мира постепенно уступает место рационально-эмпирической. Магия в повествовании, становящемся собственно «сказкой», начинает осознаться сначала как «чудо», затем как «выдумка», сознательный вымысел рассказчика ради развлечения и получения слушателей. Магическая, «онтологическая» мотивация поведения сказочных персонажей ослабевает. Ее сменяет трактовка, выражающая требования морали, диктуемой тем или иным типом социума (античным, средневековым и т. п.).

Наиболее отчетливо смысл сказки теперь выражает ее традиционная концовка «Сказка ложь, да в ней намек – добрым молодцам урок!». Другими словами, рассказанное – выдумка, но выдумка небесцельная. В повествование содержится рациональное зерно, «инструкция», как стать именно «добрым молодцем», т. е. хорошим, «правильно» живущим человеком. Фольклорная волшебная сказка (и ее наследница, сказка литературная) испытывает систему нравственных ценностей персонажей, их умение сочувствовать друг другу, помогать обиженным и слабым, жертвовать собою ради общего блага, сражаясь с тем, что воспринимается человечеством как «зло».

Современному же читателю, далекому от исторических разысканий и споров специалистов, а особенно ребенку и подростку – основным «потребителям» литературной сказки и сказочно-фантастических произведений – невольно представляется, будто так было всегда: сказка призвана выражать именно извечное стремление к справедливости, к конечной победе добра в отношениях между людьми и вообще во вселенной. Прочие же черты поэтики сказки чаще всего воспринимаются как забавный древний «антураж», а нередко и вызывают отнюдь не доброже-

лательную критику. Автору этих строк неоднократно приходилось слышать от разных людей: «Ну, как вообще в зрелом возрасте можно читать сказки? Там все так странно (или попросу глупо), а поступки героев противоречат элементарному здравому смыслу!». Часто именно подобная оценка порождает антипатии «взрослых» читателей к «явному» вымыслу и повествованию о необычайном в целом.

Вот почему восприятие и правильная интерпретация фольклорной волшебной сказки, как и ее современной литературной «правнучки», – дело отнюдь не легкое. Нынешнее сказочное и мифологическое повествование представляет собой сложный конгломерат взаимодействующих мотивов и ассоциаций, часть из которых имеет весьма и весьма древнее происхождение, иные же порождены мировоззренческими установками современной эпохи. Забвение или недостаточный учет этой сложности как автором, так и читателем, ведет к вырождению литературных сказки и мифа либо в наивное нравоучение (Маша хорошая девочка, перевела через дорогу бабушку, а та в награду дала ей волшебную денежку), либо в «крутой» боевик, где сражающиеся кто на стороне непонятого Добра, а кто – Зла супермены бессмысленно и неустанно лупят друг друга магическими мечами.

Продолжим уточнение предмета изучения в данной главе. В сферу нашего рассмотрения в соответствии с проблематикой исследования попадает отнюдь не вся вообще литературная сказка или мифологическая драматургия и проза первой половины XX в., но лишь *произведения, содержащие сказочную и мифологическую условность*. Иными словами, в составе данных жанров нас интересуют только тексты, созданные с помощью вымысла (элемента необычайного). Как правило, в литературоведческих трудах, посвященных современным сказке и мифу, подобное разграничение не проводится, ибо при общей характеристике жанра не является существенным. Но нам оно необходимо, хотя при этом и возникают ощутимые трудности.

Более просто выделить интересующий нас материал, когда речь идет о сказке. Это *волшебная* сказка. Исследователи жанра сказки, как правило, согласны в том, что его волшебную разновидность, как фольклорную, так и литературную, отличает от

иных – нравоучительного рассказа о животных, авантюрной и бытовой повести, сатирического анекдота и т. п. – именно «чудесный», «волшебный», т. е. в конечном счете *необычайный* элемент. «Литературная сказка – авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение.. *преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев...* произведение, в котором *волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей*»¹⁰⁰.

Сложнее обстоит дело с современным литературным мифом. Имманентен ли вымысел для этого жанра? На данный вопрос нельзя ответить, не разобравшись, что вообще включается в понятия «мифологическая проза (драма)», «роман-миф» и т. п. А это в свою очередь невозможно без хотя бы рабочего определения самого понятия «миф».

«В настоящее время термин “миф” приобрел такую многозначность, – отмечает Н. Медведева, – что в каждом конкретном случае необходимо уточнение, в каком именно смысле он употребляется. Основными среди этого множества значений можно считать обозначения двух генетически связанных и родственных, но в то же время принципиально различных явлений: архаической формы мировосприятия и ее исторически конкретных разновидностей и, во-вторых, продукта нового сознательного и индивидуального “мифотворчества”, только воспроизводящего или копирующего черты первичного коллективного мифа»¹⁰¹.

Похожую классификацию значений понятия «миф» дает и Е. Неелов, различая древний миф (миф в собственном смысле слова); новый миф (конкретно-историческая форма существования мифа в новое время вплоть до наших дней); просторечное употребление понятия «миф» как синонима «выдумки», «лжи», «чепухи»; наконец, переносное употребление слова «миф» для объяснения разного рода психологических состояний человека, – пассивных и активно-творческих, направленных на некую «реорганизацию» действительности и ее переработку в сознании субъекта¹⁰². Разграничение архаической мифологии и современных индивидуальных и коллективных представлений, строя-

щихся по схожим законам, можно обнаружить и в трудах многих иных исследователей¹⁰³.

Архаический миф был особым типом мышления, главным признаком которого являлось выражение космоса в конкретно-чувственных одушевленных образах (постепенно эволюционировавших от домовых и леших, нимф и дриад до развернутых языческих пантеонов и антропоморфных божеств монотеистических религий). Этот миф «строго детерминирован исторически и потому неповторим. Однако гносеологические корни мифомышления и мифотворчества не исчезли в современном мире, чем, в частности, и объясняется существование феномена неомифологизма в широком общекультурном контексте XX в.»¹⁰⁴.

Действительно, применительно к современности часто говорят о самых разных мифологических воззрениях и мифах – политических, идеологических, культурных. В этих случаях под «мифом», как правило, понимают устойчивые представления массового сознания, находящиеся в противоречии с объективной реальностью или отражающие ее поверхностное, эмоционально-чувственное восприятие. Но и в рамках «нового сознательного мифотворчества» можно выделить множество оттенков.

Литературный миф – только один из них, хотя и немаловажный. «Мифологизм», отмечает Е. Мелетинский, представляется «характерным явлением литературы XX в. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение»¹⁰⁵. Но тем не менее понятие «современного литературного мифа» не получило до сих пор хоть сколько-нибудь устойчивого определения. Бесспорно лишь, что здесь возможны и максимально широкие, и более локальные подходы.

В широком смысле вся художественная литература может восприниматься как бесконечное разнообразие воспроизведений и интерпретаций мифологических сюжетов и структурных схем – таким путем идут, например, сторонники школы Н. Фрая.

В более узком значении современным литературным мифом или мифологической прозой именуют произведения, в которых сюжет, принцип построения и система воззрений, характерные для архаического или античного мифа, намеренно используются

автором в качестве поэтического средства, становясь компонентом художественной формы.

К подобной категории относят произведения самых разных жанров (роман-миф, драма-миф и т. п.), содержащих «емкие символы, представленные в конкретно-чувственном облике», и «“архетипические” модели, реализующиеся как на уровне отдельных образов, так и на уровне сюжета», «когда прошлое становится символической парадигмой для настоящего, а для героя отыскивается мифологический прототип»¹⁰⁶.

На неопределенность критериев, по которым ведется обособление современных литературных мифов, указывает С. Аверинцев. «Изучение мифов в литературе затрудняется тем, что общеобязательное определение границ мифологии (т. е. мифологического повествования. – *Е. К.*) не вполне установилось. Часто эти границы связывают с тем, идет ли в повествовании речь о сверхъестественных (“мифических”) существах – богах, героях, духах, демонах и т. п. При таком понимании изучение мифов в литературе сводилось бы прежде всего к выявлению в литературных текстах определенных имен и образов (например, упоминаний греко-римских богов и героев в сочинениях античных, средневековых и новоевропейских авторов). Более методологически оправдан критерий структуры, тем более что в общепринятую сферу мифов входят, между прочим, и вполне обычные реалии человека и природы, лишь особым образом отобранные и наделенные в мифологическом контексте специфическим значением...»¹⁰⁷.

Однако по каким бы принципам ни классифицировать современную мифологическую прозу, нельзя не видеть, что относимые к ней произведения далеко не всегда содержат вымысел в принятом для нашего исследования значении. В самом деле, наличие в романе аллюзий или прямых ссылок на классический миф, переосмысление «архетипических» ситуаций, опозитированные события древности, включенные в единый поток истории мироздания, и т. п. – все это отнюдь не означает непрямого выхода писателя за рамки привычных представлений о реальности и не требует обязательного появления в тексте необычайных персонажей и предметов.

В качестве иллюстрации данного тезиса сопоставим два произведения, созданных в один и тот же исторический период и несомненно содержащих мифологические мотивы, – романы «Иосиф и его братья» (1933–1943) Т. Манна и «Мост на Дрине» (1943) И. Андрича.

Каждый из романов представляет собой художественное исследование процесса формирования в народном сознании преданий, легенд и мифов, при котором индивидуальные судьбы оказываются вписанными в Историю. И Манна, и Андрича интересуют закономерности психологии больших человеческих коллективов: племен, народов, рас, а в конечном итоге – всего людского сообщества. На примере значительно удаленных во времени событий (нравы Древнего Египта второго тысячелетия до нашей эры, жизнь небольшого боснийского городка Вышеграда на протяжении нескольких столетий у Андрича) писатели показывают процесс переработки народным сознанием исторических фактов с постепенным превращением их в мифы.

В обоих романах, на первый взгляд, речь идет необычайном, но выражается оно по-разному. У Андрича оно звучит лишь в *пересказе* легенд, которым, в основном, занимаются дети – и даже их сознание колеблется между верой и неверием. Читатель же оказывается свидетелем авторского развенчания мифа. Андрич показывает, к примеру, как русалку, якобы мешающую строительству моста на реке Дрине, придумал один из героев, приписав ей урон, нанесенный мосту им самим и его товарищами. Однако выдумка настолько хорошо соответствовала народным суевериям и мышлению той эпохи, что уже через несколько дней полшутя-полусерьезно, а затем все более убежденно эту историю повторяли все крестьяне.

Конечно, не все так просто, и роман свидетельствует, что вера в миф никогда не исчезает до конца. Не случайно даже в более просвещенные времена, когда никто уже не воспринимал всерьез легенду о замурованных в опоре моста близнецах и кормившей их грудью через отверстие матери, известковые наteki на одном из быков соскребали и продавали как лекарство не имеющим молока женщинам. Тем не менее непосредственно на уровне *событий* и в *образной системе* романа вымысел не представлен, элемента необычайного как такового нет.

У Манна же, несмотря на пронизывающую повествование иронию, тонкую игру с мифом и в миф, постоянное подшучивание над свойственным человеческому уму «мечтательным заблуждением, благочестиво приближающим невообразимую древность», персонажи древних преданий (Господь и Его окружение в «Прологе в высших сферах», Некто, напавший на Иакова, Ануп и т. д.) непосредственно появляются в тексте, играя в сюжете существенную роль и определяя судьбу героев, а мифологическая модель мира в художественном пространстве романа преподносится автором как адекватная объективной реальности – более того как некая «сверхреальность», по своей убедительности сходная с «истинной реальностью» лучших образцов *fantasy*.

Обобщая сказанное выше, можно сказать, что на «мифологическое повествование» в литературе XX в. мы смотрим под определенным углом зрения, выявляя наличие в произведениях, структурно или содержательно могущих быть отнесенным к «мифологическим», «явного» вымысла как элемента необычайного. Из сделанных нами уточнений должно быть ясно, что если в тексте данной главы термины «сказка» и «миф» употребляются без специальных оговорок, то речь идет о современной литературной волшебной сказке и современных мифологических романах или драмах, содержащих вымысел.

Формирование жанра сказки в европейской литературе XIX–XX вв. Как мы уже подчеркивали в главе 1 и начале данной главы, изучение современных мифа и сказки (а тем самым и ответ на вопрос о специфике вымысла в них) невозможно без учета истории становления этих жанров, без анализа мотивов и эстетических принципов, унаследованных от фольклорных предков и определенным образом видоизмененных.

Сделать это возможно пока преимущественно для сказки – жанра, относительно хорошо изученного и в фольклорном, и в литературном варианте. История литературной сказки затрагивается во многих специальных работах¹⁰⁸. Аналогичного отображения истории литературного мифа пока не существует. Его создание затруднено прежде всего отсутствием четких критериев вычленения мифа как жанра. Нам не удалось обнаружить

специальных работ, посвященных истории формирования литературного мифа, хотя к мифологической прозе XX в. относят внушительное количество произведений. В числе их авторов Д. Джойс и Т. Манн, Ф. Кафка и А. Камю, Д. Г. Лоуренс, У. Голдинг, Г. Брех, Г. Э. Носсак, Д. Апдайк. Говорят о мифологической драме (Ж. Ануй, П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ю. О'Нил), поэзии (Т. Элиот) и т. д. В последние десятилетия прошлого века внимание исследователей привлекла латиноамериканская проза, продолжающая традицию «литературы символично-фантастической, черпающей вдохновение в мифологической картине мира, во всяком случае, в ее художественной логике»¹⁰⁹. В творчестве Г. Маркеса, А. Карпентьера, М. А. Астуриаса, Х. М. Аргедаса, Х. Борхеса, Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, к сожалению остающемся за рамками нашей темы, действительно можно наблюдать интересное совмещение различных типов вымысла: «метафизической» (почти рациональной) фантастики, *fantasy*, отражающей бытовое «магическое» сознание, и мифологической условности, воспроизводящей картину мира в фольклоре аборигенов южноамериканского континента.

Что же касается литературной (прежде всего волшебной) сказки, то, согласно общепринятому мнению, XX столетие представляет собой период его расцвета. Несколько точнее, по нашему мнению, было бы сказать, что примерно во второй половине XIX – начале XX в. произошло отчетливое осознание писателями и критикой жанровых возможностей литературной сказки и ее нужности читателям самых разных возрастов.

Литературная сказка имеет не очень долгую, но насыщенную яркими фактами историю. Временем зарождения жанра с некоторыми оговорками можно считать XVII в., когда вышел в свет знаменитый сборник Шарля Перро «Истории или сказки былых времен с поучениями, или Сказки матушки гусыни» (1697). Конечно, фольклорно-сказочные сюжеты попадали в литературные произведения и гораздо раньше.

Например, как пишет Т. Леонова, «в русской литературе XI–XVII вв. сказка выполняла разные и неравнозначные функции: она то входила в художественную систему произведения лишь как его составной элемент (например, элементы сказки в... “Слове о полку Игореве”», то являлась сюжетной основой (на-

пример, в “Повести о Петре и Февронии”, “Повести о Шемякином суде”, “Повести о Ерше Ершовиче”), то создавала в произведении атмосферу особого сказочного мироощущения (“Повесть временных лет”), наконец, сказка дала начало повествовательной литературе»¹¹⁰. История знает и примеры авторского повествования сказочного характера еще с античных времен. Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона в числе авторов подобных текстов называет Лукиана, Апулея, Диодора Сицилийского, позднее – Боккаччо, Страпареле, Парабоско, Базиле, Гоцци, Деприена, Рабле, Этьена, Дидро, Мармонтеля, Вольтера и др.¹¹¹

Первые зафиксированные на бумаге сказки (вошедшие в сборники Ш. Перро, И. К. А. Музеуса, М. Халлагера, в России – М. Чулкова, М. Попова, В. Левшина) представляли собой фольклорные сюжеты, подвергшиеся лишь незначительной литературной обработке. Ныне за подобными записями закреплен термин «фольклористическая сказка» – в отличие, с одной стороны, от народной, бытующей в устной форме, а с другой – от собственно литературной, авторской сказки¹¹². До эпохи романтизма преобладало снисходительно-лиричное отношение к фольклорной сказке, в которой видели своеобразное воспоминание о «детстве» человечества и одновременно средоточие вековой «народной мудрости».

Романтизм внес в судьбу сказки значительные перемены, создав ее собственно литературную форму. Романтический идеал, принципиально существующий в «иномирье», нашел свое воплощение в числе прочих и в сказочном «другом царстве» – конечно, значительно переосмысленном по сравнению с его фольклорным предшественником. В вершинных произведениях жанра – сказках В. Гауфа, А. Пушкина, Г. Х. Андерсена – используются и национальные, и «экзотические», например восточные, мотивы («Маленький Мук» (1826) В. Гауфа, «Сказка о золотом петушке» (1834) А. Пушкина).

С канонами фольклорно-сказочного вымысла романтики обращались достаточно вольно. «Волшебный» вымысел стал контраминироваться с типично «готическими» фантастическими образами и сюжетами в произведениях Э. Т. А. Гофмана, балладах В. Жуковского, «Руслане и Людмиле» (1820) А. Пушкина,

«Черной курице, или Подземных жителях» (1829) А. Погорельского, «Городке в табакерке» (1838) В. Одоевского. Уже в эту эпоху существует единое ментальное пространство вымысла, где легко уживаются волшебные, чудесные и фантастические (мистические) персонажи, заимствованные из самых разных источников – от фольклорных волшебных сказок до каббалистических трактатов и эзотерических теософских учений.

В первой половине XIX в. главенствует волшебная литературная сказка, хотя параллельно продолжается изучение всех типов (авантюрная, социально-бытовая, о животных, сатирическая, сказка-анекдот и др.) фольклорной сказки (сборники братьев Grimm, П. К. Асбьернсена, позже А. Афанасьева) и ее литературная обработка (в России – П. Ершов, В. Даль, С. Аксаков, Н. Полевой, в скандинавских странах – С. Топелиус, Г. У. Хюльтен-Каваллиус, Г. Стефенс, С. Грундтвиг, в Чехии – К. Я. Эрбен, Б. Немцова, позже А. Ирасек). Намечается тенденция к стиранию граней между типами литературной сказки – волшебной, сатирической, бытовой и даже пародийной. В дальнейшем это приведет к синтезу элементов различных сказочных жанров.

Реалисты в середине и второй половине XIX в. взяли на вооружение прежде всего дидактизм и аллегоричность фольклорной сказки. В России в литературе данного периода преобладает социально-бытовая и сатирическая сказка – в творчестве К. Ушинского, М. Михайлова, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, В. Гаршина, Л. Толстого. В Англии тенденция к морализаторству ощутима в сказочных повестях викторианской эпохи – у Д. Рескина («Король золотой реки», 1851), У. Теккерея («Кольцо и роза», 1855), Ч. Диккенса («Роман, написанный на каникулах», состоящий из четырех «детских» сказок, 1868), Д. Макдональда (сборник «Встречи с феями», 1867).

Это не значит, конечно, что волшебные фольклорно-сказочные мотивы исчезают из литературных произведений совершенно. Они звучат и в «Пер Гюнте» Г. Ибсена (1866), и в «Снегурочке» А. Островского (1873), и в «Детях воды» Ч. Кингсли (1863). Волшебная сказка активизируется с ростом в конце прошлого и начале нынешнего столетия оккультно-мистических настроений и расцветом *fantasy*.

На протяжении XIX в. происходит все более отчетливое размежевание «детской» и «взрослой» сказки, хотя лучшие образцы жанра, например «Алиса в стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1871) Л. Кэрролла, по-прежнему доставляют удовольствие читателям всех возрастов. Одновременно волшебносказочные мотивы продолжают активно осваивать признанные корифеи «серьезной» литературы. В данном контексте можно упомянуть произведения Э. По и Н. Готорна, О. Бальзака и Ж. Санд, А. Франса и А. Доде.

На рубеже XIX–XX вв. элементы поэтики сказки, в том числе волшебной, становятся достоянием самых разных художественных течений. Достаточно сравнить в этом отношении сказки О. Уайльда (сборники «Счастливый принц и другие рассказы», 1888; «Гранатовый домик», 1891; сам автор их называл «этюдами в прозе, для которых избрана форма фантазий») и М. Метерлинка («Синяя птица», 1908; «Обручение», 1918) с их сложной философской проблематикой; сказочную поэзию и прозу русских модернистов (А. Ремизов, А. Блок, К. Бальмонт, А. Ахматова, С. Городецкий, Ф. Сологуб), географически-бытописательное повествование С. Лагерлеф «Удивительное путешествие Нильса Хольгерсона по Швеции» (1906–1907), выдержанное в традициях фольклорной сказки о животных; реалистически-бытовые сказки Н. Гарина-Михайловского и Д. Мамина-Сибиряка.

В 1920–30-е гг. в СССР сказка политизируется, превращаясь подчас в аллегория и памфлет (И. Бабель, Е. Замятин, К. Федин). Жанру сказки отдали дань такие мастера русской поэзии, прозы и драматургии, как М. Цветаева, Л. Леонов, А. Толстой, В. Каверин, В. Катаев, Ю. Олеша. В Европе в первой половине XX в. получают распространение циклы волшебносказочных повестей вроде «Хроник Нарнии» К. С. Льюиса (1950–1956) или «Мэри Поппинс» П. Трэверс (четыре книги начиная с 1934 г.). Их отечественным аналогом можно считать цикл А. Волкова об Изумрудном городе (первая книга вышла в 1939 г.), созданный по мотивам сказки Ф. Баума «Мудрец из страны Оз» (1900–1920). Классическими становятся сказки Б. Поттер («Кролик Питер», 1902), Д. Барри («Питер Пэн», 1911), А. Милна («Винни Пух», 1926), Р. Киплинга, Д. Биссета, Х. Лофтинга, а также славянских писателей Я. Корчака («Король Матиуш Первый», 1923),

К. Чапека («Девять скаок», 1932), Элина Пелина («Ян Бибиян», 1933).

Неотъемлемой частью литературы середины и второй половины XX столетия стали сказки А. Линдгрена, Т. Янссона, Я. Экхольма, Г. Фаста, Э. Амдена, Ф. Пирса, Э. Хогарта, М. Лобе, Д. Родари, И. Кальвино, из отечественных авторов – цикл о приключениях Незнайки Н. Носова. Волшебная сказка продолжает существовать в симбиозе с *fantasy*, порождая эклектичное понятие «сказочно-фантастическая повесть». Подобное жанровое определение получают и «Тим Талер» Д. Крюса (1968), и «Шел по городу волшебник» Ю. Томина (1963), и «Летающие сказки» В. Крапивина (1973–1986).

Сегодня, особенно в литературе для взрослых, лишь изредка можно встретить сказки в «чистом» виде, легко относимые к традиционно различаемым типам. Неоднократно отмечалось, что современная литературная сказка «заимствует опыт других жанров – романа, драмы, поэзии. В литературной сказке скрещиваются элементы сказки о животных и волшебной сказки, приключенческой и детективной повести, научной фантастики и пародийной литературы... Такого рода сказка – сказка многослойная, сказка разных уровней. Одним из ее компонентов может быть и научная гипотеза, и предание, и поверье, и сага, и легенда, и пословица, и детская песенка, и литературное произведение, а порой и то и другое в едином сочетании»¹¹³.

Для современной сказки характерно, с одной стороны, отталкивание от фольклорных традиций, а с другой – воспроизведение доминирующих признаков народной сказки; утрата чистоты жанра и в то же время сохранение художественного единства элементов различных жанровых структур. Сказка часто становится объектом эстетического переосмысления, когда фольклорные элементы поэтики служат автору исходной точкой, от которой он отталкивается и которую иронически «отрицает». Таковы «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, «Девять сказок» К. Чапека, «Озорные сказки» Й. Лады. Опору на традицию и отталкивание от нее подчеркивают и названия сборников современных сказок: «Сказки наизнанку», «Сказки вверх ногами» и т. п.

Загадка притягательности сказки. Мифологическая условность как имеющая самостоятельную эстетическую ценность разновидность художественного вымысла начинает всерьез использоваться литературой фактически лишь в XX столетии (хотя и ранее, конечно, предпринимались попытки передать средствами литературы, в том числе с помощью художественного вымысла, легенды и мифы разных народов – от «Сочинений Оссиана, сына Фингала» Д. Макферсона до «La Guzla» П. Мериме и «Песен западных славян» А. Пушкина). Фантастическое же начало в волшебной сказке признается едва ли не самым древним из типов вымысла как в устном народном творчестве, так и в художественной литературе.

Соответственно, из всех фантастических образов сказочные представляют собой наивысшую ступень абстракции. Ведь в них спрессован и жизненный опыт, накопленный человечеством в течение многих тысячелетий, и индивидуальная фантазия безымянных исполнителей, по-своему толкующих «стандартный» сказочный сюжет. Первоначальное значение сказочных образов, как мы уже говорили, безвозвратно потеряно. Поэтому теоретически сказочный вымысел должен быть максимально непонятен современному читателю.

На практике дело обстоит наоборот. Сказки, в частности волшебные, не просто понятны всем, но несут информацию о мире, которую люди с давних пор едва ли не прежде всякой другой сообщают собственным детям. И сказка не только не встречает отпора, но почти всегда вызывает у слушателей любовь. Причем детей отнюдь не смущает несоответствие сказочной логики логике повседневности.

Как разрешить подобный парадокс? Можно предположить, что сказка именно потому доступна детям, что упрощает и максимально наглядно изображает мир, тем самым приобщая к нему ребенка. События в сказке лишены оттенков, а оценки – двусмысленности. Традиционные сказочные персонажи давно превратились в знаки и символы абстрактных категорий: добра, зла, помощи, поступка, послушания, преодоления и т. п. Действия героев в фольклорной сказке практически не снабжаются не только психологической, но и бытовой, да и вообще какой-либо

мотивацией, за исключением ситуационной, опирающейся на традицию и действующей лишь в пределах сказки.

Но если дело только в упрощении картины бытия, то чем объяснить любовь к сказке и сказочному вымыслу многих взрослых¹¹⁴ – без различия возраста, пола, национальных, социальных и образовательных характеристик? «...Ты уже слишком большая для сказок, – писал своей крестнице К. С. Льюис, создатель сказочного цикла «Хроники Нарнии». – Но когда-нибудь ты дорастешь до того дня, когда начнешь вновь читать сказки»¹¹⁵. Почему на протяжении многих веков к сказке снова и снова обращается «взрослая» литература?

«Нетрудно заметить, – пишет о сказках В. Бахтина, – их... внимание к проблемам человеческим, семейным, одним словом, их проницаемость для общеинтересного человеческого содержания, столь подробно и обстоятельно разрабатываемого в литературе»¹¹⁶. Действительно, сказка вмещает в себя все и вся – если говорить об основных схемах поведения, человеческих взаимоотношениях, жизненных установках. Кроме того, сказка имеет изначально положительную психологическую функцию: в ней всегда (для фольклорной) или почти всегда (для литературной) присутствует «хороший» конец, знаменующий абсолютное торжество справедливости. Вместе с тем обобщенный опыт подается в сказке предельно конкретно, заставляя читателя активно сопереживать героям.

И еще один важный момент. Волшебная сказка своей поэтической концепцией бытия (аналогичный процесс мы отмечали для *fantasy*) исправляет некоторую однолинейность присущей нам в повседневности рациональной интерпретации действительности. Об этой функции волшебной сказки писал Л. Леви-Брюль: «У небольшого количества обществ длительное влияние благоприятных обстоятельств создало условия для развития философии и знания, а также критического разума. Образованные классы усвоили здесь умственные навыки, которые не мирятся с тем, что мифический или фольклорный мир с его “текучестью” и чудесными превращениями может составлять часть реальной действительности.

Однако такое исключение мифического мира, хотя оно и основано на разуме, требует от нас принуждения в отношении се-

бя или вытеснения стремлений, которые, будучи предоставлены сами себе, ориентировали бы сознание совсем в ином направлении. Вот откуда очарование и пленительность того языка, на котором с нами говорят сказки... Слушая их, мы с наслаждением покидаем рационалистическую позицию, мы выходим из повиновения требованиям разума, мы чувствуем себя снова уподобившимися людям, которые некогда считали мистическую часть своего опыта такой же реальной, как и положительную, или даже еще более реальной, чем она. Это не просто забава, это даже не передышка, это – временное расторможение сознания»¹¹⁷.

Но, конечно, нынешнему взрослому читателю «тесно» в рамках сюжетных схем фольклорной волшебной сказки с ее жестким набором мотивов и однотипным финалом. Отсюда стремление писателей при создании литературной сказки наделить традиционные образы современными чертами, усложнить сюжет, реалистически мотивировать поступки героев. Исследователи единодушно «признают за литературной сказкой стремление к большей психологизации образов, к наполненности сказочного действия правдоподобием вследствие связи литературной сказки с современной ее автору жизнью, обращают внимание на наличие автора-рассказчика (иногда слитого в одном лице), что предопределяет существование индивидуальной точки зрения на происходящее в сказке и возможность оценки ее – шутиливую, ироническую, сатирическую»¹¹⁸.

Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф». Но если современные образцы сказочной и мифологической драматургии и прозы так сильно психологизируются, индивидуализируются и вообще все больше обособляются от своих архаических «предков», закономерен вопрос: на основании чего произведение получает у читателей и критиков наименование «сказка» или «миф»? Очевидно, речь идет все же об эволюции элементов поэтики для сказки и мифа более или менее второстепенных – при сохранении, пусть и не всегда буквальном, некой глубинной сути этих жанров. В чем же она состоит?

Для ответа на этот вопрос неоднократно предпринимались попытки выделить «инвариант» литературных сказки и мифа, т. е. суммировать сущностные, безусловно присущие им черты.

Непременные принципы сказочной структуры, обобщая многие специальные работы¹¹⁹, характеризует, например, М. Липовецкий в книге «Поэтика литературной сказки»¹²⁰. Приведем основные пункты его характеристики, дополняя их материалом, заимствованным из работ о мифе и мифологизме в литературе XIX–XX вв.¹²¹ Итак, для сказки и мифа, как в фольклорном, так и в литературном варианте характерны:

- особый хронотоп (начальная эпоха, циклическая замкнутость для мифа; неопределенность времени, выход за пределы исторического времени для сказки);
- антимир («тридесятое царство» сказки; сверхъестественные пласты бытия, определяющие земную жизнь людей в мифе), намеренно противопоставленный реальности, адетерминированная модель бытия;
- «пунктирная» организация пространства-времени с фиксацией ключевых моментов сюжета и опусканием промежутков; поворотными, решающими звеньями оказываются ситуации испытания героя;
- единая (для современных литературных сказки и мифа – нравственно-философская) проблематика, которой подчинены все сюжетные звенья: магические способности героя находятся в прямой зависимости от его душевных качеств; нравственность и духовность становятся гармонизирующим законом, который превращает хаос в космос;
- обобщенность, формализованность и слаженность структуры, накрепко спаянной с художественной концепцией и обеспечивающей устойчивость жанровой семантики.

Аналогичные содержательные и художественные принципы вычленяют и другие исследователи. Для сравнения приведем видовые признаки сказки, отмеченные Т. Зуевой: 1) философский характер – поэтическое утверждение справедливого решения реальных проблем; 2) особая «сказочная» модальность – замкнутый, изначально выдуманный мир, в котором вымысел как эстетическая категория возведен в абсолютную степень; 3) определенная композиция: сказочный сюжет не допускает нарушения внутренней хронологии, появления «обратных ходов», развития параллельных сюжетных линий и т. п. Он последова-

телен, одномерен и внутренне замкнут. Сюжет появляется с обозначением конфликта и завершается полным его разрешением¹²².

Чем более ярко выраженными оказываются перечисленные особенности в конкретном художественном произведении – в совокупности или в определенном сочетании, – тем больше оснований имеется для определения произведения как сказки или мифа. Но, повторим, однозначно решить этот вопрос часто бывает трудно. Границы жанра неизбежно размываются, и понятие «сказки» нередко переносится на любое повествование о сверхъестественном и необычайном, а понятие «миф» – на произведение, рассказывающее об общих, преимущественно нравственных закономерностях существования человека в мире.

В литературе первой половины XX в., к тому же, можно обнаружить немало случаев, когда писатель намеренно использует структуру сказки или отдельные ее элементы, а также сказочную условность как особый тип вымысла в художественной ткани вполне «взрослого» – например, научно-фантастического произведения. Интересные примеры подобного синтеза дает чешская литература 1920–1930-х гг., прежде всего творчество К. Чапека и Я. Вайсса¹²³.

В романе Чапека «Кракатит» (1924) научно-фантастическое повествование об открытии инженером Прокопом взрывчатого вещества необычайной силы и о борьбе за это открытие различных политических группировок легко поддается интерпретации и как сказка о путешествии героя за своей «невестой» (девушкой, которую он видел лишь однажды и имени которой не знает) через три волшебных царства, где он встречает трех «ложных» царевен (скромную красавицу Анчи в идиллическом деревенском «раю», гордую княжну Вилле в средневековом замке и загадочную юную террористку из безымянной партии анархистского толка) и где под воздействием пережитого полностью меняется внутренне, в конце концов забывая опасную для человечества формулу изобретенного вещества.

Сказочная условность в романе Чапека словно растворена в рационально-фантастическом сюжете, образуя его «вторую ипостась» и позволяя двойственно – в логическом и «чудесном» ключе – интерпретировать фантастическую посылку. На уровне

содержания возможность двойственной интерпретации обеспечивается постоянным пребыванием героя на грани ясного сознания и вызванных болезнью сна и бреда. Концентрация же сказочной условности происходит в финале, где Прокоп встречается таинственного старика в запряженной белой лошадью повозке – своего рода «доброе волшебника». Старик чудесным образом показывает герою всю его прошлую жизнь и подталкивает к важному внутреннему решению – посвятить свой талант служению людям.

Еще более интересны функции сказочной условности в романе Я. Вайсса «Дом в тысячу этажей» (1929). Действие романа строится как детективное повествование с рационально-фантастической посылкой: человек по имени Питер Брок, ставший невидимым в результате научного эксперимента и забывший собственное прошлое, бродит по бесконечным этажам гигантского Муллер-дома, вместившего в себя все порабощенное его хозяином человечество, в надежде уничтожить полулегендарного капиталиста Огисфера Муллера. Еще одна цель путешествия Брока – освобождение из плена прекрасной принцессы Тамары.

В поисках принцессы Брок последовательно проходит все этажи Муллер-дома, навещая и рабочие поселки внизу, и центры бизнеса и наслаждений. На этом пути он наживает друзей и врагов, выдерживает испытания, попадает в ловушки и наконец вступает в открытый поединок с Муллером, наделенным всеми атрибутами сказочного чародея: от длинной бороды до фальшивых масок-личин. Победа над Муллером влечет за собой мгновенное разрушение тысячэтажного дома и... пробуждение героя, пережившего, как выясняется, свои приключения в тифозном бреде в госпитальном бараке времен Первой мировой войны.

В романах Чапека и Вайсса сказочная условность, помимо увеличения занимательности и привнесения в текст игры, привлекающей читателя угадыванием за вполне современным «фасадом» действия традиционных для сказки мотивов и героев, служит еще и углублению смысла, расширению действия далеко за пределы конкретной сюжетной ситуации и даже за пределы легко угадываемого социально-политического и исторического контекста. Сюжет приобретает истинно «сказочную» глу-

бину, сиюминутные проблемы начинают ощущаться как «вечные» и для каждого человека, и для всего человечества.

Сказочная и мифологическая условность всегда тяготеет к глобальному обобщению, к выводу ситуации на уровень бытия в целом и возвращения ее к истокам, к идеальному, очищенному от сиюминутности существованию. Поэтому данные типы вымысла легко взаимодействуют с философской условностью, и тогда мы наблюдаем в художественном произведении взаимное наложение структур сказки и притчи. Синтез приводит к обогащению смысла, который несет каждая из них. Сказка придает притче занимательность, делает героев более «узнаваемыми», близкими читателю. Притча заостряет философское содержание, изначально присущее сказке.

Яркий пример подобного рода «симбиоза» – «Маленький принц» (1942) А. де Сент-Экзюпери. Это произведение с равным основанием может быть названо и сказкой, и притчей. Мир, в котором живут его герои, волшебен. В нем разговаривают животные и цветы, можно без каких-либо технических средств, усилием воли перемещаться с планеты на планету. Имя главного героя – Маленький принц – вызывает ассоциации со сказочными царевичами и младшими сыновьями. Другие действующие лица – Король, Фонарщик, Роза, Лис – также имеют свои аналоги в фольклорных и литературных сказках.

Но вместе с тем «сказочные» сюжетные схемы и диалоги героев выполняют у Экзюпери служебную функцию и раскрывают далеко выходящие за рамки конкретной фабулы проблемы. Важнее прямо выраженного становится иносказательный смысл ситуаций, каждый персонаж, помимо личных воззрений, выражает некую философскую идею. Наконец, в тексте непосредственно присутствует рассказчик, чей голос сопоставим с авторским. Учитывая *ich*-форму и эмоциональную насыщенность повествования, его можно назвать лирическим героем.

Оба главных действующих лица – рассказчик и Принц – являются заинтересованными участниками событий, но кроме того выступают и в роли судей, дающих оценку позициям персонажей. Экзюпери рисует лишь несколько почти лишенных действия эпизодов, но каждое слово и деталь приобретают многозначность и могут быть истолкованы максимально широко.

Аналогичные примеры взаимодействия сказочной и философской условности можно найти в пьесах М. Метерлинка («Синяя птица», «Обручение») и Е. Шварца («Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо»), в сказках О. Уайльда («Счастливый принц», «Мальчик-звезда»), в драматургии Г. Ибсена («Пер Гюнт») и многих других образцах «взрослой» авторской сказки еще со времен Г. Х. Андерсена.

Формы проявления мифологической и сказочной условности в художественной литературе. Специфика вымысла в современном литературном мифе и волшебной сказке изучена гораздо меньше, чем поэтика названных жанров в целом. Хотя сказка и миф демонстрируют древнейшие формы вымысла и в конечном итоге именно им обязана существованием «литература о необычайном», в глазах нынешнего читателя данные типы вымысла отнюдь не выглядят доминирующими. Вымысел для нашего современника ассоциируется прежде всего с рациональной (научной) фантастикой и *fantasy*. Эти типы и привлекают внимание исследователей.

Необычайное же в сказке редко становится темой особого изучения. Что же касается мифологической условности, то она в качестве самостоятельного объекта анализа не фигурирует вовсе. Настоящую главу следует считать одной из первых попыток обозначить, пусть и не полно, содержательную и художественную специфику данных типов вымысла.

В самом общем плане, на наш взгляд, можно выделить два основных способа использования сказочной и мифологической условности в европейской литературе XIX–XX вв. В первом случае с их помощью писателем создается самостоятельный, замкнутый во времени и пространстве условный мир, не имеющий или практически лишенный сюжетных (но, конечно, не смысловых) связей с реальной жизнью. Так, например, в мифологическом цикле Д. Р. Р. Толкиена «Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец» повествуется о событиях, происходящих в начале времен – в так называемые Первую, Вторую и Третью эпохи – на географическом пространстве, именуемом Средиземьем или Среднеземьем.

Хотя контекст романов и позволяет предположить, что речь идет о начальном периоде жизни планеты Земля (по подсчетами почитателей Толкиена Среднеземелье существовало от 95 до 65 тысяч лет назад и было ничем иным, как нынешней Европой), связь со знакомой реальностью мира «Властелина Колец», как и города Трех Толстяков Ю. Олеша, Земноморья У. Ле Гуин, Нарнии К. С. Льюиса, Страны Оз Ф. Баума или Зазеркалья Л. Кэрролла и В. Губарева, максимально вуалируется писателями.

Во вторую группу входят произведения, в которых сказочная и мифологическая условность, представленная особого рода посылкой и (или) «волшебными» и «чудесными» персонажами, смело вторгается в привычную действительность, будь то рассказ о современности или сколь угодно далеком прошлом. Результатом становится особое художественное совмещение нашей («посюсторонней») и «иной» реальностей, образующих единый мир без четких непроницаемых границ, что позволяет автору «взглянуть на обыденность в перспективе чуда».

Таковы романы Т. Манна («Иосиф и его братья»), С. Лагерлеф (цикл о Левеншельдах), К. С. Льюиса («Космическая трилогия»), сказки О. Уайльда, В. Каверина, Л. Лагина, некоторые пьесы Е. Шварца. В данном случае сказочная и мифологическая условность легко смыкаются с другими типами вымысла, постепенно и незаметно преобразуясь в них. Прежде всего это касается *fantasy*.

Каждый из типов реализации сказочной и мифологической посылки имеет собственные преимущества. Обособленно замкнутый мир сказки и мифа привлекателен именно своей целостностью, завершенностью и «волшебностью». Он не нуждается в доказательствах собственного существования, чудеса в нем обыденны и естественны.

Иначе обстоит дело в произведениях, где необычайное застаёт героя врасплох, среди сиюминутных дел и забот. Здесь опора на традиционные сказочные сюжеты ослабевает, зато возможна иная мотивация, недопустимая в фольклорной волшебной сказке, – психологическая и бытовая. Нередко встречается здесь и ирония, комическое переосмысление волшебных чудес.

Для раскрытия художественных закономерностей сказочной и мифологической условности целесообразно воспользоваться

текстами, в которых представлены оба описанных способа. Замкнутую мифологическую и сказочную модель мира мы рассмотрим на примере эпического цикла Д. Р. Р. Толкиена «Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец» (1937–1955), пьес М. Метерлинка «Синяя птица» (1908) и Е. Шварца «Дракон» (1944); открытую попытаемся охарактеризовать на примере романа Т. Манна «Иосиф и его братья» (1933–1943) и повестей П. Трэверс о Мэри Поппинс (1934)¹²⁴.

Сказочно-мифологическая модель мира. Художественная специфика сказочной и мифологической условности, как и в случае с рациональной фантастикой и *fantasy*, ярче всего проявляется на уровне основной сюжетной посылки, задающей параметры действия: пространственно-временной континуум, характер конфликта, типы персонажей и форму повествования. Что же представляет собой посылка в современной литературной волшебной сказке и мифе?

Подобно *fantasy*, сказочная и мифологическая условность требует непосредственной логической мотивации посылки в тексте произведения – объяснения вынесены за его пределы. Сказочный и мифологический мир возникает перед читателем как вечно существующая данность (хотя – вспомним Толкиена – может присутствовать и история создания мира), не нуждающаяся в дополнительных обоснованиях. Но в отличие от произведений, не содержащих вымысла, да и от рациональной фантастики, читатель в общих чертах соотносит этот мир не с личным (или даже общим для рода *homo sapiens*) опытом, а с аналогичными мирами, ранее созданными человеческим воображением.

Иными словами, фантастическая посылка в современной литературной сказке и мифе опирается не на логическое допущение невероятного события или факта, как в рациональной фантастике, но на сумму «ненаучных» представлений читателя об окружающем мире, куда входят и мифологические, «магические» по своему происхождению элементы, а кроме того – на многовековую фольклорную и литературную традицию повествования подобного типа.

По характеру посылки сказку и миф именно потому не всегда легко отграничить от *fantasy*, что все три перечисленных

явления сохраняют опору на один тип мировосприятия. Но сказка и миф стремятся к созданию целостных, обособленных и замкнутых в себе моделей реальности с собственным генезисом, пространством, временем, физическими и нравственными законами, согласно которым и протекает сюжетное действие.

Fantasy же (кроме «героической») более склонна рассматривать отдельные аспекты проблематики, задаваемой сказочной и мифологической условностью. Ее чаще всего интересуют отдельные столкновения Добра и Зла, встреча с Неведомым в одном из локальных его проявлений, судьба не «человека вообще», а исторически и психологически детерминированной личности. Сохраняя в обстановке действия видимые приметы реальности, fantasy не испытывает нужды в воссоздании вымышленного мира целиком или в замыкании его в собственных фантастических пределах.

И все же нелегко решить, идет ли речь о fantasy или сказке, при анализе, например, повестей П. Трэверс о чудесной няне по имени Мэри Поппинс. Их сюжет разворачивается в Лондоне, читатель знакомится с добропорядочной семьей банковского служащего, в событиях принимают участие вполне обычные садовники и полицейские, служанки и торговцы.

Чуть более экстравагантны, но отнюдь не более фантастичны премьер-министр, лорд-мэр или отставной адмирал. Атмосфера волшебства в повестях Трэверс связана почти исключительно с самой Мэри Поппинс, а также с ее таинственными родственниками вроде дядюшки Паррика, взлетающего к потолку всякий раз, когда в приходящийся на пятницу день его рождения ему в рот попадает смешинка, и знакомыми – от миссис Корри, помнящей, «как создавался этот мир», до Королевской Кобры и Кошки, Которая Смотрела на Короля.

Тебм не менее, несмотря на локальность чудес, появление Мэри Поппинс в доме мистера Бэнкса мгновенно превращает место действия – лондонский Вишневый переулок с прилегающим к нему парком – в настоящую сказочную страну со всеми ее атрибутами: говорящими животными (чего стоят, скажем, реплики бродячего пса Варфоломея, который был «наполовину эрделем, наполовину легавой, причем обе половины худшие!»), волшебным сжимающимся пространством (лавка миссис Корри

исчезает бесследно, как только ее покидают герои; сварливая миссис Эндрю легко умещается в птичьей клетке) и временем (Джейн попадает в изображенное на Блюде Далекое Прошое), с чудесными предметами (например, воздушными шариками, способными заставить взлететь своего владельца, или знаменитой ковровой сумкой Мэри Поппинс, содержащей гротескно-огромное количество вещей) и оживающими статуями (от фарфоровой кошечки до мраморного Нелея).

И хотя в повествование вводятся черты подлинной географии Лондона (названия улиц, упоминание о Сити, где работает мистер Бэнкс), мир повестей обладает собственной замкнутостью, завершенностью. Только вместо привычного сказочного зачина «в некотором царстве, в тридесятном государстве...» здесь имеются выполняющие ту же функцию фразы: «Если ты хочешь отыскать Вишневый переулок, просто-напросто спроси у полисмена на перекрестке. Он слегка сдвинет каску набок, задумчиво почешет в затылке, а потом вытянет палец своей ручищи в белой перчатке: “Направо, потом налево, потом опять сразу направо – вот ты и там! Счастливого пути!”» (366). Подчеркнутая «обыденность» поисков лишь маскирует неопределенность местонахождения арены сюжетных событий.

Сложность классификации вымысла в повестях о Мэри Поппинс усугубляется еще и тем, что созданная воображением Трэверс фантастическая реальность обладает многими мифологическими чертами. Так, загадочная владелица пряничной лавки миссис Корри не просто рассказывает о сотворении «этого мира», но вместе с Мэри Поппинс продолжает «обустраивать» его – в частности, путем наклеивания на небеса ранее украшавших пряники звезд из золоченой бумаги.

Королевская Кобра вполне в духе свойственного мифологическому мышлению принципа всеобщего тождества объясняет Джейн и Майклу значение Большого Хоровода зверей в зоопарке: «...вспомни: ведь все – и вы в городах, и мы в джунглях – сделаны из одного и того же вещества. Из того же материала – и дерево над нами, и камень под нами; зверь, птица, звезда – все мы одно и идем к одной цели...» (445). А живущий в дымоходе дома мистера Бэнкса Соловей повествует о мифических временах, когда люди понимали язык животных, растений и стихий.

Итак, применительно к книгам П. Трэверс одинаково справедливы будут обозначения и «сказка», и «фантастическая повесть». Немало аналогичных примеров можно привести и из литературы второй половины XX столетия: «Королевство кривых зеркал» В. Губарева, «Шел по городу волшебник» Ю. Томина, «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» А. Линдгрэн.

Наиболее ярким признаком условной сюжетной посылки, типичной для сказки и мифа, мы считаем ее глобальный характер, стремление даже не к планетарному, как порой в социально-философской фантастике, а к вселенскому охвату событий. Для мифологической условности объектом художественного воссоздания становится обычно весь Космос как гармонизированная часть бытия. Эпический цикл Д. Р. Р. Толкиена о Средиземье начинается с «Валаквэнты», повествования о создании Единым Эру нашей Земли и окружающих ее пространств.

В романе Т. Манна мифы о происхождении и постепенном «обустройстве» нашего мира приходят к героям из прошлого, однако осознаются как вечно актуальные, возрождающиеся снова и снова и управляющие ходом истории. Действие романа разворачивается в Палестине и Египте, но в сферу повествования вовлекается все известное на тот момент пространство, Ойкумена, которую объединяет общая ментальность, основанной на целостной, несмотря на разнообразие национальных вариантов, мифологической концепции бытия.

Пространственно-временной континуум: взаимосвязь «исторического» и «вечного». Создаваемая с помощью мифологической условности модель мира является гармоничной, упорядоченной, строго иерархичной, символически ориентированной в пространстве и времени. Так, например, в эпосе Толкиена жилище добрых богов-валаров отнесено на Заокраинный Запад. С западом как пространственным ориентиром (не без влияния географического положения родины автора и в противовес многим архаическим мифам, где ту же роль играет восток – место восхода солнца) ассоциируются в тексте эпоса Добро, Свет, цивилизация и культура. В западных землях живут эльфы и расположено государство героических предков людей – Нуминор. Восток же Средиземья, малоизвестная область обитания

диких племен, становится прибежищем злых сил. Там находится Мордор, жилище «темного валара» Моргота.

Еще более тонко пространственная символика прослеживается в эпосе Т. Манна. Здесь она строится по оси север–юг, от священной горы Синай до являющегося аналогом преисподней «Страны Ила, где вода бежит вспять... и косный от старости народ поклоняется своим мертвецам» (I, 32).

В обоих эпических циклах присутствует и временная вертикаль. Прошлое, особенно давнее, ассоциируется со священным, божественным, сакральным (Первая эпоха Средиземья, времена открытых схваток валаров с Мелькором у Толкиена, эпоха Адама и патриархов у Манна), будущее же – с постепенным «одряхлением» мира, уходом из него магии и волшебства, а в финале человеческой истории – с новым возрождением вселенной после вмешательства высших сил.

Для волшебной сказки арена действия – мир вообще, со снятой пространственно-временной и исторической конкретикой. Это может быть особая сказочная «страна Оз» со своей географией, историей, разнообразными обитателями и т. п. или один ее локальный участок с приметами «условного Средневековья» (Город в «Драконе» Е. Шварца, Планета Маленького принца), никак или почти никак не связанный в пространственном отношении с другими «островками» сказочного мира и с миром реальным. Отсюда – свобода сказочных перемещений, когда важен не процесс преодоления расстояний, а его результат, попадание в «иное царство».

Фольклорная волшебная сказка знает четкое пространственное разграничение сюжетных событий и персонажей, совпадающее с их магическим статусом и нравственной оценкой¹²⁵. Пространство фольклорной сказки членится на «свой мир», в котором в момент начала действия живет герой; некий условно-географический медиатор (лес, море, горы) – обиталище Бабы-яги; наконец, «чужое царство», где находится главный антагонист – Кощей, Змей, Вихрь. «Свой мир» по определению «добр», хотя в нем могут присутствовать «злые» персонажи (старшие братья, например) – потенциальные агенты «чужого царства». Однако и в последнем герой находит «добрых» помощников, будь то Василиса Прекрасная или богатырский конь.

Но главное, с пространственной ориентацией связана в фольклорной волшебной сказке сама сфера волшебного, сверхъестественного, чудесного. Волшебство начинается в «промежуточной зоне» (Баба-яга либо Старичок-лесовичок дарят герою волшебный предмет или помощника) и продолжается в «ином царстве». Оттуда в «свой мир» порой попадают фантастические персонажи и предметы: крадущий девушек змей, топчущая посевы белая кобыла, перо Жар-птицы и т. п. Сам по себе «свой мир» чудесного элемента лишен. Так проявляется в сказке изначально присущее архаичному мифу и обряду разделение «своего» (знакомого, родного, безопасного) и «чужого» (неизвестного, угрожающего, хаотичного) пространств.

Литературная волшебная сказка может непосредственно воспроизводить пространственную символику фольклорной сказки, но может и в более завуалированной, обобщенно-философской форме трактовать противопоставление «своего», привычного – и «чужого», волшебного миров. В «Синей птице» М. Метерлинка фантастическое локализовано в «чужих» пространствах: Дворце Ночи, Стране Воспоминаний, Садах Блаженств и т. п. Вместе с тем ряд персонажей пьесы способен жить одновременно в «своем» и «чужом» мирах. Это сопровождающие героев в их путешествии Огонь и Вода, Свет, Собака и Кошка, Сахар и Хлеб, наконец, сама фея Бириллона.

В зависимости от местонахождения персонажи существенно изменяют облик. В волшебных пространствах действуют «души», внутренние сущности вещей и животных, обычно скрытые от глаз человека. А в «своем мире» даже могущественная фея Бириллона вынуждена носить маску старой и некрасивой соседки Берленго. Наглядное, в виде живых существ, воплощение не только предметов, но и отвлеченных идей (наложение на сказочную схему структуры притчи) позволяет Метерлинку непосредственно сопоставить в художественном мире «Синей птицы» обыденную картину бытия и «истинную реальность», воссоздаваемую *fantasy*, сказкой и мифом.

В «Мэри Поппинс» волшебство входит в «свой мир» юных героев одновременно с появлением в нем новой няни. Отголоски «иногo царства» возникают в тексте локально: лавка миссис Корри, ночной Зоопарк, Карусель, Королевское Фарфоровое

Блюдо. Но можно сказать, что Джейн и Майкл Бэнкс, будучи детьми, ощущают *любое пространство* за границами родного Вишневого переулочка как волшебный и загадочный мир. И оттуда с равной степенью убедительности прибывают и ожившая фарфоровая кошка, и мраморный мальчик Нелей, и вполне реальная (не считая немислимой сварливости) мисс Эндрю, бывшая гувернантка мистера Бэнкса. «Классические» пространственные ориентиры фольклорной волшебной сказки у Трэверс смещены и размыты, а их истолкование в значительной степени субъективировано и соотнесено с психологией ребенка.

Но в каких бы формах ни выступало в тексте произведений «иное царство», его присутствие – или хотя бы подразумеваемое существование неких инобытийных пространственных слоев (обиталище Эру и Айнулов у Толкиена, Небеса у Манна, пещера «на краю земли», служащая хранилищем книги, где записаны все обиды и несправедливости мира, в «Драконе» Шварца) – обязательно для сказочной и мифологической условности. С точки зрения этих слоев, а точнее, их обитателей оцениваются сюжетные события и поступки героев, формируется система этических координат, в плену которой оказывается и читатель.

Итак, сказочная и мифологическая условность задают особый пространственно-временной континуум; в котором развивается специфический «вселенски значимый» сюжет. При этом для мифологической условности обычно бывает важен именно этиологический аспект описываемых событий, их роль в становлении или в последовательном совершенствовании Космоса.

В данном случае мифологическая условность – конечно, средствами литературы, т. е. с включением элементов «игры» и на совсем ином уровне развития сознания, – воспроизводит центральный и вечно длящийся для древнего мифа онтологический конфликт «хаоса» и «порядка». «Для архаического сознания мир как он есть – всегда результат возникновения и творения, всегда продукт космогонического процесса, и поэтому связь между процессом и его результатом, между “космогоническим” и “актуальным” не только жива, но и отчетливо сознаваема. В этом контексте космогония не только и даже не столько то, что *было*, сколько то, что *есть*.... Это “есть”, несмотря на успехи “космостроительства”, еще не изжило полностью исконных хаотиче-

ских начал (более того, на каждом шагу вперед “хаотическое” принимает новый облик и таит в себе новые угрозы), и поэтому актуальность, каждый момент и в каждом месте (*hic et nunc*), оказывается незащищенной – и реально, и потенциально, поскольку сохраняющаяся неопределенность в следующем цикле может определиться как новая угроза...»¹²⁶

Литературный миф заимствует у мифа архаического особый временной пласт – так называемое *dreamtime* (*Urzeit*), «первичное», «изначальное» сакральное время. В его художественном воплощении писателей привлекают по меньшей мере два аспекта. В замкнутой мифологической модели реальности вроде толкиеновской значим сам процесс становления мира – о нем и ведет рассказ автор (Начальная эпоха «Сильмариллиона»). Толкиена интересует возможность реконструкции архаического восприятия времени, стилизация повествования под миф и древний эпос.

Подобная стилизация не случайна. Исследователи мифа, например М. Элиаде, считают восприятие времени основным признаком, отличающим древнего человека от современного. Вот как комментирует взгляды Элиаде Н. Дараган: «По мнению Элиаде, космос – это доминирующее в жизни древнего человека начало. Все значительные жизненные события осмыслились им через уподобление акту космогонии. В вечном неподвижном космосе человек мог существовать в сплошном настоящем, независимом от прошлого и не влекущим за собой закономерного будущего. В отличие от древних современные люди соотносят себя с историей и исключительно с ней. Жизнь в истории осмысливается Элиаде как принципиально отличный от космического способ существования. Деятельность в потоке времени превращает каждый шаг в неповторимый и решающий, и это накладывает на современного человека тяжелое бремя ответственности, но и позволяет ему ощутить себя творцом истории»¹²⁷.

Для Т. Манна, как мы уже отмечали выше, наряду с этим важно и соотнесение сакрального прошлого с современностью, цикличность, повторяемость *dreamtime* в историческом времени. И параллельно – Толкиен в драматическом и даже трагедийном ключе, Манн в иронической и жизнеутверждающей тональности – воссоздают постепенный отход от изначальных

магических схем под натиском жизненных событий, накопленного практического опыта, интеллектуального и духовного развития человечества. Вот почему для обоих авторов оказывается важной смена эпох, движение истории, что отражается в тщательно выверенной хронологии и вплетенных в повествование многочисленных событийных параллелях из жизни разных народов и стран.

«Юный Иосиф... жил в то время, – начинает свой рассказ Т. Манн, – когда на вавилонском престоле сидел весьма любезный сердцу Бел-Мардука коссеянин Куригальзу, властелин четырех стран, царь Шумера и Аккада... а в Фивах, в преисподней, которую Иосиф привык называть “Мицраим” или еще “Кеме, Черная”, на горизонте своего дворца, к восторгу ослепленных сынов пустыни сиял его святейшее добрый бог, третий носитель имени “Амун-ловолен”... когда благодаря могуществу своих богов возрастал Ассур, а по большой приморской дороге, что вела от Газы к перевалам Кедровых гор, между дворцом фараона и дворами Двуречья, то и дело ходили царские караваны с дарами вежливости – лазуритом и чеканным золотом; когда в городах амореев, в Бет-Шане, Аялоне, Та’Анеке, Урусалиме служили Аштарты, когда в Сихеме и в Бет-Лахаме звучал семидневный плач о растерзанном Истинном Сыне, а в Гебале, городе Книги, молились Элу, не нуждающемуся ни в храме, ни в образцах...» (I, 30).

В эпопее Д. Р. Р. Толкиена мы также находим не просто подробное изложение событий, но и детальную летопись Первой, Второй и Третьей эпох с указанием точных дат – разумеется, созданных фантазией автора.

В отличие от мифологической, сказочная условность не знает «изначальной» эпохи и определенных временных координат. Вернее всего задаваемый ею временной пласт было бы определить как «неважно когда». «Сказочное время грамматически относится к прошлому. Но оно не имеет ни малейшего намека на локализацию в этом прошлом... ни одного конкретного события, места, исторического имени, даты. Относясь к прошлому, сказка относится к неопределенному прошлому и скорее стоит как бы над временем вообще. Сказочное время – реальность только самого произведения, оно художественный вымысел»¹²⁸.

В этой связи интересна полемика Е. Неелова с Д. Лихачевым: «Наиболее общим указанием времени в русских сказках, его нормой являются формулы “жили-были старик со старухой”, “в некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь” и т. п., – пишет Е. Неелов. – По мнению Д. Лихачева, такие формулы свидетельствуют о том, что сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий. Но... нет ничего постоянного и протяженнее во времени, чем “жили-были”. “Жили-были” – это не из “отсутствия времени”, а из его обыденной протяженности, это свидетельство устойчивости бытия, его постоянного, нормального хода. Устойчивость эта в сказках нарушается, но для того лишь, чтобы герой, пройдя через борьбу и испытания, утвердил вновь это исходное и вечное “жили-были”... Путь сказки – это путь от “жили-были”, т. е. из вечно длящегося времени к “жить-поживать”, т. е. опять же к этому времени. Поэтому время в сказке – это не прошлое, это вечное время... Можно сказать, что неопределенно-прошлое в сказке является моделью “вечного” времени, совмещающего в себе все времена... *Волшебно-сказочный мир, существующий в таком времени (по отношению к реальному миру), приобретает черты глобальности, становится некоей универсальной моделью всего сущего*»¹²⁹.

И для фольклорной, и для литературной волшебной сказки важна лишь внутренняя последовательность составляющих ее сюжет событий. Конечно, локальные указания на время дня или года, на протяженность действия присутствуют в тексте, часто наполняясь особым магическим смыслом. Сохраняет значение «волшебного» периода суток ночь со своими рамками (сумерки, рассвет) и медиаторами (полночь, полнолуние).

Так, всего одну ночь длятся путешествия Тильтия и Митиль за Синей птицей. И в повестях Трэверс, несмотря на внешне нормальный ход времени (весну сменяет лето, подрастают близнецы, появляется новая сестренка Аннабел), чудеса происходят чаще ночью (наклеиваются на небеса пряничные звезды, говорящие звери водят хоровод в Зоопарке) или в сумерках (ветер приносит Мэри Поппинс к крыльцу дома мистера Бэнкса, взлетает уносящая ее волшебная карусель и т. п.).

Пожалуй, из всех типов вымысла – если не считать тематической области рациональной фантастики, посвященной путешествиям во времени, – именно сказочная условность наиболее полно использует символический потенциал художественного времени, превращая его в фантастический фактор. Поистине волшебным в переломные «чудесные» моменты течет время в повестях Трэверс: «Карусель разгонялась... Казалось, не будет конца кружению. Казалось, время остановилось. Солнце село, спустились сумерки. А они все неслись и неслись... весь мир обратился в бешено несущийся круг... И странно – в глубине души Джейн и Майкл словно чувствовали, что это никогда не повторится. Никогда не бывать такому волшебному катанию...» (569–570).

Сказочное время может произвольно менять свой ход, растягиваться, удлиняться и даже останавливаться. В пьесе Метерлинк никогда и ничего не меняется в Стране Воспоминаний, по-прежнему маленькими остаются умершие в детстве сестры и братья Тильтиля и Митиль. В Царстве Будущего время и вовсе течет вспять: еще не родившиеся дети выглядят там тем старше, чем дальше они находятся от момента своего рождения. А в «Драконе» Шварца Ланселот живет на свете много сотен лет, оставаясь при этом человеком.

Четыре аспекта трактовки героя. Порождаемый мифологической и сказочной условностью пространственно-временной континуум задает в высшей степени интересный тип героя, сочетающий в себе несколько равноправных и равнозначных по степени важности художественных «ипостасей». Мы видели, что рациональная фантастика и *fantasy* рассматривают человека – в социальном плане или в родовом, биологическом – как представителя всего человеческого сообщества в противоположность обитателям иных планет (НФ) либо одушевленным сверхъестественным существам (*fantasy*). При этом *fantasy*, уделяя немало внимания описанию психологических состояний персонажа, во всей полноте ставит проблему личности и часто строит сюжет именно на индивидуальном своеобразии героя, на его сущностном отличии от окружающих.

Литературные волшебная сказка и миф еще в большей степени, чем *fantasy*, склонны иметь дело с «человеком вообще», и здесь данное понятие несет в себе сложный художественный смысл. Оно предполагает повествование о конкретной судьбе достаточно индивидуализированного героя, выступающего вместе с тем и в качестве члена определенного людского сообщества (род, племя, социальный слой и т. п.), и в качестве «именно человека» в противовес другим разумным, но не человекоподобным созданиям (эльфы, гномы, тролли, орки в эпопее Толкиена). Мало того: для сказки и особенно для мифа важна общедуховная ипостась героя, когда он рассматривается как мыслящее и чувствующее существо, важнейшая часть одухотворенного, гармонично организованного мироздания.

Охарактеризуем подробнее каждый из смысловых пластов. Литературные сказка и миф, в отличие от своих архаических «предков», даже при тщательной стилизации под их лаконичную, безыскусную и максимально объективированную манеру повествования демонстрируют значительную индивидуализацию персонажей. В разбираемых произведениях главные действующие лица – Фродо Торбинс у Толкиена, Иосиф у Манна, Ланселот и Эльза у Шварца, Джейн и Майкл в повестях Трэверс – гораздо более «живы» и понятны современникам, нежели архаические мифологические и сказочные герои. Степень читательского сопереживания им гораздо выше, с ними устанавливается психологический контакт, читатель внутренне соотносит себя с персонажем, что практически невозможно в древнем мифе и фольклорной сказке.

Но чрезвычайно важен и иной аспект – постоянное чувство сопричастности героя определенному коллективу: семье, своей общине – будь то род Авраама, племя хоббитов, семья Тиль, население средневекового Города в пьесе Шварца или обитатели дома мистера Бэнкса и Вишневого переулка. Только в соотношении себя с группой близких и друзей или с национально-культурной общностью герой обретает полноту и смысл собственного существования.

Этот коллектив обычно формирует жизненные установки героя в зачине повествования, когда они еще ощущаются как незыблемые и самодостаточные. Иосиф, Фродо, Эльза, Джейн и

Майкл до начала действия пребывают в убеждении, что их жизненный путь раз и навсегда определен, что они живут правильно, в строгом согласии с моралью. Иосиф подрастает в родительском доме, дабы со временем стать его главой, Фродо прилежно заготавливает на зиму запас продуктов в духе традиций Хоббитании, Эльза готовится покорно отправиться на съедение дракону, Тильтиль и не подозревает о существовании Синей птицы.

Но внутренне, пусть порой и неосознанно, герой – «не такой, как все», он невольно уже противопоставляет себя своему маленькому миру. Эта черта в конце концов выводит его на путь странствий, а там, встречая совсем новых друзей и врагов и больше узнавая об окружающем мире, герой начинает иначе оценивать и собственную личность, и свое жизненное предназначение. Он ощущает себя Человеком, представителем целого вида разумных существ, причем далеко не единственного во вселенной. Джейн и Майкл Бэнкс понимают это, оказавшись среди говорящих зверей в Зоопарке, спасая жаворонка мисс Эндрю, общаясь с Варфоломеем и Нелеем; Фродо¹³⁰ – подружившись с гномами и эльфами; Тильтиль – увидев души предметов, животных и природных стихий; Эльза – знакомясь с Ланселотом, пришедшем из большого мира.

Подобный процесс социального и «общечеловеческого» самоопределения героя мы наблюдали и в фантастике рационального типа, но в сказке и мифе он масштабнее. Постепенно герой осознает, что оказался втянутым в основной конфликт мироздания, в борьбу вселенских Добра и Зла. И главным для него становится уяснение своей позиции в этом конфликте.

Конструируемая сказочной и мифологической условностью модель мира исходит из принципа единства обитателей вселенной в Духе, в некоем изначальном плане сотворения и развития мира. Осознавая данный принцип и принимая обязательства, возложенные на него Творцом (последний не обязательно получает личностное воплощение в тексте, часто, особенно в сказке, выступая просто как одухотворенный, этически ориентированный Миропорядок), герой становится звеном осуществления этого всеобщего плана. И нередко (а в мифе – обязательно) ощущает себя именно центральным звеном, обеспечивающим

исправление искажений, выравнивание линии развития, спасение Космоса от Хаоса.

Сказка и миф дидактичны, герой не имеет права не принять сторону Добра – иначе он перестанет быть героем. Смыслом его жизни делается исполнение Долга, прохождение Пути, достойное, т. е. соответствующее древним образцам, освященное традицией и совпадающее с заданными нравственными установками существование. Внутренними состояниями героя миф практически не интересуется, и лучше всего это видно в замкнутых мифологических моделях Толкиена, Льюиса, позднее – Ле Гуин. Классический пример – судьба Арагорна во «Властелине колец» Толкиена.

Детство названного персонажа, его юношеские странствия, история любви и женитьбы, управление королевством посвящены одной цели: восстановлению нарушенного в Средиземье равновесия светлых и темных сил, возрождению древних государств, стабилизации некогда прочного, но теперь сильно искаженного миропорядка. Все поступки Арагорна мы видим и оцениваем исключительно со стороны, так и не зная, что именно думает и чувствует про себя герой. От читателя скрыта даже мотивировка его основного решения, выбора пути: почему Арагорн решает служить Валарам, а не Саурону?

В романах Льюиса и Ле Гуин переживания персонажей фиксируются несколько более подробно, хотя преимущественно отдельными крупными мазками – только доминирующие эмоции, а не оттенки чувств. И все же мотивация поступков героев везде подчинена мотивации основной фантастической посылки (мир изначально таков, что добро и зло в нем четко различимы и первое однозначно хорошо, а второе однозначно плохо), посылка же в свою очередь интертекстуальна и опирается на фольклорную традицию. Читателем проблема выбора не осознается вообще – на то и добро, чтобы ему служили!

Нарушение этических доминант сказки и мифа, равно как и принципа интертекстуальной мотивации, может привести к разрушению жанра. Любопытный пример – попытка продолжить толкиеновское повествование в ином психологическом ключе, предпринятая в наши дни отечественным автором Ником Перуновым¹³¹. Сохраняя географию и историю Средиземья, он пове-

ствуется о приключениях не очень дальних потомков героев Толкиена: хоббита Фолко Брендибека, гнома Строри, принца Темных эльфов и т. п. Их главным антагонистом у Перумова становится человек по имени Олмер, завладевший волшебным кольцом.

Под влиянием кольца происходит психологическое перерождение героя, начинающего служить Злу, и это перерождение Перумов прослеживает значительно более подробно, чем Толкиен. Олмер испытывает внутренние муки, ему не чужды добрые порывы, несколько раз он фактически спасает от смерти Фолко и его друзей. Сочувствует он даже тем народам, с которыми воюет, хотя его войны вызывают тотальное опустошение материка. Согласно философии Олмера, насколько о ней можно судить по его поступкам, правы все (хотя на первое место он ставит довольно узко понимаемые интересы людей в противовес интересам иных разумных существ) и все одинаково подчинены неумолимому року, заставляющему обитателей Средиземья истреблять друг друга. В последней части трилогии Олмер добирается даже до Валинора и сражается с валарами, вместе с автором отнюдь не считая их воплощением абсолютного Добра.

Повествование Перумова интересно как попытка психологически усложнить стилизованную под архаичный миф бинарную толкиеновскую модель бытия. Однако смещение нравственных акцентов вызывает у читателя недоумение, тем более что взамен разрушенной исконной системы ценностей автор не предлагает ничего. Создается впечатление, будто Олмер действует импульсивно, под влиянием обстоятельств, поддаваясь неконтролируемым порывам.

Отсутствие понимания долга делает героя внутренне слабым, а его поступки – лишены выходящего за рамки сиюминутных потребностей смысла. Стройность мироздания нарушается, и его захлестывает тот самый хаос, против которого, теоретически, продолжают выступать основные персонажи и сам Олмер. Не спасает и введение в текст нового действующего лица – Великого Орлангура, стоящего вне борьбы Валаров с Морготом и охраняющего Всемирное Равновесие. Лишенные этической однозначности, борющиеся стороны становятся всего лишь выразителями частных мнений о целях и принципах собственного

существования, а для того, чтобы осознать трагичность и внутреннюю достоверность именно такого устройства бытия, автору не хватает глубины обобщений. В результате повествование опускается до уровня заурядной «героической» *fantasy*, но даже в ее системе координат читатель не в состоянии решить, на чью сторону встать.

Но вернемся к мифологическим моделям Толкиена и Манна. При всей нравственной ригоричности и подчинению частного общему их мир знает и, главное, способен убедительно продемонстрировать конфликт устремлений личности и норм морали коллектива. Собственно, раскрытию такого конфликта и посвящен роман «Иосиф и его братья». Его герой, подобно остальным персонажам эпопеи и даже в большей степени, чем они, обладает ощущением себя как частицы своего рода, племени, определенной этнической общности – и вместе с тем одержим идеей индивидуальности и неповторимости собственной судьбы.

История Иосифа – история постепенного осознания себя самодостаточной личностью, живущей по осознанно избранным ею нравственным правилам и законам. «Иосиф ценой тяжелых испытаний обретает сознательное отношение к архетипической структуре своей жизни, так что не он служит своим мифологическим первообразам, а они – ему. Суть манновского гуманизма состоит в соединении чуткости к святыням всечеловеческого предания и внутренней высвобожденности из их бессознательной массы»¹³².

Итак, в концепции бытия, задаваемой сказочной и мифологической условностью, герой раскрывается одновременно как личность, как член социума и биологической популяции *homo sapiens* и как часть единой одухотворенной вселенной, причем акцент делается на третьей и четвертой «ипостасях». Мастерски воспроизводя черты архаического сознания, невыделенность «я» из коллектива, современные литературные сказка и миф переосмысливают эти черты в русле подчинения интересов личности – без ее нивелировки! – общечеловеческим устремлениям.

Еще один аспект эстетической привлекательности сказочного и мифологического героя – внутренняя цельность и гармоничность. Сколь бы индивидуализированным ни был психологический портрет персонажа, его образ сохраняет совокупность

черт, составляющих его типическую характеристику и делающих его «узнаваемым».

Сказка и миф предоставляют читателю возможность увидеть роли, исполнение которых люди подсознательно требуют от себя и от других, воплощенными в совершенную форму. Это роли Короля, Воина и Богатыря, Отца и Сына, Учителя и Ученика, Матери и Няни, Возлюбленной, Мудреца, Врага и Друга. И перед читателем оказываются не просто люди, наделенные суммой тех или иных положительных свойств, но целостные характеры со строгой и убедительной внутренней логикой.

Архетипичность. Мы подходим к вопросу о реализации архетипов с помощью сказочной и мифологической условности. Выше мы не раз отмечали: вымысел, благодаря имманентно присущим ему иносказательности и философичности, способствует раскрытию именно «вечной», глобальной, равно значимой в различных исторических контекстах проблематики. Из всех видов вымысла реализацию архетипов как «наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных... структур»¹³³ в наибольшей степени осуществляет мифологическая, сказочная и философская условность. В мифе, сказке и притче общечеловеческие мотивы и символы, а также созданные на их основе ситуации имеют глубинное, самодовлеющее значение, становятся основным объектом авторского анализа.

Но если притча задает лишь общие параметры действия, прибегая к предельно условным и лаконичным характеристикам персонажей, обстановки, хода событий и предполагая, что читатель самостоятельно наполнит предлагаемую схему близкими ему (его поколению, социальному окружению, народу) ассоциациями и смыслами, то сказка и миф изображают конкретные ситуации, за которыми, однако, скрыты все те же «вечные» мотивы Пути, Долга, Служения, Истины и Лжи, Поступка, Клятвы, Вражды и Дружбы, Неба и Бездны и т. п., легко угадываемые читателем.

Особенно внимателен к архетипам, конечно, литературный миф – в силу намеренного воссоздания структурных принципов

архаичного мифа и мифологического мышления. Архетип у Толкиена и Манна выступает как изначальный идеальный образец мироустройства и как «свод законов», своего рода программа становящегося бытия. Подобную роль в «Сильмариллионе» играет Музыка Айнулов – звучащий прообраз вселенной:

«Был Эру, Единый, что в Арде зовется Илуватар; и первыми создал он Айнулов... Он говорил с ними, предлагая им музыкальные темы; и они пели перед ним... И он явил им видение... и они увидели пред собой новый Мир, шар в Пустоте, который был укреплен там, но не рожден из нее. И когда они смотрели и дивились, Мир этот начал раскрывать им свою историю... Илуватар же вновь сказал им: “Узрите свою музыку! Это ваше пение; и каждый из вас отыщет там, среди того, что я явил вам, вещи, которые, казалось ему, он сам придумал или развил”» (I, 6).

Отступление от заданных схем чревато распадом Космоса и воспринимается как ухудшение миропорядка (бунт Мелькора, грехопадение Адама). Но, демонстрируют Толкиен и Манн, в самом первичном образце – и в этом одно из основных отличий современного литературного мифа от его архаического «предка» – изначально заложена идея развития, планомерного изменения, эволюции бытия, обнаруживающего новые и новые стороны замысла Творца.

«Ибо никому, кроме себя самого, не раскрывает Илуватар всех своих замыслов, и в каждую эпоху появляются вещи новые и непредвиденные, так как они не исходят из прошлого... Ибо Дети Илуватара были задуманы им одним... их не было в теме, которую задал вначале Илуватар, и никто из Айнулов не участвовал в их создании. Но тем более полюбили их Айнуры, увидав создания странные и вольные, не похожие на них самих, в коих дух Илуватара открылся по-новому и явил еще одну каплю его мудрости, которая иначе была бы сокрыта даже от Айнулов» (I, 6–7).

Таким образом, в эпопеях Толкиена и Манна ход вселенской истории интерпретируется в двух взаимозависимых смысловых рядах. С одной стороны – как «старение» и «одряхление» мира, отход от Завета, от установок Начальной эпохи, максимально приближенной к космическому идеалу. Симптомом этого процесса становится постепенное забвение легенд о сотворении мира, исчезновение сверхъестественного из повседневной жиз-

ни, потеря магических знаний. С другой стороны, движение истории воспринимается и как наступление «эпохи людей», т. е. периода их владычества над природой; как процесс постепенного духовного совершенствования человека, преодоление им животных инстинктов и «ночных» сторон сознания – наследия прошлого.

Сочетание смысловых рядов порождает у Толкиена и Манна особую тональность повествования, печальную и оптимистичную одновременно. Человечество совершенствуется, усложняя свой внутренний мир и социальную структуру, обретая все новые степени свободы поступков. Но взамен оно утрачивает нечто мировоззренчески важное, теряя ощущения живой связи с миром и деятельного участия в едином процессе становления гармоничного мироздания.

Трагедию утраты человеком первоначального «синкретичного» взгляда на мир хорошо знает и литературная волшебная сказка. В «Синей птице» раскрытию этой темы подчинен весь ход повествования. В цикле повестей о Мэри Поппинс одна из самых лиричных по звучанию новелл («История Близнецов») посвящена потере взрослеющими героями возможности непосредственного общения с природой.

«Я их, наверное, никогда не пойму, этих взрослых, – сказал Джон. – Они все какие-то глупые... не понимают, что говорят вещи... – Когда-то они все понимали, – сказала Мэри Поппинс, – и деревья, и язык солнечных лучей и звезд – да, да, именно так. – Но почему же они тогда все позабыли? – сказал Джон, наморщив лоб... – Потому что они стали старше, – объяснила Мэри Поппинс» (408–409). Здесь кроются причины повышенного внимания сказки и мифа к персонажам, демонстрирующим склонность к нестандартной интерпретации реальности: к детям, «чудакам», «провидцам» вроде манновских Иакова и Иосифа и т. п.

Художественным воплощением утерянного знания и наиболее ярким отличительным признаком, позволяющим читателю безошибочно отнести текст к жанру сказки или мифа, становятся волшебные и магические образы, свойства и предметы как особая форма сказочного и мифологического выражения элемента необычайного в структуре произведения.

«Волшебное» и «чудесное» как формы проявления вымысла в сказке и мифе. Архаический миф не знает фантастики в собственном смысле слова: для сознания, современного эпохе его возникновения, все в нем представляет собой реальность. Фольклорная же волшебная сказка возникает тогда, когда вымысел начинает восприниматься как эстетическая ценность, хотя отношение к нему героев, слушателей и самого рассказчика весьма различны и неоднозначны.

Для героя происходящее в сказке по-прежнему не просто реально, но обыденно. «Этим... объясняется уверенность, с которой герой себя держит. В том, что он видит, не только нет ничего неожиданного, наоборот – все как будто давно известно герою, и есть то самое, что он ожидал»¹³⁴. Следовательно, мир здесь может быть назван волшебным лишь с позиции стороннего наблюдателя, а сам механизм создания фантастического в сказке связан с резким противопоставлением точек зрения ее героев и читателей.

Раскрывая этот механизм, Е. Неелов отмечает: «Точка зрения героя (“изнутри”) работает на создание “иллюзии достоверности”, а точка зрения слушателей (“снаружи”) исходит из установки на вымысел. В этом смысле “иллюзия достоверности” и вся в целом точка зрения “изнутри” как бы компенсируют отсутствие буквальной веры слушателей в изображаемые события. Из столкновения “веры” героя и “неверия” слушателя рождается то, с чего, собственно, и начинается художественное восприятие, – доверие: герой говорит “да” (и он прав в своем мире), слушатель говорит “нет” (и он тоже прав в своем, реальном, мире), и из этого столкновения “да” и “нет” рождается “если”, рождается не слепая вера или ее обратная сторона – слепое неверие, а доверие к судьбе героя в мире, в котором он живет»¹³⁵.

Итак, фольклорная волшебная сказка знает уже довольно разветвленную систему необычайных (в восприятии слушателей) образов, ситуаций и посылок. «Предполагаем, – пишет А. Иванова, – что чудесный вымысел в волшебных сказках организован по законам художественной целесообразности, а чудесные мотивы и персонажи объединены в системы, составляющие ядро сюжета. Иначе говоря, внутри традиционной структуры волшебной сказки существует структура чудесного,

которая и организует композицию, расстановку персонажей, систему художественно-изобразительных средств, а в конечном итоге определяет ее идейно-художественное единство»¹³⁶.

В процессе развития волшебной сказки от архаической формы через классическую и новеллистическую к литературной структура волшебного в ней претерпевает значительные изменения. Можно выделить несколько этапов подобных перемен. Наиболее древние формы волшебства исследователи связывают с повествованием о поступках чудесных героев, в которых смутно угадываются черты тотемных предков. Затем герой постепенно очеловечивается, приобретает социальные характеристики, а чудесные мотивы находят «локальное» воплощение в образах волшебных помощников или оказываются соотносены с волшебными предметами, достаемыми герою в качестве награды за добродетель. Зло на данном этапе последовательно утрачивает волшебный ореол, его мотивировки делаются социальными и бытовыми. Еще позже в сказках начинают появляться и полностью «земные» объяснения чудес.

Волшебство постепенно становится привычным, «домашним» или уходит из сказки параллельно с ослаблением магических черт в воспринимаемой человеческим разумом картине мира. Чудеса постепенно становятся достоянием прошлого. Толкиен в своей эпопее подробно прослеживает данный процесс. Чудесные мотивы и персонажи доминируют в повествовании о Первой эпохе, времени Валаров и сотворения Космоса. Вторая и Третья эпохи оказываются уже ареной деятельности гораздо более «обыкновенных», хотя все еще необычных существ, населяющих Средиземье. Это эльфы, гномы, орки и, наконец, героические предки современных людей – нуминорцы.

Волшебство на протяжении Второй и Третьей эпох сохраняется в легендах о Начальной поре, а также воплощается в образах «волшебных помощников» персонажей – полумедведя Беорна, властелина дикой природы Тома Бомбадила, магов Гэндальфа, Радагаста, Сарумана и Саурана, одушевленных деревьев-энттов – и в чудесных предметах, прежде всего в кольцах власти. Четвертая эпоха, наступившая после гибели Саурана, ухода магов и эльфов, уже целиком принадлежит людям и род-

ственным им существам вроде хоббитов, лишенным магических свойств.

Таким образом, в эпопее Толкиена происходит постепенная «демагизация» сюжета, чудеса оттесняются в древность (время Валаров) или в далекое будущее, когда исчезнет земля и второй хор Айнуров завершит симфонию Илуватара. Противопоставление прошлого и будущего в сакральном плане снимается, потому что они становятся «чудесными» в противовес профанному настоящему. Чудо существует уже лишь в окраинных пластах пространства, времени и человеческого сознания.

Литературные волшебная сказка и миф по сравнению со своими архаическими и фольклорными предшественниками наделены гораздо большей свободой обращения с вымыслом. Однако и для рассматриваемых литературных жанров обязательно соблюдение важнейших норм и закономерностей сказочной фантастики, хотя выявить последние не так-то просто.

Принято считать, что основными формами фантастического в сказке и мифе выступают «волшебное» и «чудесное», но, к сожалению, до сих пор не удается достаточно четко определить художественную специфику названных форм и даже смысловое наполнение (хотя бы на бытовом уровне) понятий «чудо» и «волшебство». Толковый словарь русского языка ограничивается в данном случае лишь замкнутым синонимическим рядом: «*Волшебство* – колдовство, сверхъестественные действия... *Колдовство* – система магических приемов, с помощью которых можно вызвать желательные изменения в окружающей среде при содействии сверхъестественных сил... *Сверхъестественный* – в мистических представлениях – не объяснимый естественным образом, чудесный... *Чудесный* – являющийся чудом, заключающий в себе чудо, волшебный... *Чудо* – в религиозных и мифологических представлениях – явление, противоречащее законам природы и не объяснимое ими, но возможное в следствие вмешательства потусторонней силы...»¹³⁷.

В литературоведческих трудах можно встретить самые разнообразные попытки выстроить терминологическую иерархию данных понятий. Так, например, А. Иванова рассуждает о терминах «вымысел», «фантастика» и «чудо» следующим образом: «Слово “вымысел” этимологически связано со словом “вымышлять”, то

есть выдумывать что-либо, сочинять, создавать воображением. В разговорном языке оно употребляется как синоним к слову “ложь”. В художественном творчестве его значение гораздо шире. Художественный вымысел может облекаться во вполне реальные, жизненно достоверные, правдоподобные формы. Фантастика как одна из форм художественного вымысла требует неправдоподобного воспроизведения жизненных явлений. Таким образом, значение понятия “фантастика” уже значения понятия “вымысел”. Чудо – одно из проявлений фантастики, в основе которого лежат представления о сверхъестественном. Чудеса в волшебных сказках в большинстве случаев восходят к магическим обрядам и представлениям... То есть всякое чудесное есть фантастическое, но не всякое фантастическое – чудесное. Соотношение понятий “вымысел”, “фантастика”, “чудо” можно представить следующим образом: род – вид – подвид»¹³⁸.

В свою очередь, Е. Неелов делает попытку разграничить «два типа фантастических элементов... Одни из них отличаются относительным характером противопоставления возможного и невозможного, другие – абсолютным. К первым относятся, например, традиционные образы научной фантастики и т. д. Второй же тип фантастического может быть представлен рядом образов фольклорной волшебной сказки (Баба-яга, Кощей Бессмертный), которые с точки зрения реальной действительности оцениваются как невозможные в абсолютном смысле... Волшебное есть частный (и одновременно наиболее чистый, последовательный) случай фантастического. Конкретным, единичным актом проявления этих категорий в художественном тексте служит чудо, чудесное. Если чудо носит относительный характер... перед нами фантастическое, если абсолютный – волшебное. Поэтому волшебное чудо – это чудо в собственном смысле слова, в отличие от “обыкновенного чуда” фантастики. И фантастический мир, таким образом, может быть более чудесен и менее чудесен»¹³⁹.

Едва ли в подобных терминологических тонкостях возможно разобраться до конца. Вот почему мы ограничимся рассмотрением лишь нескольких основных факторов, определяющих создание волшебного-сказочного и литературно-мифологического образа. В отличие от других типов фантастики, в сказке и мифе

ведущую роль играет фольклорная традиция. Чтобы быть «опознанным» читателем, волшебный персонаж или предмет непременно должен соотноситься с чередой близких ему персонажей и предметов из народных сказок и архаических мифов.

Так, Ланселот в пьесе Шварца опирается на традицию фольклорных змеборцов – освободителей царевен, на которую накладываются черты более поздней литературной трактовки образа, заимствованной из рыцарского, затем романтического исторического романа. Собака и Кошка, Бык и Осел у Метерлинка ведут себя подобно персонажам сказок о животных. Фея Бириллона, Гэндальф и Саруман, Мэри Поппинс и миссис Корри существуют благодаря общим представлениям читателя о злых и добрых волшебниках, знакомых еще по первым детским книжкам. Наконец, фантастические персонажи Т. Манна внешне соотносятся с героями уже не литературных или фольклорных, а и поныне остающихся сакральными библейских текстов.

Степень художественной убедительности сказочного мира тем самым определяется не столько новизной, сколько умением писателя воспроизвести канон по-своему, с неожиданной стороны, не разрушая при этом его целостности и чудесной природы.

Разумеется, в целом вернее говорить о следовании отнюдь не «букве», но «духу» фольклора. В литературной волшебной сказке XX в. связь «чудесных» персонажей и всей «сказочной страны» с фольклорным прототипом может быть едва уловимой – главную роль в их создании играет все же авторская фантазия. Современная сказка знает самые удивительные миры: «есть страны, где все сделано из конфет, страны, где живут цифры, либо буквы, либо музыкальные инструменты; встречается даже страна домино». Столь же непредсказуемы и герои: «В двадцатом веке написано множество книг о куклах и игрушках, среди которых наибольшую популярность завоевал Винни Пух. За ним появилось еще с десяток плюшевых медвежат, а также обезьяны, слоны, собачки, солдатики и другие игрушки: вырастающая из волшебного зернышка кукла Мирабель у Астрид Линдгрэн, Петрушка и актеры кукольного театра у Э. Амден, глиняная птица в повести польской писательницы А. Осецкой “Здравствуй, Евгений!” А в книге итальянцев М. Арджилли и Г. Парки среди людей живет мальчик Гвоздик, целиком сделан-

ный из железа... Много героев-предметов у Д. Биссета: живые вокзалы, бульдозеры, волны, точки, лужа, булочка и даже говорящий день рождения и живой Ух!.. А у англичанки Филлис Арк в книге «Чудеса в полночь» оживают вывески в трактирах»¹⁴⁰.

И все же следование фольклорным канонам (а теперь уже и собственной литературной жанровой традиции) неизбежно ограничивает авторскую фантазию, хотя частично и облегчает задачу писателя. Волшебные персонажи, подобно основной сюжетной посылке в сказке и мифе, не нуждаются в логической мотивации и объяснениях своих необычных свойств.

К примеру, у П. Трэверс чудесная няня буквально «возникает из ничего»: к дверям дома мистера Бэнкса ее приносит восточный ветер. Ни одно из ее последующих появлений и исчезновений нельзя предсказать, равно как и способ, который она для этого изберет: Мэри может спуститься с небес на бечевке от воздушного змея, улететь на карусели и т. п. А знаменитая ковровая сумка, откуда в любой момент появляется все, что угодно! Трэверс в подобных сценах избегает не только объяснений, но и любых комментариев. Наличие чудес обусловлено самой воплощаемой в тексте концепцией бытия, точнее, инобытия, сверхъестественных слоев мироздания, «достраиваемых» автором над реальностью.

В отличие от рациональной фантастики вымысел в сказке не требуется скрывать, «приспосабливать» к повседневности и требованиям здравого смысла. Напротив, его главная привлекательность заключается в предельной обнаженности, непохожести происходящего на что-либо, известное в обычной жизни.

Метерлинк в «Синей птице» специально обыгрывает эту обнаженность вымысла и отличие сказочной реальности от обыденной. Чтобы увидеть чудесный Дворец Ночи, Царство Будущего, Страну Воспоминаний, Тильтиль и Митиль вынуждены изменить взгляд на мир. Изменить в прямом и переносном смысле: повернув волшебный камень, освобождающий «души» предметов и живых существ, и научившись видеть за примелькавшейся оболочкой подлинную сущность вещей.

Волшебные персонажи и предметы наделены чудесными свойствами уже просто в силу принадлежности к плану инобы-

тия. В самом же мире сказки и мифа, как и в *fantasy*, эти свойства естественны и привычны и для волшебных персонажей, и для «обычных» героев, имеющих дело с чудесными помощниками и предметами. Ни Тильтиль, ни Джейн и Майкл, ни Ланселот не задумываются, что позволяет летать по воздуху Мэри Поппинс и ее дядюшке мистеру Паррику, на чем основано действие волшебного камня феи Бирилюны или какова, выражаясь языком А. и Б. Стругацких, «схема работы огнедышащей железы средней головы» дракона. *Механизм совершения чуда* от читателя скрыт, для сказки и мифа важен только его результат.

Волшебные свойства выступают в качестве сущностных характеристик соответствующего персонажа или предмета, формирующих его внешний и внутренний облик. Наглядный пример – герои пьесы Метерлинка. Даже обретая человеческий вид, Вода и Огонь, Сахар и Хлеб сохраняют собственные атрибуты и практическое предназначение: Хлеб отрезает от себя ломоть, чтобы накормить детей, Сахар отламывает пальцы-леденцы, Вода и Огонь опасаются приблизиться друг к другу и т. п.

Лежащие за пределами волшебных свойств черты и качества чудесных героев, обстоятельства их «внесюжетной», «обычной» жизни попросту не интересуют автора и не иллюстрируются вовсе. Никому и в голову не придет допытываться о том, где прошли детство и юность шварцевского Дракона или что и в каких мирах делает в свободное от исполнения обязанностей чудесной няни время Мэри Поппинс.

«Характеры» (правильнее было бы сказать – схемы поведения) волшебных персонажей чаще всего статичны; этих героев иногда можно уничтожить или расколдовать, но никоим образом нельзя изменить их нрав. Участие в самых невероятных сюжетных перипетиях не влияет ни на поведенческий стереотип, ни на «психологию» Мэри Поппинс, Карлсона или Питера Пэна, за которыми волей автора раз и навсегда закреплён фиксированный набор узнаваемых черт. Так, Мэри Поппинс строга, чопорна, иронична и вместе с тем кокетлива; Карлсон поверхностен, эгоистичен и беспечен; Питер Пэн вечно юн, тщеславен, склонен к приключениям и авантюрам.

Несмотря на оригинальность подобных персонажей, равно памятных взрослым и детям, перед нами не динамичный харак-

тер, а только контур, неизменный силуэт. «Глупо просить меня, чтобы я хорошо себя вел, – резонно замечает дух из новеллы О. Уайльда. – Мне положено греметь цепями, стонать в замочные скважины и разгуливать по ночам... В этом весь смысл моего существования!»¹⁴¹ Не претерпевает изменений и внешность волшебного персонажа – за исключением случаев, когда ее модификация имеет особую художественную функцию (фея Бирилюна).

В своей неизменности чудесные персонажи отчетливо противостоят главным героям-людям (или человекоподобным существам), характерным признаком которых является именно психологическая эволюция. Этот контраст намеренно обыгрывается автором и часто служит двигателем сюжета. Действие в литературных сказке и мифе так же, как и в *fantasy*, основано на встрече «обыкновенных» и «сказочных» героев, причем после нее первые уже не могут остаться прежними. Переломными подобными встречами оказываются даже для второстепенных лиц – мисс Эндрю или горожан в пьесе Шварца.

Разумеется, в тех случаях, когда речь идет о сказочной модели мира, вписанной в реальность, мотивация появления волшебных персонажей общей концепцией инобытия, а следовательно, их «естественность» и неизменность ощущаются в тексте произведения значительно слабее. В. Ляхова интерпретирует смену мотивации так: «Литературная сказка унаследовала от сказки народной веру в чудо, оно подается как “самое обыкновенное чудо”, а чтобы в эту обыкновенность, обыденность чуда легче было поверить, сказочники окружают его достоверными деталями, основательно мотивируют появление фантастических образов, помещают их в реальные обстоятельства... Сказочное порой возникает как следствие парадоксального сочетания фантастического и подчеркнуто-бытового, до предела прозаического и в ситуациях, и в репликах»¹⁴².

Добавим, что бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально, еще при фольклорном бытовании. И. Тургенев писал о литературно обработанных фольклорных сюжетах Ш. Перро: «В них есть именно та смесь непонятно-чудесного и обыденно-простого, которая составляет отличительный признак настоящего сказочного вымысла»¹⁴³.

Чудо в литературных волшебных сказках подобного «реалистически-бытового» типа приобретает отчетливо выраженную нравственно-психологическую мотивацию, выступая как гиперболическое отображение добродетелей и недостатков героя. Последнее хорошо видно в новелле «Тяжелый день» из цикла Трэверс. Отметим, что в ее произведениях вообще практически отсутствуют «злые» фантастические персонажи, например «плохой» антагонист Мэри Поппинс. Дихотомия и взаимный параллелизм доброго и злого волшебного начал фольклорной сказки в значительной степени разрушены сказкой литературной. Зло у Трэверс имеет вполне «земные» корни и связано с отрицательными чертами характера персонажа – например, сварливостью, властностью и жестокостью мисс Эндрию.

Мир, окружающий Джейн и Майкла, в основном добр, зло проникает туда редко и вызывает серьезные «волшебные» последствия лишь однажды, когда, капризничая, Джейн, которой расхотелось быть старшей и заботиться о братьях и сестре, попадает в гости к обитателям Королевского Фарфорового Блюда. И даже здесь фантастичен, строго говоря, только факт переноса девочки в «виртуальную реальность» Блюда, а не сами его обитатели, живущие в Далекое Прошлое. Исполнение желания героини – там, куда она попала, ее согласны считать младшей и баловать – становится одновременно и наказанием за каприз. Джейн должна остаться в прошлом навсегда.

Но стоит ей искренне раскаяться в собственном поведении, чары рушатся и подросшая Мэри Поппинс вытаскивает Джейн в привычную реальность Вишневого переулка. Момент перехода туда и обратно Трэверс вниманием не удостоивает: *как* Джейн могла «войти» в нарисованный пейзаж, для повествования значения не имеет. Важно в данном случае, что произойти это могло лишь «в наказание» за плохие поступки. Симптоматично, что в дальнейшем персонажи Блюда уже ни разу не оживают, хотя само оно в качестве атрибута детской комнаты то и дело упоминается в повествовании.

Особый способ повествования. В заключение отметим еще одну важную черту поэтики литературных сказки и мифа, связанную с интересующей нас проблематикой. Адекватное художест-

венное воплощение создаваемой с помощью сказочной и мифологической условности модели мира требует использования особого типа повествования, отчасти стилизованного под фольклорную волшебную сказку и архаический миф. Это повествование максимально объективировано, автор намеренно скрыт, его голос словно отсутствует в произведении.

Для характеристики подобного типа текстов подходит фраза Т. Манна об «истории, которая рассказывает себя самое». Задача писателя, возрождающего, по сути дела, фольклорный, эпический тип авторства¹⁴⁴, состоит даже не просто в беспристрастном изложении событий, а будто бы в еще одной фиксации того, что и так «знают все» и что составляет основу человеческого бытия.

Разумеется, разбираемый тип повествования в современных литературных сказке и мифе обычно бывает ширмой, маской, а то и объектом художественной полемики. Фольклорно-сказочное, чрезвычайно строго регламентированное и, соответственно, упрощенное соотношение «автор–текст» многократно усложняется в литературном произведении. Так, Манн, формально не вводя в свою эпопею рассказчика, передоверяет его функции повествованию.

«Книга комментирует и самое себя, – поясняет он в лекции о романе «Иосиф и его братья», – она говорит, что эта легенда, пережившая на своем веку столько разных переложений и преломлений, на этот раз преломляется в особой среде, где она как бы обретает самосознание и по ходу действия поясняет самое себя. Пояснения входят здесь в “правила игры”, они представляют собой, по сути дела, не авторскую речь, а язык самой книги, в сферу которого они включены, это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая, ибо применять научные методы к материалу совсем не научному, сказочному – значит заведомо иронизировать над ним» (II, 703–704).

Ирония, конечно, далеко не единственный способ «рассекретить» авторское присутствие в тексте. Литературные волшебная сказка и миф ныне в принципе предусматривают возможность и пояснения излагаемых событий, и открытого вмешательства писателя в судьбу героев, и диалог автора и персона-

жей – т. е. возможность адаптации сказочного повествования к современному читательскому восприятию. Например, в пьесах Е. Шварца «Снежная королева», «Голый король» и «Тень» создана чрезвычайно сложная и интересная система взаимных связей повествователя, по-новому излагающего канонический сказочный сюжет, автора традиционного варианта этой истории (Г. Х. Андерсена) и героя, осознающего, что у него имеется литературный прототип. В результате подобных связей сюжетные мотивы в пьесах Шварца обретают многократное смысловое и художественное «эхо», значительно усиливающее их эмоциональное воздействие на читателя.

Подытожим наши наблюдения. Посредством сказочной и мифологической условности в рассмотренных произведениях Т. Манна, Д. Р. Р. Толкиена, М. Метерлинка, Е. Шварца и П. Трэверс создается специфическая модель бытия, опирающаяся на наиболее древние представления человека об устройстве мироздания, видоизменяющиеся в ходе истории, но в сознании современного читателя существующие синхронно как некие «ненаучные» (или «донаучные») системы воззрений. Смысловые приоритеты конструируемой с помощью сказочной и мифологической условности модели мира можно определить так:

- мироздание характеризуется как единое, гармонично организованное целое, подразумевающее всеобщее родство и сопричастность живых существ, предметов и явлений друг другу и показанное в аспекте становления, т. е. развития по первоначальному плану, принадлежащему некой высшей разумной и одухотворенной воле;
- ведущий принцип организации бытия – нравственный, основанный на извечной борьбе Добра и Зла, которые могут выступать и в максимально упрощенном и абсолютизированном виде (в сказке, особенно «детской»), и в усложненной форме (например, в мифологических дихотомиях: космос // хаос; привычный мир // «иное» царство; стереотипы коллективного мышления // пробуждающееся самосознание личности);
- главной темой (проблемным центром) произведения становится тема этического самоопределения героя, его служения

Добру; добродетель оказывается критерием обретения счастья, открывает доступ к использованию магических возможностей сказочного и мифологического мира, является гарантией его сохранения;

- модель мира антропоцентрична; человек в ней – центральное звено мироздания, определяющий фактор осуществления божественного плана; герою отводится важнейшая роль в разрешении конфликта Добра и Зла, от его поступков зависит судьба вселенной;
- модель предусматривает изображение целых пластов бытия, не прослеживающихся в реальности, мотивированных присутствием Высших Сил и интерпретирующихся как «забытые» ныне человеком (или «скрытые» от него из-за неправильного нравственного выбора); магические законы предстают сущностными организационными принципами бытия; возможно переосмысление магических сил в русле «обыкновенного чуда» – метафорического истолкования духовного потенциала человека.

Смысловые установки, задаваемые сказочной и мифологической условностью, обретают следующие поэтические формы:

- адетерминированная (точнее, детерминированная внетекстуально) сюжетная посылка, опирающаяся на традицию фольклорно-сказочного и архаико-мифологического изображения мира; фантастические явления «необъяснимы» с точки зрения современного рационально мыслящего человека и (особенно в сказке) не поддаются расшифровке, осуществляясь по принципу «все может случиться»;
- особый пространственно-временной континуум, степень соотносительности которого с реальным пространством и временем может быть различной: а) замкнутый в себе мир, вообще не соотносительный с реальностью или соотносительный лишь формально (dreamtime – эпоха становления вселенной); б) та же сказочная или мифологическая модель, но «вписанная» в реальность; во втором случае силы, управляющие миром, более психологизированы и антропоморфны; чудесные свойства получают бытовые, социальные, этические мотивировки;

- специфический тип героя, в образе которого последовательно фиксируются четыре смысловых пласта: индивидуальное своеобразие личности; ее семейные, родовые, этнические корни; социальные и биологические стимулы ее поведения (как представителя человечества); наконец, мировоззренческий аспект (персонаж – звено одухотворенной вселенной, несущее в себе всеобщий Творческий Принцип); жизнь героя интерпретируется как служение; присутствуют мотивы Выбора Пути, Долга, Поступка, Верности Клятве; по сравнению с фольклорной традицией степень индивидуализации образа в литературных сказке и мифе выше, возможен конфликт устремлений личности и норм морали коллектива, опирающихся на архаические (или попросту общепринятые) установки;
- объективированная форма повествования, стилизованного под фольклорную сказку и архаический миф, с максимально «скрытым» присутствием автора в тексте; преобладание внешней фиксации действий персонажа над раскрытием его внутреннего мира; намеренная упрощенность психологических мотивировок, но при этом – авторская полемика с традицией, разрушение заданной повествовательной структуры, психологизация образов;
- реализация архетипов, т. е. обнажение в изображаемых ситуациях изначального, «канонического», бытийного смысла; принцип повторяемости на разных исторических этапах «вечных» схем и их эволюционная модификация; часто (в мифе) – авторское исследование коллективных представлений человечества об устройстве мира и нормах поведения людей;
- «волшебное» и «чудесное» как особая форма фантастики, основывающаяся на декларации существования «иных», магических слоев мироздания; персонификация магических сил в конкретных образах; возможность наглядного художественного воплощения идей и символов.

Общую тенденцию развития литературной волшебной сказки и мифа в XX столетии, явно выраженную уже в первой его половине, можно представить как двойственный процесс: формальную стилизацию под архаику и фольклор и смысловую полемику с традицией.

Сохраняя привлекательные черты сказки и мифа – необычайность происходящего, победу Добра, волшебную силу героя и его «хороших» помощников, единство людей с «живым» миром природы, уважение к накопленному человечеством культурному и нравственному опыту, – литературные волшебная сказка и миф стремятся максимально приблизить фольклорные каноны к современным эстетическим нормам, усложнить традиционный сказочный и мифологический конфликт, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами сегодняшнего человека.

Вымысел в сказке и мифе при внешнем сходстве с фольклорно-сказочными образами и сюжетами обретает в XX столетии новое содержание и формы, отчетливо воспринимаясь в качестве художественной условности, одной из разновидностей повествования о необычном.

Глава четвертая

ВЫМЫСЕЛ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО И ФИЛОСОФСКОГО ИНОСКАЗАНИЯ

Содержание и сфера применения понятий
«сатирическая условность» и «философская условность».
Подчинение элемента необычайного задаче
комического пересоздания реальности.
Вымысел как форма философского иносказания.
Степень необычайности.
Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики
в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».
Комическая мифология А. Франса («Остров пингвинов»);
«Невидимый вымысел» притчи («Замок» Ф. Кафки).
Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер».
Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи».
Сатирическая и философско-метафорическая модели мира.

Нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем какие-то вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятным, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться.

Г. Гессе

Содержание и сфера применения понятий «сатирическая условность» и «философская условность». В данной главе мы рассматриваем жанры и области литературы, на первый взгляд непосредственно не связанные с вымыслом как элементом необычайного – и тем не менее демонстрирующие разнообразный спектр форм вторичной художественной условности.

В соответствии с темой книги нас интересуют не сами по себе сатира (область литературы) или притча (жанр) и даже, строго говоря, не нарушающие буквальное правдоподобие приемы сатирического заострения и философского иносказания, но вымысел как таковой, представленный в сатирических произведениях, в «классической» (не могущей быть отнесенной к рациональной фантастике) утопии и притче, – иными словами, то, что не вполне корректно (на наш взгляд) именуют сатирической и философской фантастикой.

Однако мы не можем не учитывать: там, где сатирическое (комическое) отображение действительности или философское иносказание является основным принципом построения произведения, вымысел (элемент необычайного) неизбежно тесно связан с другими художественными формами и приемами, отнесенными нами ранее к сфере первичной художественной условности, – с заострением, метафорой, символом, гиперболой и т. п. Без учета этой взаимосвязи, а также подчиненности эле-

мента необычайного в подобных произведениях общим установкам, задаваемым жанром (для «классической» утопии и притчи) и пафосом (в сатире), адекватное восприятие и изучение указанных типов вымысла невозможно.

Иначе говоря, и сатирическая, и философская условность далеко не всегда представляют собой в восприятии читателей самостоятельные разновидности вымысла и вообще повествование о необычайном. С одной стороны, сатирические произведения вроде гоголевского «Носа» или щедринского «Дикого помещика», утопии, от Т. Мора до «Игры в бисер» Г. Гессе, и притчи, подобные «Замку» Ф. Кафки или «Чайке по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха, практически не сопрягаются в сознании читателей с вымыслом как элементом необычайного – в противоположность научно-фантастическим повестям и рассказам, волшебным сказкам, мифологическим романам или произведениям в духе *fantasy*.

С другой стороны, когда на вымысел (элемент необычайного) в подобных случаях все же обращают внимание, то пытаются «числить его по ведомству» *fantasy*, сказки, НФ. Например, к рациональной фантастике относят сатирическую повесть Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» и «Звездные дневники Йона Тихого» С. Лема, к *fantasy* – религиозно-философскую аллегорию К. С. Льюиса «Расторжение брака», сказкой именуют притчу Д. Р. Р. Толкиена «Лист работы Мелкина» и т. д.

Однако в рамках этих «ведомств» сатирическая и философско-метафорическая природа данных произведений резко отличает их от привычных фантастических, мифологических и сказочных текстов, заставляя исследователей отказаться от традиционных схем анализа. Сатирико-фантастическая посылка, например, не просто не поддерживает, но намеренно разрушает иллюзию достоверности, свойственную рациональной фантастике. Вымышленная же гипотетическая конструкция притчи (модель бытия, не привязанная к хоть сколько-нибудь определенным пространственным и временным координатам) не похожа (или далеко не во всем похожа) на «истинную реальность» *fantasy* и мир волшебной сказки.

Подобная ситуация неизбежно порождает бесплодную полемику: «сатирической фантастикой» или «фантастической сати-

рой» правильнее называть прозу Ф. Рабле, Д. Свифта, Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина? Можно ли отнести к научной фантастике «Барьер» П. Вежинова и новеллы Р. Брэдбери? Что делать с притчей Р. Баха, где фантастическая посылка (чайки мыслят, разговаривают и ведут себя, как люди) так не похожа на рационально-фантастическую гипотезу, лежащую в основе романов о разумных животных Г. Уэллса, К. Чапека или Р. Мерля?

Из данного «порочного круга» можно выйти, только если признать факт существования наряду с рациональной фантастикой, *fantasy*, сказочной и мифологической условностью еще двух самостоятельных типов вымысла, которые мы определили как сатирическую и философскую условность. Их конкретные проявления могут очень напоминать или даже практически совпадать с проявлениями других типов вымысла – но совпадать лишь формально, сохраняя собственную смысловую и художественную специфику.

Помимо перечисленных выше терминологических неувязок, выделить сатирическую и философскую условность в самостоятельные типы вымысла как элемента необычайного нас заставили следующие не до конца проясненные до сих пор наукой о литературе вопросы:

- что означает часто употребляемое в специальных работах¹⁴⁵ понятие «сатирическая условность» и в каком соотношении оно находится с понятием «сатирическая фантастика» (ведь любое сатирическое произведение содержит условность, но далеко не всякое – вымысел как элемент необычайного)?
- почему для сатирической фантастики оказываются не верны закономерности рациональной фантастики и *fantasy*? Можно ли считать в строгом смысле «волшебными» содержащие вымысел сатирические сказки?
- как истолковать с точки зрения нашей концепции сатирический гротеск, который вполне может как содержать вымысел, так и обходиться без него (ср., например, «Нос» и «Мертвые души» Н. В. Гоголя)?
- как интерпретировать соотношение с «беспорными» типами фантастики (НФ и *fantasy*) «классической» утопии и притчи, не содержащих явной фантастической посылки и

образности или лишь формально относящих действие к неопределенному будущему или к некоей условной стране?

- что делать с таким значимым для литературы XX в. явлением, как «интеллектуальная драма» (и шире – «условный театр» Б. Брехта, Ж. П. Сартра, Ф. Дюрренматта), где опять-таки может и не быть фантастики как таковой, но условность, нарочитая сконструированность, вымышленность ситуации отчетливо ощущается читателем (зрителем)?

В данной главе мы попытаемся ответить на все эти вопросы. Разумеется, наши ответы не являются исчерпывающими. Основные положения нашей концепции представляют собой, скорее, предварительные тезисы к полной типологической классификации форм вторичной художественной условности, которую теоретическому литературоведению еще предстоит создать¹⁴⁶.

Разговор о данных типах вымысла придется начать с уточнения попадающих в сферу анализа художественных текстов, ибо далеко не все здесь бесспорно. Впрочем, в случае с сатирической условностью выборку произведений сделать относительно легко. Под *сатирой* традиционно понимается (и будет пониматься нами): а) «вид комического, беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики); б) специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное (содержательный аспект) посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов (формальный аспект)»¹⁴⁷. Добавим к этому третье устойчивое значение понятия «сатира» – область литературы, объединяющая произведения, содержащие сатирические образы и сюжеты. В подобном значении термин употребляется, например, при исследовании совокупности сатирических произведений одного автора (сатира Н. В. Гоголя), группы писателей, принадлежащих к одному художественному течению (реалистическая сатира), национальной традиции и хронологическому периоду (чешская межвоенная сатира) и т. п.

Оговоримся лишь, что выделяемые нами ниже закономерности сатирического вымысла в принципе не являются прерогативой исключительно сатиры как разновидности комического. Примерно теми же чертами характеризуется «юмористический»

(«Робот-зазнайка» Г. Каттнера) или «иронический» («На полпути в ад» Д. Кольера) вымысел. В действительности следовало бы говорить о *комическом* вымысле и *комической* условности. Но мы сохраняем традиционный термин, принимая во внимание тот факт, что именно в сатире специфика рассматриваемого («комического») типа вымысла воплощена наиболее ярко – в основном в силу присущей сатирическим произведениям дидактичности и четко выраженной авторской позиции.

Гораздо сложнее определить, с какими явлениями литературы XX в. связано понятие философской условности. Базовым жанром для нее является, по-видимому, *притча*, но этот термин отнюдь нельзя признать строгим. «Притча, дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне. В отличие от неё форма притчи... допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность... притча в своих модификациях есть универсальное явление мирового фольклорного и литературного творчества»¹⁴⁸. Универсальность явления и продолжительность традиции (история притчи насчитывает несколько тысячелетий!) вполне закономерно препятствует четкости определения.

Так что же такое современная притча? Она, конечно же, не может быть последовательно и напрямую сопоставлена с притчей из Евангелия или иного религиозно-мифологического источника, равно как фольклорная волшебная сказка не может быть буквально соотнесена со сказкой литературной. Нынешняя притча как часть художественной словесности – вовсе не тот античный и средневековый дидактико-аллегорический жанр, генеалогия которого в Энциклопедическом словаре Ф. Брокгауза и И. Эфрона возводится к «особой форме проповеди», а название интерпретируется, исходя из сочетания «при» (предлог) и «теча» (ср. «теку» в смысле «бегу, поспешаю»), как «припутное изречение, руководящее человеком на путях жизни»¹⁴⁹.

Применительно к современной литературе термин «притча» обычно трактуется, во-первых, расширительно, сохраняя лишь ядро значения прежнего понятия («Притча – малый повествовательный жанр, иносказательный рассказ, содержащий нравственное или религиозное наставление»¹⁵⁰), и, во-вторых, описа-

тельно – путем перечисления свойственных и несвойственных подобным художественным произведениям характеристик.

В словарных статьях и специальных работах можно встретить утверждения, что в содержательном плане притчу отличает «тяготение к глубинной “премудрости” религиозного и моралистического порядка», а в формальном – «специфическая поэтика, исключая описательность “художественной прозы” античного или новоевропейского типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, не становясь объектами самоцельной экфразы – действие происходит как бы без декораций, “в сукнах”...»¹⁵¹.

Чаше всего притчами именуют произведения, не просто раскрывающие глубинную философскую и этическую проблематику (хотя и в подобных случаях возможен разговор о «притчевой структуре» – например, для романов Ч. Айтматова или А. Кима), но изображающие *гипотетическую, искусственно сконструированную или явно выдуманную ситуацию*, которая не может быть непосредственно соотнесена с реальностью, но лишь истолкована как *аллегорическое, символическое или метафорическое переосмысление действительности*. Вот почему нередко понятие «притча» и близкое к нему понятие «парабола» объединяют в общем обозначении «литература интеллектуальной конструкции» в противовес «литературе факта»¹⁵².

В контексте данного определения обычно рассматривают многие явления художественной литературы последних двух столетий. «В XIX и в XX вв. ряд писателей видит в экономности и содержательности притчи образец для своего творчества... На многовековые традиции притчи опирался Ф. Кафка, а также интеллектуалистическая драматургия и романистика Ж. П. Сартра, А. Камю, Ж. Ануя, Г. Марселя и др., исключаяющие «характеры» и «обстановочность» в традиционном понимании. Притча продолжает сохранять привлекательность для писателей, ищущих выхода к этическим первоосновам человеческого существования (ср. роль ходов притчи у Б. Брехта)»¹⁵³.

Однако помимо «интеллектуальной романистики и драматургии» тому же принципу создания гипотетической ситуации, лишенной индивидуального своеобразия характеров и обстоятельств, но имеющей символический смысл, следует, на наш

взгляд, на протяжении нескольких столетий своего развития и *литературная утопия*, берущая начало от сочинений Платона и оформляющаяся как жанр в творчестве Т. Мора, Т. Кампанеллы, Я. А. Коменского, Э. Кабе.

Выше мы показали, что большинство современных утопий, т. е. произведений, содержащих целостный анализ вымышленной социальной структуры, пространственно и хронологически удаленной от современного мира или непосредственно «вписанной» в него, строится на основе рационально-фантастической посылки, заимствуя у НФ образную систему, конфликт и принципы развития сюжета, многократно усиливающие динамику и повышающие эмоциональное воздействие на читателя.

Но отнюдь не все образцы этого жанра, начиная со второй половины XIX в. и до настоящего времени, соответствуют канонам НФ и относятся к одной из разновидностей социально-философской фантастики, подобно утопическим и антиутопическим романам Г. Уэллса, Е. Замятина, К. Чапека. Немалое число утопий XIX и XX столетий сохраняют «классический» облик, сближаясь с лежащими вне пределов художественной литературы жанрами философского эссе и публицистического трактата. Таковы «Вести ниоткуда» У. Морриса, «Эдгин» С. Батлера, «Железная пята» Д. Лондона.

Вымысла здесь практически нет, поскольку фантастическая посылка (исходно чаще всего близкая к знаменитому «а что, если» рациональной фантастики) формализуется, предельно упрощается и обобщается, превращаясь из более или менее текстуально развернутой и определяющей сюжет гипотезы о новом открытии, изобретении, космическом контакте, природном или социальном катаклизме, как было в НФ, в простое указание на перемещение действия во времени или пространстве. К примеру, в романе Д. Оруэлла «1984» фантастические образы, предметы, детали отсутствуют. Однако роман сохраняет название «антиутопии» – т. е. описания *вымышленного* мира, являющегося метафорическим выражением настоящего.

Суть дела, по-видимому, заключается в том, что читателя романа Д. Оруэлла держат в напряжении не фантастические допущения, которых нет, а, во-первых, содержащееся в подтексте, но для автора и его аудитории выходящее на передний план со-

поставление изображаемой социальной модели с реалиями современности – и, во-вторых обобщение, т. е. умение писателя проанализировать в гипотетической конструкции объективные законы, действующие в реальной истории человечества.

Но ведь это и есть художественные приемы (подчиненные единому принципу – *философского иносказания*), характерные для параболы и притчи. Следовательно, наряду с названными жанровыми формами утопия «классического» типа (с отсутствующей или формализованной фантастической посылкой) демонстрирует вымысел иного, нежели рациональная фантастика, типа – философскую условность.

Подчиненность элемента необычайного задаче комического пересоздания реальности. Вымысел как форма философского иносказания. Мы более или менее четко ограничили жанровое пространство сатирической и философской условности. Но возникает иная проблема: как на этом пространстве отделить явный вымысел от заострения, пародии, гиперболы и карикатуры? Решить эту задачу «раз и навсегда» практически невозможно. Из приведенных выше определений ясно: и сатира как область литературы, и «классическая» утопия и притча как жанры *имманентно условны*, т. е. построены на основе пересоздания реальности, а не ее непосредственного воспроизведения «в формах самой жизни». Разница между ними состоит лишь в том, как именно и с какой целью осуществляется подобное пересоздание.

Действительно, все попытки описать свойственный сатире способ осмысления реальности приводят к констатации факта, что «преувеличение и заострение в сатире есть проявление более общей закономерности: деформации образа, способствующей выявлению наиболее существенных пороков, жизненных явлений, достойных сатирического осмеяния»¹⁵⁴.

Соответственно, «сатирический образ – это результат направленного искажения, которое обнаруживает в предмете дотоле скрытый комический аспект и тем самым возвращает ему неприглядный сущностный вид»¹⁵⁵. Специфичен сам объект изображения: из всех сторон реального мира сатира отбирает лишь негативно-комические. «Под прицел смеха, – пишет А. Вулис, –

обычно попадает явление, претендовавшее на серьезность и значительность, на деле же – несостоятельное. Или более обще: стремившееся казаться одним, но оказавшееся другим; сатирик... раскрывает эту несостоятельность, это несоответствие между “одним” и “другим” – замаскированное, но вполне реальное... Смеховой (сатирический, юмористический и т. п.) анализ не просто констатирует противоречие, но усугубляет его, широко опираясь при этом как на фантазию шутника или писателя, так и на воображение слушателя или читателя»¹⁵⁶.

Иначе говоря, для сатиры как способа отображения реальности характерно своего рода *разъятие гармонии бытия, представление его в виде абсурдно-хаотической нелепицы*, где все притворяется не тем, что оно есть на самом деле. Отсюда близость сатиры абсурду и нонсенсу (в стиле, скажем, Л. Кэррлла или Д. Хармса), окончательно заменяющим истинные причинно-следственные связи явлений и событий искусственно изобретаемой писателем «опрокинутой» логикой.

В отличие от сатирической, интеллектуальная конструкция притчи лишена комизма. Пересоздание действительности идет путем отвлечения от конкретики, поиска за индивидуальным и оригинальным всеобщего и вечного – но от этого сам принцип переосмысления бытия не становится менее важным или явственным, чем в сатире. Сюжетная конструкция притчи по характеру «поэтически-дидактическая, в поэтических формах излагающая возвышенные религиозно-философские истины с вытекающими из них нравственными положениями»¹⁵⁷.

Вот почему «действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и характеров в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора»¹⁵⁸. Интерес к сюжету притчи – и здесь ее отличие от *fantasy*, сказки, мифа и сходство с рациональной фантастикой и сатирой – возникает не за счет сопереживания героям, но за счет интеллектуального усилия, направленного на постижение проблематики, на возможно более полную «расшифровку» авторского замысла: «читателю предлагается сложная философская или моральная задача, требующая разрешения и создающая напряженность повествования»¹⁵⁹.

Суть художественного воплощения мира в любом из сатирических жанров и в притче заключается в *иносказании*, подчеркнутым выражении сложной гармонии бытия через отдельные обобщенные, лишенные индивидуальных черт и смещенные относительно реальных связей между собой объекты. Чем очевиднее подобное смещение, тем более условный характер приобретает создаваемая в произведении картина мира.

Однако пересоздание реальности, о котором идет речь, далеко не всегда переходит грань явного вымысла. Это общеизвестно. Для сатиры традиционно выделяются два способа (точнее, две степени) заострения комически негативных черт явления или предмета. «Иногда она (фантазия художника. – *Е. К.*) не выпускает себя за рамки сдержанного, умеренного предположения: “так все-таки могло быть”, иногда же делает ставку на положения абсолютно невероятные. Плюшкин, Иудушка Головлев или Джигль только приблизились к черте, за которой начинаются чудеса. Янки, Пантагрюэль, “прозаседавшиеся” с их странной раздвоенностью (“до пояса здесь, а остальное там”) – ее перешагнули»¹⁶⁰.

Итак, существуют два ряда сатирических произведений: без вымысла как элемента необычайного – и содержащие таковой. В первый ряд попадают «Ревизор» Н. Гоголя, «Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина, «Человек в футляре» А. Чехова, романы Г. К. Честертона и У. Теккерея, новеллы О’Генри, сатирические эпопеи Я. Гашека о Швейке и И. Ильфа и Е. Петрова об Остапе Бендере, рассказы М. Зощенко, «Театральный роман» М. Булгакова и т. д.

Во второй список следует поместить «Хромого беса» А. Лесажа, гоголевские «Шинель», «Нос» и «Ночь перед рождеством», щедринскую «Историю одного города», «Янки при дворе короля Артура» и «Путешествие капитана Стормфилда в рай» М. Твена, «Остров пингвинов» А. Франса, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, комедию К. Чапека «Из жизни насекомых» и повесть В. Пелевина с тем же названием, роман «Альтист Данилов» В. Орлова, пьесы В. Маяковского, новеллы Д. Кольера, сатирико-фантастические миниатюры А. Житинского.

Подобные ряды можно выстроить и для притчи, противопоставляя «Город за рекой» Г. Кайзера, «Мух» Ж. П. Сартра, «Рассторжение брака» К. С. Льюиса, «Адама-творца» и «Мать» К. Ча-

пека, «Игру в бисер» Г. Гессе, «Белку» А. Кима – «Физикам» Ф. Дюрренматта, «Процессу» и «Замку» Ф. Кафки, «Кавказскому меловому кругу» Б. Брехта, «Чевенгуру» А. Платонова. Разумеется, для притчи границы явного вымысла и первичной условности значительно более размыты.

Степень необычайности. Думается, однако, эту градацию степеней сатирического и философско-метафорического пересоздания реальности можно сделать более подробной. Мы предлагаем различать *четыре варианта отступления от жизнеподобия*.

Вариант первый. Автор прибегает к заострению и сгущению реальных черт объектов и событий, изображаемых все же вполне «узнаваемо», близко к их истинному облику. Сюжет развивается в конкретных пространственно-временных координатах, можно говорить о жизненных прототипах действующих лиц. Это уровень *первичной* художественной условности. Соответствующие сатирические приемы: заострение, гипербола, пародия, парадокс, метафора, символ и т. п. Примеры: «Старосветские помещики» Н. Гоголя, «Мой дядюшка Одиссей» И. Марека, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова.

К данному варианту повествования применим и термин «гротеск», но с оговоркой – «нефантастический». Здесь необходимо небольшое отступление. Понятие «гротеск» в современном литературоведении поливариантно. Под ним подразумевают, во-первых, «один из видов типизации (преимущественно сатирической), при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов»¹⁶¹. В данном случае гротеск синонимичен «вторичной условности» в ее более или менее общепринятом понимании (более широком, чем наше).

Во-вторых, гротеском в более узком смысле именуется художественный прием, представляющий собой «структурное соединение воедино предметов, признаков и частей, принадлежащих к разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого»¹⁶². Однако подразумевает ли подобное «совмещение логически несовместимого» непременно явный вымысел (элемент необычайного)? На сей счет мнения исследователей расходятся. «Гротеском является не всякое пре-

увеличение, а такое, которое носит фантастический характер», – отмечает со ссылкой на Ю. Борева («Гротеск – целенаправленное заострение с помощью фантастического изображения») и А. Бушмина («Гротеск – искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающихся в природе и обществе») Д. Николаев¹⁶³.

По мнению же Ю. Манна, «не фантастика является главной приметой гротеска, она сама играет в нем роль подчиненную. Больше того – возможен гротеск и без фантастики»¹⁶⁴. Точка зрения Ю. Манна представляется нам более справедливой, ведь гротеск давно и обоснованно находят и в «Ревизоре» Н. Гоголя, и в «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гашека, и в «Процессе» Ф. Кафки. Поэтому мы принимаем, во-первых, узкое (прием) понимание гротеск и признаем существование двух разновидностей гротеска, содержащего и не содержащего вымысел (элемент необычайного).

Для притчи же первый вариант отступления от жизнеподобия латентен. К нему можно отнести практически любое произведение с углубленной философской проблематикой – от «Волшебной горы» Т. Манна до романа-параболы в послевоенных южнославянских литературах («Дервиш и смерть» М. Селимовича и др).

Вариант второй. Нарастая, степень сгущения и заострения порождает сюжеты и ситуации невероятные, непосредственно с действительностью не соотносимые, гротескные и даже порой гротескно-фантастические, но тем не менее не разворачивающиеся в целостные модели мира; основанные на явном вымысле, но сохраняющие логику реальности (как это происходит в рациональной фантастике, *fantasy*, литературных волшебной сказке и мифе).

Сатирическая условность данного уровня (ее с достаточно вескими основаниями можно интерпретировать в этом случае и как *первичную*, и как *вторичную*, но, на наш взгляд, она ближе к первой) знаменует прежде всего нарушение последовательности и логики действительного течения событий, причинно-следственных связей между ними и любых физических, психологических, нравственных законов, а потому родственна нонсенсу и абсурду.

Особенно ярко, пожалуй, подобный вариант для сатиры характеризует понятие «небывальщина»: нос сам собой отделяется от живого человека и в мундире путешествует по городу («Нос» Н. Гоголя); у градоначальника в голове вместо мозгов обнаруживается фарш, что не мешает ему жить и исполнять свои обязанности («История одного города» М. Салтыкова-Щедрина); половина человека исправно участвует в бюрократических совещаниях («Прозаседавшиеся» В. Маяковского) или управляет помещьем, то совершая добрые дела, то терроризируя всю округу («Раздвоенный виконт» И. Кальвино).

Философская условность второго уровня создает произведения, подобные «Замку» Ф. Кафки, «Физикам» Ф. Дюрренматта и «Мадрапуру» Р. Мерля. Собственно вымысла (посылка, образы, события, заведомо невозможные в реальности) здесь нет, но есть интеллектуально-философское обобщение и перекомбинирование реальных явлений, выводящее действие и героев из плоскости обыденного существования. Каждый эпизод, образ, деталь важны не сами по себе, а как намеки, отсылки, символы глубинных смыслов. Процесс чтения превращается в угадывание того, что «на самом деле» хотел выразить писатель.

Вариант третий иллюстрируют произведения, относимые по своей проблематике и способу интерпретации реальности к одному из жанров сатиры или к притче и содержащие явный вымысел как элемент необычайного: «Сказка о попе и работнике его Балде» А. Пушкина, «Шинель» Н. Гоголя, «Кентервильское привидение» О. Уайльда, «Янки при дворе короля Артура» М. Твена, «Лист работы Мелкина» Д. Р. Р. Толкиена, «Расторжение брака» К. С. Льюиса, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха. В подобных случаях лежащая в основе сюжета посылка, образная система, предметные детали и т. п. напоминают соответствующие формы рациональной фантастики, *fantasy*, сказочной и мифологической условности.

Но это именно стилизация, формальное сходство при совсем иных смысловых (сатирическая и философско-аллегорическая картина мира) и художественных (сатирическое и философское иносказание) приоритетах. И сатирическая, и философская условность в данном случае пародирует каноны других типов вы-

мысла и создает собственные, оригинальные по содержанию и форме модели реальности.

К описанному варианту мы относим и те утопические (и антиутопические) произведения XX столетия, которые по форме близки «классической» утопии прошлых веков. Здесь рационально-фантастическая посылка (если вообще о ней можно говорить) предельно формализована и сводится к тезису: «Предположим, что существует (место и время не важны) социальная структура, характеризующаяся...» («Игра в бисер» Г. Гессе) – или: «Предположим, что после грядущей мировой войны английское общество будет выглядеть следующим образом» («1984» Д. Оруэлла). Фактически перед нами опять-таки философская аллегория, слегка «замаскированная» под социальную фантастику.

Вариант четвертый. Наконец, и сатирическая, и философская условность, подобно всем рассмотренным в предыдущих главах типам вымысла, обладает способностью к синтезу и даже, на наш взгляд, более активно, чем остальные, взаимодействует с рациональной фантастикой, *fantasy*, сказочной и мифологической условностью.

В случаях такого синтеза происходит взаимное наложение друг на друга сатирической или философско-аллегорической модели реальности и фантастической, сказочной или мифологической картины мира, причем каждая сохраняет и самостоятельное значение. Иначе говоря, модели реальности, создаваемые с помощью рациональной фантастики, *fantasy*, сказочной и мифологической условности получают сатирический отсвет или дополнительную философско-аллегорическую интерпретацию, многократно увеличивающую возможности их трактовки.

Соответствующие произведения – например, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Войну с саламандрами» К. Чапека, «Превращение» Ф. Кафки, «Альтиста Данилова» В. Орлова, «Агасфера» С. Гейма, «Белку» А. Кима – можно *на равных основаниях толковать как фантастические и как сатирические (философско-метафорические)*, чего в предыдущем случае сделать нельзя. Это наиболее интересные с точки зрения художественной структуры и обладающие наибольшей содержательной глубиной случаи использования писателями вымысла – элемента необычайного.

Сатирическая и философская условность, в частности, вполне способны заимствовать и переосмысливать художественные принципы друг друга. Собственно, сатирическое переосмысление канонов притчи создает *басню*, определяемую как «близкий притче жанр, которому свойственно ироническое или сатирическое иносказание»¹⁶⁵.

Если же, напротив, комическое заострение использует притча, то получается, по-видимому, нечто подобное ироническим миниатюрам А. Житинского (ср., например, миниатюру «Микроб»: «Я посмотрел в микроскоп и увидел на другом конце трубы толстого, пушистого микроба, похожего на плюшевого медведя. С минуту мы молча смотрели друг на друга, опасаясь инфекции. – Ты какой? – наконец крикнул я в трубку. – Холерный, – просто ответил микроб. – А ты какой? – Национальность, что ли? – не понял я. – Да нет. Вообще... – Ну, живой, – неуверенно сказал я. – Я тоже живой, сказал микроб. – А конкретнее? Я задумался, но так и не нашелся, что ответить. – Вот видишь, – назидательно сказал микроб. – А лезешь мне в душу со своим микроскопом. Ты с собою сначала разберись. И он был абсолютно прав»¹⁶⁶.

Из сказанного понятно: сатирический и философский вымысел в принятом для данной работы значении – т. е. элемент необычайного, становящийся основой для создания вымышленной модели реальности, – существует в локальной области между формами первичной сатирической и философской условности (заострение и сгущение, не выходящее за рамки возможного), с одной стороны, и абсурдом и нонсенсом, намеренно разрушающими всякую логику и соблюдающим единственный закон – игнорирование закономерностей реальности, с другой.

При изучении повествования о необычайном интересен третий уровень и отчасти второй и четвертый. Сатирическое и философское претворение художественных принципов иных типов вымысла мы покажем на примере пьес В. Маяковского и романа А. Франса, интеллектуальной утопии Г. Гессе и мифологической драмы Ж. П. Сартра. Второй уровень, наиболее актуальный для притчи, кратко охарактеризуем на примере романа Ф. Кафки¹⁶⁷. Синтезу же различных типов вымысла будет посвящена следующая глава.

Огромное количество созданных в XIX–XX вв. сатирических и философско-аллегорических произведений, систематизация которых потребовала бы многих и многих специальных работ, вынуждает нас отказаться в данной главе от привычного по иным разделам книги краткого обзора истории развития рассматриваемого жанра или области литературы на протяжении последних двух столетий.

Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня». Произведения В. Маяковского и А. Франса мы отобрали для анализа как наиболее ярко демонстрирующие сатирическое переосмысление канонов иных типов вымысла, в данном случае — рациональной фантастики и мифологической условности. Вообще, сатирическая условность охотно «маскируется» под НФ. Объясняется это, вероятно, тем, что научно-фантастический взгляд на мир близок сатирическому углу зрения своей рациональностью и дидактизмом, пафосом отрицания и утверждения определенных общественных ценностей.

Однако и пародирование мифологем различных религий (для европейской литературы преимущественно христианской) и вообще космогонии, свойственной архаичному и античному мифу, имеет не менее солидную литературную традицию, в XIX–XX вв. включающую и «Забавную Библию» Л. Таксила, и пушкинскую «Гаврилиаду», и «Кибериаду» С. Лема.

Можно найти и немало примеров заимствования сатирой художественных приемов из арсенала сказочной условности (от сказок А. Пушкина, П. Ершова, М. Салтыкова-Щедрина до «Сказки про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова) и *fantasy*, «истинную реальность» которой, полную чудесных и сверхъестественных явлений, возможно, роднит с сатирой стремление показать обычный мир в необычном свете, своего рода карнавальное «взрывание» обыденности.

Сюжет пьес «Клоп» (1928–1929) и «Баня» (1929–1930) строится на основе допущения, имеющего вид рационально-фантастической посылки. В «Бане» это изобретение машины времени и установление контакта с будущим, на сто лет удаленным от момента основного действия. В «Клопе» – гипотеза о возвращении

к жизни человека, пятьдесят лет находившегося в состоянии анабиоза, вызванного резким охлаждением организма.

Обе посылки ориентированы на базовые для рациональной фантастики конца XIX – первой половины XX в. научные теории, к моменту написания пьес многократно воспринимавшиеся и интерпретировавшиеся художественной литературой. В. Маяковский мог опираться, в частности, на сюжет романа Г. Уэллса «Машина времени», упоминаемого в тексте «Бани», и на произведения своего соотечественника А. Беляева, в одной из повестей которого («Ни жизнь, ни смерть», 1926) рассказывается именно о массовом замораживании людей, желающих попать в будущее.

Непосредственной и развернутой мотивации посылки у Маяковского нет. В комедии «Клоп» появляется только краткое сообщение: «На перекрестке Шестьдесят второй улицы и Семнадцатого проспекта бывшего Тамбова прорывающая фундамент бригада на глубине семи метров обнаружила засыпанный землей обледеневший погреб. Сквозь лед феномена просвечивает замороженная человеческая фигура. Институт (имеется в виду Институт человеческих воскрешений, без дополнительных пояснений упомянутый строчкой выше. – *Е. К.*) считает возможным воскрешение индивидуума, замерзшего пятьдесят лет назад» (566).

Сама процедура оживления изображена максимально лаконично: «Профессор (*переходя от врача к врачу, говорит.*) (*Первому.*) Ток включить по моему сигналу. (*Второму.*) Доведите теплоту до 36,4 – пятнадцать секунд каждая десятая. (*Третьему.*) Подушки кислорода наготове? (*Четвертому.*) Воду выпускать постепенно, заменяя лед воздушным давлением. (*Пятому.*) Крышку открыть сразу. (*Шестому.*) Наблюдать в зеркало стадии оживления» (570).

В «Бане» изобретатель Чудаков дает, казалось бы, гораздо более подробные пояснения, упоминая Эйнштейна и рисуя радужные перспективы использования машины времени. Но само изобретение рассмотреть невозможно: его попросту нет на сцене. Актеры только делают вид: перед ними стоит какой-то аппарат: рабочие «запаивают воздух паяльной лампой» (авторская ремарка); Велосипедкин на слово верит Чудакову: «*Велосипед-*

кин. Почти ничего не понимаю и во всяком случае совсем ничего не вижу. *Чудаков*. Да напаяль же ты очки! Тебя слепят эти планки платины и хрусталя, этот блеск лучевых сплетений. Видишь? Видишь? *Велосипедкин*. Ну, вижу...» (585).

Иначе говоря, фантастическая гипотеза в обеих пьесах не мотивирована логически, а лишь *обозначена* в репликах персонажей в расчете на возникновение у читателя соответствующих ассоциаций. Для адекватного восприятия пьес необходимо знакомство с произведениями Г. Уэллса и А. Беляева или хотя бы общее представление об аналогичных рационально-фантастических сюжетах или научных теориях.

Само по себе это еще не странно. Подобная редукция логической мотивации посылки характерна и для рациональной фантастики. Правда, там она происходит позже, во второй половине XX в., когда накопившийся в европейской литературе арсенал научно-фантастических образов и идей, хорошо известных аудитории, избавляет писателей от необходимости бесконечного повторения объяснений.

Но в пьесах Маяковского обращает на себя внимание не только редукция посылки, но и несомненно иронический тон описаний необычайных явлений и процессов. Вот декорации сцены «оживления» Присыпкина: «Посредине, на операционном столе, блестящий оцинкованный ящик человеческих размеров. У ящика краны, под кранами ведра. К ящику электропроводки. Цилиндры кислорода. Вокруг ящика шесть врачей, белых и спокойных. Перед ящиком на авансцене шесть фонтанных умывальников. На невидимой проволоке, как на воздухе, шесть полотенец» («Клоп», 570).

О принципе действия машины времени сообщается следующее: «*Чудаков*. Этим ключом ты изолируешь включенное пространство и отсекаешь от всех тяжестей все потоки земного притяжения и вот этими странноватыми рычажками включаешь скорость и направление времени» («Баня», 585).

Описания составлены так, что вместо хотя бы поверхностной «веры» в происходящее, неперменной для рациональной фантастики, вызывают у читателя улыбку узнавания штампов второсортной НФ. Необходимую рациональной фантастике иллюзию достоверности заменяет у Маяковского откровенное пародиро-

вание рационально-фантастической посылки, сюжета, образности и даже художественных деталей.

Легко атрибутируются шаржи на традиционных героев НФ, к тому же имеющих у Маяковского «говорящие» имена: изобретатель-одиночка Чудаков (ср. уэллсовского Кейвора, толстовского Гарина, беляевского Вагнера и т. п.), его спутник, энтузиаст Велосипедкин (аналогичен рассказчикам, сопровождающим ученых в упомянутых произведениях Г. Уэллса и А. Беляева), человек будущего – Фосфорическая женщина.

Определяющая черта внешнего облика последней – испускаемое ею неизвестно как и зачем свечение – вызывает двойной эффект: узнавания фантастического персонажа (в будущем все *не так*, как в настоящем, а почему именно данным образом *не так*, не важно) и комического снижения рационально-фантастического по своему происхождению образа – Фосфорическая женщина «постепенно охлаждается и приходит в нормальный вид» (611).

Иронически переосмысленными фантастическими деталями, буквализованными метафорами и штампами НФ изобилует и пьеса «Клоп». Тут и механизированный зал заседаний, где «вместо людских голосов – радиораструбы, рядом несколько висящих рук по образцу высовывающихся из автомобилей» (564), и «гладкие опаловые, полупрозрачные стены комнаты» (575), и искусственные плодовые деревья: «Первое дерево – на зеленых квадратах-листьях огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево – бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье – зеленое, с елочными шишками – открытые флаконы духов... *Репортер*. Передайте мне мандарины. Это правильно делает городское самоуправление, что сегодня деревья мандаринятся, а то вчера были одни груши – и не сочно, и не вкусно, и не питательно...» (572).

Итак, у Маяковского рационально-фантастическая посылка комически переосмыслена, превращена в откровенный фарс. Однако, если в «Клопе» и «Бане» отсутствует иллюзия достоверности, почему эти пьесы вполне увлекательны? Будь они просто пародиями на научную фантастику, каковых в отечественной литературе немало – от «Месс-Менд» М. Шагинян и «Острова Эрендорфа» И. Эренбурга до монументальной карти-

ны «описываемого будущего» в романе А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу», – интерес к ним испытывали бы разве что знатоки НФ, но не обычные зрители.

Дело, очевидно, в том, что, помимо пародирования, которое в данном случае является элементом побочным (комический научно-фантастический антураж призван лишь подчеркнуть особый празднично-феерический колорит действия), сатирический вымысел решает и свои собственные «серьезные» задачи, обусловленные природой *сатирического иносказания*, избранного автором в качестве основного принципа художественного построения вымышленной модели реальности.

Нет нужды подробно характеризовать замысел пьес «Клоп» и «Баня» или талант Маяковского-сатирика. Давно раскрыты «воинствующая» природа сатиры Маяковского, энтузиазм драматурга в обличении мещанства и бюрократизма, однозначность и незыблемость авторской позиции, обеспечивающей воцарение справедливости в финалах «Клопа» и «Бани». Авторский идеал, несмотря на явную карикатурность описаний, избавляет фантастическую картину будущего от уничтожающего осмеяния, обычного для сатиры. Все зарисовки жизни через пятьдесят и сто лет, как и портреты «энтузиастов науки» Чудакова, Велосипедкина, Фоскина, даны Маяковским не в сатирических, а в сочувственно-юмористических тонах.

Но для нас в связи с содержательным аспектом пьес «Клоп» и «Баня» важно только одно. Тот эффект динамичного действия, заставляющего читателя активно сопереживать героям, который в рациональной фантастике возникает благодаря тщательно поддерживаемой автором иллюзии достоверности, здесь порожден сатирическим иносказанием, т. е. постоянным, хоть и неявным (непосредственно не выраженным в тексте) соотношением происходящего на сцене с повседневной реальностью и узнаванием изображаемого как типического, часто встречающегося в жизни, общеизвестного.

Впрочем, в пьесе «Баня» есть и непосредственное воплощение, своего рода авторская иллюстрация иносказания. Мы имеем в виду составляющую третье действие сцену «театра в театре», когда часть сценического пространства изображает продолжение зрительного зала, а актеры одновременно являются и действующими

щими лицами пьесы, и якобы пришедшими посмотреть постановку обычными «людьми с улицы». Победоносиков в этой сцене решительно не узнает самого себя, выведенного в пьесе, а Велосипедкин, напротив, путает «реального» Победоносикова с вымышленным персонажем.

Маяковский прибегает здесь к разрушению «четвертой стены» – основного принципа сценического воплощения действительности. Подобное нарушение театральных канонов, частое в драматургии XX в., – якобы выход за пределы даже первичной условности – создает иллюзию перемещения действия из художественного пространства непосредственно «в гущу жизни» и в то же время парадоксально напоминает о максимально условном, «искусственном» способе отображения реальности в пьесе и вообще в театре.

Зрителю показывают «будто бы реальность», которая на самом деле *играется на сцене*, т. е. представляет собой художественное переосмысление реальности. И сравнение зрителем «условного» Победоносикова из других действий с «псевдореальным» чиновником (в исполнении того же актера) из третьего акта, смотрящим пьесу, в которой выведен он сам, становится наглядным воплощением сатирического иносказания.

Иначе говоря, рациональная фантастика стремится максимально «спрятать» вымысел, психологически оправдать фантастические события как «потенциально возможные», убедить читателя, что участвующие в них персонажи – обыкновенные люди. Сатирическая условность, напротив, *максимально обнажает вымысел*, вплоть до иллюзорного отказа от первичной условности искусства.

Писатель-сатирик уверяет читателей: того, о чем я пишу, конечно, не бывает и быть не может. Читатель же внутренне возражает: нет, все так и есть на самом деле, если отрешиться от *формы изображения*, узнать в пародии объект пародирования. Но к пониманию данного факта читатель приходит именно и только благодаря искаженной по сравнению с реальностью картине мира, представленной в сатирическом тексте.

Потому и не верны для вымысла в сатире закономерности рациональной фантастики (и любого другого типа условности), что она, комически претворяя и пародируя, т. е. уничтожая их,

решает собственные задачи: «обесмысливает» реальность, чтобы стала понятна ее скрытая от поверхностного взгляда суть. Напомним: и для вымысла в целом (а по большому счету и для первичной условности как образной природы искусства) пересоздание действительности тоже является способом постижения ее глубины. Сатирическая условность просто переосмысляет реальность на свой очень яркий, вплоть до ощущения нарочитости, лад: иронично, гротескно, с разоблачающим и уничтожающим смехом.

Комическая мифология А. Франса. Рассмотрим теперь способы преломления художественных закономерностей мифологической условности в сатирическом романе А. Франса «Остров пингвинов». Созданный в 1908 г. роман содержит сатирическое описание истории вымышленного народа пингвинов (точнее, птиц, превращенных в людей), за которой прочитывается история Франции и соседних с ней европейских государств. Повествование в первых частях романа («Происхождение» и «Древние времена») стилизовано под исторический трактат, легенду и житийную литературу; затем оно продолжается в жанре эссе и политического памфлета («Средние века и Возрождение», «Новые века» и «Новейшие века»). Наконец, последняя часть («Будущие времена») в ироническом ключе воспроизводит сюжетную схему антиутопии, какой она была в конце XIX – начале XX в., во времена Д. Лондона и Г. Уэллса.

В разделе «Происхождение» Франс выстраивает мифологическую космогонию примерно того же плана (если не брать в расчет иронию), что выше мы наблюдали в эпопеях Д. Р. Р. Толкиена и Т. Манна. Правда, мифомодель Франса охватывает историю не всех «племен и рас» вселенной, но лишь одного народа – пингвинов, которые, сделавшись людьми, вошли в уже сформировавшееся человеческое сообщество. Но это не меняет сути. В романе, казалось бы, присутствуют все характерные для мифомодели пространственные и временные пласты: сакральная «довременная» эпоха (когда пингины еще были птицами), данная в становлении и развитии история мира (точнее, острова пингвинов Альки, перемещенного к берегам

Бретани) и ее апокалиптическое завершение, влекущее за собой начало нового цикла существования пингвинской цивилизации.

Вселенная пингвинов имеет и неперенные для мифологической модели сверхъестественные слои бытия, управляющие миропорядком. В романе Франса они представлены в виде рая, где в первой книге дискутируется вопрос о наделении пингвинов бессмертной душой (ср. во многом схожий «Пролог на небесах» в эпопее Т. Манна «Иосиф и его братья», также не лишенный иронических интонаций), и ада, откуда смущать душу святого Маэля является дьявол и куда совершает путешествие для беседы с тенью Вергилия монах Марбод.

В число сверхъестественных персонажей, помимо Господа и дьявола, Франсом включены христианские святые и «отцы церкви» (большинство из них – лица исторические, подобно Августину и Лактанцию, часть же носит вымышленные имена с комическим значением – Оришель, Тотишель, Проб), а также демоны, духи и чудовища греческой и христианской мифологии: «При лунном свете дородные северные сирены с льняными волосами вздымали вокруг него свои белые груди и розоватые зады... Океан был покрыт огромными льдинами, вокруг которых плавали человекоподобные чудища с дикими и кроткими взглядами. Проплыл и левиафан, выпуская до облаков столб воды... В эту минуту он заметил трех чертей с крючковатыми крыльями из черной кожи; висая на снастях, они дули в паруса» (21–22).

В тексте легко обнаружить и чудесные превращения (прежде всего превращение пингвинов в людей, совершенное Господом после ошибочного крещения их святым Маэлем), и волшебные предметы вроде знаменитой ступы Маэля: «Однажды, когда он шел в раздумье по берегу спокойной бухты... он увидел выдолбленную каменную колоду, которая плыла по волнам, как лодка. На подобном судне отправлялись проповедовать евангелие в Арморики святой Гирек, великий святой Колумбан и много других духовных лиц Шотландии и Ирландии... Вот почему при виде каменной колоды святой муж Маэль понял, что Господь повелевает ему обратить в христианство язычников, населявших еще берега и острова Бретани» (14–15).

Иными словами, Франсом соблюдена вся внешняя атрибутика мифологической условности. Но, как и в пьесах В. Маяков-

ского, даже при самом поверхностном взгляде становится ясно: атрибуты мифа еще не отражают здесь мироощущения повествователя, а представленная мифомодель отнюдь не является самодостаточным объектом авторского анализа. Создание пингвинской космогонии для Франса становится лишь способом сатирической критики христианства как идеологической доктрины и католической церкви как социального института.

Мифологический сюжет в «Острове пингвинов» фактически сводится к пародированию упрощенно понимаемых христианских догм и штампов житийной литературы, лишенных связности и значения. Последовательность событий в первых двух частях не вытекает из внутренней логики мифомодели (смена эпох, чередование живых существ, обогащающих свой духовный опыт в борьбе со злом и т. п.), но выглядит результатом нелепых случайностей, дьявольских козней и непроходимой глупости рядовых исполнителей божественной воли.

В романе сатирически переосмыслен основной тезис мифологической концепции бытия, приписывающей человеку особую роль в иерархии одухотворенных существ. Напомним, что в данной модели человек является важнейшим фактором реализации божественного плана становления и развития мироздания. Центральной для литературного мифа оказывается поэтому проблема этического самоопределения героя, его служения Добру, которое выступает условием обретения счастья и открывает доступ к «благому» использованию магических возможностей, а в конечном итоге – к участию во вселенском акте Творения.

У Франса же величайшее событие – дарование души пингвинам – хотя и является плодом усилий и религиозного рвения человека (обретшего прижизненную святость Маэля), но совершается вследствие ошибки и заблуждения (Маэль сослепу принимает пингвинов за людей и проповедует им Евангелие), для разрешения парадокса, возникающего в христианской догматике из-за применения таинства крещения к неразумным тварям. В облике же Маэля канонические черты христианской добродетели приобретают гротескный, а часто и откровенно фарсовый характер: «Он делил свои часы, согласно уставу, между пением гимнов, изучением грамматики и размышлениями о

вечных истинах. Вскоре небесное благоухание в монастыре обнаружил добродетель этого монаха» (13).

Гиперболизация и огрубление черт, шаржированное воспроизведение речей и поступков в той или иной степени характерно для описаний всех сверхъестественных персонажей романа. Господь рассуждает о собственной эволюции («И, хотя я по существу неизменен, все же, по мере того как я существую, я все более склоняюсь к мягкости. Эта перемена характера очень заметна тем, кто читает Ветхий и Новый завет», 32), «отцы церкви» путаются и оскорбляют друг друга в пылу схоластических дискуссий.

С целью шаржирования фантастических событий намеренно, вплоть до абсурда, нарушена логика действий магических сил и совершения чудес. Медведица, сидя на льдине, читает своему медвежонку стих Вергилия. Веревки, сплетенной Маэлем из собственной рясы, оказывается достаточно для перемещения острова пингвинов с северного полюса к берегам Европы. Даже там, где эпизод в целом вроде бы выдержан в серьезных и даже обличительных тонах, Франс вводит в повествование намеренные анахронизмы. Например, когда Маэль дарит пингвинам одежду, дьявол пророчесствует о всеобщем падении нравов – и надевает на древнюю пингвинку в добавление к сандалиям и тунике шляпу с цветами по моде XX в., становящуюся объектом восторженного поклонения сородичей.

Торжественный и объективированный – в духе сдержанной патетики эпических сказаний – «сакрально-возвышенный» (например, у Д. Р. Р. Толкиена) или даже «божественно-веселый» (у Т. Манна и К. С. Льюиса) слог, которым традиционно описывается мифомодель, замещен в романе Франса ироническим (вплоть до открытого ерничества) тоном, окончательно разрушающим иллюзию достоверности и вообще «серьезности» происходящего. Как и в пьесах Маяковского, мы находим здесь вместо непосредственной или хотя бы интертекстуальной мотивации фантастической посылки ее *разоблачение* с демонстрацией содержательной и логической несостоятельности создаваемой картины мира.

О том, что мифологический сюжет и сверхъестественные персонажи в романе Франса играют роль второстепенную, подчи-

ненную сатирическому авторскому замыслу, убедительно свидетельствует и легкость, с которой писатель отказывается от них уже в третьей книге, отнюдь не разрушая композиционной целостности и смыслового единства повествования. Действительно, в следующих четырех книгах вымысел отсутствует, и искаженные осколки мифов включаются сначала в средневековые предания острова Альки, а затем в официальную идеологию буржуазной Пингвинии.

Среди невежественных пингвинов получают распространение жития святой Орберозы, культ святого Маэля, легенды о каппадокийском драконе. Несколько эпизодов, на первый взгляд, содержащих фантастику (путешествие в ад монаха Марбода или описание внешности королевы Крюши, у которой «на лбу два маленьких рога... шесть пальцев на правой руке и маленькая обезьянья головка под пупком», 82), изложены не прямо, а в ироническом пересказе сочинений средневековых историков, благодаря чему вопрос о достоверности снимается сам собой.

В итоге мифомодель (пусть даже сатирически переосмысленная, как в начале романа) разрушается и сменяется сатирическим иносказанием, не выходящим за рамки первичной условности. Пингвиния, Новая Атлантида и «страна морских свинок» становятся просто обозначением реальных Франции, Америки и Англии, подобно Бробдингнегу в «Путешествиях Гулливера» Д. Свифта или Глупову в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Сатирическое заострение при описании странствования доктора Обнюбиля, аферы Шатильона или судебного «дела о восьмидесяти тысячах охапках сена» также не переходит границ возможного.

В целом можно утверждать, что от первых к последним книгам романа (исключая восьмую) автором осуществляется постепенная конкретизация иносказания и сатирические образы обретают все более узнаваемых прототипов (Тринко – Наполеон, Шатильон – Буланже и т. п.). Конечно, отсылки к внетекстовым реалиям европейской культуры, историческим событиям и героям содержат в себе и «мифологические» главы. Это неизбежно, поскольку сатирическая условность (и философское иносказание, о чем пойдет речь ниже) вообще создает образы «не-

самодостаточные», для адекватности восприятия требующие угадывания стоящих за ними реальных лиц или мифологических, литературных и т. п. персонажей.

Как сюжеты «Клопа» и «Бани» трудно понять без знания, хотя бы понаслышке, романов Г. Уэллса или произведений других фантастов начала XX столетия, так и «Остров пингвинов» сложно читать, не ориентируясь в истории Франции XIX в. Разумеется, это не означает, что неподготовленный человек вообще не сможет получить удовольствия от чтения – однако уровень заинтересованности у него будет, несомненно, ниже.

Впрочем, последнее утверждение небесспорно. Отсутствие у читателя конкретных ассоциаций (Коломбан – Золя, Мобек – Эстергази, Пиро – Дрейфус) ведет к неизбежному расширению ассоциативного поля. К примеру, не распознав в Драконе Великом сатирический аналог Карла Великого, – а именно так, вероятно, задуман этот образ, – в нем можно увидеть карикатуру на любого исторического тирана и деспота или, еще шире, коронованного мошенника и проходимца.

Задачу комического пародирования нравов средневековой Франции и осмеяния ее официальной историографии Франс решает средствами первичной условности: иносказания, гиперболы, карикатуры, а потому подробно данными разделами мы заниматься не будем. Однако с точки зрения специфики вымысла как элемента необычайного в романе интересна еще одна часть – финальная, озаглавленная «Будущие времена. История без конца».

Данная часть «Острова пингвинов» представляет собой краткий, размером всего в полтора десятка страниц, набросок апокалиптического заката цивилизации пингвинов с последующим ее возрождением в идентичных формах. Речь здесь идет о событиях несомненно фантастических: описано уничтожение анархистами столицы Пингвинии, гибель цивилизации и всеобщий хаос.

Упомянутые события отнесены автором к некоему неопределенному будущему, границы которого не обозначены даже с точностью до нескольких столетий. Еще недавно столь тщательно фиксировавший даты («на следующий день», «в течение следующих трех недель», «полвека спустя» и т. п.), Франс прибегает те-

перь к языку иронически изысканных метафор: «Дни текли, как струи фонтана, и века падали каплями, как вода с концов сталактитов» (254).

Но, хотя действие восьмой книги и выходит за конкретно-исторические рамки (если это понятие вообще применимо к условной, сатирико-иносказательной модели реальности, созданной Франсом) в область «бытийных» и «космогонических» процессов, тут нет и следа возврата к мифомодели первых книг, несмотря на то что обстоятельства вроде бы требуют возобновления небесной дискуссии о греховности пингвинов и ошибочности наделения их бессмертной душой.

Ни Господь, ни дьявол, ни даже так любивший взлелеянный им народ святой Маэль уже не вмешиваются в судьбы обитателей Альки, а пингвины в свою очередь совершенно перестают верить в божественный Промысел. Франс ни словом не обмолвится более об оставшихся в далеком прошлом острова сверхъестественных существах, творимых ими чудесах и их влиянии на историю человечества.

Фантастическая посылка восьмой книги (террористы пользуются неведомым взрывчатым веществом, способным уничтожать целые кварталы) скорее может быть признана рационально-фантастической. Да и само повествование, если закрыть глаза на иронический подтекст, выдержано отныне в стиле рациональной фантастики и напоминает технические утопии Ж. Верна, Д. Лондона или Х. Гернсбека.

Вот, например, описание столицы будущей Пингвинии: «Дома все казались недостаточно высокими; их непрерывно надстраивали, строили в тридцать, сорок этажей, в которых помещались конторы, магазины, банки, правления разных обществ. И, разрывая почву все глубже и глубже, прокладывали туннели, выводили подвалы. Пятнадцать миллионов людей работали в гигантском городе при свете прожекторов, которые не угасали ни днем, ни ночью. Дневной свет совершенно не проникал сквозь дым, поднимающийся из подземных труб, опоясывавших город... Это был самый промышленный, самый богатый город в мире. Устройство его казалось совершенным» (341).

Парадоксальным образом повествование, начатое Франсом как миф о «божественном» происхождении людей, превращает-

ся в финале в подчеркнуто материалистическую модель истории, основанную на действии объективных, абсолютно не подвластных ни человеческой, ни «высшей» воле экономических и социальных законов. Однако подобное (казалось бы, мировоззренческое!) противоречие отнюдь не смущает автора и читателей. Почему? Потому что и оно представляет собой лишь искусный прием – своеобразную сатирическую «смену декораций» и в этом смысле нисколько не противоречит логике авторского замысла.

Столкновение столь несхожих трактовок человеческой истории, да еще данных в ироническом пересказе, вскрывает их иллюзорность, упрощенность и комизм. И сверхъестественная, и рационально-логическая версии событий у Франса одинаково гротескны: обе они сведены к формальному набору гиперболизированных (вплоть до абсурда) признаков, а потому смешны.

Ясно, что подобное совмещение мифологической и рационально-фантастической картин мира (синтеза двух типов вымысла с взаимным наложением соответствующих моделей реальности в романе нет) становится возможным без ущерба для содержательного и композиционного единства произведения только в том случае, если обе картины являются масками, прикрывающими действительные цели автора – сатирическое обнажение несовершенства социума и однобокости, противоречивости, ложной помпезности «официозно-патриотических» трактовок человеческой истории.

Таким образом, не воплощение средствами современной литературы древнейшей космогонии и принципов мифологического мышления и уж тем более не научное и социальное прогнозирование, но сатирическое иносказание и пародия определяют поэтику «Острова пингвинов». Свои цели А. Франс сформулировал в «Предисловии автора», выводя себя под именем Жако-философа, рассуждающего о нравах пингвинов.

«Его спросили, зачем он написал эту карикатуру на историю и какую пользу, по его мнению, может извлечь из этого его родина. – Очень большую, – ответил философ. – Когда пингины увидят свои действия в карикатурном виде, лишенном всего, чем можно гордиться, они вернее будут судить об этих поступках и, может быть, поумнеют» (9).

Итак, на примере произведений В. Маяковского и А. Франса мы рассмотрели особенности использования вымысла как элемента необычайного писателями-сатириками и показали, что в их творчестве разнообразные формы вторичной условности, внешне схожие с формами, характерными для других типов вымысла, создают тем не менее самостоятельную модель реальности, основанную на ироническом претворении действительности, в частности на пародировании и комическом разоблачении неизбежной односторонности содержательных и поэтических установок рациональной фантастики, *fantasy*, литературного мифа.

Читателя в подобных случаях увлекает в первую очередь игра смыслов, когда, казалось бы, «серьезное» изложение рационально-фантастического или мифологического сюжета со всей присущей им атрибутикой сменяется откровенным высмеиванием посылки, традиционной образности и вообще взгляда на мир, диктуемого соответствующими типами вымысла.

Но, разумеется, нельзя забывать, что пародирование штампов других разновидностей повествования о необычайном является для писателя-сатирика побочной целью, а основная функция вымысла в сатире заключается в служении ее собственным принципам и общей эстетической «сверхзадаче» – «возбуждать и оживлять воспоминания о прекрасном (добре, истине, красоте)... изображая, высмеивая отрицательное, духовно освобождая творца и читателя от давления превратных авторитетов... провозжая в царство теней все отживающее... тем самым выразить положительное, восславлять подлинно живое»¹⁶⁸.

«Невидимый вымысел» притчи. Обратимся теперь к анализу художественных закономерностей и функций философской условности, т. е. посмотрим, как проявляется и каким целям служит вымысел в притче, «классической» утопии и интеллектуальной «драме идей». Содержащие данный тип вымысла тексты удобнее разбирать в порядке нарастания в их сюжете «удельного веса» и значения элемента необычайного – от почти неощутимого присутствия философской условности до ее весомой и даже ведущей сюжетно-композиционной роли.

Для философской условности, напомним, вопрос о разграничении «первичного» и «вторичного» уровней, а следовательно, о проведении водоразделов между «существующим» и «несуществующим», «возможным» и «невозможным» особенно сложен и едва ли разрешим до конца. С одной стороны, хорошо известны произведения, подобные «Волшебной горе» Т. Манна, «Чевенгуру» А. Платонова или «Повелителю мух» У. Голдинга (перечень с легкостью можно продолжить), где в целом конкретные и адекватные реальности описания лишь дополняются остающимися на уровне подтекста философским обобщением и символикой, проявляющимися в определенном отборе событий, их несколько нарочитой группировке, в приобретении сюжетом и образами, помимо обыденного конкретно-исторического смысла, еще и метафорического вневременного ореола.

Вот, например, как характеризует с данных позиций М. Золотоносов романы А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован»: «Философский контекст естественно сопрягается в произведениях Платонова с современным ему политическим контекстом. Собственно говоря, попытка философского осмысления политических реалий 20-х гг. и создает своеобразие платоновских художественных текстов, являясь одной из главных и принципиальных особенностей... Отсюда наложение политического и философского контекстов, соотносящихся как единичное и общее... отсюда же необычайное внимание и почти исчерпывающее знание социально-политической и идеологической повседневности, которые оказываются, на первый взгляд, всего лишь строительным материалом фантазмагорических сюжетов и образов. Но фантазмагорию выявлял в самой же реальности... безжалостный взгляд философа»¹⁶⁹.

В самом деле, присутствует ли необычайное (явно вымышленное, «не бывающее на самом деле») в жизни и судьбе обитателей санатория в горах в романе Т. Манна, в действиях платоновских «к будущей весне» строителей коммунизма в одной отдельно взятой деревне, в описанных Голдингом приключениях английских школьников на необитаемом острове? Нелегко с уверенностью ответить «да» или «нет». В перечисленных произведениях нет собственно фантастических (волшебных и чудесных, сверхъестественных либо еще не проверенных опытом и

научным анализом) явлений и событий, нет даже расплывчатой, характерной для «классической» утопии посылки: «Предположим, что будущее человечества (или идеальное общество) выглядят так-то и так-то».

Зато бесспорно присутствует, пусть только угадываемый за отдельными эпизодами и детально прописанными конкретными судьбами, общий и вечный «всечеловеческий» пласт содержания. Его наличие заставляет быть осторожными в формулировках и, определяя жанровую специфику творений А. Платонова, Т. Манна или У. Голдинга, вести речь об «элементах притчи», «притчевом складе», «сказовой манере повествования» – словом, некой «притчеобразности», заключающейся прежде всего в «заостренности моральных выводов, стремлении к абсолютным оценкам, многозначительности ситуаций и образов»¹⁷⁰.

По совокупности этих признаков термин «притча» в отечественном литературоведении применяется порой и к явно не содержащим вторичной условности и шире – иносказательной сюжетной конструкции произведениям Л. Толстого, В. Гаршина, М. Горького, Л. Леонова, А. Платонова, В. Быкова. Оправдывая подобное определение, А. Адамович пытается выделить две разновидности притчи как жанра: «Притчеобразность в реалистической литературе проявляется по-разному... Наряду с традиционной притчей, требующей “убирания декораций”, обнажения мысли и морали, условности характеров и положений, есть, однако, и иная ее разновидность. Это тоже притча (по огорченности мысли и заостренности “морали”), но с предельно реалистическими обстоятельствами и со всем возможным богатством “диалектики души”»¹⁷¹.

Думается, однако, более справедливым в данном случае является или двойное жанровое определение, например повесть-притча, или просто констатация «притчеобразия». Так поступает, в частности, А. Ишанова, говоря о раннем творчестве Ч. Айтматова. «Считать “Белый пароход” повестью-притчей, – пишет она, – было бы не совсем верно; есть больше оснований говорить о притчеобразии, поскольку индивидуализация характеров, их типизация, четкое обозначение места и времени действия способствуют доминированию жанровых признаков повести»¹⁷².

Читатель «Чевенгура», «Волшебной горы» и «Повелителя мух», как правило, сознает, что реальность предстает здесь в особом, гиперболизированном (нередко вплоть до гротеска, хотя это и не фантастический гротеск), сгущенном и концентрированном выражении, высвечивающем не бесконечно многообразный и красочный внешний облик явлений, но их суть, внутреннюю логику, скрытую под поверхностью основу.

Приемы и принципы подобного заострения и сгущения скрытых закономерностей бытия не нарушают естественных границ возможного, что позволяет отнести данные принципы к сфере первичной условности. Изображаемое не выходит за рамки правдоподобия, пусть и ограниченного в своем разнообразии. Читатель вынужден признать: при редком стечении обстоятельств такое все же могло случиться в реальной жизни.

Но, усиливая степень моделирования фактов и процессов действительности, автор волен отказаться от маскировки описываемого «под реальность», от раскрытия индивидуальных характеристик и конкретно-исторических обстоятельств – и в таком случае он, не прибегая к явно вымышленным образам и допущениям, переходит грань вторичной условности, вторгается в сферу «не бывающего на самом деле».

Яркий пример подобного условного моделирования реальности без привлечения элемента необычайного представляют собой романы Ф. Кафки «Процесс» и «Замок». Применительно к ним обычно уже без оговорок используется обозначение «притча», подразумевающее «особый символично-иносказательный жанр, раскрывающий посредством сравнения и ассоциаций высокий смысл, многозначность и широту обобщений в конкретном и единичном явлении»¹⁷³. Действительно, художественная структура романов Кафки соответствует, например, определению Г. В. Ф. Гегелем притчи, наряду с басней, как «изображения отдельного и конкретного явления, исходя из которого становится возможным объяснение всеобщего смысла»¹⁷⁴, а равно и формулировке А. Потебни: притча есть «форма параболы или сравнения», где «общее объясняющее представлено постоянно повторяющимися явлениями»¹⁷⁵.

Рассмотрим поэтому подробнее структуру романа Ф. Кафки «Замок» (1922) и попытаемся на его примере выяснить *общие*

принципы создания модели реальности средствами философской условности.

В сюжете «Замка» не просто отсутствуют чудесные, волшебные и сверхъестественные события и герои. Автор подчеркивает внешнюю *обыденность* и *рутинность* изображаемого. Деревня, где происходит действие, живущие там крестьяне, землемер К., чиновники замка описаны предельно буднично и погружены в сутолоку повседневных интересов – служебных, любовных, бытовых. Отстаивает перед замком свои права и звание землемера К., старается угодить чиновнику Кламму Фрида, пытаются искупить свою вину перед высоким начальством члены семьи Варнавы – эти житейские подробности и составляют сюжет романа.

Однако, несмотря на реалистичность повествования, ни читателям, ни исследователям творчества Кафки не приходит в голову искать в романе «очерк нравов деревенской жизни» и вообще «зарисовки с натуры». Напротив, применительно к «Замку», как правило, говорят о многослойной символике, пронизывающей все структурные уровни произведения и допускающей разные толкования, от относительно конкретных (бюрократическая структура Австрийской монархии периода упадка) до наиболее абстрактных (жизнь человека в мире, в общении с себе подобными и т. п.).

Столь высокое символическое насыщение сюжета становится возможным потому, что в романе Кафки, невзирая на обстоятельность и детальность повествования, господствует отнюдь не *воспроизведение* реальности, а *пересоздание* ее, моделирование (с помощью философской условности) – вплоть до ощущения «фантастичности» («фантаσμαгоричности») будничного сюжета. За счет каких особенностей поэтики это происходит?

В первую очередь, конечно (хотя влияют и иные факторы), за счет оформления действия – в силу художественной специфики «декораций», на фоне которых развивается сюжет. Описываемая Кафкой ситуация, несмотря на все сообщаемые автором подробности, *лишена конкретности*. Парадоксально, но ее своеобразие заключается именно в отсутствии какой бы то ни было индивидуальности, узнаваемости, возможности соотнесения с чем-то, когда-либо действительно бывшим.

По сравнению с моделью реальности, создаваемой с помощью философской условности, и картина мира в рациональной фантастике, и изображение сверхъестественных слоев мироздания в *fantasy* и мифе, и даже принципиально не локализуемое в реальном времени и пространстве «иное царство» волшебной сказки представляют собой очень яркие, конкретизированные и полные оригинальных, только им присущих черт и качеств художественные миры. От подобной яркости вымышленных ситуаций притча отказывается изначально. Этот отказ становится доминирующим, имманентным ее свойством и отличительным признаком философской условности как самостоятельного типа вымысла.

Ко всем элементам фона, на котором разворачивается сюжет в романе Кафки, применим единственный эпитет: «некий». Мы не встретим здесь ни одного географического названия, реального или вымышленного. «Эта Деревня принадлежит Замку» (16), – вот что читатель узнает о месте действия. Событиям, предшествующим изображаемому в романе, даются намеренно неточные пространственные характеристики. К. вспоминает «долгую дорогу» и «родной край, где он так давно не бывал» (22), но когда и в какой стране (а дотошный любитель научной фантастики спросил бы: и на какой планете?) родился герой, остается неясным.

Ничего не добавляют в плане исторической конкретности ни имена героев (они настолько не важны, что главный персонаж обозначен инициалом), ни их костюмы (К. «весьма плохо одет»; служанку отличает «прозрачный шелковый платочек, до половины прикрывающий лоб», и «шелковистый отблеск» платья; помощники землемера носят «облегающие костюмы»), ни предметы обстановки (единственной подробностью, позволяющей примерно определить время действия, является телефон).

Сюжет начинает развиваться внезапно, с пересечения героем четко обозначенных границ локального пространства деревни и моментального погружения К. во вневременные быт и бытие этой замкнутой иерархической структуры: «К. прибыл поздно вечером. Деревня тонула в глубоком снегу. Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали ее, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света. Долго стоял

К. на деревянном мосту, который вел с проезжей дороги в Деревню...» (16). Так же внезапно, на середине эпизода, повествование прервется. Роман не был закончен писателем, но даже подобный обрыв кажется особым художественным приемом.

Мир деревни и замка словно выступает из тумана небытия в начале повествования и вновь уходит в небытие в финале. Этот мир живет во вневременном «настоящем», отказываясь от сравнения прошлого и будущего (никто из крестьян не помнит иного хода событий), и настолько самодостаточен и независим, что даже незавершенность текста воспринимается как органичная часть авторского замысла. Задуманное окончание романа – смерть К. в момент его торжества (признания замком) – едва ли добавило бы существенные черты к написанной автором картине.

Необычность декораций и фона, а также внезапность и полнота погружения героя (а вместе с ним и читателя) в новый, не похожий на обыденность мир притчи напоминают развертывание f-посылки в *fantasy*. Но, в отличие от «истинной реальности» *fantasy*, модель бытия, создаваемая с помощью философской условности, не обогащается, по сравнению с действительностью, сверхъестественными слоями, а, напротив, лишается присущих ей сложности и многообразия. Делается это для того, чтобы читатель получил возможность вполне сконцентрироваться на немногих демонстрируемых ему реалиях и качествах, определяющих глубинный смысл *любых* жизненных ситуаций.

Помимо обстановки действия, функцию концентрации внимания на немногих, но тщательно отобранных, важнейших для нравственной ориентации личности черт реальности выполняют в романе и специфические приемы характеристики героев, и позиция повествователя. Здесь мы видим тот же принцип, что и в оформлении фона: максимальная *внешняя детализация* при максимальной же *подразумеваемой абстракции*.

Персонажи «Замка», как и других произведений Кафки, казалось бы, открыты читателю полностью и до конца, продемонстрированы со всех сторон. Автор тщательно фиксирует не только их поступки, но и каждую реплику и жест. Например, разговор К. с сыном помощника кастеляна изложен трижды: воспроизведен напрямую, пересказан Шварцером по телефону представителю канцелярии и подробно прокомментирован автором.

Но и это, подобно описанию ландшафта и каждодневного распорядка жизни деревни, всего лишь смысловая кулиса. На самом деле о личных переживаниях и подлинных стимулах поведения героев мы не знаем почти ничего. Испытываемые К., Фридой, Варнавой и прочими персонажами внутренние муки и порывы жестко привязаны к конкретным событиям сюжета и диктуются выстроенной в романе интеллектуальной головоломкой: лишь разгадав ее можно занять подобающее место в деревне и расположить к себе надменных начальников замка.

О том же, что вызвало построение данной головоломки, – о причинах появления К. в деревне и об истинном смысле его борьбы с чиновничьей иерархией – читатель может лишь догадываться, разыскивая истоки сюжета «Замка» в обстоятельствах биографии Кафки, в реалиях его эпохи, в традициях европейской философской прозы и т. п. В самом же романе персонажи расставлены, как фигуры на шахматной доске, и каждый из них ведет себя в строгом соответствии с «правилами игры».

Главное же правило заключается в следующем: герои живут не просто «за себя» и «для себя», но будто исполняя некие раз и навсегда принятые роли – чиновника, трактирщика, служанки. Применительно к их поступкам можно сказать: на *этом месте* так вел бы себя *любой*. Вот почему для К. важно, признают ли его в замке именно землемером, – ведь лишь тогда он обретет свое лицо в мире деревни.

На самом деле, однако, это вовсе не лицо, а *маска*, символ исполняемой функции, «прирастающий» к герою куда крепче, чем собственное имя. Ведь и Фрида что-то значит только как любовница Кламма, и Варнава при всей своей кротости остается в глазах окружающих членом семьи, вызвавшей гнев замка.

Принцип «человек-тип» и «герой-функция», который в той или иной степени свойственен любым типам вымысла – будь то комически разоблачительная типизация, присущая сатирической условности, отнесение героя к определенной социальной группе в рациональной фантастике или его «космическое» амплуа в литературном мифе, – философская условность реализует с максимальной полнотой, отдавая ему главную роль в характеристике персонажей. Причем «функционализация» образа ведется здесь одновременно в разных аспектах: семейном, обще-

ственным, бытийном – и почти лишает героя индивидуальности. Взамен он получает право говорить и действовать от имени *всех таких же, как он*, людей.

В итоге в романе сталкиваются, сближаются, попадают в определенную зависимость друг от друга отнюдь не конкретные, неповторимые личности (у читателя нет данных, чтобы судить об индивидуальном своеобразии героев), но характеры-типы, олицетворяющие сумму неких жизненных воззрений (бунта и последующего смирения – К., благоговения и преданного служения «высшему» – Фрида и т. п.), а также определенную ступеньку социальной лестницы. Не случайно окружающие постоянно напоминают К.: «Господин Кламм – человек из Замка, и это уже само по себе... очень высокое звание. А что такое вы?... Вы не из Замка... Вы ничто» (55).

Однако подчеркнем: преобладание общих характеристик над индивидуальными и подразумеваемого («бытийного») смысла над конкретным (сюжетным) значением эпизодов и сцен не лишает роман Кафки ни занимательности, ни динамики. Невзирая на странность нравов подчиненной замку деревни, мир которой только по предельно общим параметрам может быть соотнесен читателем с реальностью, судьбы героев вызывают сочувствие и интерес, будто речь идет о некогда живших людях.

Особую художественную убедительность сюжету и образам «Замка» придает страстность и искренность авторского голоса, звучащего и в самом повествовании, и в репликах действующих лиц. Описываемый мир является максимально точным и верным отражением реальности – пусть обобщенной и пропущенной через восприятие Кафки.

Целостность художественной структуры романа (а вместе с ней острота и напряженность повествования) обеспечивается, конечно, и развитием конфликта, и стройностью системы персонажей, и тщательно выверенной последовательностью эпизодов, но главное – объединяющим сюжетные линии и обуславливающим существование данной модели реальности авторским взглядом на мир, интерпретирующим его как трагедию разобщенных сознаний, которые зависят от неумолимой и недоступной человеку логики обстоятельств.

Итак, в романе Кафки, хотя и не содержащем явственно необычайных – фантастических, сказочных или мифологических образов и обстоятельств, мы обнаруживаем целостную модель реальности, строящуюся по законам, общим для всех рассмотренных нами ранее типов вымысла. В соответствии с этими законами отдельные черты и факты действительности (в данном случае иллюстрирующие наиболее общие нравственно-философские аспекты человеческого существования) сгущаются и гиперболизируются *до утраты ими буквального соответствия своему реальному облику*, но тем не менее раскрывают таящийся в них внутренний смысл.

И читатель, ошеломленный вначале *внешним несходством* изображаемых явлений с повседневным опытом, вынужден признать их *глубинное подобие* реальности и частично или полностью согласиться с авторской интерпретацией. Иными словами, характерная для притчи философско-метафорическая модель мира, как и аналогичные модели в прочих связанных с вымыслом жанрах, демонстрирует читателю «то, чего не бывает» именно с целью показать, что «есть на самом деле».

Но, повторим, о правомерности отнесения «Замка» Ф. Кафки или «Мадрапура» Р. Мерля к сфере вторичной условности и «явного» вымысла можно спорить. Однако даже появление фантастической (необычайной) посылки в тексте притчи ничего или почти ничего не меняет в принципах моделирования реальности, свойственных философской условности. Проверим, насколько верна эта мысль, рассмотрев структуру романа Г. Гессе «Игра в бисер» (1930–1943).

Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Роман Гессе с равными основаниями называют обычно и «духовной утопией», и «притчей». Фантастической образности как таковой в нем нет, но отчетливо просматривается сюжетная посылка, используемая утопией «классического» типа еще со времен Платона и Т. Мора: предположение об «идеальном» для автора облике, которое имеет человеческое общество, удаленное от реальности во времени или пространстве.

Действие «Игры в бисер» отнесено к историческому периоду, отстоящему от момента создания романа на два или три столе-

тия, но, по замечанию В. Седельника, «напрасно было бы искать в этом произведении намеков или фантастических домыслов, связанных с образом жизни в описываемое время: судьбы культуры спроецированы в виде гигантских фресок на голые стены будущего»¹⁷⁶.

Рассказ о формировании выдуманного общества в романе Гессе предельно лаконичен. Так, в «Опыте введения в историю игры в бисер», составляющем первую главу книги, повествователем кратко упомянуты войны и мировые потрясения, произошедшие на исходе «фельетонной эпохи» (за ней угадывается XX в.), которая вызвала небывалый упадок духа, забвение моральных ценностей и разрушение культуры. Время катастроф завершается возрождением философии и гуманитарного знания. Символом единства наук становится интегрирующая культурный опыт человечества игра в бисер, а «царство духа» получает географическую локализацию в альпийской провинции Касталия, где протекает жизнь героя – ученика, студента, а затем магистра игры в бисер Йозефа Кнехта.

Оставляя пока в стороне философский смысл романа, рассмотрим подробнее к послылке и задаваемой ею утопической социальной структуре. На поверхностный взгляд, основные признаки утопии соблюдаются автором достаточно полно. Устройство и обычаи Касталии охарактеризованы более или менее подробно: приведена иерархия должностей и званий, описаны различные слои населения, экономические и политические основы существования провинции и т. п. Кроме того, по косвенным намекам ясно, что касталийские нравы отчасти разделяются и остальным миром, хотя и далеким от царящего в провинции аскетизма. На расходы Касталии ежегодно отпускаются крупные суммы правительствами всех стран; торжественные Игры собирают здесь видных политиков и деятелей культуры.

Однако при ближайшем рассмотрении убедительность и глубина послылки в романе Гессе не выдерживают хоть сколько-нибудь серьезной критики – особенно если последняя ведется с позиций рациональной фантастики с ее непременным требованием соблюдения иллюзии достоверности и тщательной проработки фантастических деталей. Гессе намеренно избегает какой бы то ни было пространственной и временной конкретизации:

Касталия будет существовать на месте одной из европейских стран через двести-триста лет – вот все, что сообщает нам автор.

Роман создавался в Швейцарии в годы Второй мировой войны. Исторический контекст, бесспорно, оказал огромное влияние на авторский замысел. Гессе вспоминал: «...передо мной стояло две задачи: создать духовное пространство, где я мог бы дышать и жить вопреки этому чумному, отравленному миру... и, во-вторых, выразить сопротивление духа варварским силам и по возможности укрепить моих друзей там, в Германии, в выдержке и стойкости»¹⁷⁷. Упрекать писателя в бегстве от действительности, таким образом, ни в коем случае нельзя.

Тем не менее, отталкиваясь от живой и грозной современности, «в ходе работы над “Игрой в бисер” Гессе все дальше отодвигал от себя властно напоминавшую о себе реальность»¹⁷⁸. В окончательный текст романа вошел поздний вариант «Опыта введения в историю игры», а не ранний набросок, соотношенный с историческими событиями и критикующий политическую ситуацию в Германии и Европе 1930-х гг. Последовательные редакции текста демонстрируют постепенное исчезновение ссылок на реалии XX в.

Однако делалось это не ради отвлечения от ужасов войны – но и не для того, чтобы сосредоточиться на детальном изображении социальной системы будущего, ценном лишь как доказательство авторского дара предвидения. Нет, Гессе строит такую модель социума, которая лаконично и емко воплощала бы суть духовного «взросления» человека и становление культуры человечества. Вот почему писатель принципиально отказывается от прорисовки деталей быта воссоздаваемого мира будущего (напомним: в научной фантастике, например у Х. Гернсбека, это было главной и единственной *целью* повествования). Напротив, налицо явная архаичность описанных в романе условий жизни, позволяющая говорить о «сугубо патриархальных образах утопической “Игры в бисер”, где автор с перспективой то ли 23-го, то ли 24-го века сознательно игнорирует все достижения техники будущего и заставляет своих героев путешествовать в старомодных каретах и экипажах»¹⁷⁹.

В романе господствуют черты и реалии даже не XX столетия – эпохи создания «Игры в бисер», а гораздо более раннего пе-

риода, напоминающего европейское Средневековье – правда, трактуемое обобщенно и широко. С равным успехом и к X, и к XV, и даже к XIX в. – причем и к Германии, и к Австрии, и к Италии – применимы приводимые в романе описания касталийских городов: «Он в одиночестве отправился открывать свою новую отчизну, нашел тропинку, проходившую по остаткам прежней городской стены над рекой, постоял на сводчатом мосту и послушал шум воды у мельничной запруды, спустился мимо кладбища по липовой аллее, увидел и узнал за высокой живой изгородью vicus lusorum, особый городок игроков: праздничный зал, архив, учебные залы, дома для гостей и учителей» (69–70).

Однако перед нами отнюдь не реконструкция средневекового образа жизни, вновь воцарившегося на планете в результате ядерной войны, как в известных социально-фантастических романах У. Миллера («Гимн по Лейбовитцу») или Д. Уиндема («День триффидов»), и тем более не условно средневековый, сводящийся к набору штампов (плащи, замки, чудовища, красавицы, колдуны) мир *fantasy* «меча и волшебства», как в романых циклах М. Муркока или Р. Желязны.

Обобщенно средневековый бытовой фон у Гессе создается как результат стремления писателя максимально отвлечься от неизбежно несущего отпечаток эпохи индивидуального, конкретно-чувственного облика предметов и явлений, обозначив их «родовыми», выражающими лишь функцию наименованиями: «город», «школа», «жилище», «одежда», «экипаж» (ср. «Замок» Ф. Кафки). Даже часто звучащая в романе латынь играет всю ту же роль условного общего языка культуры, не привязанного к определенным странам или временам.

Возникает парадокс. Повествователь не устает напоминать, что смотрит не только на родную для него «фельетонную эпоху», но даже на самую жизнь Кнехта из далекого будущего, когда описываемое уже успело потерять живые черты: «...по-настоящему это не совсем даже история, назовем это лучше легендой, отчетом, где смешались достоверные сведения и просто слухи, смешались в том виде, в каком они... распространяются в провинции среди нас, молодых» (240).

Однако читатель все увереннее ощущает: это «дальнее будущее» – авторская уловка, художественный прием, декорация, за которой, совершенно как и в романе Кафки, стоит не просто зашифрованная современность, но некое «вечное настоящее» европейской цивилизации, вневременная интеллектуально-метафорическая конструкция, непосредственно не соотносимая ни с конкретно-историческим прошлым, ни с любым гипотетическим рационально-фантастическим будущим.

Действительно, в «Игре в бисер» мы находим те же, что и в «Замке», несомненные и яркие черты модели реальности, создаваемой с помощью философской условности и не похожей ни на одну из картин мира, возникающих в иных связанных с вымыслом жанрах. Во-первых, это оторванность от привычного времени и географически локализованного пространства без подробного прописывания вымышленного континуума, которое мы видим в рациональной фантастике, *fantasy* или мифе, где яркость и убедительность деталей во многом обеспечивают читательский интерес.

Во-вторых, как и у Кафки, в романе Гессе мы наблюдаем превращение личных судеб в «типичные» биографии, замену индивидуальных характеров «масками» служебных функций и мировоззрений. Недаром в первых же строках повествователь замечает о Касталии: «...один из высших принципов нашей духовной жизни – это как раз стирание индивидуальности, как можно более полное подчинение отдельного лица иерархии Педагогического ведомства и наук» (8).

Если Касталия воплощает обобщенный идеальный «мир культуры», реконструированный на основе комбинации черт, свойственных конкретным учреждениям, социумам и временам, то система персонажей в романе являет собой не просто «человечество в миниатюре», но обобщенный портрет человека духа, «идеальной личности», которой присуще *осмысленное* бытие в мире, соотнесение своей частной жизни с историей, сознательное *выстраивание* собственной судьбы.

В самом деле, сюжет романа – сопровождаемая комментариями повествователя череда бесед Кнехта с наставниками, коллегами, друзьями, а подчас и идейными противниками, наделенными псевдонимами и «говорящими» именами: Тегуляриу-

сом, Ферромонте, Мастером музыки, Старшим Братом, отцом Иаковом, главой Ордена Александром, Плинио Дезиньори и его сыном Тито. В книге нет случайных персонажей: каждый одновременно иллюстрирует определенный лейтмотив судьбы главного героя (то, чем мог бы стать Кнехт, дай он полную волю одной из сторон своей натуры) и точку зрения в философском споре о смысле жизни, который ведет с читателем автор.

Исследователями творчества Гессе к настоящему времени раскрыты практически все воплощенные в персонажах романа ипостаси «человека духа». С образом Кнехта связывают идею духовного возмужания. Концепт активного существования в мире несет в себе Плинио. Мысль о послушании и подчинении высшим интересам олицетворяет глава касталийского Ордена Александр. Метафорой вечного обновления и возрождения духовности становятся образы стареющего Мастера музыки и юного красавца Тито. Приведем наблюдение Р. Каларашвили: «В сцене встречи школьника Кнехта с Магистром музыки, в предчувствии преемственности между ними намечается та связь биографии героя с предыдущим поколением, а в широком смысле – вообще с прошлым, которой ее на первый взгляд лишило замечание летописца о сиротстве Кнехта... В этом смысле не будет ошибкой, если мы воспримем Мастера музыки как образ, выносящий действие за рамки биографии Кнехта в прошлое так же, как образ Тито в финале жизнеописания выносит его в будущее»¹⁸⁰.

Позиция любого из героев романа, будучи рассмотрена особо, истинна лишь частично. Но вместе все «высказанные в романе правды взаимопроникают друг в друга... они противоположны, но связаны... нельзя отдаться ни одной из них», лишь сообща они «вбирают в себя всю полноту и сложность существования»¹⁸¹. Воспринимаемые в совокупности (несмотря на отсутствие биографических и психологических деталей, каждый образ у Гессе достаточно ярок), персонажи порождают хор голосов – своего рода «фугу», где одну и ту же «мелодию», раскрывающую смысл романа, ведут различные «голоса и инструменты» – совсем так, как объяснял маленькому Йозефу Мастер музыки: «Он сыграл тему еще раз, и вот уже дело пошло дальше, уже последовало первое вступление, второе превратило

квинту в кварту, третье было повторением первого на октаву выше, а четвертое – второго...» (42).

И в «Замке», и в «Игре в бисер», таким образом, авторский замысел становится ясен лишь при учете *всех* позиций, сюжетных обстоятельств и широчайшего философского подтекста. Но если Кафка хочет выразить трагизм отчуждения человека от себе подобных и его беспомощность перед обстоятельствами, то Гессе стремится воплотить радость единения в духе, что сообщает повествованию особую светлую тональность.

Еще одним признаком бесспорного главенства в романе философской условности как самостоятельного типа вымысла является пропитывающая повествование символика, начиная с заглавного символа – игры в бисер, этого «воплощения духовности и артистизма, утонченного культа, *unio mystica* всех разрозненных звеньев *universitas litterarum*» (30).

Полны скрытого смысла имена персонажей (Кнехт – «слуга», Дезиньори – «из господ») и обозначения ландшафтов (например, Кастилия – название вымышленной страны – совпадает с наименованием священного источника на горе Парнас, ставшего символом поэзии). За Тегуляриусом угадывается Ницше, у магистра Томаса фон дер Траве много общего с Томасом Манном, в облике отца Иакова прослеживаются черты базельского историка XIX в. Якоба Буркхарда. Подразумеваемое у Гессе всегда важнее непосредственно изображаемого. «Мы не поймем ни “радостно-таинственной книги об игре в бисер”, ни “Паломничества в Страну Востока”, – пишет Н. Павлова, – если будем искать, что хотел сказать современникам Гессе... только в развитии сюжета»¹⁸².

Не социальный прогноз, не целостный мифологизированный облик мироздания в единстве сакральных и профанных слоев, но «вечное общечеловеческое» состояние мира, процесс самоутверждения личности, накопление культурных богатств становятся предметом изображения в романе. Философское содержание «Игры в бисер» просвечивает через утопический декор и дает новый, максимально обобщенный и емкий, смысл определяющему развитию действия фантастическому допущению о жизни наших отдаленных потомков.

Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи». Помимо фантастической посылки философская условность вполне может быть представлена и фантастическими образами, объектами, деталями – т. е. способна демонстрировать явный вымысел на самых разных структурных уровнях произведения. В таких случаях первоначально создается впечатление, что перед нами рациональная фантастика, *fantasy*, сказочная или мифологическая условность. Однако это впечатление ошибочно. Используя те же приемы и формы, что и другие типы вымысла, философская условность (подобно сатирической) придает им иное значение и строит самостоятельную модель реальности, которую мы видели в романах Ф. Кафки и Г. Гессе.

Рассмотрим – в качестве примера использования притчей фантастической образности – особенности вымысла (философской условности) в художественной структуре пьесы Ж. П. Сартра «Мухи» (1943). Посылка и образность напоминают здесь соответствующие сферы проявления необычайного в литературном мифе. Действие драмы происходит в Древней Греции, в основу сюжета положен античный миф об Оресте, мстящем за убийство своего отца Агамемнона матери, царице Клитемнестре, и ее любовнику Эгисфу.

За событиями драмы наблюдает, часто непосредственно вмешиваясь в них, сам Юпитер; его сопровождают эринии, богини мести. Свою сверхъестественную природу Юпитер обнаруживает неоднократно и неоспоримо: с помощью заклинаний убивает роящихся вокруг героев мух, сдвигает с места огромный камень, закрывающий вход в пещеру, а еще один валун заставляет сиять, давая тем самым ответ на обращенный к богам вопрос Ореста.

Присутствие среди персонажей пьесы верховного божества римского пантеона, казалось бы, ясно свидетельствует о существовании в авторской модели реальности «инобытийных» планов, «божественных» законов и стоящих на страже этих законов демиургов. Читатель или зритель, еще только знакомясь с перечнем действующих лиц, настраивается на восприятие очередного воплощения мифологической концепции бытия с ее упорядоченным, гармоничным, духовно-иерархическим миро-

зданием и типичного для мифологической условности конфликта (угрозы демонических сил Космосу и решающее вмешательство человека во вселенскую битву на стороне сил Добра). И некоторые моменты пьесы как будто это ожидание оправдывают – вспомним сцену, где Юпитер раздвигает стены храма, демонстрируя Оресту гармонию сфер. Тем не менее развернутой мифологической модели реальности в тексте «Мух» нет.

Драма Сартра служит еще одним подтверждением сформулированного выше тезиса: далеко не любое художественное произведение, использующее заимствованные у архаического или классического мифа фантастические образы и сюжеты, построено с привлечением именно мифологической условности и содержит целостную мифомодель. Напоминающая миф посылка, образность и развернутое с их помощью действие служат у Сартра иным задачам. Каким же?

Ожидающего встречи с мифологической картиной мира читателя смутят первые же реплики персонажей, изобилующие явными анахронизмами. Сопровождающий Ореста Педагог сетует, что его ученик, презрев «в Греции и Италии более пятисот столиц, где есть доброе вино, приветливые гостиницы и людные улицы», уехал в Аргос, где «горные жители, наверное, туристов в глаза не видывали» (7). Орест мог бы «преподавать философию и архитектуру в большом университетском городе», – скажет Педагог позже (15). Сам же герой упомянет о воспитавших его «афинских буржуа» (13).

Все это, равно как и замечание одного из караульных во дворце Эгисфа: «Покойник-царь... подсчитывает, сколько пуговиц не хватает на моем мундире... точно на генеральском смотру» (46), – совсем не вяжется с античной Грецией, амфорами в руках у совершающих жертвоприношение старух и мечом на боку Ореста. Тем не менее видеть за подобными отступлениями от историзма лишь авторскую иронию было бы неверным.

Сопоставляя «странные» реплики персонажей с общим лаконичным стилем описаний интерьеров и улиц Аргоса (настоячиво повторяется постоянный набор признаков, имеющих не *изобразительную*, а *символическую* функцию: «истомленный солнцем городишко», «дома выставляют на улицу свои зады», «духо-тища», «пустые улицы, дрожащий воздух и солнце»,

«грязь и вонь»), с краткими или, напротив, подробными, но лишенными подлинной исторической детализации рассказами Ореста о других местах, где он побывал (Коринф, Эфесский храм), невозможно не прийти к выводу, что задачей драматурга было не столько *воссоздание облика*, сколько *создание имиджа* античной Греции, который должен вызвать у читателя определенный ряд культурных ассоциаций.

За ним, за декорациями греческого города двухтысячелетней давности, являющего собой фактически некую расплывчатую «древность», как и за «условным Средневековьем» Гессе или абстрактной «современностью» Кафки, стоит типичная для притчи «вечность» – обобщенное, а потому застывшее «настоящее», где важен не меняющийся с каждой исторической эпохой внешний облик человека и мира, а их не подвластная ходу столетий суть.

«О своем театре Сартр говорил, что в пьесах он стремился использовать то общее, что свойственно всем людям», – вспоминает лично знавшая драматурга Э. Юровская и добавляет: «Не только всем людям, но и всем временам»¹⁸³. С этим утверждением соотносима и позиция Л. Андреева, подробно рассматривающего в посвященной Сартру монографии вопрос о соотношении конкретно-исторических обстоятельств создания пьес французского драматурга и отстаиваемых им принципов нового театра, призванного «вынести на сцену определенные ситуации, высвечивающие важнейшие аспекты бытия человеческого и вынуждающие зрителя к свободному выбору, который совершает в этих ситуациях человек»¹⁸⁴.

Хотя по утверждению самого Сартра, отмечает Л. Андреев, пьеса писалась в 1941 г. как аллегорический призыв, обращенный к борцам Сопротивления, он «не просто зашифровывал свои идеи, не просто прикрывался прозрачной тканью эзопова языка – он изъяснялся на своем языке, языке экзистенциализма эпохи войны»¹⁸⁵. Как и для Гессе, для Сартра наравне с аллегорическим «современным», а может быть, и куда более был важен метафорический «вечный» аспект проблематики. Ведь недаром «Мухи» создавались параллельно с трактатом «Бытие и ничто» – наиболее известным трудом Сартра-философа.

Кроме обстановки действия, «декоративными» и «неподлинными» представляются и сами мифологические персонажи пьесы. Языческий пантеон до предела редуцирован Сартром и фактически сводится к Юпитеру (эринии появляются лишь однажды и находятся у него в полном подчинении). Вопреки своим традиционным функциям Юпитер у Сартра оказывается богом смерти, а временами воспринимается и как единое божество монотеистических религий, создатель и демиург мироздания. «Смотри на эти планеты, – убеждает Юпитер Ореста, – это я упорядочил их орбиты, явив справедливость... Благодаря мне продолжается жизнь на земле... Опомнись, Орест, против тебя вся вселенная» (65). Юпитер явно присваивает себе прерогативы остальных божеств, превращаясь в некоего «бога вообще», совмещающего в себе и Зевса, и Аида, и Иегову.

Но при декларируемом «всевластии» Юпитера его образ несет в себе разрушающий «божественность» иронический подтекст, временами приобретая почти опереточный характер. Юпитер откровенно ерничит, пересказывая Оресту обстоятельства убийства Агамемнона; он нарочито развязен и небрежен при исполнении своих «божественных» функций. Последнее особенно заметно на фоне искренности и серьезности Ореста. «*Орест*. Зевс, молю тебя: если ты предписываешь мне покориться и подло унизиться, дай знамение, потому что я окончательно запутался. *Юпитер (про себя)*. За чем же дело стало: к твоим услугам! Абраксас, абраксас, цеце! *Вокруг камня возникает сияние*» (41).

Нелепые заклинания, произносимые Юпитером, снижают впечатления от творимых им чудес, делают их прозаичными и смешными: «*Электра (хохочет)*. Ха-ха, сегодня чудеса, как грибы после дождя» (41). Магия в пьесе играет скорее роль шуток, нежели откровения (ср. реплику Юпитера после того, как он с помощью волшебства отгоняет мух: «Пустяки. Скромный светский талант», 14), выражая не квинтэссенцию «чуждости» (сложности) бытия, как в *fantasy*, и не его главнейший конституирующий признак, как в мифе, но лишь атрибут, формальную характеристику персонажа. Юпитеру *свойственно* творить чудеса, как Оресту – колебаться в выборе поведения, Электре – взывать о мести, Педагогу – воспитывать и т. п.

Богатство и многозначность мифологического образа божества сведена у Сартра к нескольким упрощенным признакам, *формальным обозначениям* «ранга» персонажа в иерархии властей: «Ты создан по моему образу и подобию, – заявляет Юпитер царю Эгисфу. – Мы оба следим за тем, чтоб царил порядок, ты – в Аргосе, я – во всем мире» (51). В прочих же отношениях Юпитер отнюдь не всемогущ: подобно людям, он не свободен в собственных действиях, за ним стоит неумолимый рок. «Ах, не судите богов, молодой человек, – говорит он Оресту, – у них свои тайные муки» (12).

В образе Юпитера важен, следовательно, не прямой (верховное божество), а иносказательный смысл. Он символизирует старый порядок, когда человек находился в подчинении у созданных им же самим идолов-богов, не зная свободы поступков и мыслей. Само по себе мифологическое понимание бога и божественного для Сартра второстепенно: он использует сюжет мифа в качестве вспомогательного средства и не нуждается в построении сколько-нибудь логичной и художественно убедительной мифомодели.

Проблему внутреннего пробуждения личности, схожую с той, что интересовала Т. Манна в романе-мифе «Иосиф и его братья», Сартр ставит не на конкретно-историческом материале (с реконструкцией, как у Манна, особенностей менталитета тысячелетней давности), а в обобщенно-философском плане, используя метафорическую ситуацию, лишь маскирующуюся – намеренно небрежно – небрежно, под мифологическую картину мира.

Функции остальных персонажей пьесы – Педагога, жителей города, да и самого Ореста, – не менее прозрачны, чем роль Юпитера. За каждым из них мы видим даже не различные жизненные концепции, неизбежно отличающиеся сложностью и противоречивостью, но развернутые и заостренные философские идеи (ср. романы Кафки и Гессе). «В соответствии с принципами “театра ситуации” драматург резко и жестко воспроизводит сталкивающиеся принципы, “воли”, – отмечает Л. Андреев. – Противостоящая “воля” обретает смысл жизненного уклада – и определенного человеческого типа»¹⁸⁶.

Герои Сартра не *живут*, а *исполняют предназначение*, не *делают* что-либо, а *утверждают свое понимание ситуации*, не *говорят*, а *проповедуют собственные взгляды*. Существование Ореста оправдано лишь постольку, поскольку он находит в себе силы воспротивиться установленным Юпитером законам. Жизнь Электры интересна единственно как история несостоявшегося внутреннего освобождения.

Подобное обнажение и обособление «идеи» позволяют рассмотреть ее не просто подробно, но варьируя смысл и подвергая «испытанию на прочность» с позиций других героев. Например, поступок Ореста (убийство матери и Эгисфа) до и после его совершения поочередно, но абсолютно противоположно оценивают Юпитер, Электра, Педагог, эринии, наконец, сам Эгисф и жители Аргоса. Повторяясь и видоизменяясь в репликах персонажей, идеи обретают смысловое «эхо», лишаясь удручающей прямолинейности. И читатель незаметно для себя оказывается втянутым в спор, в котором невольно сочувствует каждому из противников.

Но, как в «Замке» Кафки и в «Игре в бисер» Гессе, в «Мухах» Сартра подлинное (т. е. синтезирующее, выражающее авторскую позицию) значение происходящего таится отнюдь не в сюжетных событиях (их немного, и они неадекватны глубине переживаний героев) и даже не в оценках по-разному трактующих происходящее персонажей, но во взаимодействии поступков и речей с системой символических лейтмотивов, пронизывающих текст пьесы.

Важнейшими лейтмотивами в «Мухах» становятся слепота – грех – смерть – кровь – свобода. Темы эти раскрываются на всех уровнях структуры произведения: от сюжета и системы действующих лиц до отдельных реплик и деталей оформления сцены. Например, мотив незрячести // несвободы // нежелания жителей Аргоса распоряжаться своей судьбой возникает сразу же (ср. предваряющую первый акт ремарку: «Статуя Юпитера, бога мух и смерти. Глаза белые, лицо вымазано кровью», 7) и затем, постоянно присутствуя в подтексте (слепые глаза идиота, беспомощно моргающая старуха), вновь выступает на передний план в кульминационные моменты: «Как плотен мрак ночи! – воскли-

цает Электра над телом Эгисфа. – Неужели отныне всегда будет так темно, даже днем?» (55–56).

Подобно Кафке и Гессе (да и практически всем авторам притчи), в название произведения Сартр выносит основной, аккумулирующий иносказательный смысл действия символ. Первое, что видит читатель глазами героя в романе Кафки, – возвышающийся над деревней замок, чьи контуры К. стремится различить в тумане. О Йозефе Кнехте прежде прочих сведений сообщается: он был магистром игры в бисер.

Точно так же, едва оказавшись в Аргосе, Орест и Педагог обращают внимание на полчища мух, а Юпитер услужливо поясняет: «О, это символ!» (11). Мухи, по его разумению, выражают «подлинную набожность» жителей города, «на старинный манер, и в страхе крепость ее» (12). «Мухи упрощают ситуацию до предела – жирные, наглые, напоминающие о помойках, о падали, об убийствах, ясный, простой символ несвободы...»¹⁸⁷.

Лаконичность, внешняя простота и одновременно необычность названий всех трех произведений призваны настроить читателя на определенное восприятие текста, главным в котором становится *интерпретация скрытого смысла* происходящего.

Сатирическая и философско-метафорическая модели мира. Итак, едва ли можно видеть в «Мухах» Ж. П. Сартра *миф* – пусть даже новую литературную версию мифологического сюжета об Оресте. Трактовка создаваемой Сартром картины мира как мифомодели выглядит явной натяжкой, означает игнорирование умышленно вводимых драматургом в текст пьесы анахронизмов, иронических перифраз, логических неувязок, а главное – не дает возможности адекватной интерпретации авторского замысла. В свою очередь, намеренная хронологическая неточность, ирония, «маски» идей, в которые превращаются фантастические образы, заимствованные из мифа, не позволяют говорить применительно к драме Сартра и о синтезе мифологической и философской условности, хотя, подчеркнем еще раз, четко отграничить случаи «чистого» использования философской (да и сатирической) условности от их синтеза с другими типами вымысла достаточно сложно

Таким образом, идеи Сартра оказываются понятными лишь при прочтении «Мух» как *притчи* с подчеркнуто метафорической сюжетной конструкцией, искусственно смоделированной автором для раскрытия проблемы «обретения себя».

Конкретный событийный план в «Замке», «Игре в бисер» и «Мухах» призван служить лишь отправной точкой увлекательного процесса расшифровки истинного содержания притчи, утопии и интеллектуальной драмы. Подобный принцип построения, где ведущую роль играет философская условность, роднит произведения трех несхожих по своим эстетическим воззрениям и жизненным установкам писателей – Ф. Кафки, Г. Гессе, Ж. П. Сартра – и служит подтверждением нашей главной идеи.

Повторим ее еще раз. Если в сатире вымысел, хотя бы и самый яркий, внешне очень похожий на рациональную фантастику или *fantasy*, сказку или миф, всегда играет *иную* роль, становясь средством сатирического иносказания, то в притче, «классической» утопии и интеллектуальной драме он являет собой форму иносказания философского. Модели реальности, конструируемые с помощью других типов вымысла, сатирическая и философская условность замещает собственными моделями, не менее оригинальными и яркими, имеющими свои содержательные и художественные приоритеты.

Подводя итоги, попытаемся обобщить черты поэтики необычайного в рассмотренных в данной главе жанрах и областях лры. Сформулировать основные признаки модели мира, создаваемой средствами сатирической условности, можно следующим образом:

- анализ действительности с позиций *комического*, заключающийся в искусственном расчленении ее целостности и выражении сложной гармонии бытия через отдельные обобщенные, упрощенные (лишенные индивидуального своеобразия) и смещенные с точки зрения реальных связей между ними объекты;
- вымысел как квинтэссенция безобразного, индивидуально-авторского и социально-значимого отрицательного опыта, функционирующий в локальной зоне между формами первичной условности (заострение и сгущение, не выходящее за

рамки возможного), с одной стороны, и абсурдом и нонсенсом, намеренно уничтожающими всякую логику реальности, с другой;

- игра смыслов, построенная на разрушении читательских стереотипов восприятия бытия в русле канонов фантастики, мифа и волшебной сказки и порождающая комический эффект;
- иносказательность, становящаяся основным принципом сатирического отображения действительности и определяющая структуру произведения;
- обнажение и комическое «разоблачение» вымысла вплоть до полного разрушения иллюзии достоверности; пародирование штампов и традиционных атрибутов иных типов вымысла;
- двуплановость и «несамодостаточность» сатирических образов, непереносимое соотношение описываемого (как явно вымышленного, так и находящегося в рамках возможного) с существующим в действительности;
- теснейшее взаимодействие художественных средств, относящихся к сферам первичной и вторичной условности и в равной степени служащих общей задаче – раскрытию сатирического авторского замысла.

Для модели мира, созданной с помощью философской условности, характерны следующие смысловые и художественные приоритеты:

- концентрация внимания на «вечных», имманентно присущих человеку и бытию свойствах, неизменных или изменяющихся лишь частично на протяжении истории человечества; предельно обобщенное художественное осмысление реальности;
- заострение (как и в волшебной-сказочной модели) нравственного аспекта поведения личности; создание гипотетической ситуации, предлагающей читателю варианты решения интеллектуально-этической задачи;
- сопоставление различных жизненных позиций; изображение «человека вообще» – носителя определенной философской, нравственной и т. п. концепции; наглядное воплощение «идеи» путем ее соотношения с конкретным персонажем;

- принцип «равенства правд»: специфика авторской позиции, внешне уравнивающей ценность любых воззрений и только в подтексте выявляющей авторские симпатии и антипатии;
- особая манера повествования, формирующая видимость максимально объективной и неэкспрессивной фиксации событий, но рассчитанная на сильный эмоциональный отклик читателя;
- философское иносказание, которое становится ведущим принципом построения произведения и проявляется в формализации фантастической посылки, демонстративном обнажении искусственности ситуации, намеренно лаконичном, бедном красками и деталями описании действия (представляющего интерес не как цепь занимательных событий, а как последовательное раскрытие стоящих за ними нравственно-философских законов человеческого бытия);
- отсутствие четкой соотнесенности (или в формальной соотнесенности) действия с конкретным историческим и культурным контекстом, в создании специфического пространственно-временного континуума (условные «здесь» и «сейчас»), выступающего как «кулиса» вечности («езде» и «всегда»);
- присутствие в тексте образов-«масок», демонстрирующих более высокую степень абстракции, чем прочие типы вымысла;
- принцип полилога, раскрытия различных жизненных позиций; сопоставление взглядов и мнений, выявляющихся не косвенно, в повседневных поступках и размышлениях героев, но *непосредственно*, в форме диалога и спора по важнейшим вопросам человеческого бытия, а также в развернутом авторском комментарии суждений персонажей;
- пространственная, временная, событийная и т. п. двуплановость, постоянное балансирование читательского восприятия между «изображаемым» и «угадываемым»; символика деталей, задача которых не в том, чтобы сделать изображаемое более ярким и наглядным, а в том, чтобы подчеркнуть скрытый смысл происходящего.

Создавая в принципе оригинальные и самодостаточные разновидности повествования о необычном, и сатирическая, и философская условность тем не менее охотно и часто вступает

во взаимодействие с другими типами вымысла, не лишая их первоначального значения, но принося иронический или философско-метафорический подтекст в рационально-фантастический, сказочный либо мифологический сюжет. Анализ произведений, содержащих подобного рода синтез, мы продолжим в следующей главе.

Глава пятая

СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ВЫМЫСЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Единое семантическое поле вымысла.
Художественные возможности синтеза различных типов условности.
Типы вымысла и связанные с ними содержательные пласты
в романах «Война с саламандрами» К. Чапека,
«Мастер и Маргарита» М. Булгакова,
новелле «Превращение» Ф. Кафки.
Механизм взаимодействия различных типов повествования о необычном.
Многомерность изображения. Преодоление схематизма.
Увеличение ассоциативного потенциала текста.

Странная это литература. Что хотел сказать автор? Может, то, а может, совсем другое. Все реально, и все двух-, трех-, четырехсмысленно. А кроме того, за всем брезжит еще не разгаданный смысл, который один раз увидится так, а другой раз иначе. И обязательно что-то у каждого читателя непонятое остается. Какая-то смущаемость, неуверенность – так ли я понял и понял ли до конца?.. Все формулы годятся, и все они недостаточны для этой странной литературы.

Д. Гранин

Единое семантическое поле вымысла. В предыдущих главах, рассматривая отдельные типы вымысла, мы часто вынуждены были делать оговорки относительно степени их «отдельности», отграниченности от остальных. Когда речь шла о конкретных художественных произведениях, мы поясняли, например: это сказка с элементами притчи; а это рациональная фантастика, использующая мотивы и образы *fantasy*; а здесь взаимодействуют структурные принципы сатирической и философской условности и т. п.

Действительно, примеров обособленного существования того или иного типа вымысла в литературе, особенно в хорошей литературе, не так уж и много. В талантливо написанной книге, содержащей элемент необычайного, почти всегда ощутимы – в сюжете ли, в системе образов или на уровне авторской концепции – дополнительные пласты смысла, не связанные напрямую с содержанием, которое выражает доминирующий или даже абсолютно господствующий в данном тексте тип вымысла.

Причина этой «семантической неопределенности», по-видимому, заключается в том, что художественное пространство вымысла в принципе неделимо – или, по крайней мере, на нем нельзя провести четких границ. Уточним еще раз: хотя в работе мы и прибегаем к обособлению и отдельному рассмотрению

различных типов условности, не менее важным для нас остается исследование их единства в главных, институлирующих принципах и закономерностях – того единства, которое и делает возможным свободное сочетание и даже взаимопроникновение в художественном тексте различных типов вымысла.

Можно предположить, что единство вымысла является опосредованным и косвенным результатом ментальных процессов, «ведающих» в человеческом сознании распределением объектов по неким обобщенным сферам «реального» и «нереального». Вероятно, в сознании любого индивида присутствует единое семантическое поле «необычайного» – и именно ему в конечном итоге обязан своим существованием художественный вымысел.

Данное поле можно интерпретировать как область памяти, содержащую сведения и факты не вполне достоверные, а подчас и совершенно не достоверные, но бережно сохраняемые по принципу «а вдруг в этом что-то есть», не проверяемые опытом (во всяком случае личным, хотя и коллективным, социальным часто тоже), порой явно противоречащие житейской логике и повседневному здравому смыслу.

Здесь и случайно услышанное, и прочитанное в научно-популярной и просто «околонаучной» литературе, и запомнившееся с детства, со времен первых сказок и «страшных» рассказов; приметы и суеверия; не поддающиеся однозначному объяснению реальные происшествия; странные эпизоды собственной биографии и «мифы» технической эры.

Анализируя содержимое этого сектора сознания, можно прийти до неоформленных образов чрезвычайной глубины и степени обобщенности, которые современная наука пытается осмыслить с помощью гипотез о генетической памяти, коллективных представлениях, сверхчувственном восприятии и т. п. У достаточно же начитанного и эрудированного человека данная область пополняется большим количеством художественных ассоциаций, например воспоминаниями о фантастических сюжетах книг, картин, спектаклей, кино- и видеофильмов.

На описываемом ментальном пространстве (изучением которого должны, конечно, всерьез заниматься не литературоведы, а психологи) могут трогательно уживаться вампиры и звездолеты, домовые и снежный человек, бунт роботов, предания и легенды,

более или менее сложные космогонические теории, теологические схемы и т. д и т. п. Даже атеистически мыслящий современный человек, по мнению специалистов, отнюдь не свободен от религиозного наследия и мифологического сознания своих предков. У наших неверующих современников, считает Мирча Элиаде, религия и мифология скрыты в глубине подсознания. Подсознание предлагает человеку решение проблем его бытия, выполняя тем самым функцию религии. «Это означает, – заключает Элиаде, – что возможность вновь приобщиться к религиозному опыту жизни все еще жива в недрах их “Я”»¹⁸⁸.

Представления, объединенные по признаку неполной достоверности вплоть до принципиальной эмпиричности, для любого человека, сколь бы трезвым ни было его «дневное» сознание, обладают неодолимой притягательной силой. В поэтической форме постоянное влечение к непонятному и необъяснимому романтично выразил А. Грин: «А над гаванью, в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей сверкает Неведомое: таинственный и чудный олень вечной охоты»¹⁸⁹.

Но если наше предположение о едином семантическом поле вымысла в человеческом сознании верно, то для читателя в конечном итоге не так уж и важно, какую именно мотивировку получает в художественном произведении фантастическая посылка (хотя у различных категорий читателей бывают, как мы не раз говорили выше, в данной сфере свои вкусы и пристрастия), лишь бы она попала в ментальную зону «предположительно возможного». «Современный читатель, – замечает К. Симонян, – уже готов ко всяким подвохам “здорового смысла”, готов верить допущениям автора даже в том случае, если прекрасно знает, что полет с субсветовой скоростью к далеким звездам практически невозможен или же что на планете Марс не существует разумной жизни»¹⁹⁰.

Таким образом, то, что читатель привык к определенным образом оформленной посылке – логической в рациональной фантастике или космогонической в мифе, отражает не столько *качественное различие* данных типов условности, сколько *литературную традицию* и определяет, как правило, лишь первый смысловой уровень текста, за которым стоит главное: принципиальная готовность читателя к восприятию вымысла.

Вот почему синтез в художественном тексте различных типов условности вовсе не является индивидуальным открытием того или иного писателя. Он всего лишь выражает уже существующую в читательском сознании синкретичность представлений, на которых базируется вымысел. Но талантливые писатели мастерски используют подобную синкретичность, и от этого многократно выигрывают как смысловая «емкость», так и эмоциональная притягательность их произведений.

Художественные возможности синтеза различных типов вымысла. Функциональное взаимодействие нескольких типов повествования о необычайном логичнее рассматривать на примере текстов, ставших вершинными явлениями литературы XX столетия. Мы покажем, как реализуется синтез различных типов вымысла в романах К. Чапека «Война с саламандрами» (1936) и М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–1940), а также в новелле Ф. Кафки «Превращение» (1912)¹⁹¹.

Но прежде чем перейти к анализу, выскажем несколько предварительных замечаний. Всех трех авторов, исходя из продолжительности и интенсивности ведущийся вокруг их творчества полемики, можно назвать едва ли не самыми «дискуссионными» писателями XX столетия. Их произведения до сих пор не просто читаются с неослабевающим интересом, но и обнаруживают возможности все новых и новых прочтений. «Рецепт» этого бессмертия не перестает волновать исследователей. Как правило, важнейшей его причиной считается высокая степень обобщения, символичность и философичность творений Кафки, Булгакова и Чапека, допускающая практически неограниченные возможности истолкования (ср. взятое в качестве эпиграфа к данной главе высказывание Д. Гранина).

В массиве критических работ о творчестве названных писателей, не считая трудов биографического характера, преобладают статьи и монографии, посвященные тематико-проблемному анализу текстов, а основным направлением исследований в течение многих лет остается расшифровка многослойной символики произведений¹⁹². Но не менее важным для понимания своеобразия упомянутых книг и факторов, определяющих их «бессмертие», становится изучение специфики художественного

воплощения подобной богатейшей проблематики и многогранной символики. Нас же данный аспект привлекает постольку, поскольку в этом воплощении едва ли не ведущая роль принадлежит вымыслу.

В избранных нами романах и новелле представлены практически все типы вымысла. В «Мастере и Маргарите» это *fantasy* и миф, сатирическая и философская условность; в «Войне с саламандрами» – рациональная фантастика (семантика *fantasy* едва уловима), сатирическая и философская условность; в «Превращении» – философская условность и *fantasy*. Кроме того, для произведений Булгакова и Кафки можно говорить и об элементах сказочной условности. Как и во всех текстах, содержащих подобный синтез, один из типов вымысла (*fantasy* у Булгакова, рациональная фантастика у Чапека, философская условность у Кафки) выступает в качестве доминирующего – хотя, возможно, и не бесспорно главенствующего, но определяющего развитие сюжета.

Рассмотрим подробнее художественный механизм взаимодействия различных типов вымысла в избранных текстах, оставляя в стороне – к немалому нашему сожалению – прочие элементы поэтики и без насущной необходимости не отвлекаясь на анализ бесчисленных семантических пластов. Вначале поговорим о каждом из произведений особо, обращая внимание, с одной стороны, на самостоятельную смысловую и художественную роль отдельных типов вымысла, а с другой – на взаимовлияние этих типов и задаваемые этим взаимодействием дополнительные значения образов и мотивов.

Затем сопоставим все три текста, но не с точки зрения близости или различия их поэтических миров и даже не в плане использования авторами сходных условных приемов, но в качестве материала для анализа причин обращения каждого из писателей к нескольким, порой весьма далеким друг от друга разновидностям вторичной условности одновременно. Результаты сопоставления и станут ответом на вопрос о функциональности синтеза разных типов вымысла в художественном произведении.

«Война с саламандрами» К. Чапека. В этом романе в полном соответствии с задачами рациональной фантастики разворачивается единая логически мотивированная фантастическая посылка

ка: одна из реально существующих на планете биологических популяций (саламандры) начинает спонтанно развиваться, достигая в конце концов стадии промышленной цивилизации, альтернативной человеческой, и становясь угрозой для самих людей и созданной человечеством культуры.

«Война с саламандрами» (1935) – далеко не первый фантастический роман Чапека, скорее его можно назвать итоговым произведением зрелого фантаста. До его создания рациональная посылка использовалась писателем в драмах «R. U. R» (1920) и «Средство Макропулоса» (1922), в романах «Фабрика Абсолюта» (1922) и «Кракатит» (1924). К моменту создания «Войны с саламандрами» Чапек имел в Европе репутацию известного фантаста, обогатившего научно-фантастическую литературу целым рядом новых тем, сюжетов и образов – в том числе оказавшимся столь импульсивным для развития рациональной фантастики XX в. образом робота, искусственно созданного человекоподобного существа.

Однако уже в ранней драматургии и в первых своих романах, содержащих элемент необычайного, писатель продемонстрировал принципиальную возможность переосмысления рационально-фантастической посылки в сатирическом («R. U. R») и философском («Адам-творец», 1927) ключе, а также ее совмещения с мотивами и образами *fantasy* («Средство Макропулоса»), волшебной сказки («Кракатит»), утопии и притчи («Фабрика Абсолюта»). Тщательно выстроенная рационально-фантастическая схема, все атрибуты НФ и сама посылка, как правило, служат у Чапека всего лишь ширмой, строгим «научнообразным» фасадом, за которым взору читателя открываются отнюдь не классические научно-фантастические интерьеры – или, по крайней мере, не только они.

На первый взгляд, и в последнем фантастическом романе Чапека рационально-фантастическая атрибутика сохранена полностью и прописана едва ли не с большей тщательностью, нежели в созданных ранее произведениях. «Война с саламандрами» даже снабжена специальным авторским комментарием, поясняющим возникновение замысла романа и уточняющим «научную» мотивировку посылки:

«В то время, – сообщает читателю Чапек, – дело было весной прошлого года, когда в экономике мира обстоятельства складывались прескверно, а в политике и того хуже, – я по какому-то поводу написал фразу: “Вы не должны думать, что развитие, которое привело к возникновению нашей жизни, было единственно возможной формой развития на этой планете”. С этого и началось... Ведь и в самом деле: отнюдь не исключено, что при благоприятных условиях иной тип жизни, скажем, иной зоологический вид, не человек, мог бы стать двигателем культурного прогресса... Такова, – продолжает автор, – была моя первая мысль, а вторая сводилась к следующему. Если бы иной зоологический вид... достиг ступени, которую мы называем цивилизацией, стал бы он совершать такие же безумства, как человечество?.. Что бы мы сказали, если бы иной зоологический вид, чем человек, провозгласил, что ввиду своей образованности и многочисленности только он один имеет право заселить весь земной шар и господствовать над его жизнью?» (230)

Рационалистически мотивирован в романе Чапека даже выбор подобного «параллельного» зоологического вида, хотя в этих строках уже явственно ощутима авторская ирония: «Саламандр же я выбрал для своей аллегии не потому, что люблю их больше или меньше, чем иные Божьи создания, но потому, что однажды скелет исполинской саламандры третичного периода по ошибке был действительно принят за окаменевший скелет нашего человеческого предка; следовательно, из всех животных саламандры имеют наибольшее историческое право выступить на сцену в роли нашего подобия» (230).

Однако, хотя рационально-фантастическая посылка и служит автору «лишь предлогом для изображения человеческих дел», ему, по его собственным словам, все же «пришлось вживаться в их образ», что оказалось делом «столь же удивительным и столь же страшным, как и вживание в образ человеческих существ» (230). Иными словами, привлекаемый изначально в качестве «ширмы» или смысловой кулисы научно-фантастический сюжет явил собственную логику и потребовал разработки внутренне непротиворечивой концепции формирования и процветания цивилизации саламандр. Вот почему роман вполне может быть

прочитан и как сугубо рационально-фантастическое произведение, без учета каких-либо иных смысловых оттенков.

Отчасти так и произошло. Для современников Чапека главным в этой книге был антифашистский пафос и, шире, сатирическая картина предвоенной жизни Европы. Однако с течением времени на передний план выдвинулись иные смысловые пласты, и сегодня «Война с саламандрами» чаще воспринимается в ряду утопических и социально-фантастических произведений, посвященных проблеме «очеловечивания» животных (таких как романы «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, «Люди или животные?» Веркора, «Разумное животное» Р. Мерля, «Планета обезьян» П. Буля, «Записки о кошачьем городе» Лао Ше – кстати, все эти произведения тоже содержат иронический подтекст), или в русле еще более мощной традиции изображения контактов с инопланетными цивилизациями (произведения А. Азимова, Р. Бредбери, Д. Кэмпбелла, Ф. Брауна, А. Ван-Вогта, Р. Шекли, М. Лейнстера, Т. Старджона, И. Ефремова, А. и Б. Стругацких и многих других фантастов). Имя К. Чапека можно без труда обнаружить в энциклопедиях научной фантастики, а роман «Война с саламандрами» – в многочисленных антологиях рационально-фантастических произведений, например в отечественной 25-томной «Библиотеке современной фантастики»¹⁹³.

Следуя логике развития рационально-фантастической мысли, Чапек внимательно следит за сохранением иллюзии правдоподобия, необходимой для научно-фантастического романа. Этой цели служат включенные в повествование описания международных конгрессов, посвященных проблеме саламандр, репортажей и отчетов о производимых с ними экспериментах и т. п. Хотя сюжет романа намеренно не локализован во времени (по контексту угадывается некая параллельная современность или ближайшее будущее), изложение событий носит хронологически последовательный и подчеркнуто документальный характер: читателю предлагаются газетные вырезки, интервью с историческими лицами (или с их аналогами, созданными авторской фантазией), манифесты «на злобу дня».

«Одна из особенностей организации материала, – отмечает С. Никольский, – состоит в том, что Чапек ставит вымышленные факты в один ряд с подлинно известными науке и “стирает” грань

между ними. Так, саламандры, сохранившиеся в заливе Девл-Бей, оказываются тождественными ископаемой исполинской саламандре, отпечаток которой действительно был найден в 1700 году... Таким образом достигается впечатление, что история саламандр... является всего лишь дополнением к уже давно и доподлинно известным фактам»¹⁹⁴. Язык второй и третьей частей романа Чапека намеренно приближен к стилю журнального обзора.

Единая логически мотивированная фантастическая посылка в романе «Война с саламандрами», опять-таки в полном соответствии с канонами рациональной фантастики, «вписана» в привычную и в целом материалистическую картину мира. Исследуется реакция общества на вызванную посылкой цепь событий: постепенное превращение саламандр из природного курьеза в экономического партнера и конкурента, а затем и в угрозу для человечества. Преобладает социально-философская проблематика (адаптация человека к новому фактору окружающей среды, стабильность и внутренняя целесообразность социальных систем, общественных установлений и т. п.), поднимаются вопросы о праве людей на главенство на планете, об уровне нравственного развития общества, о сущностных закономерностях цивилизаций разного типа. Эти темы стали ведущими в социальной фантастике XX столетия.

Однако помимо последовательного и подробного изложения рационально-фантастической посылки («открытие» саламандр на далеком тихоокеанском острове капитаном ван Тохом; первые контакты, имеющие целью организовать торговый обмен собранных саламандрами жемчужин на ножи и другие орудия; вывоз саламандр в Европу сначала в качестве диковин для зоопарков, а затем как рабов и слуг) вводные главы романа содержат зыбкий контур иного типа сюжета – своего рода намек на возможность интерпретации событий в духе *fantasy*.

Прежде всего сказочно-фантастические ассоциации (например, с «Золотым горшком» Э. Т. А. Гофмана) вызывает само название «саламандры». Интересны в этой связи и данные этнографических разысканий: «Саламандра (*Salamandra maculosa*), небольшое земноводное из породы лягушек, напоминающее ящерицу с большими черными и меньшими желтыми пятнами, появляется обычно после дождя или накануне дождя, заползая

на более высокие, сухие места, а в засушливое время спускаясь к воде. Саламандра давно поражала воображение народа, и с нею связаны многочисленные легенды, суеверия и фантастические представления. *В западной и южной Европе и на Востоке еще в Средние века верили, что саламандра не горит в огне и даже питается огнем.* Эти чудесные свойства описывались и в древнеславянском “Физиологе”, и в древнерусской “Козмографии”. У южных славян, в частности у сербов и хорватов, есть верование, что *саламандра падает с неба вместе с дождем, что ее нельзя убивать*, а если ее убить или на нее наступить и вообще побеспокоить, она может так завизжать, что оглушит человека; македонцы верят, что *саламандра предсказывает урожай*, боснийцы – что она помогает овладеть ремеслом, рукоделием и т. п.»¹⁹⁵. В народном сознании, таким образом, с саламандрой устойчиво связаны представления природной магии, позднее в романтическом ключе истолкованные Э. Т. А. Гофманом.

«Чудесной» интерпретации посылки способствует и атмосфера первой части книги – таинственный и необычный колорит повествования, стилизованного в духе приключенческих романов Д. Лондона или Ф. Купера. Перед читателем возникает неизвестный остров в Тихом океане, невежественные туземцы, боящиеся саламандр и упорно считающие их «чертями». Залив, где обитают саламандры, носит имя Девл-Бей (бухта Дьявола), и в облике этих земноводных постоянно подчеркиваются «инфернальные» черты. Вот как выглядит, например, диалог капитана ван Тоха со своим торговым агентом: «Там черти, сэр... Морские черти. – Это что же такое морской черт? Рыба? – Нет, не рыба, – уклончиво ответил метис. – Просто черт, сэр. Подводный черт... У них там будто бы свой город... – А как он выглядит... этот морской черт?.. – Как черт, сэр... – Дрожь ужаса пробежала по телу метиса» (22).

Перед нами (хотя и с ироническим подтекстом) превосходная иллюстрация тезиса об интертекстуальной мотивации фантастической посылки в *fantasy*. Автору нет необходимости изображать «ужасный» облик или «дьявольское» поведение саламандр (даже если предположить, что при дальнейшем развитии сюжета они действительно оказались бы сверхъестест-

венными существами): воображение героев, а вслед за ними и читателя, опираясь на традиционные представления о «потусторонних силах», делает это гораздо убедительней. Для обитателей острова вообще не важно, почему саламандры поселились в Девл-Бее и выглядят так, а не иначе. Черти – они черти и есть...

Подобным же образом реагируют на саламандр не только нанятые для поисков жемчуга сингалезцы (что естественно), но и даже (иронический парадокс!) «просвещенные» европейцы, члены экипажа ван Тоха швед Иенсен и ирландец Дингль: «Отвратительные, – передернулся Дингль. – Мать Божия, я бы к ним и не притронулся. Они, наверное, ядовитые!.. Старый Тох продал свою душу, браток. И я знаю, чем ему черти платят. Рубины, жемчуг и тому подобное» (56).

Иными словами, первые главы романа демонстрируют столь характерное для многих произведений Чапека («R. U. R», «Средство Макропулоса» и др.) нагромождение, уже почти фее-рическое, атрибутики и штампов *fantasy*: мотивы сделки с дьяволом и обретения несметных богатств, принципиальная «античеловечность» саламандр, гибельность общения с ними. Позже эти мотивы будут переосмыслены в рационально-фантастическом ключе и превратятся в коренное несходство созданных людьми и саламандрами цивилизаций, спровоцировавшее уничтожение человеческого общества в процессе территориальной экспансии саламандр.

Вполне в духе *fantasy*, хоть и с юмором, описан эпизод с мессой за душу капитана ван Тоха, которую Дингль собирался отслужить у себя на родине («А как ты думаешь, Пат, помогает, если отслужить за кого-нибудь мессу? – Чудесно помогает!.. – воскликнул ирландец. – Я слышал на родине не раз, что это помогало... ну, даже в самых тяжелых случаях! Против чертей вообще и... тому подобное, понимаешь? – Тогда я тоже закажу католическую мессу, – решил Иенс Иенсен. – За капитана ван Тоха» (57). И хотя вскоре ростки *fantasy* в романе поглотит стихия сатирического гротеска, все же, учитывая катастрофический для человечества ход дальнейших событий, трудно не различить грустно-пророческой авторской ноты в завершающей эпизод фразе: «...месса отслужена не была, вследствие чего естествен-

ный ход событий не нарушался вмешательством каких-либо высших сил» (58).

Любопытно, что отвращение к саламандрам сохраняется у людей и тогда, когда последние из курьезных природных созданий превращаются в торговых партнеров и подтверждают собственную разумность. «Если даже нет практических поводов к какому-либо антагонизму между нами и саламандрами, – суммирует автор анонимного памфлета «Икс предостерегает», – то, я скажу бы, существует *метафизическое противопоставление*: глубинным созданиям противостоят создания наземные, ночным существам – дневные, темная пучина вод – сухой и светлой земле» (196). И далее: «Я не знаю, чего нам надо бояться больше: их человеческой цивилизованности или же коварной, холодной, звериной жестокости. Но когда одно соединяется с другим, то получается нечто... *почти дьявольское*» (198; курсив везде наш. – Е. К.).

Впрочем, элементы *fantasy* в романе не развернуты писателем в самостоятельный план сюжета. Все они в конечном итоге получают сатирическую или рационально-фантастическую трактовку – но вместе с тем никогда не исчезают совершенно, порождая недоговоренность, ощущение неполноты исключительно рационалистического восприятия действия. Воспитанные в лоне современной цивилизации и тем не менее истребляющие человечество земноводные могут восприниматься в том числе и как провиденциальное возмездие за грехи людей.

Эта тема прозвучит в воззвании Икса и сольется в финале с библейской аллюзией Всемирного потопа (любящие мелководье саламандры взрывают континенты, затопляя населенные людьми земли). И хотя доля мотивов *fantasy* в сюжете романа невелика, их важность воспринимается вполне отчетливо, особенно читателями, уже знакомыми с творчеством Чапека и хорошо помнящими особый «чудесный» пласт содержания, почти всегда присущий его произведениям – от драмы «Средство Макропулоса» до философской трилогии «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь».

И все же отнюдь не *fantasy* и даже не рациональная фантастика, но сатирическая условность главенствует в романе, нередко затмевая «научный» план повествования и рождая собст-

венные смыслы. Чапековское повествование с самого начала буквально пропитано юмором и иронией, которая постепенно перерастает в сарказм. Во второй части романа комический аспект выходит на первый план, превращая рационально-фантастический рассказ о саламандрах в иронический портрет человечества с традиционной для сатиры аналогией «человек // животное». Функции сатирического гротеска и его сочетаемость с рациональной фантастикой подробно рассмотрены при целостном анализе романа «Война с саламандрами» в работах С. Никольского, О. Малевича, И. Бернштейн, Ф. Бурианека и других исследователей¹⁹⁶. Вот почему, говоря об этом мы ограничимся лишь наиболее важными для нашей концепции моментами.

Сатирическое переосмысление рационально-фантастической посылки заметно в первых же главах книги. Прежде всего, «классическая» научно-фантастическая завязка при внимательном рассмотрении оказывается снабженной весьма упрощенной и не особенно претендующей на достоверность мотивировкой. Толчок к развитию (и какому развитию! уже через несколько десятков лет оно сформирует технократическую цивилизацию, правда, при активной поддержке человечества) саламандры обретают в результате всего лишь знакомства с весьма далеким от науки (да и от элементарных приличных манер) «морским волком» ван Тохом, вручившим «ящеркам» доселе неизвестный им нож.

В первой главе подчеркивается случайность «находки» капитана: если бы его голландским патронам не понадобился жемчуг, мир никогда бы не услышал о саламандрах. А единственным объяснением появления разумных земноводных на острове Танамаса служит ссылка на обрывок газетного сообщения столетней давности о двух похожих на саламандр животных, якобы сбежавших с перевозившего их английского корабля где-то в районе Суматры.

В первой части романа Чапек откровенно пародирует каноны и штампы НФ, свободно варьируя стили: от приключенческой схемы, памятной читателям по романам Д. Лондона, В. Обручева, Х. Гернсбека или А. Толстого, до эссе в духе О. Степлдона и антиутопии в манере О. Хаксли. Иллюзия достоверности нередко оборачивается розыгрышем. «Как раз по мере углубления в научно-фантастическую стихию, – отмечает С. Николь-

ский, – Чапек “рассекречивает” фиктивность изображаемого, вводя озорные анахронизмы, юмористические аллюзии и намеки на современную жизнь... Изыскивая новые и новые убедительные мотивировки событий, писатель в то же время уже косвенно признается, что это фикция, условный, воображаемый эксперимент...»¹⁹⁷

Хотя повествование сохраняет, как мы уже отмечали выше, и возможность «серьезной» научно-фантастической трактовки, сатирическая условность будто отражает в себе рационально-фантастическую посылку и отдельные элементы *fantasy*, преломляя их в комическом аспекте. Вот один из примеров того, как мотивы *fantasy*, а затем и рациональной фантастики получают сатирическое истолкование: «Благодаря... научным исследованиям, – констатирует повествователь, – саламандры перестали считать каким-то чудом... таинственными существами, вынырнувшими из неведомых глубин... Наука открыла Нормальную саламандру, которая оказалась скучным и довольно ограниченным созданием... Словом, люди начали видеть в саламандрах нечто столь же обыденное, как арифмометр или какой-нибудь автомат... на них теперь смотрели просто как на составную часть будничного порядка вещей» (138). Здесь особенно отчетливо проявляется столь характерное для Чапека противопоставление таинственного и чудесного обыденному и рациональному. Сделавшись *привычкой*, саламандры сразу же перестали быть чудом (и, соответственно, объектом *fantasy*).

А вот другой пример многократного переосмысления мотива в контексте разных фантастических традиций. Чапек упоминает о странном поведении собак, «которые никак не могли примириться с существованием саламандр» (152). Ситуацию можно интерпретировать трояко. Например, как отсылку к одному из любимых приемов *fantasy* – изображению особой реакции животных (прежде всего домашних, особенно собак и лошадей) на потусторонние силы – ср. роман о Дракуле Б. Стокера, повести о вампирах А. К. Толстого и т. д., вплоть до произведений современных авторов вроде А. Сапковского (мы расскажем о нем в следующей главе).

Тот же факт нетрудно истолковать и в русле вполне рационально-фантастического мотива конкуренции биологических

популяций собак и саламандр за право жить с человеком и получать пищу из его рук. Наконец, эпизод может быть воспринят как сатирический намек на политическое соперничество среди самих людей, если учесть продолжение цитаты: «...вообще между собаками и саламандрами возникла упорная, можно сказать смертельная, вражда, и устройство заграждений, отделивших их друг от друга, ничуть не ослабило, а, скорее, усилило и обострило эту вражду. Но так уж издавна повелось, и не только у собак» (152).

Тем самым рационально-фантастический сюжет в «Войне с саламандрами» оказывается заключен в сатирическую оболочку, которая снимает его прямолинейный материалистический дидактизм (в природе все логично, познаваемо, раз и навсегда определено совокупностью физических законов вселенной), лишая фантастические события характерной для НФ порой удручающей однозначности. Многократное взаимное отражение человеческих черт и качеств в поведении саламандр (они копируют людские привычки, вплоть до пристрастия к чтению газет и публикации мемуаров) и наоборот (среди людей входит в моду «тритоническая» музыка, особая одежда, напоминающая шкуру земноводных, и т. п.) приводит к тому, что как саламандры, так и люди оказываются включенными в единую гротескную модель мира, создаваемую сатирической условностью.

Масштабы же этой модели поистине грандиозны, она объемлет самые различные пласты бытия и реализует разнообразнейшие формы сатирической критики человеческого общества: от глобального памфлета, содержащего злободневные намеки на реальные политические события, до иронического переосмысления жанрово-стилевых клише бульварной прессы. «Роман чешского писателя поражает широтой охвата действительности: это весь земной шар, поставленный перед читателем, как вращающийся на своей оси настольный глобус, отраженный в кривом зеркале смеха»¹⁹⁸.

Однако ограничиться рассмотрением только рациональной фантастики, сатирической условности и элементов *fantasy* применительно к «Войне с саламандрами» нельзя. В романе Чапека отчетливо прослеживаются и элементы поэтики притчи (точнее, формирующей эту жанровую структуру философской условно-

сти), наиболее заметные в третьей части произведения, но имплицитно присутствующие и в первых двух. Сатира на современный мир и прежде всего комическое разоблачение идеологии фашизма (напомним, роман написан в 1935 г.) в ходе повествования превращается в чрезвычайно емкую философскую модель человеческого общества, лишенного духовности. Созданная Чапек модель общества сопоставима с моделью «фельетонной эпохи» в романе Г. Гессе «Игра в бисер», который мы рассмотрели в предыдущей главе.

Художественные принципы философской условности легко обнаружить в «Войне с саламандрами» на самых разных структурных уровнях. Например, с ней связана неопределенность времени действия (недавнее прошлое? современность? ближайшее будущее?). По некоторым деталям повествования можно заключить, что события начинают разворачиваться где-то в конце прошлого – начале нынешнего века (эпоха колониальной экспансии, эдакий «джеклондоновский» мир) и продолжаются не менее чем полстолетия (сыну швейцара Повондры, коллекционирующего газетные материалы о саламандрах, восемь лет в момент их появления в Европе, а в финале романа – по крайней мере сорок).

Но Чапек настойчиво избегает конкретизации. Для авторской концепции важно, что подобного рода события фактически могут разыграться в любой момент существования современной технологической цивилизации. Этот отказ от конкретной временной привязки по своим функциям схож с условным «вечным настоящим» притчи, хотя, разумеется, роману в целом присущ историзм, и считать «Войну с саламандрами» притчей, подобной «Замку» или «Превращению» Ф. Кафки, нельзя.

Тем не менее говорить о присутствии философской условности как самостоятельного типа вымысла в романе вполне правомерно. Другое тому свидетельство – отсутствие изображения личных судеб. В книге очень немного «сквозных», фигурирующих в каждой из трех частей персонажей, да и в их образах интересны главным образом не индивидуальные, а групповые социальные и психологические характеристики: «маленький человек» Повондра, бравый капитан эпохи колониальной торговли ван Тох, промышленник Бонди.

Конечно, присутствие в тексте персонажей-типов характерно для всех разновидностей вымысла – и для рациональной фантастики, и для сказочной, и особенно для сатирической условности. Но лишь философская условность позволяет достичь столь глубокой многозначности образов и столь высокой степени обобщения. В романе Чапека каждый из значимых персонажей одновременно является и «просто» человеком (частичкой человечества в противовес сообществу саламандр), и инспиратором или активным участником создания ими собственной цивилизации, и представителем определенного социального слоя (обыватель, бизнесмен), профессии (журналист, ученый, политик), типа людей (с флегматичностью Повондры контрастирует энергия и деловитость Бонди), и сторонником некой партии в «Саламандровом Вопросе», и, наконец, в некоторых случаях – «ипостасью» самого автора.

Еще одна черта, свойственная философской условности и несомненно присутствующая в «Войне с саламандрами», – постоянное сопоставление точек зрения отдельных лиц и социальных групп с признанием за каждой из позиций права на существование. Во второй и третьей частях романа динамичный рассказ о событиях и людях сменяется не менее увлекательным поединком идей и концепций: от гипотезы Угера о происхождении саламандр до эссе Вольфа Мейнерта о закате человеческой культуры и энергичного воззвания автора анонимного памфлета «Икс предостерегает» к разуму и совести людей. Для Чапека в высшей степени характерно бережное обращение с чужим мнением и стремление выслушать всех. Конечно, это не означает отказа от выражения собственной позиции: авторский голос отчетливо звучит на всем протяжении повествования и особенно в эпилоге, озаглавленном «Автор беседует сам с собой».

Итак, применительно к книге Чапека можно говорить по крайней мере о четырех типах вымысла (учитывая, разумеется, что два из них – *fantasy* и философская условность – присутствуют в «редуцированном» виде). Столь прихотливое сочетание в структуре «Войны с саламандрами» мотивов, приемов и сюжетных схем рациональной фантастики, *fantasy*, сатиры и притчи не просто придают роману неповторимый художественный облик или повышают занимательность сюжета. Они обеспечивают

осуществление лежащего в основе повествования принципа *непрерывного чередования смысловых пластов*, ни один из которых, взятый в отдельности, не может претендовать на абсолютную адекватность трактовки, не говоря уж об исчерпывающем объяснении центрального образа. Довольно простой стержень действия (развертывание рационально-фантастической посылки) у Чапека словно оплетен создаваемыми с помощью иных типов вымысла дополнительными тематико-проблемными планами, расширяющими и усложняющими его, постоянно ломающими едва успевшие сложиться в читательском сознании стереотипы восприятия сюжетных событий.

Главное преимущество такого построения заключается в том, что *сменяемые смыслы не исчезают, но аккумулируются и продолжают ощущаться в подтексте*, а финальная ситуация-символ подводит итог и интегрирует все предыдущие оттенки значений фантастического образа. В последней части романа саламандры воспринимаются одновременно и как причудливый «каприз природы», и как «дьявольская» кара человечеству, забывшему в погоне за прогрессом о душевном и духовном взрослении, и как детища НТР, и как аллегория фашизма, и как сатирическое зеркало мира людей, – этот перечень предстоит продолжить будущим поколениям читателей.

Нагляднее всего функциональность синтеза различных типов вымысла демонстрирует, пожалуй, эпилог, содержащий воображаемый диалог писателя с собственным альтер эго. Парадокс – один из бесчисленных парадоксов в романе и вообще в творчестве Чапека – состоит в следующем: в эпилоге (в четвертой главе мы наблюдали нечто подобное в пьесе В. Маяковского «Баня») полностью снята всякая условность, включая, на поверхностный взгляд, и первичную. Создатель непосредственно вмешивается в созданный им текст.

Чапек не просто внезапно разрушает иллюзию достоверности изложенных событий – «якобы так и было», – но обнажает искусственность самой формы отражения реальности в романе, зависимость хода событий от воли сочинителя. «И ты это так оставишь? – вмешался тут внутренний голос автора. – Что именно? – несколько неуверенно спросил писатель... – Слушай, ты в самом деле хочешь дать погибнуть человечеству?» (222).

Однако, выступая фактически в качестве персонажа, автор остается «внутри» сконструированной им ситуации (саламандры по-прежнему выдаются за реальный фактор), что подчеркивается настоящим временем и изъяснительным наклоном, в котором ведется беседа. «Знаешь, кто даже теперь, когда пятая часть Европы уже потоплена, все еще поставляет саламандрам взрывчатые вещества, торпеды и сверла?.. – Знаю. Все промышленные предприятия. Все банки. Все правительства» (224).

Таким образом, читатель, едва успевший вздохнуть с облегчением (слава Богу, автор все это выдумал!), неожиданно вновь оказывается в плену иллюзии, на сей раз еще более крепкой, будто бы непосредственно подтвержденной писателем. Мало того, говоря об авторе в третьем лице, Чапек словно дистанцируется от него, присутствуя «за кадром» и «над» ситуацией, – еще одна типично чапековская смысловая кулиса. Благодаря этому необычная ситуация романа начинает наполняться для читателя *реальным* значением. Связанная с саламандрами катастрофа *придумана*, но причины *существуют на самом деле*, и потому масштаб ее вовсе не кажется фантастическим.

Эпилог романа Чапека выдержан в духе сатирического «разоблачения» рационально-фантастической посылки: предельно ясна гротесковость и памфлетность замысла. В ироническом ключе рассматриваются и отвергаются варианты окончания истории саламандр. «Допустим, среди них начнется какая-нибудь эпидемия или вырождение... – Слишком дешево, братец. Неужели природе вечно исправлять то, что напортили люди?» (224). Автор одновременно выступает и как творец собственного замысла («Я делал, что мог...»), и – в силу объективных политико-экономических факторов – как не хозяин над ним: «Думаешь, по моей воле рушатся континенты, думаешь, я хотел такого конца? Это простая логика событий; могу ли я в нее вмешиваться?.. Что делать, по-видимому, мир должен погибнуть; но по крайней мере это произойдет на основании общепризнанных экономических и политических соображений...» (222–223).

Вместе с тем повествование имеет и вполне традиционное для социальной фантастики завершение в духе «романа катастроф», что вызывает в памяти современного читателя длинный ряд произведений, начиная с «Алой чумы» Д. Лондона и «Вой-

ны миров» Г. Уэллса и кончая «Мальвилем» Р. Мерля и «Днем триффидов» Д. Уиндема. Уместность и значимость рациональной фантастики в эпилоге очевидна: дважды – для людей и саламандр, т. е. любого вида разумных существ – повторен призыв одуматься, изменить себя и жизнь соплеменников. Именно этот создаваемый рационально-фантастической посылкой смысловой пласт финала легче всего распознается и наиболее сочувственно принимается критикой.

Ни в коей мере его не опровергая, добавим только, что рациональная фантастика выступает в эпилоге «Войны с саламандрами» в союзе с философской условностью. Широта постановки проблемы (смысл существования человечества и разума во вселенной), отчетливо выраженная иносказательность и нравственная заостренность повествования порождают архитектурную схему, схожую с сюжетной конструкцией притчи, которой присуща конкретность внешнего (событийного) плана и обобщенность внутреннего содержания.

Помимо линейности и открытости в будущее временного континуума рациональной фантастики, эпилог «Войны с саламандрами» содержит и характерную для притчи (и еще более – для мифа) цикличность: все повторяется в истории, людей сменяют саламандры, а затем вновь приходят люди («Саламандры погибнут... – А что же люди? – Люди? Ах да, правда, люди... Ну, они начнут понемногу возвращаться с гор на берега того, что останется от континентов... Постепенно континенты начнут расти благодаря речным наносам; море шаг за шагом отступит, и все станет почти как прежде», 227).

Не случайно в эпилоге дается прямая отсылка к Библии («...возникнет новый миф о всемирном потопе, который был послан Богом за грехи людей. Появятся легенды о затонувших странах, которые были якобы колыбелью человеческой культуры; будут, например, рассказывать предания о какой-то Англии, или Франции, или Германии...», 227). Сегодняшняя (или даже относящаяся к будущему) ситуация соотнесена с мифологическим архетипом и «вечным» настоящим притчи.

Итак, в эпилоге «Войны с саламандрами» сочетание художественных принципов, присущих различным типам вымысла, выстраивает довольно сложную «иерархию смыслов». Читатель

осознает, что роман Чапека является и фантастическим повествованием в духе НФ, отражающим авторские размышления о путях прогресса; и сатирическим памфлетом, пародирующим быт и нравы межвоенной Европы; и притчей о духовном оскудении человечества, утратившего в погоне за комфортом моральные ориентиры; и еще одним вариантом мифа о Всемирном потопе, посланном человечеству за грехи, – т. е. новым воплощением в бесконечной цепи повторений «вечной» ситуации (архетипа), выводящей действие на максимально возможный уровень философского обобщения.

Авторский замысел, породивший подобный синтез, окончательно проясняют завершающие роман фразы, которыми обмениваются писатель и его двойник: «А потом? – Этого уже я не знаю...» (227). Сложность художественной конструкции и ее внутреннее богатство призваны побудить читателя к интеллектуальной и нравственной активности. «Дальше думай сам! – словно бы говорит читателю Чапек. – *Реальное* течение событий в какой-то мере зависит и от тебя!»

«*Мастер и Маргарита*» М. Булгакова. Как видим, «Война с саламандрами» дает основания говорить об увеличении содержательной емкости, повышении занимательности и обогащении поэтики произведения при использовании писателем синтеза различных типов вымысла. Но с окончательными выводами подождем до завершения анализа романа М. Булгакова и новеллы Ф. Кафки.

Интересно, что в последнее время исследователи все чаще отмечают сходство многих моментов творчества К. Чапека и М. Булгакова, причем речь идет не только о проблематике и вообще смысловых моментах (интеллектуализм и философичность, критика современности, интерес к закономерностям человеческой истории, вариантам ее развития в будущем и т. п.), но и о художественной манере, основанной на иносказании, тайнописи, бесчисленных семантических аллюзиях и ассоциациях. Указывается и на общность используемых чешским и русским писателями принципов конструирования вымышленных миров¹⁹⁹.

В плане подобного сходства любопытен прежде всего главный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», генеалогии образов и структуре которого посвящено ныне множество исследований²⁰⁰.

Их общий итог можно выразить так: роман Булгакова – произведение чрезвычайно многоплановое, насыщенное разнородными содержательными пластами, объединенными автором вокруг нескольких проблемно-тематических центров (любовь, долг, предательство, ученичество, воздаяние и т. п.). «Проблематика романа оказалась настолько всеобъемлющей, что вышла едва ли не на все уровни современной жизни. Добро и зло, верность и предательство, долг и совесть, любовь и ненависть – ведь именно об этих, постоянно определяющих и никак не определяющих свои отношения антиномиях говорит автор»²⁰¹.

Вариативной интерпретации в романе поддаются все элементы – от сюжетных линий, в которых вскрываются биографические моменты, политические параллели и авторская полемика с религиозными, культурными, литературными авторитетами, до отдельных слов, аккумулирующих целые ассоциативные поля.

Для нас же роман Булгакова интересен еще и тем, что в нем задействованы практически все вычленяемые нами типы вымысла и связанные с ними поэтические приемы – начиная с раскрываемой на первых же страницах фантастической посылки, присутствия в тексте библейских образов, мифологических архетипов, философского иносказания и сатирического гротеска и кончая использованием мотивов сна, бреда, галлюцинаций, гипноза и шизофрении. И тем не менее на фоне общего, действительно почти бесконечного множества сюжетных коллизий, поэтических средств и семантических полей в романе «Мастер и Маргарита» отчетливо прослеживаются по крайней мере три важнейших смысловых и художественных плана, детерминруемые соответствующими типами вымысла: *fantasy*, мифологической и сатирической условностью.

Доминирующий в романе тип вымысла – *fantasy* – задает общие параметры действия. Развернутая в первой главе *f*-посылка (присутствие в Москве 1930-х гг. дьявола и его свиты и творимые ими чудеса) в целом определяет развитие сюжета. *Fantasy* пронизывает все слои повествования, от ключевых сцен (бал у Сатаны) до второстепенных эпизодов и деталей (летающая щетка, бедствия москвичек, принарядившихся на сеансе в Варьете, и т. п.), выполняя при этом множество художественных функций. В частности, она связывает воедино разнородные сюжет-

ные планы (приключения московских обывателей, один день из жизни Иерусалима первого века нашей эры, линию Мастера и Маргариты), соединяет различные временные пласты (языческий мир, христианское Средневековье, «настоящее» Москвы 1930-х гг., личное прошлое героев и, наконец, «вечность» Воланда и «двенадцать тысяч лун» заключения Пилата).

Но важнейшей функцией f-посылки остается все то же показанное нами во второй главе стремление «выбить» читателя из привычной повседневности, трезвого и тривиального мироощущения, показать жизнь в ее «настоящем» виде – дополненной сверхъестественными (инобытийными) слоями и бесконечно усложненной. Перед читателем раскрывается типичная для *fantasy* модель мира, которую мы назвали «истинной реальностью». В романе Булгакова, как у Г. Майринка, М. Элиаде, Х. Эверса, Г. Лавкрафта, А. Грина и других мастеров *fantasy*, f-посылка кардинальным образом изменяет природу бытия. Материалистический мир Берлиоза мгновенно разлетается в прах с появлением Воланда, чье присутствие в тексте неизбежно означает наличие в булгаковской вселенной небесного и адского «ведомств», вампиров и демонов, плясок на Лысой Горе и еще многого, ранее не имевшего доступа в рациональное сознание читателя.

Для последнего изменение носит скачкообразный характер, хотя для отдельных персонажей (Иванушка, Маргарита, но не Мастер, подготовленный к чудесам и сразу поверивший в рассказ Ивана) может оказаться необходимым постепенное вхождение в авторскую модель реальности, адаптация к необычному. Нам же писатель преподносит иной мир – точнее, иное восприятие мира – как артефакт, вечно длящуюся данность. То, что вторгается в обыденность, подразумевается бывшим изначально, но до поры до времени тайным или искаженным, неверно интерпретированным, подобно истории подвижничества Иешуа или роману, написанному замечательно «угадавшим» истину Мастером.

Своеобразие и неповторимый облик f-посылки и вообще плана *fantasy* в романе Булгакова заключается в том, что он контактирует, с одной стороны, черты и атрибуты многих философских и религиозных систем (монотеизм и политеизм, гностический дуализм, релятивизм, материализм – и это не считая

ссылки на Канта или на историческую и мифологическую традицию в трактовке личности и жизни Христа), а с другой – бесчисленные мотивы и темы мировой литературы, в частности европейской дьяволиады.

«В “Мастере и Маргарите” слиты воедино несколько культурных и историко-религиозных традиций: античное язычество, иудаизм, элементы раннего христианства, западноевропейская средневековая демонология, славянские мифологические представления (опосредованные православием, но все же более близкие к фольклору, нежели к религиозной ортодоксии)... Совершенно естественно, что каждая из этих традиций влечет за собой определенные устойчивые ассоциации сразу в нескольких контекстах. Поэтому многие элементы, образы, персонажи, эпизоды романа обладают автономным значением на уровне каждого культурного пласта»²⁰².

Отсылки «истинной реальности» произведения к сакральным и художественным текстам завуалированы, а порой и зашифрованы автором, но благодаря усилиям литературоведов каждому школьнику ныне известно, почему на шею Маргарите повесили «тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (смысловая параллель с «Фаустом» Гете), а специалисты догадываются и о том, кто такой Фиолетовый рыцарь и кем были в земной жизни гости «бала ста королей».

Квинтэссенцией «духа и буквы», а точнее, самой атмосферы *fantasy* в романе выступает, конечно же, Воланд, который когда-то, по его словам, присутствовал при допросе Иешуа Пилатом, а теперь решительно вмешивается в судьбы булгаковских современников. Мы убеждены, что этот образ относится именно к сфере *fantasy*, хотя на первый взгляд, как и прочие персонажи «современной» сюжетной линии, он представляется порождением сатирической условности. «Воланд с его холодным поведением и жестокой справедливостью порою кажется покровителем беспощадной сатиры, что вечно обращена ко злу и вечно совершает благо»²⁰³.

В облике и поведении «инфернальных» персонажей романа, бесспорно, легко увидеть комические черты. В первых откликах на роман критика недоумевала по поводу ревматизма и заплатанной рубахи, не соответствующих «достоинству» Князя тьмы,

не могла понять, зачем понадобилась Воланду симуляция сумасшествия или ерничество в беседе с Берлиозом. В явно иронических, а то и убийственно-саркастических тонах повествует Булгаков и о похождениях воландовской свиты в сценах с участием Азazelло, Коровьева и Бегемота. Мотивы шутовства, гаярства, всеобщей и гнусной издевки намеренно усилены автором в последней версии романа – это можно проследить по изданным черновым редакциям и вариантам текста²⁰⁴.

Однако комические детали в описаниях Воланда и его свиты воспринимаются отнюдь не как сатирическое снижение и атеистическое «развенчание» образа сатаны, но как атрибут, существеннейшая характеристика персонажа, за которым угадываются черты Асмодея Лесажа и Мефистофеля Гете. Булгаков реализует традиционную для ортодоксального христианства идею о связи дьявола с материальным «низом» вселенной, со сферами греха, обмана, глумления, низменных плотских наслаждений. «В сюжете романа таинства изображены пародийно, даже местами святотатственно, как того и требует присутствие... дьявола. Это прежде всего полумистический-полуиронический фон, необходимый для философско-религиозного осмысления его фигуры, некоторая даже мистификация читателя...»²⁰⁵. Однако балаганный тон и шутовская внешность – всего лишь одна из бесчисленных масок Воланда, и в ключевых эпизодах он серьезен, а его облик строг (ср. сцену финального ночного полета) в полном соответствии с художественными законами *fantasy*.

Утрированно-комическое изображение Воланда диктуется и окружающей его атмосферой пародии, иронического переосмысления быта советской поры, упрощенно понимаемых религиозных канонов и догм. Пародируются в основном атрибуты безрелигиозной советской эпохи – ср. фальшивое почтение к ним Воланда (который «испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту»); коллективное, наподобие церковного хора, исполнение «Славного моря...»; бесчинства Коровьева и Бегемота в магазине Торгсина и многие другие моменты.

Чаще же всего смех, одолевающий читателя при знакомстве с московскими похождениями Воланда и его свиты, связан от-

нюдь не с ними самими, но с меткими сатирическими описаниями столичных обывателей и вообще нравов современной Булгакову эры. Здесь сатирическая условность как самостоятельный тип вымысла представлена очень ярко. Но с самим Воландом соотнесен в романе иной эмоциональный фон – лирический, и в нем-то (в рамках смыслового плана *fantasy*) разворачивается история любви Мастера и Маргариты.

Второй после *fantasy* наиболее значимый тип вымысла в романе – мифологическая условность. «“Мастер и Маргарита”, – считает Б. Гаспаров, – это роман-миф. В этом своем качестве он вызывает сильнейшие ассоциации с другим произведением, создаваемым в то же время – в течение 1930-х гг.: романом Томаса Манна “Иосиф и его братья”... Глубоко сходным является принцип... делающий читателя непосредственным очевидцем, во всех мельчайших бытовых подробностях, мифологических событий... миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф»²⁰⁶.

Мифологическая условность сообщает сюжету булгаковско-го романа космичность, а точнее, космогоничность, этиологический аспект, т. е. вселенский масштаб действия и значимость изображаемого для организации бытия в целом, а не только для конкретных людей или даже всего человечества. События, имевшие место около двух тысяч лет назад в Ершалаиме, по мнению автора, определили облик нашего мира (и прежде всего сложные взаимоотношения двух потусторонних «ведомств»), но мало того – прошлое продолжает длиться, видоизменяться и жить на основе логики, сформировавшейся несколько десятков столетий назад. Происходящее в самом романе вносит поправки в священную историю: на глазах у читателя освобожден Пилат и Фиолетовый рыцарь, взят в вечность Мастер и его подруга, на Весеннем балу полнолуния у сатаны с каждым годом появляются новые и новые лица – вплоть до высших чиновников советской России.

Оказавшись в смысловой и художественной среде мифа, видоизменяются не только мысли и поступки героев, но и их повседневный облик (Маргарита, например, приобретает ведьмовское обличье). Как определенные действия, так и отдельные высказывания и жесты обретают магическое значение. Одной

фразой «Свободен!» Мастер разрушает окружающие место заточения Пилата горы. «Тебя прощают» – этими словами Маргарита решает судьбу Фриды. А в ранней редакции романа Иван Бездомный наступает ногой на изображение Христа, и этот внешне невинный жест предопределяет ход событий.

В соответствии с принципами мифологической модели мира каждый из созданных булгаковской фантазией персонажей рано или поздно оказывается перед выбором собственной линии поведения, которая не просто формирует его земной путь, но и определяет существование в вечности. Это верно даже для второстепенных лиц, таких, как Наташа, Николай Иванович, Варенуха, – не говоря уж о главных героях. В выбор пути невольно вовлекается и сопереживающий персонажам читатель.

Именно мифологическая условность раскрывает основной конфликт романа (борьбу абсолютизированных света и тьмы во вселенной и в душе человека), определяет нравственный центр проблематики (мотив поступка, решающего судьбу человека и мира) и особую постановку проблемы долга: преобладание интересов коллективного и вечного – общечеловеческого, общемирового – над личным, частным, индивидуальным, важнымсию минуту и в данных исторических обстоятельствах.

И вот Пилат, утром четырнадцатого нисана смертельно боявшийся императора и краха своей карьеры, вечером того же дня рассуждает совершенно иначе: «Неужели вы... допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?.. Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» (591). Именно мифологическая условность привносит в роман пафос героики и трагедийности, готовности жертвовать не только своим удобством и покоем, но всем, что еще минуту назад казалось дорогим и важным, ради высших законов нравственной справедливости.

Данный тип вымысла порождает в романе и ряд особых «архетипических» ситуаций – под ними мы, как и в третьей главе, подразумеваем некие изначальные, существенные опять-таки в бытийном смысле «праситуации», по-разному просматриваю-

щиеся в различных сюжетных планах. «Писатель использует вечные образы и мифологические схемы, т. е. так называемые архетипы, – отмечают О. Кушлина и Ю. Смирнов, – которые не являются авторским созданием, не имеют единственного словесного обозначения, а составляют глубинную часть культуры и воспринимаются чаще всего на интуитивном, подсознательном уровне»²⁰⁷.

Подобных ситуаций можно выделить несколько. Это, например, схема взаимоотношений «учитель // ученик» (Иешуа – Левий Матвей, Мастер – Иван Бездомный; причем оба будущих ученика вначале придерживаются взглядов, диаметрально противоположных взглядам учителей), ситуация «предательства // прощения» (или «предательства // наказания»), «проступка // возмездия» (Пилат, Иуда, гонители Мастера, Берлиоз и т. д.), «жертвы // воздаяния» (Мастер, Маргарита) и другие.

Перечисленные архетипы реализуются на пространстве романа многократно: во-первых, на заре христианской эры в Ершалаиме; затем несчетное количество раз в течение двух тысячелетий господства христианства в Европе (они в «свернутом» виде присутствуют в характеристиках гостей на балу, даваемых Коровьевым и Бегемотом), наконец, в Москве 1930-х гг. История приобретает свойственную мифологическому восприятию бытия цикличность (как и у Чапека: все уже было и повторится вновь), и читатель оказывается свидетелем завершения очередного витка: «Сегодня такая ночь, когда сводятся счеты», – говорит Воланд (652).

«Временная структура художественного мира романа двойственна, – пишет Л. Дмитриева, – течение времени обладает направленностью и перспективой, но внутри этого направленного линейного движения возникает и постепенно выдвигается на передний план момент повторяемости и обратимости... Внутри бесконечно становящегося текущего времени возникает циклическое время. Происходит сопряжение времени и вечности... Мотивы возвращения и встречи определяют ритм всего романа. Такая ритмическая композиция качественно изменяет исторически-конкретное, насыщенное приметами... эпохи пространство-время “вставных новелл”: оно оборачивается вневременным смыслом основных этических проблем бытия...»²⁰⁸. Хроноло-

гическая, а вслед за ней и смысловая глубина сюжета при подобной цикличности возрастают многократно.

Завершение витка, однако, не есть абсолютный финал. Циклы продолжают, воспроизводя привычные на новых и новых этапах существования мироздания. Аналогом традиционного для мифа (и мифологической условности) dreamtime и сакрального времени религиозных празднеств становятся в романе ежегодно происходящие в пасхальную ночь возвращения в прошлое Ивана Бездомного.

Заданные архетипами ситуации повторяются в обоих событийных планах романа: современном (сатирическом) и библейском (мифологическом, священном), отчего некоторые образы приобретают дополнительные «ипостаси», своего рода двойников в иных пластах исторического времени: первосвященник Каифа «возрождается» в председателе МАССОЛИТа Берлиозе, Иуда из Кириафа становится Алоизием Могарычом и т. п.

Таким же параллелизмом обладают и многие эпизоды. Например, погоня Ивана за Воландом находит соответствие в пути Иешуа на Голгофу (иконка на груди Иванушки // доска с надписью на шее Иешуа, оба в рубище, обоим связывают руки); встреча Низы и Иуды в Нижнем Городе напоминает знакомство Мастера и Маргариты в Москве; одна и та же «трансцендентная» гроза бушует в первом и двадцатом столетиях нашей эры.

Из-за бесконечного параллелизма мотивов структура романа Булгакова, подобно произведению Чапека, может быть истолкована как система зеркал, взаимно отражающих друг друга эпизодов и мотивов. Художественное воздействие такой структуры огромно: «Исчезает всякая временная и модальная (действительность vs недействительность) дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие и т. п., существует одновременно в различных временных срезах... Здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность – это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое»²⁰⁹.

Однако первым задумывался Булгаковым и долгое время предполагался в качестве главного дополняющего f-посылку художественного плана отнюдь не мифологический, а сатирический пласт романа. Изображение Москвы 1930-х гг., за исклю-

чением эпизодов, связанных с Берлиозом, Иванушкой, Мастером и Маргаритой, характеризуется подчеркнуто комическим пафосом, нередко возвышающимся до сарказма и открытого обличения автором происходящего (вечерний разгул в Грибоедове, сеанс в Варьете, похороны Берлиоза). Интересно, что вымысел в сатирический план романа привносится в основном f-посылкой (миссия Воланда).

Сам же по себе данный сюжетный пласт явного вымысла практически лишен. Для воссоздания бесконечной череды Лиходеевых, Соковых, Поплавских и Прохоров Петровичей автором используется внушительный набор сатирических приемов, непосредственно не связанных с пересозданием реальности: от заострения и гиперболы до пародии, каламбура, «говорящих» фамилий, развернутых метафор и буквализованных фразеологизмов (вроде «...в Киеве дядька», давшего жизнь уважаемому экономисту-плановику, родственнику Берлиоза).

Но если не считать говорящего костюма, исчезающих нарядов и превращающихся во всякую ерунду банкнот (здесь налицо сатирико-фантастический гротеск), собственно вымысла – т. е. элемента необычайного – в подобных сценах нет, как нет его и в образах бесчисленных взяточников, доносчиков и карьеристов, а если вымысел все же появляется здесь (ср. приключения буфетчика в квартире № 50), то это *fantasy*, носителем которой выступает Воланд и его приближенные.

Правда, сама *fantasy* в сатирическом плане повествования претерпевает существенные изменения, точно так же, как в «Войне с саламандрами» при схожих обстоятельствах видоизменялась рационально-фантастическая посылка. В сатирической сюжетной линии Воланд важен уже не в качестве обитателя «истинной реальности» *fantasy* или главы одного из управляющих мирозданием «ведомств», как в сфере господства мифологической условности, но в роли гоголевского «ревизора», высшего судьи, едва ли не «чиновника из Петербурга с секретным реписанием».

В сфере сатирической условности происходит мгновенное «снижение» f-посылки, ее включение в комический и комедийный планы, что существенно изменяет и в конечном итоге обогащает стереотипную мистическую, метафорическую или

«ужасную» трактовку читателем плана *fantasy* в романе. Ведь в сфере сатиры вымысел не знает ограничений «серьезной» фантастики, и Булгакову нет необходимости строго выдерживать логику, задаваемую фантастической посылкой. И вот на столах у медицинских светил неизвестно почему, в стиле кэрролловского повествования об Алисе, пляшут «паскудные воробушки», береты свободно превращаются в котят, почтенные жильцы с нижнего этажа – в свиней, а изворотливые администраторы – в вампиров.

В результате f-посылка и весь план *fantasy* в большинстве «современных» эпизодов романа (но не во всех и, конечно, не в тех, где присутствует мифологический вымысел) окутаны комической атмосферой. Булгаков мастерски сочетает серьезный и строгий, в духе лучших образцов мистико-философской *fantasy*, тщательно соотнесенный с логикой «истинной реальности» рассказ о вечном сосуществовании и борьбе сверхъестественных «ведомств» Иешуа и Воланда с отвергающим эту (а порой и вообще любую) логику игровым и гротескным повествованием о похождениях нечистой силы, заставляющим вспомнить и карнавальную смеховую стихию «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, и комическое снижение образов христианской демонологии в соответствии с фольклорной традицией в гоголевской «Ночи перед Рождеством».

Итак, присутствие в «Мастере и Маргарите» *fantasy*, мифологической и сатирической условности неоспоримо. Сложнее обстоит дело с другими типами вымысла – сказочной и философской условностью. Попробуем разобраться и в этом.

Ряд исследователей отмечает «сказочный» характер некоторых мотивов и сцен романа. Интересны и, на наш взгляд, вполне оправданны проводимые в специальных работах параллели: Иванушка Бездомный // Иван-дурак русской сказки, клиника профессора Стравинского // «избушка без окон, без дверей» (действительно, в клинике вместо дверей – раздвигающиеся стены, а окна забраны решетками, и выскочить из них нельзя), пребывание в клинике // путешествие «в тридесятое царство», (т. е. в мир смерти, отсюда – последующее «второе рождение» героя, его превращение из «дурака» в «царевича» и т. п.). Явно

сказочные и былинные атрибуты, в духе русского фольклора, содержит и сцена состязания в свисте на Воробьевых горах.

Однако, на наш взгляд, применительно к роману Булгакова речь может идти только об отдельных мотивах (или даже просто об ассоциациях, возникающих у читателя), но не о хоть сколько-нибудь четко выраженной структуре волшебной сказки и формирующей эту структуру сказочной условности как самостоятельном типе вымысла. Во всяком случае мы не видим в произведении Булгакова ни пространственно-временного континуума, задаваемого сказочной условностью, ни особой «волшебной» формы проявления элемента необычайного.

Еще более сложен вопрос о философской условности. По нашему мнению, говорить об использовании Булгаковым этого типа вымысла, в отличие от сказочной условности, вполне возможно, так как в романе, пусть и в неявной форме, ощутимы его главные признаки: философичность и обобщенность, рождающие особый «вечный» семантический пласт повествования, а также иносказательность, т. е. проступающий за сюжетными событиями иной, важный для автора, смысл изображаемого.

Об иносказаниях в «Мастере и Маргарите» критика писала подробно и много. Но нас интересуют не все и всякие скрытые параллели, содержащие конкретные политические, исторические, авторско-биографические аллюзии и отсылки, а именно присущая притче вторая (подразумеваемая) философская интерпретация ситуаций. И этот тип иносказания, бесспорно, присутствует в романе. Например, в эпизодах, связанных с Иешуа и Пилатом, первый смысловой план (апокрифическая версия Евангелия, стилизованная под историческое повествование, претендующее на документальную точность) не заслоняет второй – чем-то необычайно важную для автора проблему предательства вообще, проблему истины и путей ее поиска, «преодоления себя» по требованию совести.

И история Мастера и Маргариты тоже важна не только сама по себе или как зашифрованный рассказ об отношениях М. Булгакова и Е. Шиловской, но и как история всякой истинной любви, вбирающая в себя все конкретные проявления и варианты развития чувства: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну

его гнусный язык!.. За мной, читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» (484).

Бесспорно наличествует в романе и особый, рождаемый философской условностью «вечный» и «всеприсущий» пространственно-временной план притчи. Читатель не может не обратить внимания на намеренную обобщенность, отрывочность и неконкретность изложения некоторых эпизодов, создающую почву для их символического «вневременного» истолкования. Например, подобным образом передается Мастером история его встреч с Маргаритой, попыток опубликовать роман и, наконец, ареста: «Он повел дальше свой рассказ, но тот стал несколько бессвязен. Можно было понять только одно, что тогда с гостем Ивана случилась какая-то катастрофа...» (409).

Едва ли подобная бессвязность обусловлена лишь невозможностью открыто писать в 1930-е гг. о доносах и арестах – в другом, ершалаимском плане сюжета так же намеренно затенена история предательства Иуды. В черновых вариантах романа сохранились более подробные версии данной сюжетной линии, включающие эпизоды заседания Малого Синедриона и упоминания Искарриота как лучшего сыщика тайной службы первосвященника. Однако в дальнейшем Булгаков, по-видимому, счел их излишне конкретными, затемняющими реалиями той или иной исторической эпохи суть проблемы «предательства вообще», совершенного даже не из-за денег, а из завистити к личной независимости и духовному величию предаваемого.

В ходе повествования постепенно теряют конкретный облик столь важные для сюжета романа города – Москва и Ершалаим. Насколько узнаваемо и детально рисуется столица России в первых главах (Патриаршие пруды, «крестный путь» Ивана Бездомного по знакомым читателю улицам), настолько же обобщенно и символично она выглядит в финале («...необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг...», 631). Нечто подобное происходит и с Ершалаимом: «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» (654). Это уже не реальный населенный пункт, пусть и двухтысячелетней давности, а скорее Небесный Иерусалим, христиан-

ский символ Божьего Царства – или, как минимум, Город с большой буквы (подобно Киеву из «Белой гвардии»), обобщенное обозначение жилья, центра культуры, очага цивилизации.

Слившимся в один великий вечный Город населенным пунктам соответствуют в романе и освобождаемые от привязки к конкретной эпохе человеческие судьбы. Наиболее яркий пример подобных судеб – Мастер, отказавшийся от фамилии, как и вообще от какой бы то ни было связи с современным ему миром. По его признанию, «не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве», он жил совершенно одиноко и даже не помнил толком (факт для реалистического произведения едва ли возможный), когда и на ком был женат.

Но и в более широком смысле огромное количество попавших в сферу внимания Воланда лиц временно или навсегда прекращает обыденное существование, определяемое конкретными историческими обстоятельствами: от Маргариты и Наташи, то ли умерших, то ли похищенных «гипнотизерами», до Берлиоза, Майгеля или недолго пробывших, один – «перевозочным средством», а другой – «вампиром-наводчиком» Николая Ивановича и Варенухи. Что же говорить о тех, кого «оба ведомства» намеренно изымают из реального мира в трансцендентную «вечность»: Левию Матвее, Пилате, Коровьеве – Фиолетовом рыцаре, да и о самих главных героях в дарованном им «приюте», находящемся вне хоть сколько-нибудь определяемого времени и пространства!

Итак, «город вообще» и «человек вообще» проступают в тексте за конкретно-бытовым обликом обитателей Москвы и Ершалаима – ср. мнение Воланда о москвичах: «Люди как люди... Любят деньги, но ведь это всегда было... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...» (392). После встречи с Иешуа, говорит Н. Утехин, Пилат «начинает вдруг ощущать себя не прокуратором Иудеи, римским патрицием, всадником Золотое Копье, а просто человеком, братом таких же, как и он, людей»²¹⁰. Подобные обобщения мы наблюдали и в финале романа Чапека, и еще ранее, там, где речь шла о мифологических эпopeях Толкиена и Манна. Суть приема – в обнажении глубинных пластов человеческого сознания, демонстрации связанности всех планов бытия, от космических до личных.

«Бездомный, Берлиоз, Мастер, Маргарита, Пилат – это типология человеческих точек зрения на мир: они последовательно выводят читателя на сверхчеловеческую, космическую точку зрения Воланда, которая в свою очередь предполагает над собой какую-то особую, абсолютную позицию... “Сверхчеловеческая” же точка зрения требует идентификации воспринимающей ее личности с космосом... преодоления своей ограниченности и обособленности и растворения в беспредельности и множественности...»²¹¹. Нам очень интересен этот заявленный А. Кораблевым принцип сопоставления позиций, своего рода непрекращающийся внутренний диалог персонажей, каждый из которых отстаивает какую-то определенную концепцию бытия. Ведь это – важнейший для притчи признак, надежный индикатор присутствия в тексте философской условности как самостоятельного типа вымысла.

Разумеется, книге Булгакова в высшей степени присущ историзм. Роман представляет собой яркий, хотя и неизбежно субъективный, как всякое произведение искусства, источник информации о нравах и жизненных ценностях населения советской России 1920–1930-х гг. Однако современная эпоха, благодаря мифологической и философской условности, непрерывно соотносится в нем с прошлым и будущим, а человеческая история – с бытием в целом, которое намного шире и сложнее ее.

Подведем итоги второй части главы. Итак, в «Мастере и Маргарите» мы вычленили четыре самостоятельных типа вымысла: *fantasy*, сатирическую, мифологическую и философскую условность. Их сложное взаимодействие ведет к тому, что каждая тема, проблема, мотив получают в повествовании как минимум двойственное или тройственное, а иногда и еще более сложное освещение и интерпретацию.

Прежде всего это освещение максимально возвышенное, идеализированное и – одновременно! – донельзя сниженное, огрубленное, будто «вывернутое наизнанку». Иначе говоря, любому мотиву в романе противостоит его *альтернативное звучание*, иногда определяемое исследователями как «поэтика двоемирия», заключающаяся в сопоставлении грубо прозаического и идеального.

Амбивалентность интерпретаций лучше всего видна в облике и поведении Маргариты: романтическая возлюбленная, верная подруга, полная сострадания и милосердия в сценах с ребенком и Фридой женщина на других страницах – ведьма со всеми ее атрибутами: косоглазием, наготой, сквернословием, залихватской удалью и т. п. Двойственность образа подчеркнута двойным, ассоциирующимся с Небом и Бездной, обращением: «Простите великодушно, *светлая* королева Марго!» (514); «Как я счастлива, *черная* королева...» (356; выделено нами. – Е. К.). Параллелизм «светлого» и «черного» титулов едва ли случаен, учитывая масштабнейшую символику света и тьмы в романе.

Кроме того, любой мотив в «Мастере и Маргарите» предстает перед читателем в тройном хронологическом облике: конкретно-историческом, мифологически-архетипическом и вневременном, вечном. Вот терзается, глядя на Лысую Гору, Левий Матвей – не успел помочь самому близкому человеку, не смог оказаться рядом! Вот совершенно в том же упрекает себя после ареста Мастера Маргарита – архетип реализуется в ином историческом плане. А за ними ощутима не имеющая пространственно-временных границ важнейшая для автора тема, выраженная словами Воланда: «...что ж, тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» (653).

Наконец, любая идея раскрывается в романе в трех эмоциональных ключах: лирическом, героическом и комическом. Тема любви вслед за интимным звучанием (сцены в арбатском подвальчике) обретает бытийно-героический тон (Маргарита просит за Мастера у самого дьявола), но этот тон имеет и комическо-бытовые оттенки (ср. линию «Николай Иванович – Наташа» или разговор на балу: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж», 636). Почти все персонажи романа поочередно оказываются то в смешных, то в печальных, то в страшных (как обыденном, так и в мистическом понимании) обстоятельствах. И лишь при сопоставлении поведения героя во всех типах ситуаций становится ясным подлинный смысл образа.

Можно подытожить: как и в «Войне с саламандрами» Чапека, синтез различных типов вымысла играет в романе Булгакова *интегрирующую роль*, связывая воедино не просто сюжетные линии, но смысловые пласты повествования, объединяя различ-

ные, порой очень несхожие между собой поэтические средства (сатирический гротеск и мифологическую развертку «архетипов», философское иносказание и f-посылку) в единую художественную структуру и создавая основу жанровой полифонии («Мастера и Маргариту» можно определить как сатирико-фантастический роман с элементами притчи и мифа). Однако подробнее о характерной для романов Чапека и Булгакова сложной картине мира, получаемой за счет взаимного наложения вымышленных моделей реальности, мы поговорим после интерпретации последнего из избранных нами для рассмотрения в данной главе текстов.

«Превращение» Ф. Кафки. По сравнению с пестрым и многообразным фантастическим миром «Мастера и Маргариты» и «Войны с саламандрами» структура новеллы Кафки может показаться достаточно простой, а ее сопоставление с рассмотренными выше произведениями необоснованным. Но это обманчивое впечатление. Вымысел в творчестве Кафки, в частности в «Превращении», не менее ярок, неповторим и интересен с точки зрения изучения законов синтеза различных типов вторичной условности, чем фантастика Булгакова или Чапека.

В «Превращении», как и в булгаковском романе, сюжетную канву определяет *fantasy*, все с тем же типичным для нее неожиданным и немотивированным фантастическим допущением, резко «опрокидывающим» привычные представления о мире (превращение человека в насекомое – каким образом? почему? зачем?).

Налицо все характерные черты f-посылки: внезапное изменение устоявшегося порядка вещей, контраст (при возможном внешнем сходстве) «старого» и «нового» миров, растерянность героя, необъяснимость происходящего. Первая фраза новеллы без предисловий вводит читателя в «истинную реальность»: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» (292). Но эта же фраза намечает и характерную для Кафки специфику посылки – принципиальный отказ от какой бы то ни было, пусть даже внесюжетной ее мотивации.

Симптоматично, что сам факт превращения всячески нивелируется Кафкой. Ни интерьер комнаты Грегора, ни мир за преде-

лами квартиры в результате превращения не претерпевает изменений. Тем разительнее контраст между привычным окружением и новым обликом героя. «Человек превратился в насекомое! А вот попробуйте рассказать об этой чудовищной метаморфозе более буднично, чем это сделал Кафка! – пишет Д. Затонский. – Герой, а вместе с ним и автор не испытывают ни отчаяния, ни даже удивления. Мир не перевернулся, комната осталась комнатой: образцы материи лежат на столе; дешевенькая картинка висит на стене, она и сейчас привлекает внимание Замзы»²¹².

Восприятие героем окружающего раздваивается: вначале он психологически еще живет прошлым, и важнее, чем его новый облик, представляется ему опоздание на утренний поезд. Осознание перемены, навсегда оторвавшей его от людей, приходит к Грегору постепенно, по мере того как все больше искажается, а затем и вовсе утрачивается речь, исчезают человеческие потребности и привычки.

Ни в начале новеллы, ни в последующем тексте мы не найдем объяснений случившемуся, равно как и подробностей превращения. «Беспокойный сон» Грегора в эту ночь и «страшное насекомое», оказавшееся в кровати утром, – вот все известные факты. Непонятен и сам механизм перемены: она не подходит под определение «волшебства», не связана с магией и уж тем более не служит проявлением чьей-то разумной воли. Нет даже косвенного обоснования происшествия существованием неких «высших» сил, как в «Мастере и Маргарите». Ситуация напоминает бред или видение, но автор настойчиво повторяет: «Это не было сном».

Остается предположить, что речь идет о проявлении неких загадочных недоступных познанию законов бытия, имеющих нравственную подоплеку и приведенных в действие внутренними отношениями в семье Замза. «Если мысленно расчленить романы и новеллы Кафки на их первичные элементы... то мы получим преимущественно осязаемо реальные, ничем не примечательные вещи, предметы, явления. Фантастика появляется лишь тогда, когда Кафка начинает ставить их в определенную зависимость от элементов нереальных или даже просто друг от друга, – она заключена в ситуациях, в расположении предметов, в их взаимном отталкивании или притягивании»²¹³.

К случившемуся более применимы понятия «судьбы» или «рока», чем «чуда» или «фантастического происшествия». Это подтверждается тем, что превращение Грегора и его семьей, и немногочисленными второстепенными персонажами воспринято как свершившийся факт, нечто вроде стихийного бедствия или болезни. Можно обсуждать последствия несчастья, демонстрировать и высказывать собственное отношение к нему (здесь почти однозначно преобладают страх и отвращение), но нет смысла говорить о самом событии – таково мнение окружающих, близких и дальних.

Этим объясняется и отсутствие огласки. Случившееся остается личным делом семьи: «Грегор так и не узнал, под каким предлогом выпроводили из квартиры в то первое утро врача или слесаря...» (310). «Кстати, прислуга – было не совсем ясно, что именно знала она о случившемся, – в первый же день... попросила мать немедленно отпустить ее, а прощаясь... со слезами благодарила за увольнение как за величайшую милость и дала, хоть этого от нее вовсе не требовали, страшную клятву, что никому ни о чем не станет рассказывать» (311).

В сюжетном плане, к разочарованию большинства читателей, посылка не находит объяснений. Но, исходя из логики Кафки, она и *не нуждается в них*. Лишь по мере все более глубокого проникновения в ткань повествования начинает проясняться смысл происходящего – но уже на уровне не посылки и сюжета, а авторской концепции бытия. Например, превращение героя можно трактовать как его бунт против истинных взаимоотношений в семье, спрятанных под маской уважения и взаимной симпатии. Возможны, конечно, и иные трактовки, но все они – обязанность и привилегия читателей, а не автора. Кроме того, подобные интерпретации, как правило, не связаны с фантастической посылкой, т. е. с вопросом, *кто* или *что* и *каким именно образом* произвело с Грегором Замзой жестокий эксперимент.

Не вполне типичен для *fantasy* и финал. Со смертью Грегора фантастика словно уходит из сюжета, так и не получив формальных обоснований, а мир, по крайней мере внешне, возвращается в привычное состояние, не измененное превращением. Семья отправляется на прогулку с твердым намерением поскорее забыть о пережитых несчастьях. Чтобы осознать закономер-

ность такого финала, а вместе с тем и специфику плана *fantasy* в новелле, необходимо обратиться к ее второму смысловому и художественному плану, связанному с иным типом вымысла – философской условностью.

Несмотря на большую роль *f*-посылки, определяющей сюжет и служащей основной пружиной действия, в произведении доминирует именно философская условность, определяющая характерные для притчи пространственно-временной континуум, систему образов и саму организацию повествования. В этом смысле «Превращение» в контексте творчества Кафки ближе к «Замку», чем к «Сельскому врачу», где *fantasy* главенствует над притчей.

Данный факт определяет и различную степень исторической конкретности образов Кафки по сравнению с персонажами Чапека и Булгакова. Философская условность, как мы видели в предыдущей главе, создает ситуацию, которая, невзирая на точность и верность деталей, *в принципе не поддается однозначной исторической интерпретации*, привязке к определенному времени и месту. При доминировании этого типа вымысла возникает законченная художественная структура притчи, которая обладает гораздо большей вариативностью смысловых наполнений, чем также иносказательные, но не столь содержательно инвариантные структуры рациональной фантастики или *fantasy*. Поэтому «современность» в новелле Кафки значительно более условна, чем в «Войне с саламандрами» или «Мастере и Маргарите», применительно к которым мы говорим лишь об *элементах притчи*.

В «Превращении», как и в подавляющем большинстве сочинений Кафки, несомненно главенствует подтекст, символичность ситуаций, двойственность характеристик действующих лиц. Знаменательны обозначения персонажей – не по именам, а по исполняемым ими социально-психологическим ролям: Отец, Мать, Сестра, Управляющий, Служанка. Каждый из героев – одновременно и конкретная личность, и символ, тип, житейская маска. Персонажи реалистичны, узнаваемы, живы – и вместе с тем их будто нет. Все они – лишь обобщение представлений друг о друге и о том, каким должен быть данный член семьи: Грегор – «идеальный сын», его сестра – «почтительная дочь»,

мать – «заботливая хозяйка дома» и т. п. Грегор не всматривается в своих близких, он лишь привычно совмещает их облик с собственными ожиданиями. Тем разительнее звучат диссонансы, когда родные оказываются совсем не такими, как представлялись ранее.

Философская условность в новелле наиболее ощутима на уровне ситуации в целом, разворачивающейся в неопределенном «здесь» и «сейчас». Место действия характеризуется предельно лаконично, отдельные случайные детали – название улицы или упоминания о больнице напротив дома Грегора – подчеркивают общую неопределенность. О времени и стране можно лишь строить догадки: герой носит германизированное имя и вызывающую славянские лингвистические ассоциации фамилию. Обстановка, костюмы, нравы весьма слабо привязаны к какой-либо эпохе.

Налицо типичный для притчи парадокс: действие кажется предельно детализированным, пропитанным бытом, семейными конфликтами и повседневными заботами, а вместе с тем конкретность (в смысле индивидуальной неповторимости и психологической сложности характеров) отсутствует напрочь. Существенно одно: изображаемое внешне правдоподобно и похоже на то, что бывает у всех и всегда. В результате читатель не может победить ощущение, будто сообщаемые ему факты и подробности – просто прикрытие, ширма, а речь идет совсем о другом, действительно важном и для героев, и для автора.

Неповторимость эмоциональных и психологических оттенков поведения персонажей приносится Кафкой в жертву исследованию разных типов ситуаций и характеров, непрерывному (хотя и не всегда словесному) диалогу персонажей, утверждению принципа «равенства правд» каждого из героев. В максимальной степени типизированная, обобщенная, оторванная от реальности ситуация обретает жизненность благодаря своей неоднозначности, сложности, богатству рассудочных обоснований поступков, которые подбирает для героев автор.

В этом отношении показателен практически любой эпизод. Вот семья, собравшись за обеденным столом, обсуждает планы будущей жизни с преображенным Грегором. Последний не принимает участия в беседе, наблюдая за ней через приоткрытую

дверь своей комнаты. Слова отца об оставшихся от его коммерческой деятельности небольших деньгах наталкивают героя на целую цепь размышлений о родных, о чувствах к ним, о том, почему отец скрывал от домашних эти деньги и как можно было бы распорядиться ими ранее. Размышляя, Грегор и оправдывает отца, и вспоминает о своем намерении оплатить сестре учебу в консерватории, и мучительно переживает свою неспособность помочь семье.

Подробнейшим комментарием сопровождается и каждое, пусть даже незначительное событие – уборка комнаты или изменение пейзажа за окном. «В определенном смысле, – пишет В. Днепров, – герой Кафки становится абстракцией, лишаясь особенного характера и выступая только в одном жизненном отношении. Однако в рамках этого отношения Кафка стремится к многосторонности, создавая впечатление всеобъемлющего образа. Отвлеченная и фантастическая символика объединяется у Кафки с методической полнотой изображения. Полнота достигается... фиксированием всех переходных состояний, всех промежуточных фазисов на роковом пути человека»²¹⁴.

Впрочем, жертвование эмоциональными оттенками не исключает для героев Кафки эмоций. Чувства присутствуют, но нет свободы выражения, гибкости и богатства эмоциональных переживаний, как, например, в психологической драме. Настроения не воссозданы, а лишь обозначены: обморок матери при виде Грегора, испуг управляющего, печаль сестры, равнодушие вновь нанятой служанки. Доминирует же в новелле авторский эмоциональный настрой, заключающийся в подчеркнутом бесстрастии, отрешенности, объективированности тона повествователя, что тоже типично для притчи.

Автор не судит и не поучает, он добросовестно коллекционирует наблюдения. Позиция его, конечно же, угадывается в новелле, но именно угадывается, а не заявлена открыто. Такая намеренная постановка повествователя «над» персонажами имеет целью не столько вызвать интерес к происходящему и заставить сопереживать, сколько довести до сознания читателя внутреннюю сложность ситуации и ее значимость для постижения сути человеческих взаимоотношений. Но довести не путем непосредственного обращения, а именно на уровне контекста,

ситуации в целом, смыслов, заключенных в незначительных подробностях действия и немногословных репликах героев.

Подобная позиция автора исключает однозначное деление на «правых» и «виноватых»: в «Превращении» господствует при- сущий притче принцип «равенства правд». Хотя симпатии чита- теля и, предположительно, автора, находятся на стороне главно- го героя, доля сочувствия и понимания достается и прочим персонажам. Пусть притча не знает психологизма в классиче- ском смысле слова, но их поведение настолько многовариантно и адекватно по сложности и глубине нестандартной ситуации новеллы, что читатель оказывается не в силах однозначно стать на сторону какого-либо из героев.

Близкие Грегора руководствуются в своем поведении прежде всего эгоистическими, а иногда и откровенно мелочными сооб- ражениями – стремлением любой ценой сохранить привычный образ жизни, мыслями о несправедливости случившегося с ни- ми, лицемерными представлениями о семейном долге («тяжелое ранение, от которого Грегор страдал более месяца... напомнило, кажется, даже отцу, что, несмотря на свой нынешний плачевный или даже омерзительный облик, Грегор все-таки член семьи, что с ним нельзя обращаться как с врагом, а нужно во имя семейно- го долга подавить отвращение и терпеть, только терпеть», 323), однако их реакция на происходящее весьма далека от простой «обывательской» схемы.

В нее не вписываются и искреннее стремление помочь Гре- гору в первое утро его превращения, и старание сестры подбо- рать ему пищу по вкусу, и даже решение открывать, невзирая на отвращение и страх, что Грегор «вырвется снова», по вечерам дверь его комнаты, давая ему слышать беседы в гостиной. Се- мья действительно мучается и терпит – пока хватает сил. Другое дело, что их не хватает надолго. Но все же нельзя забывать: прекращение существования Грегора происходит фактически по его собственному желанию и вызвано решительным намерени- ем помочь своим близким, к которым герой не испытывает уже ни неприязни, ни обиды.

Но констатация того, что «правы все» и поведение каждого психологически оправдано и адекватно ситуации, а следова- тельно, ответственность за происходящее снимается автором с

людей и переносится на человеческие отношения и нормы поведения человека в мире, – эта констатация раскрывает лишь один из смысловых пластов новеллы. Еще раз подчеркнем: в «Превращении», в отличие, например, от «Замка», кристально ясный и строгий мир притчи возникает на фундаменте f-посылки, и символическая ситуация, воссоздаваемая с помощью философской условности, существует в рамках мира *fantasy* и не может быть верно интерпретирована без учета обеих соответствующих моделей реальности.

Однако есть ли основания говорить применительно к «Превращению» об особом, характерном для *fantasy* пространственно-временном и смысловом континууме – «истинной реальности»? На наш взгляд, основания для этого имеются. И дело, конечно, не только в отсутствии рациональной мотивировки посылки и даже не столько в том, что превращение Грегора мгновенно переносит его и близких в иную модель мира, где подобные превращения возможны. Суть заключается в ином характере существования семьи Замза после случившегося. Этот характер типичен именно для «истинной реальности», резко разграничивающей персонажей по их отношению к ней.

Мы не случайно не знаем подробностей превращения и нового облика героя. Нет, разумеется, конкретные детали присутствуют и здесь – без них невозможно представить манеру повествования Кафки. Но, будучи действительно деталями, они ничего не проясняют по существу. «Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот... Он почувствовал вверху живота легкий зуд... нашел зудевшее место, сплошь покрытое, как оказалось, белыми непонятными точечками; хотел было ощупать это место одной из ножек, но сразу отдернул ее, ибо даже простое прикосновение вызвало у него, Грегора, озноб» (292–293).

Ясно, что Грегор стал насекомым. Но каким? Жуком? Муравьем? Тараканом? Неясно. Еще менее понятно, каких от него теперь ждать поведенческих стереотипов. Ведь, хотя Грегор и остается прежде всего человеком, его привычки и жизненные стимулы должны измениться и вправду постепенно меняются весьма существенным образом. Рациональная фантастика со-

средоточилась бы именно на этих изменениях – ср. чапековских саламандр, «цивилизующихся» на глазах у читателя. Но у Кафки совершенно иная задача – показать отчуждение человека от себе подобных.

Грегор превратился в насекомое, но мог бы – в животное, или не встречающегося в реальности монстра. Мог бы даже остаться человеком, но приобрести какой-либо отталкивающий порок или физический недостаток. Главное – отвратительный вид, непредсказуемое поведение (Грегор ведет себя почти нормально, особенно вначале, но всем кажется, что он агрессивен, – следствие омерзительного вида), невозможность показаться кому бы то ни было постороннему. Он *не такой, как все остальные*, но его «инаковость» отнюдь не только внешняя.

Превращение Грегора произошло, конечно, вопреки его осознанному желанию. Но подсознательно, не отдавая себе отчета, он давно уже отдалялся от близких. Новое состояние становится лишь наглядным подтверждением позиции героя и отношения к нему родных. И, раз наметившись, отчуждение Грегора от семьи постоянно увеличивается. Пока другие стараются вернуться к норме, т. е. жить так, будто ничего не случилось, Грегор изменяется внутренне, словно все глубже вращая в «истинную реальность», ощущая необходимость и естественность своего пребывания в ней. Грегор не просто не может, а именно не хочет возвращаться к старому, хотя и удивляется, что смирился со своим превращением и что пустая комната и гнилая пища кажутся ему предпочтительнее уютного семейного быта.

«И разве, – заключила мать совсем тихо, – убирая мебель, мы не показываем, что перестали надеяться на какое-либо улучшение и безжалостно предоставляем его самому себе? По-моему, лучше всего постараться оставить комнату такой же, какой она была прежде, *чтобы Грегор, когда он к нам возвратится, не нашел в ней никаких перемен и поскорее забыл это время*». Услышав слова матери, Грегор подумал, что отсутствие непосредственного общения с людьми при однообразной жизни внутри семьи помutilo, видимо, за эти два месяца его разум, ибо иначе он никак не мог объяснить себе появившейся у него *вдруг потребности оказаться в пустой комнате. Неужели ему и в самом деле хотелось превратить свою теплую, уютно обстав-*

ленную наследственной мебелью комнату в пещеру, где он, правда, мог бы беспрепятственно ползать во все стороны, но зато быстро и полностью забыл бы свое человеческое прошлое? Ведь он и теперь уже был близок к этому, и только голос матери, которого он давно не слышал, его востормошил» (317; выделено нами. – Е. К.).

Даже смерть героя может быть интерпретирована как окончательный разрыв с миром семьи, которая вернется в обыденность, оставив его в «истинной реальности». Мотив освобождения, возвращения семьи к привычной жизни подчеркнут Кафкой в финале – и репликой отца над телом Грегора: «Ну вот, теперь мы можем поблагодарить Бога» (335), и его призывом чуть позже: «Забудьте наконец старое!» (337), и прогулкой семьи по весеннему городу с обсуждением радостных планов на будущее.

В новелле Кафки соблюден типичный для «истинной реальности» принцип «восстановления справедливости», снятия нравственных искажений, характерных для реального мира. В «Превращении» идиллическая картина семейного быта, где все полны любви и уважения, где сын помогает родителям, сестра играет на скрипке, старый отец тихо дремлет в кресле, а мать следит за сохранением уюта, оборачивается (уже в «истинной реальности») взаимным отчуждением, неприязнью и открытой враждой. Сын, потерявший способность зарабатывать деньги, родителям больше не нужен. И любящая сестра первой заговаривает об изгнании брата из дома.

В «истинной реальности» изменяется даже внешность персонажей – не только ставшего животным Грегора, но и его отца. Исчезает маска почтенного старца. «И все же, и все же – неужели это был отец? Тот самый человек, который прежде устало зарывался в постель, когда Грегор отправлялся в деловые поездки; который в вечера приездов встречал его дома в халате и, не в состоянии встать с кресла, только приподнимал руки в знак радости... Сейчас он был довольно-таки осанист; на нем был строгий мундир с золотыми пуговицами... черные глаза глядели из-под кустистых бровей внимательно и живо...» (321). Превращение Грегора перевело обыденный и лживый, нравственно искаженный мир семьи в план «истинной реальности», где суть отношений обнажилась.

Итак, взаимодействие *fantasy* и философской условности в новелле Кафки привело к срастанию жанровых структур фантастического рассказа (повести) и притчи. Создаваемая с помощью философской условности интеллектуальная, лишенная четкой пространственно-временной определенности, привязки к конкретной стране и эпохе ситуация благодаря наличию *f*-посылки (превращение человека в насекомое) обогащается чертами особого континуума *fantasy* – «истинной реальности» – с присущими ему принципами развития действия и трактовки образов. В результате каждый мотив, характер, деталь повествования не только могут быть истолкованы в русле традиционной проблематики как одного, так и другого жанра, но обретают многозначность и поистине огромный художественный масштаб, когда за «чудесной» инобытийной моделью реальности *fantasy* встает «вечность» и нравственный императив притчи.

Механизм взаимодействия различных типов повествования о необычном. Теперь мы можем суммировать наблюдения, сделанные в ходе анализа произведений К. Чапека, М. Булгакова и Ф. Кафки, и ответить на два главных вопроса: как осуществляется синтез различных типов вымысла и какова его функциональность.

Действительно (уточним первый вопрос), как становится возможным одновременное восприятие читателем столь разных в смысловом и художественном плане типов условности? Что общего у безусловно логичного, объективно-эмпирического, прагматического рационально-фантастического допущения с принципиально недоказуемым, основанным, по выражению Т. Манна, на «мечтательных неточностях» миром литературного мифа? А у карнавалыно переосмысляющих реальность образов и сюжетов *fantasy* – со строгой, бедной событиями, но богатой внутренним смыслом ситуацией притчи?

Еще раз повторим: общего очень и очень много. Отчасти мы уже затрагивали этот вопрос выше, но здесь сходство самых общих принципов осмысления действительности как основу синтеза различных типов условности необходимо подчеркнуть особо. При всем своеобразии отдельных проявлений неизменными для вымысла как элемента необычного остаются, на наш взгляд, следующие характеристики.

- *Иносказательность*. Вымысел всегда, сознательно или неосознанно, используется писателем затем, чтобы непривычным способом осветить и расцветить реальность. Авторскую логику мог бы выразить тезис: «Я излагаю события *так*, чтобы быть правильно понятым *иначе*». Сатирикам и фантастам с давних пор приходится напоминать об этом читателям, пытающимся видеть в их произведениях единственный буквальный смысл: «Вот она, – восклицал Чапек, – извечная мечта всех фантастов: гоняться за действительностью в дебрях нереального! Если вы думаете, что нас удовлетворяет сочинение вымыслов, то вы ошибаетесь. Наша мания еще чудовищнее: мы пытаемся создать самую действительность»²¹⁵.
- *Обобщенность*. Фантастическому образу имманентно присущ более высокий уровень абстракции, таящейся в его конкретности. При создании фантастического образа необходимо не только вычленив из реальности некие сущностные ее черты и сгруппировать их в соответствии с авторской концепцией бытия, как происходит с любым художественным образом, но и одеть эти черты новой фантастической «плотью», которая адекватно передает их суть, причем выглядит достоверно и вызывает сопереживание читателя. В основе концепции «Мастера и Маргариты» лежит идея высшей вселенской справедливости и возмездия // воздаяния за совершенные в земной жизни поступки. Однако читатель осознает ее в полной мере, лишь наблюдая за похождениями говорящего хулигана-кота, запоминая полет ведьмы-Маргариты на метле или цирковое представление сатаны. Абстракция облекается плотью и вне нее осознана быть не может. Но и фантастическая «конкретность» без философской идеи бессмысленна. Вот о чем не стоило бы забывать многим нынешним фантастам (разговор о них впереди).
- *Философичность*. Литературный вымысел любого типа подразумевает дополнительное интеллектуальное усилие читателя по самостоятельной интерпретации воспринимаемого, ибо требует наглядного представления себе того, чего в реальной жизни не бывает. Интеллектуальное усилие необходимо еще и постольку, поскольку введение в текст элемента необычайного, как правило (если это не «героическая»

fantasy и не приключенческая НФ), подразумевает выход на самые общие вопросы, которые ставит перед собой искусство: от путей прогресса (рациональная фантастика) до смысла жизни (fantasy), от несовершенства человека (сатира) до гармонии мироздания (миф). Мало того, вымысел всегда позволяет давать на перечисленные вопросы неоднозначные, диалектические ответы. Что представляют собой, например, чапековские саламандры, кто они такие: подопытные животные? еще одна созданная разумными существами цивилизация? кривое зеркало мира людей? Они и то, и другое, и третье, а в интегрирующем значении – угроза человечеству, вызванная к жизни им самим.

- *Необычайность*. Все типы вымысла создают нестандартные, экспериментальные ситуации, требующие от читателя непредвзятости восприятия и нешаблонности мышления. Писатели-фантасты рассчитывают на читательскую готовность не просто смириться с непривычным, но радостно заинтересоваться им. Поэтому фантастическая (в широком смысле) литература рассчитана далеко не на любую аудиторию; поэтому ее чаще любят или не любят, чем попросту не замечают либо равнодушно относятся к ней.

Помимо общих закономерностей создания и восприятия художественной условности, использующему синтез ее различных типов писателю на помощь приходят и традиционные средства поэтики. Одним из главных, пожалуй, становится особое композиционное строение произведения с неоднократной внезапной или плавной сменой акцентов семантики вымысла.

«Мастер и Маргарита» может служить примером намеренно резкой смены акцентов – конечно, там, где речь идет о фантастическом и сатирическом планах повествования. Главы «Евангелия от Воланда» и сочинения Мастера чередуются с главами из жизни Москвы, будучи связаны чисто формально – фигурой рассказчика. Противопоставление этих планов осознается читателем и обретает смысл лишь в общем контексте произведения, когда вырисовывается линия «романа в романе» и появляются сквозные персонажи вроде Пилата и Левия Матвея.

А вот смена планов *fantasy* и сатиры происходит у Булгакова гораздо более плавно. Лучший тому пример – первые главы романа, содержащие беседу Воланда с Бездомным и Берлиозом. Вполне тщательно и серьезно выписанные атрибуты *f*-посылки (небывалая жара, пустота аллей, почти ритуальные поминания черта Иваном Бездомным, предшествующие появлению Воланда, внешность «иностранца») перемежаются сатирическими мотивами охватившей Москву шпиономании и сарказмом по адресу всеобщего примитивного атеизма, находящем отражение в откровенном ерничестве дьявола.

В произведениях Чапека и Кафки, как правило, смена акцентов и вовсе ускользает от внимания читателя. Она незаметна настолько, что в «Превращении» до последнего момента длится подсознательное ожидание объяснения основной посылки в рамках «истинной реальности» *fantasy*: кто и за что так жестоко поступил с Грегором Замзой? А у Чапека вообще практически невозможно различить, принципы какого из типов вымысла доминируют в повествовании в данный момент: рациональной фантастики? притчи? сатиры?

Еще один обеспечивающий синтез художественный прием – одновременное сообщение образам (персонажам) характеристик, свойственных различным типам вымысла. Для романа Булгакова мы разобрали этот прием подробно, указав, что почти все главные герои имеют «идеальную» философско-лирическую и «земную» сатирическую ипостаси.

У Кафки мы наблюдали фантастическое существо, психологически остающееся человеком. От фантастической посылки – превращения в насекомое – обычно ожидают внутреннего изменения героя, странностей в поведении, открытия каких-то новых нечеловеческих возможностей. Достаточно сравнить авторскую трактовку аналогичной ситуации в одноименном фантастическом рассказе Р. Брэдбери²¹⁶. Его герой, некий Смит, после странной болезни, во время которой он, к растерянности врачей, подобно гусенице провел несколько дней в образовавшемся вокруг него коконе, обрел сверхчеловеческие способности и без каких-либо технических приспособлений улетел из больничного сада. Внешне схожий с новеллой Кафки сюжет Брэдбери наполнен противоположным смыслом: Грегор при всей необычности

нового облика остается человеком, Смит, внешне не меняясь после превращения, быть им перестает. Превращение в новелле Кафки наоборот, выявляет и ярче высвечивает то «человеческое», что уже было в Грегоре, – как это всегда и происходит в притче.

Но самое важное условие синтеза – авторский голос, точнее, позиция повествователя, стоящего над создаваемыми различными типами условности смысловыми пластами (моделями реальности) и объединяющего их в одно, хотя, может быть, и противоречивое, целое. Ср. оценку соответствующей позиции Булгакова: «Автор романа о Мастере очевидно предлагает читателю две несовместимые модели изображаемого им мира: трагическую философско-религиозную и буффонадную сатирически-бытовую. Первая дает апокалиптическое объяснение всему происходящему, интерпретируя Воланда как Сатану... вторая объявляет Воланда и его свиту “шайкой гипнотизеров и чревоушителей”... Автор сам дал понять читателю, что ни та, ни другая модель, отдельно взятая, не описывает мира полностью, но и совместить эти модели вполне тоже нет возможности: “Почти все объяснилось”, – пишет он и оставляет очевидные “швы”...”²¹⁷.

Цитата в целом верна и для Чапека, также намеренно акцентирующего принцип совмещения моделей, вводя в роман эпилог «Автор беседует сам с собой». У Кафки же главенство позиции повествователя над всеми смысловыми пластами проявляется в осуществлении принципа равенства правд, когда каждый из героев достоин сочувствия, а трагизм бытия интерпретируется именно как несовместимость частных истин.

Из значимых для синтеза приемов достойна упоминания и общность атрибутики различных типов вымысла: схожесть отдельных форм и родство питающих эти типы фольклорных и литературных традиций. Например, в романе Булгакова в сцене утращения финдиректора Римского ведьмой Геллой и превратившимся в вампира администратором Варенухой можно с равным правом усмотреть и сатирический, и фантастический гротеск. За фигурой Воланда стоят и философско-фантастическая (И. В. Гете, В. Брюсов, А. Грин, Ф. Сологуб), и сатирико-юмористическая (А. Лесаж, А. Франс, Н. Гоголь), и волшеб-

сказочная (Г. Х. Андерсен) традиции. Еще более широк спектр традиций для персонажей Чапека и Кафки: разумное животное – образ, активно используемый и сатирой, и притчей, и сказкой, и мифом, и фантастикой различного рода.

Иными словами, различить, на какую именно из связанных с вымыслом художественных традиций опирается автор при создании того или иного фантастического (необычайного) образа, возможно далеко не всегда. Чаще же всего это просто *не нужно*: ведь ценность подобного образа как раз и заключается в *совмещении разных традиций и смыслов*.

Многомерность изображения. И, наконец, функциональность. В самом деле, зачем нужен синтез, если каждый из типов условности несет в себе часть общего «смыслового фундамента» вымысла, а кроме того, обладает несомненными собственными достоинствами? Ведь в таком случае, рассуждая теоретически, художник всегда способен подобрать тот или иной тип вымысла, наиболее полно отвечающий его замыслу. Все это справедливо; но бесспорная привлекательность синтеза различных типов вымысла заключается в первую очередь и главным образом в открывающихся при этом богатейших возможностях художественного эксперимента, сочетания внешне не сочетаемого, создания художественных конструкций, способных воплотить самый невероятный сюжет.

Прежде всего синтез обеспечивает особую *стереоскопичность изображения*. С его помощью условный мир обретает не свойственную различным типам вымысла, взятым в отдельности, содержательную глубину, и у читателя возникает иллюзия адекватности этого мира по сложности и многомерности самой объективной реальности. Чем вызван подобный эффект?

Во-первых, большая объемность изображения достигается за счет *присутствия вымысла на самых разных структурных уровнях* произведения. Каждый из типов условности ярко проявляет себя на одном или нескольких из этих уровней. Для рациональной фантастики это сюжет, определяемый особого типа посылкой, под углом которой рассматриваются все прочие черты реалистически описываемого мира. Для *fantasy* и сказки доминирующей можно признать систему образов, хотя и здесь,

конечно, важен определенного типа (для *fantasy* детерминированный опять-таки посылкой) сюжет и специфическое композиционное построение. Для притчи и мифа характерен жестко заданный пространственно-временной континуум, а также специфическая манера повествования. При взаимодействии же этих уровней, обусловленном синтезом, вымысел буквально «пропитывает» текст, из-за чего нередко бывает трудно вычлнить его отдельные типы.

Кроме того – и это, пожалуй, главное – в произведениях, содержащих подобный синтез, происходит *взаимное наложение моделей реальности*, создаваемых отдельными типами вымысла. Мы показали выше, что каждая из таких моделей несет специфическую смысловую нагрузку и имеет собственные тематико-проблемные приоритеты.

Так, в создаваемых моделях бытия, социума и человеческой личности рациональную фантастику привлекает в основном изучение интеллектуального потенциала человечества и преобразование им среды своего обитания. *Fantasy* вскрывает «чудесный» пласт реальности, акцентирует внимание на сложности и неоднозначности ее восприятия, в котором задействованы и внерациональные элементы сознания. Философская и сказочная условность сосредоточена на раскрытии нравственно-этических аспектов современного человеческого бытия в его соотношении с «вечностью», а мифологический вымысел – на гармонизации отношений человека и мира в русле единых духовных доминант, предположительно свойственных всей вселенной.

Таким образом, можно сказать, что рациональная фантастика (особенно ее социально-философская разновидность) и сатирическая условность обычно являют читателю модель социума, мифологическая условность – модель космоса, одухотворенного и гармоничного мироздания, а волшебная сказка и притча совмещают данные модели, воспроизводя древнейшие и вместе с тем «вечные» формы существования человека в обществе и в мире, но оценивая эти формы с точки зрения современных автору принципов морали. Взаимное наложение моделей ведет, как минимум, к расширению тематико-проблемного диапазона произведения и к полноте охвата им различных сторон реальности.

Но и это еще далеко не все. Синтез различных типов вымысла способствует решению многих важных задач в сфере поэтики. В частности, он позволяет если не преодолеть, то существенно уменьшить имманентно присущие вторичной условности как особому способу отображения действительности ограничения, касающиеся наглядности, эмоциональной насыщенности, убедительности и жизненности создаваемых с ее помощью образов и картин.

Преодоление схематизма. Тяготая к обобщенности, всеохватности и метафоричности, порождаемые художественной условностью образы, к сожалению, проигрывают не использующей «явный» вымысел литературе, особенно реалистической, в тонкости разработки, воспроизведении глубины переживаний, детальной психологической мотивации поступков и душевных порывов героев. Даже в романе Булгакова, в целом очень лиричном и психологически достоверном, при постоянном накале эмоций ощутима некая неизбежная «смазанность», непрорисованность деталей, особенно в сюжетных линиях Мастера и Маргариты, Ивана Бездомного и Левия Матвея, Пилата, Воланда и Иешуа.

Мы видим лишь общий контур, своего рода силуэт судеб, историй предательства и любви. В каждой из них описаны только важнейшие моменты, и это, правда, делает их своеобразным эталоном всех подобных историй и судеб, но лишает читателя возможности постепенно и полно вникать в ощущения и оттенки переживаний героев.

Так и у Кафки, несмотря на подробнейшие описания мельчайших эпизодов семейной жизни Грегора Замзы, нет полной картины чувств и мыслей героя, его нового мироощущения и самооценки: мы знакомы исключительно с той частью его сознания, которая обращена к заботам и бедам семьи.

Определяемая вымыслом глубина проблематики и масштабность образов всегда таят опасность превращения повествования либо в сухое и труднодоступное изложение авторских философских или социальных воззрений, либо в теряющую концептуальные ориентиры игру фантастических мотивов. Всеохватность изображения легко может обернуться набором

штампов (что удручающе часто демонстрируют оба типа фантастики), а метафоричность образов постоянно грозит превратиться в плоскую назойливо-дидактичную аллегория.

При всех своих достоинствах вымышленный мир на фоне «трехмерной» реальности неизбежно «двумерен», изначально «задан» в основных параметрах, а потому, как и любая модель, выглядит упрощенным подобием оригинала. Чем выше уровень обобщения, достигаемый с помощью вымысла, тем более велика опасность сбиться при изложении посылки на суховатый тон эссе или трактата там, где используются наиболее «рационалистические» типы вымысла – сатирическая условность и НФ, или на механическое перечисление приключений и побоищ в *fantasy* «меча и волшебства».

Разумеется, подобные опасности осознаны литературой давно, и в течение многих столетий писателями выработаны весьма продуктивные способы художественной маскировки недостатков условных моделей реальности – даже вне рамок синтеза различных типов вымысла. Важнейший из подобных способов, пожалуй, заключается в совмещении структурных принципов вторичной условности с приемами реалистического повествования, бытописания, беллетристики. Применительно к своему роману об Иосифе этот принцип сформулировал Т. Манн.

Задачей немецкого писателя, по его признанию, стало рассказать легенду заново, «воспользовавшись для этого... всеми средствами, которыми располагает современная литература – начиная с арсенала идей и кончая техническими приемами повествования... Здесь пущены в ход все средства языка, психологизации, драматизации действия и даже приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего»²¹⁸.

Другой не менее традиционный способ маскировки недостатков условных конструкций состоит в раскрытии с помощью вымышленных моделей реальности проблематики определенного рода – при обращении к которой достоинства вымысла выступают наиболее ярко. К подобной проблематике можно отнести общие вопросы человеческого бытия, рассмотрение «вечных» категорий, социальное прогнозирование и ретроспекцию, критический анализ современного состояния общества и т. п.

«Широкие возможности персонализации отвлеченных понятий, проверки абстрактных идей, теорий, неограниченные резервы любых требуемых ситуаций делают фантастику незаменимой...», – справедливо отмечает А. Нуйкин²¹⁹.

Тем не менее взаимное наложение различных условных моделей рождает не меньший, а чаще и гораздо больший художественный эффект. Мы убедились, что в романе Чапека сухость и схематизм обобщенного прослеживания судеб человечества в масштабе целых стран и народов преодолены (хотя, может быть, и не до конца – «Война с саламандрами» читается труднее, чем чапековские пьесы и новеллы, да и другие его романы) в немалой степени за счет мастерской художественной разработки центрального образа саламандр, претерпевающей смысловую эволюцию и смену акцентов: сверхъестественные существа в стиле *fantasy* – разумные животные в духе рациональной фантастики – сатирическая метафора социума – философский символ разума, лишённого духовности.

Итак, важнейшей функцией синтеза различных типов вымысла в художественном тексте следует признать *ярко выраженную «стереоскопичность» создаваемых в результате подобного синтеза художественных моделей реальности*. Она воплощается в богатстве содержательных оттенков, масштабности образов, полноте воспроизведения различных сторон действительности. Синтез обуславливает многократное усложнение ассоциаций, порождаемых конкретными эпизодами, мотивами, характерами, и, соответственно, ведет к увеличению возможностей интерпретации изображаемых событий.

«Уже сама по себе... фантастическая гипотеза, – отмечает применительно к «Войне с саламандрами» и «Мастеру и Маргарите» С. В. Никольский, – способна по-настоящему захватить читателя. В свою очередь чтение-разгадывание, чтение-узнавание побуждает его с особой активностью осваивать (в поисках скрытого смысла) получаемую образную информацию, мысленно сопоставлять ее, перебирать и создавать новые и новые возможные версии, благодаря чему через его сознание одновременно проходят как бы целые “пучки” коннотационно-смысловых вариантов, потенциально заключенных, а отчасти даже не

заключенных в тексте. Благодаря этому увеличивается сама емкость и интенсивность творческого процесса чтения»²²⁰.

Разумеется, вымысел – отнюдь не единственный фактор, определяющий художественный масштаб и популярность произведений Булгакова, Чапека и Кафки. Но не в последнюю очередь из-за оригинальности и убедительности создаваемых ими миров число трактовок этих произведений умножается с каждым поколением читателей.

Глава шестая

ЭВОЛЮЦИЯ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ ФАНТАСТИКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX СТОЛЕТИЯ И НА РУБЕЖЕ XX–XXI вв.

- Повествование о необычном во второй половине XX в.:
эволюция и проблемы изучения.
- Периодизация послевоенной российской
и восточноевропейской фантастической прозы.
- Причины доминирования НФ в социалистическую эпоху.
Судьба *fantasy* и изменение соотношения
разных типов фантастики в 1970–1980-е гг.
- Роль и задачи фантастической литературы при социализме.
Изменение литературной ситуации в России
и странах Восточной Европы в первой половине 1990-х гг.
- Место фантастической прозы в новых парадигмах культуры. Приключенче-
ские схемы в фантастике рациональной посылки.
- Социально-философская традиция в условиях рынка.
Расцвет *fantasy* и попытки создания
ее национальных вариантов. Ироническая *fantasy*.
- Фантастический элемент в «элитарной» литературе.
Фантастика и постмодернизм.
- Социальные функции и выразительные возможности фантастики
второй половины XX – начала XXI вв.

Я выбрал именно этот вид литературы, пытаюсь объяснить хотя бы некоторые странности нашей истории после 1917 года, а может быть, и собственную жизнь... Пусть меня обвинят в преувеличении, но фантастика в пережитых нами мутациях была одним из катализаторов, хотя бы потому, что ее до недавнего времени читали очень много, да и сейчас не обходят вниманием.

В. Ревич

Чем цивилизация становится образованнее и взрослее – или это ей так кажется, – тем острее становится у нее интерес к собственному босоному детству. На детские сказки и вовсе мода вспухает. И ностальгия объявляется и по русалкам, и по ведьмам. Как будто бы и с чувством превосходства над ними, с иронией, без страха, но все-таки...

В. Орлов

Повествование о необычайном во второй половине XX в.: эволюция и проблемы изучения. Выше мы показали, что повествование о необычайном в европейской и американской литературе второй половины XIX – первой половины XX вв. можно достаточно последовательно интерпретировать в рамках шести типов вымысла и соотносимых с ними жанрах научно-фантастического и мифологического романа, утопии и антиутопии, сказки, притчи, *fantasy* и некоторых других. При обосновании нашей концепции подчеркивалось, что она наиболее продуктивна для исторического периода примерно с 1830-х по 1950-е или даже 1960-е гг. – от появления первых научно-фантастических рассказов Э. По до расцвета творчества англо-американских корифеев *science fiction* А. Азимова, Р. Брэдли, А. Кларка и формирования в странах социалистического содружества авторитетной социально-фантастической традиции, представленной именами И. Ефремова, А. и Б. Стругацких,

С. Лема и менее известных авторов, таких как чешские фантасты Л. Соучек или Й. Несвадба.

Но верна ли наша концепция для литературы последующих десятилетий? Едва ли можно предположить, что в последней трети XX столетия или на рубеже XX–XXI вв. художественная словесность отказывается от экспериментов с необычным и создания вымышленных миров, внешне так непохожих на мир реальный. Поиски новых форм и выразительных средств идут и, возможно, изменяется сама трактовка понятия «необычайное»? Иначе выглядят его основные типы? Рождаются непривычные варианты их синтеза? Наконец, возможно и изменение отношения читателей и критиков к «явному» вымыслу и «границам дозволенного» – как в реальности, так и в художественном произведении.

Поставленные вопросы, безусловно, требуют тщательного исследования, по объему сопоставимого с предыдущими главами этой книги или даже превосходящего их. Поэтому более или менее корректное обобщение опыта развития повествования о необычайном на протяжении таких больших и серьезных периодов, как вторая половина (и конкретнее, последняя треть) XX столетия и рубеж XX–XXI вв. – дело будущего. Однако уже сейчас можно попытаться *выделить основные принципы и тенденции эволюции художественного вымысла в данные эпохи, а главное – показать связь этих принципов и тенденций с изменившимся культурным и литературным контекстом.*

Итак, мы полагаем, что для литературы второй половины XX и начала XXI вв. наша концепция, оставаясь верной в целом, нуждается в весьма существенных дополнениях и коррективах. На облике и судьбе повествования о необычайном сказывается, во-первых, эволюция литературы в целом, ощущаемая как смена типов художественного сознания, и шире – изменения в том, что можно было бы обобщенно назвать философией человеческого бытия. Например, ближе к концу XX в. заметно меняются взгляды на место и роль науки в жизни общества, на основные закономерности развития цивилизации. На рубеже столетий, как и ранее на стыке веков, заметен некоторый отход читательских масс от рациональной трактовки бытия: оживляется интерес к

загадочному и непознанному, к «мистическому», внерациональным составляющим человеческой психики и т.п.

Во-вторых, вымысел чувствителен и к более локальным переменам – к изменениям политической системы и приоритетов социального развития в странах бывшего социалистического содружества, к новым типам религиозного противостояния Запада и Востока (европейская модель цивилизации и мир ислама) и многим другим. Наконец, в немалой степени воплощение необычайного в художественной литературе подвержено и влиянию «моды» – т. е. устойчивого интереса читающей публики к определенным темам, проблемам, сюжетам и способам их воплощения.

Повествование о необычайном эволюционирует, однако скорость обновления различных форм художественной условности неоднородна. Наиболее традиционные типы вымысла – такие как сказочная условность, сатирическое и философское иносказание – продолжают существовать в основном в узнаваемых «классических» вариантах (хотя литературная волшебная сказка все более сближается с *fantasy*, о чем свидетельствует, например, мировой успех книг о Гарри Поттере). Другие же типы изменяются значительно быстрее, поэтому начинать исследование эволюции необычайного целесообразно именно с них.

На наш взгляд, наиболее динамично развивающимся типом вымысла во второй половине XX в. стала фантастика, очень чутко реагирующая на общественные, культурные и литературные процессы. Именно в фантастике картина изменений налицо: то, что издается, например, в России сейчас, еще двадцать лет назад ни в коей мере не могло появиться, а уж тем более выйти из печати – причем по соображениям отнюдь не только идеологическим, но и общекультурным или, если так можно выразиться, философским. Вот почему в этой главе мы будем говорить прежде всего о судьбах *science fiction* и *fantasy*.

При анализе фантастической литературы второй половины XX в. и наших дней мы, по сравнению с предыдущими главами, немного изменим наше видение предмета исследования и широту охвата материала. На этот раз объектом изучения станет преимущественно *отечественная фантастическая проза и творчество фантастов славянских стран*. Во-первых, потому, что в

этом регионе изменения литературного процесса в целом и фантастического повествования в частности наиболее значительны. Переход от социализма к демократии и рыночной экономике, синхронизация политических и культурных процессов в этом регионе с европейскими и мировыми существенным образом сказались на облике фантастики и способах ее существования – взаимодействии с читательской аудиторией, критикой, издателями и т.п. Во-вторых, потому, что автор книги как богемист и специалист по славянским литературам имел возможность отслеживать изменения прежде всего в фантастике славянских стран – в основном чешской, но также польской, болгарской и некоторых других. Разумеется, западноевропейский и американский материал нами тоже будет привлекаться к анализу – но главным образом для сопоставления основных тенденций развития «западной» и «восточной» фантастики социалистической эпохи и современного периода.

Несколько изменятся и аспекты анализа текстов. Нас будут интересовать не столько структурные принципы фантастических произведений (их мы уже рассмотрели в главе 2), сколько вопрос о месте фантастики в современной художественной литературе, круге ее читателей, выполняемых ею общественных функциях и т. п.

Так происходит потому, что, во-первых, именно эти аспекты, по нашему мнению, наиболее значимы и интересны в разговоре о современной фантастике. Да и не только в ней. Исследователи нередко отмечают, что литература бывших социалистических стран в 1990–2000-е гг. в целом представляет интерес более как социокультурный, нежели эстетический феномен. Пражский литературовед П. Билек справедливо замечает: «Чешская литература последних пятнадцати лет, возможно, и не порождает произведений, обладающих выдающимися достоинствами, но зато становится чрезвычайно интересным социологическим феноменом: она являет собой сферу, где невозможно не считаться с утратой иллюзий и престижа, где приходится менять принципы создания и прочтения произведений, правила поведения в условиях книжного рынка и господства масс-медиа. И этот процесс все еще продолжается»²²¹. Вот почему литературоведческий анализ новейшей книжной продукции ни в нашей стране,

ни за ее пределами уже не возможен без социологических, культурологических, философских и иных принципов и методик.

Во-вторых, говорить об особенностях структуры, нюансах поэтики, принципах эволюции художественных систем в фантастике новейшего периода (1980–2000-е гг.) нелегко из-за пока недостаточно глубокого их осмысления в критических и литературоведческих работах. Если в разговоре о фантастике XIX и первой половины XX в. мы могли опираться на фундаментальные обобщающие труды отечественных и зарубежных исследователей (А. Ф. Бритиков, Ю. Кагарлицкий, Б. Олдисс и др.), то серьезных монографий по современной фантастике пока еще практически нет²²². Но, конечно, и вопросы поэтики современных фантастических произведений будут в данной главе нами затрагиваться неоднократно.

Мы отнюдь не ставим перед собой задачи представить целостный очерк развития фантастической литературы социалистических стран за последние пять и более десятилетий. Подобная задача потребовала бы приведения огромного количества имен, обращения ко многим десяткам, если не сотням текстов с выделением среди них наиболее значимых по художественным достоинствам и т. п. Наша цель иная – выявить *основные закономерности развития различных типов фантастики* с учетом как историко-культурного контекста, так и внутренних процессов, протекающих в данной области литературы.

Материал данной главы основан на опубликованных в 1990–2000-х гг. статьях автора по различным проблемам фантастики и фантаствоведения²²³ и апробирован на научных форумах, в том числе международных²²⁴. Разумеется, по сравнению с этими работами и выступлениями данный текст содержит немало новых умозаключений.

Периодизация послевоенной российской и восточноевропейской фантастической прозы. Причины доминирования НФ в социалистическую эпоху. Сейчас уже достаточно очевидно, что вторая половина XX столетия распадается для литературы нашей страны и стран Восточной Европы²²⁵ на два неравных по продолжительности периода. Это 1950–1980-е гг. и 1990-е гг. (многие характерные для них процессы, впрочем, начались еще в середине 1980-х гг.)²²⁶. Первый период – это отно-

нительно стабильная при всех присущих ей противоречиях эпоха функционирования «социалистической» литературы, эволюцию которой в главнейших чертах определяли закономерности художественного творчества, сложившиеся в СССР еще в предвоенные десятилетия. Второй период характеризуется постепенным или резким разрушением этих закономерностей, распадом общего пространства литератур «братских социалистических стран» и поисками новых путей развития художественной словесности, во многом зависящих уже от концепций и традиций не Востока, а Запада.

В 1950–1980-е гг. эволюция предложенной нами в предыдущих главах схемы функционирования различных типов повествования о необычайном была относительно плавной. Разумеется, и внутри данного периода, возможно, а нередко и необходимо проведение дополнительных границ. Как правило различают этапы 1940–1950-х гг., 1960-х гг. и 1970–1980-х гг.²²⁷ Для первого из них характерна научно-техническая проблематика и упрощенные приключенческие сюжетные схемы (так называемая «фантастика ближнего прицела»). В шестидесятые расширяется диапазон тем, углубляется содержание фантастических произведений; на первый план выходит социально-философская проблематика. В 1970–1980-х гг. в развитии фантастики аблюдается некоторый застой, но одновременно идет активный поиск новых художественных принципов и форм, получивших выражение уже после краха социалистической системы. Разумеется, данная характеристика верна лишь для ситуации в целом и лишь при анализе преобладающих типов повествования о необычайном. При более подробном рассмотрении отдельных типов и национальных традиций неизбежно выявляются как содержательные, так и формальные различия²²⁸.

И все же эти различия не затмевают главных закономерностей развития фантастической литературы послевоенной социалистической эпохи. В литературе СССР и большинства славянских стран в эти десятилетия практически безраздельно господствует фантастика рационального типа, именуемая «научной». Показательны кальки с этого термина, бытующие в иных славянских литературах – ср. чешский термин *vědecko-fantastická literatura* (в 1990-х гг. чешские писатели и критики

предпочитают пользоваться термином *science fiction*, сокращая его до привычного *sci-fi*). «Неуклонное возрастание роли научной фантастики в общем потоке литературы очень характерно для второй четверти нашего века на Западе и второй половины столетия – для СССР», – писал классик отечественной научной фантастики И. Ефремов²²⁹.

Тот же процесс, но со значительной долей иронии по отношению к невысоким художественным достоинствам фантастики 1940–1950-х гг. отметил и Б. Стругацкий: «В отечественной... фантастике послевоенных лет чудеса имели характер почти исключительно коммунально-хозяйственный и инженерно-технический, тайны не стоили того, чтобы их разгадывать, а достоверность – то есть сцепление с реальной жизнью – отсутствовала вовсе. Фантастика была сусальна, слюнява, розовата и пресна, как и всякая казенная проповедь. А фантастика того времени была именно казенной идиотической проповедью – проповедью ликующего превосходства советской науки и, главным образом, техники»²³⁰.

С Б. Стругацким солидарна и современная критика: «До Стругацких наши фантасты, как правило, изображали Светлое Будущее в виде трагикомического переплетения потемкинских деревень, продовольственных павильонов ВДНХ, строгих и чинных казарм и тезисов очередных «Основных направлений»... Картонные персонажи вели душеспасительные беседы на ярко-зеленых анилиновых лужайках – в то время как диковинного вида техника (тайком уворованная фантастами со страниц зарубежных журналов) собирала на полях сказочный урожай зерновых или ковала что-то железное...»²³¹.

Несмотря на свою относительную молодость (мы помним, что научная фантастика как особый тип вымысла появляется в европейской литературе лишь в XIX столетии), именно рациональная посылка во второй половине XX в. почти вытеснила из сознания писателей и читательской аудитории все остальные разновидности фантастического, и, как мы уже поясняли в главе 2, аббревиатура НФ стала синонимом понятия «фантастика». «Едва ли не все наличные подходы к НФ выглядят вполне бессмысленными ввиду непомерного разрастания и расползания объекта, – утверждала в 1987 г. М. Каганская. – И сегодня сказать “научная фантастика”

– это все равно, что сказать “роман”, то есть – ничего не сказать»²³².

Причины практически полного господства рациональной фантастики в литературе социалистических стран вовсе не так просты, как это может показаться на первый взгляд. Разумеется, играла свою роль идеология. Но даже ее неправомерно сводить лишь к заботе партийных властей о том, чтобы писатели как можно более наглядно рисовали грядущее «царство справедливости». Как свидетельствуют сами фантасты (например в своих воспоминаниях Б. Стругацкий), далеко не всегда коммунистические утопии встречали понимание у чиновников от литературы и ортодоксально настроенных читателей. Известно, что критике с вульгарно-социологических позиций подвергся роман И. Ефремова «Туманность Андромеды» (1957), содержащий, казалось бы, великолепное описание торжества коммунизма²³³. «Он (автор – Е. К.) призывался к ответу по статьям УК: проповедь индивидуализма и идеализма, непонимание законов научного коммунизма, забвение истории родной страны... Материал пестрел фразами типа “Наши дети школьного возраста получают после прочтения его неверное представление об эпохе будущего”, или “Ефремов пишет о звездоплывателях, ни полслова не говоря о хозяевах жизни, о тех, кто обеспечивает всеми материальными благами любителей сильных ощущений, носящихся по Вселенной”»²³⁴.

Аналогично-злые нападки прозвучали и в адрес утопии А. и Б. Стругацких «Полдень. XXII век» (1966; в первом варианте «Возвращение», 1960), хотя она представляла собой еще один шаг вперед в освоении рациональной фантастикой наследия «классической» утопии прошлых столетий: «Изначально будущее сочинение мыслилось авторами как большой утопический роман о третьем тысячелетии, но в то же время и как роман приключенческий, исполненный фантастических событий, то есть отнюдь не как социально-философский трактат... Мысль написать утопию – с одной стороны вполне а la Ефремов, но в то же время как бы и в противопоставление геометрически-холодному, совершенному ефремовскому миру, – мысль эта возникла у нас самым естественным путем. Нам казалось чрезвычайно заманчивым и даже, пожалуй, необходимым изобре-

зять МИР, В КОТОРОМ БЫЛО БЫ УЮТНО И ИНТЕРЕСНО ЖИТЬ... Это было время, когда мы искренне верили в коммунизм как высшую и совершеннейшую стадию развития человеческого общества», – поясняет за себя и брата-соавтора Б. Стругацкий²³⁵. Но в заключении одного из цензоров романа, организации «Главатом», говорилось, что книга написана на низком литературном уровне, так как в ней много научных терминов, непонятных рядовому советскому читателю...

Наконец, не менее сложной оказалась судьба романа известного польского фантаста С. Лема «Магелланово облако» (1955), повествующего о попытке человечества наладить контакт с представителями иных цивилизаций. Хотя действие книги происходит в основном на космическом корабле, начальные главы и реминисценции рисуют мир коммунистической Земли. Он обладает несомненной привлекательностью, так что роман вполне популярен и любим читателями до сих пор, хотя автор именно из-за утопической модели будущего и отказывался включать его в собрания сочинений. «Вы как-то сказали, что никогда не поддерживали коммунизм, – интересовался в 2005 г. корреспондент газеты «Известия» – Как тогда объяснить роман “Магелланово облако”?». С. Лем ответил: «“Магелланово облако” – это исключительно слабая книга: слащавая по содержанию и слишком высокопарная в стилистическом отношении. Конечно, она в значительной степени реализует постулаты соцреализма (надо все-таки помнить, что она появилась в самый разгар сталинской эпохи). Но критики-коммунисты были от этой книги далеко не в восторге, у нее были серьезные проблемы с цензурой, и ее появление на свет было задержано на полтора года. Среди прочего мне ставили в вину мое буржуазное мировоззрение, а один из критиков прямо написал, что “текст изобилует сугубо идеалистическими суждениями, которые трудно примирить со здоровым диалектико-материалистическим восприятием мира, характерным для членов коммунистического общества”»²³⁶.

Вот почему преобладание рациональной фантастики при социализме (не считая ее наиболее скучного, приземленно-технического варианта, декларируемого в лозунгах, ныне звучащих анекдотично: «Советская фантастика должна развиваться, используя указания И. В. Сталина о ползающих лесопом-

лосах, о продвижении субтропических цитрусовых культур на Север»²³⁷) отнюдь нельзя объяснить лишь волей партийных властей. Верно, скорее, другое: данный тип фантастического повествования, основанный на рационально обоснованной гипотезе, в основном совпадающей с представлениями автора и читателя о научной картине мира, рассказывал об успехах человечества в познании Вселенной, о перспективах развития цивилизации на нашей планете и в других мирах, об общении людей с «братьями по разуму», путешествиях во времени, проникновении в тайны природы. Тем самым он соответствовал более или менее разделяемой большинством граждан СССР (и иных социалистических стран) концепции социального прогресса как постепенного восхождения человечества (и шире – любых разумных существ) из глубин дикости к гармоничному и «подлинно человеческому» будущему.

Вырвавшись в конце 1950-х гг. из узких рамок идеологических догм и пережив в 1960-х гг. расцвет, связанный именно с расширением проблемного поля и углублением философского содержания, рациональная (научная) фантастика хорошо сочеталась с энтузиазмом общества (и не только социалистического, о чем свидетельствует устойчивый интерес к science fiction и на Западе во второй половине XX в.) в эпоху первых полетов в космос. Она отражала высокий престиж науки, стремление к познанию мира, самоотверженность ученых, технической и гуманитарной интеллигенции, отвечала жизненным запросам лучшей части подрастающего поколения.

«Не говоря уж о сюжетной занимательности, научно-фантастические книги покоряют юных читателей романтикой созидательной деятельности, пробуждают стремления к знаниям, пытливость и жажду исследований. Трудно переоценить познавательную и воспитательную роль хороших художественных произведений, прививающих молодежи любовь к науке и веру в безграничные возможности познающего разума»²³⁸, – замечал еще в 1959 г. один из первых серьезных исследователей отечественной и зарубежной фантастики Е. П. Брандис. Ему вторит уже в наши дни известный писатель-фантаст С. Павлов: «Новизна идей, азарт культурного профессионализма, гордость и достоинство преданного передовому делу человека, увлекатель-

ная пропаганда знаний – все это работает на поддержку заинтересованной в своем будущем молодежи... Как убежденный приверженец жанра научной фантастики я призываю всех, кто чувствует в себе светлую творческую потенцию в сфере НФ-искусства и рыцарскую энергию защитника безусловных планетарных ценностей, укрепить и пополнить... отряд авторов НФ-произведений»²³⁹.

И это не просто высокие слова. Трудно переоценить влияние на умы читателей нескольких поколений ведущих фантастов СССР и других социалистических стран – И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, К. Булычева, И. Варшавского, Г. Гуревича, Г. Альтова, Д. Биленкина, Е. Войскунского и И. Лукодянова, С. Гансовского, А. Громовой, В. Крапивина, О. Ларионовой, А. Мирера, С. Павлова, С. Лема, К. Боруна, Л. Соучека, Й. Несвадбы, О. Неффа, П. Вежинова, К. Фиолковского, Л. Мештерхази... Их лучшие книги вполне оправдывают самые эмоциональные высказывания о фантастике ее поклонников и исследователей: «элитные ее творения живут веками и тысячелетиями, рассчитанные на вечность»²⁴⁰.

Однако государственная (пусть и со многими оговорками) поддержка НФ 1950–1980-х гг.²⁴¹ в противовес иным разновидностям «явного» вымысла закрепила в читательском сознании определенный весьма ограниченный канон фантастической прозы. Рациональная фантастика (с учетом в том числе и западного опыта) постепенно стала восприниматься как единственный «серьезный» и «современный» тип повествования о необычном. За него ратовала не только официальная критика, но и сами фантасты, в том числе и те, кто не поддерживал господствующую идеологию. «Единственным “апробированным” видом фантастической литературы была НФ. Забираться на иные территории не позволяло не только государство, но и стойкий стереотип, выработавшийся в массовом сознании западного крыла оппозиционной фантастики. При появлении у авторов, тяготеющих к издательству “Молодая гвардия” (“младопатриотов”), тематики, связанной со славяно-русским фольклором (разнообразные ведуны, волхвы-маги, берегини и т. п.)... западнически настроенная часть любителей фантастики, да и самого

писательского сообщества, отнеслась к этому явлению резко критически»²⁴².

К сожалению, превалирование одного типа повествования о необычайном над остальными во все времена негативно сказывается на состоянии «явного» вымысла в художественной литературе в целом. Так было, например, в конце XVIII – начале XIX в. (период господства «готической» фантастики), так произошло и в XX столетии. Ограничение спектра фантастических произведений научной (и нередко именно научно-технической) фантастикой неизбежно привело к сужению проблемного поля и снижению художественного уровня произведений. Однотипный круг тем и проблем, сходство сюжетов и поэтики можно обнаружить даже у талантливых фантастов. Подробное подтверждение этого тезиса бесконечно увеличило бы объем данной главы, поэтому сошлемся на специальные работы, содержащие анализ фантастических произведений 1950–1980-х гг. Для советской фантастики это уже упоминавшиеся монографии А. Бритикова и Е. Брандиса, а также книги Г. Гуревича, В. Бугрова, Кира Булычева, Вл. Гакова, Л. Геллера²⁴³, для чешской фантастики – О. Неффа и И. Адамовича²⁴⁴, очерк истории фантастики Болгарии содержится в библиографическом справочнике Е. Харитонова «Болгария фантастическая»²⁴⁵ и т. п.

Для нас же важно прежде всего то, что не только в силу политических перемен (конец «оттепели», усиление цензурного гнета), но и по причине исчерпанности основного круга тем и проблем (непротиворечивая картина счастливого будущего, достижение взаимопонимания с иными обитателями Вселенной, повышение жизненного уровня с помощью технических новинок с последующим преобладанием в обществе интеллектуального и духовного творчества, ценностные приоритеты наших потомков и т. д.) расцвет научной фантастики после 1960-х гг. постепенно сменился застоем. Приверженцы НФ, в том числе серьезные литературоведы, заговорили даже о «кризисе жанра»²⁴⁶.

Его предпосылки искали и в ограниченности научно-популярной функции фантастической литературы, и в характерном для нее упрощении психологических коллизий, и в нарушении авторами базового принципа рациональной фантастики –

строго логичного обоснования необычайных событий. Спорили и о том, способно ли воображение фантаста поспеть за стремительными темпами научно-технического прогресса. Тем не менее, несмотря на всю остроту дискуссий, сомнению не подвергались основные формулировки задач НФ при социализме: «Лучшие произведения советской космической фантастики хотя и включают допущения различной вероятности, выражают тем не менее прежде всего ту фундаментальную идею научного коммунизма, что окружающий человека мир в самом общем, самом универсальном смысле этого понятия должен быть изменен во благо человека»²⁴⁷. Между тем практика и общественно-го, и литературного развития в СССР и странах социалистического блока все более этот тезис опровергала.

Судьба fantasy и изменение соотношения разных типов фантастики в 1970–1980-х гг. Из-за доминирования рационально-атеистического мировоззрения, как и в силу указанных выше идеологических причин, другой тип фантастики, *fantasy*, не приветствовался властями и до конца 1980-х гг. в СССР и других восточноевропейских странах почти не представлен. Что уж говорить про «космические оперы» или боевики! О фантастических триллерах или «черных» романах восточноевропейский читатель мог узнать лишь косвенно, из негативных оценок творчества авторов вроде Р. Блоха или У. П. Блэтти в обзорах современной зарубежной прозы. Благодаря усилиям официальной критики *fantasy* в сознании читателей из стран социалистического блока ассоциировалась с «бульварной», низкогокачественной литературой «загнивающего Запада».

Типичный взгляд на эту разновидность фантастической прозы находим у И. Ефремова: «В послевоенный период там (на Западе – *Е. К.*) было создано множество произведений... являющихся... зачастую патологическим вымыслом самых невероятных миров, чудовищных существ, общественных отношений, преимущественно садистских, жестоких и нелепых. Темные стороны человеческой психики, воскрешение кровавых моментов земной истории на иных планетах и галактиках, ненормальные выродки, вампиры и колдуны, владеющие загадочной, но чрезвычайно могущественной техникой, ужасные катастрофы и избиения, – все это нагромождение тьмы, страдания и несчастий

вначале пользовалось спросом читателей. Постепенно интерес к этим произведениям стал угасать...»²⁴⁸. Аналогичное мнение высказывает Е. П. Брандис: «На Западе... часто создаются романы-фантазмагии, далекие от какой бы то ни было науки... Погоня буржуазных романистов за сенсациями нередко приводит к тому, что читатели получают фантастические книги, построенные на догадках и предположениях, грубо искажающих смысл тех или иных явлений. Советская фантастика идет по другому пути. Наши писатели не искажают в угоду авторской фантазии уже известные науке факты»²⁴⁹.

Неудивительно, что, не имея возможности самостоятельно ознакомиться с книгами, написанными в традициях *fantasy* хотя бы за пределами своей страны (они не переводились и практически не были доступны в оригиналах), читатель верил мнению критики и не стремился к поиску фантастики подобного рода. «Фэнтези, мистика, хорор, киберпанк... благополучно существовали там. А здесь их не только отрезали от печатного станка заслонкой цензуры, но и просто не умели готовить. Не умели и не стремились научиться»²⁵⁰.

Соотношение между различными типами фантастики в литературе социалистических стран стало постепенно изменяться лишь в последние полтора-два десятилетия существования этого строя. Почему и как происходили перемены?

Бессменное лидерство научной фантастики, запрет на целый ряд противоречащих ортодоксальному марксизму тем, трудность издания в рамках «литературы крылатой мечты» хоть сколько-нибудь «внеаучных» творений фантазии привели к тому, что наиболее талантливые авторы прибегли к своеобразному эскапизму. Часть из них уходила «вглубь» разрешенных тем вплоть до их полного переосмысления. Другие реализовывались в «окраинных», маргинальных сферах фантастической литературы – например, в детской и подростковой фантастике, создавая сказочно-фантастические произведения. Третий путь ухода состоял в приближении фантастики к философской и мифологической прозе. Существовали и иные пути, но суть их была одна: «Писателю-фантасту хотелось заниматься тем же, чем занимаются литераторы основного потока, отличаясь от них лишь специфическим приемом “фантастического допущения”».

Ему в прокрустовом ложе “фантастики ближнего прицела” тесно. Его не железяки интересуют, а люди. Настоящим лозунгом становится фраза Рэя Брэдбери... “Фантастика – литература”»²⁵¹.

Именно поэтому в 1970–1980-е гг. проводится ряд дискуссий в периодике (прежде всего в «Литературной газете») о функциях фантастического и критериях «научности» фантастики XX в. Фантастическая гипотеза трактуется в спорах все более широко, воспринимаясь уже не как экстраполяция в будущее научных концепций сегодняшнего дня, но как универсальный прием, позволяющий писателю ставить мысленные эксперименты и анализировать основополагающие законы существования социума и даже мироздания в целом. Все более настойчиво формулируется представление о фантастике как «части всей литературы, преследующей общелитературные цели, подчиняющейся единым литературным законам... рассматривающей общие литературные проблемы (человек и мир, человек и общество и т. д.), но характеризующейся специфическим литературным приемом – введением элемента необычайного»²⁵². К этим словам А. и Б. Стругацких присоединялись и другие писатели, например В. Шефнер: «Фантастика для меня – это, перефразируя Клаузевица, продолжение поэзии иными средствами... Сказочность, странность, возможность творить чудеса, возможность ставить героев в невозможные ситуации – вот что меня в ней привлекает... Мне кажется, чем фантастичнее фантастика, чем она страннее и “безумнее”, чем дальше от обыденного и рутинного вынесена точка зрения автора, тем ближе эта фантастика к подлинной реальности»²⁵³.

Писателей поддерживали критики и литературоведы. «Меня удивляет, – писал один из участников дискуссии, – когда в споре о фантастике противопоставляются люди и техника. Ведь фантастическая литература – это не техническая литература! Это прежде всего литература о человеке, о долге, о чести, страхе, любви и т. д., о человеческих чувствах, а не о реакторах и звездолетах»²⁵⁴.

Пожалуй, именно в эти два десятилетия в фантастике закрепились широкие понимание рациональной фантастики, разделяемое большинством специалистов до сих пор: «Фанта-

стические миры в литературе исключительно многообразны и противоречивы, их тематические диапазоны поражают сложностью моделирования различных сторон индивидуального и социального бытия личности. О чем бы ни рассказывала фантасты: о путешествиях во времени, далеких внеземных цивилизациях, невероятных приключениях космических робинзонов, чудовищных планетарных катаклизмах, экологических катастрофах, рождении и исчезновении галактик – в центре повествования всегда стоит человек»²⁵⁵. И мы не раз говорили об этом в предшествующих главах нашей книги.

Сказанное не означает, однако, что у традиционного узкого понимания НФ совсем не осталось сторонников. Они были (и есть) как среди самих писателей, так и среди фантастоведов. Выше мы приводили суждения о возможностях научной фантастики С. Павлова. Можно сослаться также на мнение С. Лема: «Меня не интересует фантастика как таковая... то есть чистый вымысел без научной основы»²⁵⁶. Что же касается специалистов, то горячим и искренним защитником «особого метода» НФ на протяжении всей своей жизни оставался А. Бритиков: «Специфичность проблем современной фантастики невозможно... определить, не выходя за рамки чисто литературных классификаций... Литературная специфичность начинается в своеобразии эстетического отношения к действительности. А художественный объект современной фантастики – это человек в его связях не с социальной средой вообще, а прежде всего с новой научно-технической ее сферой, которой нефантастические жанры по традиции уделяют меньше внимания, чем она того заслуживает по своему растущему значению в человеческом бытии... Современная фантастическая литература осуществляет как бы принцип дополнительности в гносеологической системе реализма»²⁵⁷.

Отголоски этих споров не затихли и поныне. Дискуссии фантастоведов вновь и вновь поднимают серьезный вопрос: каковы должны быть критерии оценки фантастического (и шире – содержащего «явный» вымысел) художественного текста? Следует ли при его интерпретации применять специфические, разработанные специально для текстов подобного типа методы – или же вполне допустимо ограничиться «обычными» литературо-

ведческими принципами и приемами?

Наше мнение в этом споре, мы надеемся, понятно из самой структуры данной книги. Но повторим еще раз: фантастику (и повествование о необычайном в целом) мы считаем неотъемлемой частью художественной словесности и не поддерживаем суждения о каком-либо фантастическом «гетто», существующем параллельно с «настоящей» литературой или «мейнстримом». Вот почему мы убеждены, что (как и все прочие) фантастические произведения бывают и плохие, и хорошие – и не заслуживающие прочтения (или хотя бы перечитывания), и такие, которые стыдно не знать считающему себя интеллигентным человеку. Содержательная же и эстетическая ценность фантастической книги, как и любого художественного текста, определяется глубиной и актуальностью (важностью для современников и потомков) поднимаемых в произведении вопросов, оригинальностью поэтики, неповторимым своеобразием авторского стиля и т. д.

Все это, впрочем, отнюдь не означает, что фантастический текст не имеет специфики (по сравнению с нефантастическим) и к нему не должны применяться особые критерии. Напротив. По нашему мнению, в нем непременно должна оцениваться, помимо прочего, новизна, убедительность и глубина проработки фантастической посылки – а также созданной на ее основе модели реальности (авторской версии Вторичного Мира, выражаясь языком Д. Р. Р. Толкиена). Вполне возможен при анализе фантастического (особенно рационально-фантастического) произведения и учет научной значимости выдвинутой в нем идеи, и достоверность (оправданность) сделанных фантастом прогнозов. Допустим и анализ авторской концепции как философской доктрины, социологической теории и т. п. Важно одно: чтобы эти специфические критерии применялись не вместо, но вместе с общепринятыми – по крайней мере пока речь идет о литературоведческом анализе. Иначе марка «специфичности» неизбежно рано или поздно начинает прикрывать недоработанность текста, эстетическую невзыскательность критика или недостаток таланта автора – а то и погоню издателя за сиюминутным спросом, коммерческим успехом книги.

И, мы полагаем, едва ли имеет смысл как писать, так и ана-

лизировать фантастику лишь для того, чтобы создать (и соответственно воспринять) необычную мысленную конструкцию. Пусть высокая оценка ее оригинальности бывает вполне и безусловно оправдана. Но за самой безудержной фантазией все же должны стоять некие общезначимые мысли, пусть, может быть, напрямую и не связанные с самыми острыми проблемами сегодняшнего дня. Писателю-фантасту даже в большей степени, чем автору нефантастической книги, необходимо «иметь за душой» нечто важное, чем он хочет поделиться с читателем. Продолжим приведенную выше цитату из В. Шефнера: «Чем невозможнее и сказочнее события, изложенные в фантастическом произведении, тем на большее количество подлинных жизненных событий может при случае спроецироваться творческий замысел художника и осветить их для читателя. Но это, конечно, только в том случае, если фантастика пишется не ради самой фантастики... Нет, каждое фантастическое произведение должно нести в себе и некое надфантастическое задание...»²⁵⁸.

Все это – давно и убедительно высказанные, ставшие от многих повторений едва ли не банальными суждения многих и многих фантастоведов. Тем не менее, размышляя над фантастикой, особенно новейшей, к ним приходится обращаться вновь и вновь. Но об этом речь впереди.

Вернемся к разговору о судьбах фантастики в послевоенной литературе социалистических стран и рассмотрим подробнее опыты писателей-фантастов в 1970–1980-е гг. по выходу за пределы узко трактуемых научно-фантастических тем. Первый вектор подобного ухода привел к мощному развитию социально-философской фантастики, по своему уровню не уступающей произведениям корифеев отечественной и мировой science fiction первой половины XX в. Традиции Г. Уэллса и О. Степлдона, К. Чапека и К. С. Льюиса, Е. Замятина и М. Булгакова воплотились в новых сложных по проблематике и интересных по художественной форме произведениях.

«В ходе административных и теоретических дискуссий 70–80-х годов удается выработать своего рода компромисс. Государство расширяет территорию мира фантастики, позволяя фантастам заниматься социальными вопросами. ”Твердая НФ” резко мягчеет. Это была победа»²⁵⁹, – эмоционально пишет о ситуации

в России Д. Володихин. Если отвлечься от упрощений, его слова в целом верны и для других социалистических стран. Вполне соцреалистических по духу тем «светлого будущего», «нового человека» и вселенского братства разумов в социальной фантастике Восточной Европы начиная с 1960-х гг. становилось все меньше, а если они и оставались, то в них существенно смещались акценты. На первый план выдвинулись проблемы отсутствия понимания между различными типами интеллекта, незащитности человека перед непостижимой сложностью бытия, исследование негативных вариантов развития цивилизации. В последней сфере произведения восточноевропейских авторов, стыдливо именуемые критикой «романами-предупреждениями», смыкались с антиутопиями западных фантастов.

Некоторые фантастоведы склонны даже полагать, что уход от научно-технической проблематики в социальную породил особую «волну» советской фантастической литературы: «С середины 70-х по 1991 год в отечественной фантастике выросла и оформилась так называемая “Четвертая волна”, практиковавшая на 90% именно социальную фантастику... Центрами формирования “Четвертой волны” были знаменитые семинары в Малеевке, Дубултах, Симферополе, Москве, Ленинграде (семинар Б. Н. Стругацкого). В состав этого сообщества вошли Андрей Столяров, Эдуард Геворкян, Владимир Покровский, Александр Силецкий, Борис Штерн, Вячеслав Рыбаков, Евгений и Любовь Лукины, Андрей Лазарчук и другие. Они “размочили” твердую НФ донельзя. Во второй половине 80-х социальная фантастика отличалась от литературы основного потока гораздо меньше, чем, например, в 60-х. Отличие это ощутимо в основном за счет обращения время от времени к традиционному робокосмическому антуражу да жесткой эксплуатации социально-футурологических моделей. Арсенал художественных средств “Четвертой волны” слабо отличался от мейнстримовского»²⁶⁰.

Другие исследователи фантастики связывают углубленный интерес к философским проблемам и человеческой психологии с так называемой «ленинградской волной» фантастики, созданной в рамках или под влиянием семинара Б. Стругацкого. «Отличительной особенностью представителей этого направления, как полагают критики, становится обостренный интерес к внут-

ренному миру человека, его непростым взаимоотношениям с окружающими...»²⁶¹.

Нередко писатели-фантасты вновь возвращались к тем самым идеям, которые они высказывали в молодости, в 1950–1960-х гг., и приводили их новую, гораздо менее оптимистическую трактовку. Показателен в этом смысле творческий путь С. Лема. Сопоставление произведений, созданных им в разные годы и развивающих тему контакта цивилизаций, выявляет любопытные изменения авторской концепции.

Мы уже упоминали о ранней утопии польского фантаста «Магелланово облако». В этом романе огромный космический корабль землян с символическим названием «Гея» отправляется к созвездию Центавра и в окрестностях одной из составляющих его звезд обнаруживает разумную жизнь. В финале романа сообщается о налаживании дружеских отношений с обитателями «белой планеты», по всей видимости, если не физически, то духовно близкими жителям земли. Однако отнюдь не это epochальное событие оказывается в центре повествования, а сам полет «Геи» и жизнь на борту корабля. «Магелланово облако» – роман о человечестве, в ходе длительной эволюции обретшем способность и мужество преодолеть космическое пространство. «Я расскажу о том, – заявляет на первых страницах герой, – как мелькавшие недели, месяцы, годы стирали в памяти самые дорогие, самые сокровенные воспоминания – бессильные перед всепоглощающей чернотой. Как в попытках найти точку опоры мы отчаянно хватались за все новые и новые дела и мысли, как рушились и уходили в небытие представления, в свете которых на Земле наша экспедиция казалась безусловно оправданной и необходимой; как в поисках ее высшего смысла мы обращались к минувшим эпохам и лишь осознав, какой тернистый путь пройден человечеством, обрели себя, а наше время – настоящее, отделяющее бездонное прошлое от неведомого будущего, – исполнилось при этом такой мощи, что мы сумели выстоять и в победах, и в поражениях»²⁶². Возмужавшее общество Земли оказалось достойным «вселенского братства».

Вновь к теме контакта С. Лем обратился в своем, пожалуй, наиболее известном романе «Солярис» (1961). Проблема достижения взаимопонимания между разумными существами обрела

в нем неожиданный ракурс. Партнером человечества стал единственный «житель» чужой планеты – Океан, студенистое органическое образование весом 17 миллиардов тонн. Но не только оригинальная гипотеза обеспечила роману неувядающую славу – мировая фантастика знала гораздо более своеобразных инопланетян. Мощный резонанс вызвало постулирование автором *значительных трудностей* при достижении взаимопонимания между людьми и иными формами жизни во Вселенной. «Чем дальше углублялся я в объемистый том, тем больше математики было на мелованных страницах, – сетует герой романа, изучая историю исследований Океана, – казалось, мы абсолютно все знаем об этом представителе класса метаморфных, который лежал во тьме четырехчасовой ночи в нескольких сотнях метров от стального днища Станции. В действительности не все еще пришли к единому мнению, «существо» ли это, а тем более – можно ли Океан назвать разумным... По сравнению с теми дебрями, в которых завел ученых вопрос контакта, даже средневековая схоластика казалась ясным, доступным, не вызывающим трудности академическим курсом»²⁶³.

Пытаясь найти понимание, партнеры по контакту лишь причиняют друг другу бессмысленные муки: люди выжигают поверхность планеты жестким излучением, Океан воссоздает «во плоти» скрытые в памяти героев (и порой ненавистные им) образы. Смысл романа: человек еще слишком мало знает о себе и властен над собой, чтобы претендовать на вмешательство в судьбы Вселенной. Океан становится символом Неизведанного, ждущего землян в космических просторах. Узнав о его существовании, человек теряет покой. «Какое-то время я стану заставлять себя улыбаться, кланяться, вставать, производить тысячу мелких действий, из которых складывается земная жизнь, пока не привыкну, – так видится герою возвращение домой. – Появятся новые увлечения, новые занятия, но ничто уже не захватит меня целиком. Никто и ничто»²⁶⁴.

Итак, С. Лем подверг сомнению один из базовых постулатов рациональной фантастики конца XIX – первой половины XX в. До сих пор, от Ж. Верна и Г. Уэллса до М. Лейнстера и И. Ефремова, она имела дело преимущественно с двумя типами разумных инопланетян. Независимо от внешнего вида и физио-

логических особенностей они могли быть либо враждебны, либо дружески расположены к человечеству – но в каждом случае более или менее психологически адекватны (или хотя бы в основных чертах понятны) людям. С. Лем обосновал третий вариант контакта: беспомощные и жестокие попытки постичь тайны инопланетной ментальности – может быть, непостижимые вообще.

Насколько содержательной и привлекательной как для писателей-фантастов, так и для поклонников фантастической литературы оказалась данная концепция, свидетельствует обращение к ней и братьев Стругацких в одном из лучших своих романов «Пикник на обочине». Не только намерения, но и облик посетивших Землю пришельцев – равно как и сами обстоятельства посещения – остаются в этом романе для человечества загадкой. «Читатель вовлечен в интеллектуальную, эмоциональную и моральную одиссею главных героев, каждый из которых натывается на непреодолимый барьер познания непознаваемого, нахождения имени тому, что за пределами всех языковых систем»²⁶⁵.

Есть в «Солярисе» и иная содержательная перекличка с «Магеллановым облаком». Если в раннем романе С. Лема люди обогащали иные планеты высокими идеалами гуманизма, то в более позднем могли явить Вселенной лишь свои сомнения и страхи. «В тайниках своей души, в недрах подсознания люди несут много темного, страшного, разрушительного, и “оживление” этих начал приводит к трагедии. Вот почему так остро, так пронзительно звучит одна из главных мыслей романа о том, как важно, ЧТО принесет с собой человек в космос. Человек, напоминает нам Лем, стоит прежде всего перед задачей самопознания, самосовершенствования, а уже потом – постижения других миров»²⁶⁶.

И все же «Солярис» трудно назвать «романом отчаяния». Разочарование смягчает психологически достоверная лирическая история взаимоотношений героя с возлюбленной (редкий случай, когда рациональная фантастика убедительно говорит о любви), некогда умершей, но воссозданной Океаном. Да и на последних страницах, пусть приглушенно, звучит оптимистическая нота. «Я ни на одну секунду не верил, что жидкий гигант,

который уготовил в себе смерть сотням людей, к которому десятки лет вся моя раса безуспешно пыталась протянуть хотя бы ниточку понимания... будет взволнован трагедией двух людей. Но его действия преследовали какую-то цель. Правда, даже в этом я не был абсолютно уверен. Но уйти – значит зачеркнуть ту, пусть ничтожную, пусть существующую лишь в воображении возможность, которую несет в себе будущее... Надежды не было. Но во мне жило ожидание – последнее, что мне осталось... Я ничего не знал, но по-прежнему верил, что еще не кончилось время жестоких чудес»²⁶⁷.

Этой ноты нет в последнем крупном художественном произведении польского фантаста – романе «Фиаско» (1986). Его сюжет вновь определила проблема контакта. При внимательном чтении нельзя не заметить сходства (намеренного, вплоть до деталей) содержания и структуры «Фиаско» с «Магеллановым облаком» – при прямо противоположной, однако, оценке автором происходящих событий.

Вновь к чужой планете (на этот раз в созвездии Гарпии) летит земной звездолет (в данном случае «Эвридика», но мифологические параллели с «Геей» налицо) в надежде обрести братьев по разуму в обитателях планеты Квинта. И в этом романе есть описание жизни землян – косвенное при упоминаниях о подготовке экспедиции и прямое при изложении событий, происходящих на борту космического корабля. Но коммунизму «Магелланова облака» на этот раз противопоставлен сложный многополярный мир Земли, основанный, насколько можно судить по контексту, на частной собственности, рыночной экономике, политическом и культурном сотрудничестве государств с различной общественной структурой.

Некоторые эпизоды «Фиаско» являются зеркальным отображением соответствующих глав ранней утопии С. Лема. Так, в «Магеллановом облаке» при полете к чужой планете герои обнаруживают земной искусственный спутник, много веков назад изготовленный в военных целях и погибший от метеорита (симптоматично для времени создания романа американское происхождение находки). После катастрофы и долгих скитаний в космосе он попал в сферу притяжения Проксимы Центавра. Разведчики с «Геи» принимают решение уничтожить спутник, мо-

тивировав это так: «Не надо, чтобы еще кто-нибудь мог видеть то, что увидели мы»²⁶⁸. Смысл эпизода – показать коренные различия морали современников автора и потомков. В романе «Фiasco» в окрестностях Квинты также найден искусственный спутник, а за ним и второй – оба на этот раз инопланетные. Это тоже военные объекты, хотя их конкретное назначение и остается для землян загадкой. На этот раз эпизод интерпретируется как невозможность разобраться и в технологиях, и в психике квинтян. Ясно лишь, что на планете уже в течение нескольких столетий не прекращается война. Ситуация вновь возвращает нас к раннему роману, где в рубке спутника висела карта боевых действий с надписью «Зона коммунизма» над Евразией и «Зона свободного мира» над остальной территорией планеты.

Но наиболее интересен финал последнего художественного произведения классика польской фантастики. После установления контакта (в значительной мере навязанного инопланетянам экипажем звездолета) первый землянин спускается на поверхность Квинты. Симптоматично, что этим героем оказывается (хотя и под иным именем), по-видимому, Пиркс – любимый персонаж автора, к которому он возвращался во многих произведениях, написанных в разные годы. Суть образа – блестящий интеллект в сочетании с высокой нравственностью; во всех сложных ситуациях Пиркс прежде всего прислушивается к голосу собственной совести. В этом смысле он идеальный посланец Земли к братьям по разуму. Но даже видя своими глазами постройки и коммуникации квинтян, герой оказывается не в состоянии «угадать» их самих – в буквальном смысле не замечает обитателей планеты, сильно отличающихся по своему облику, физическим характеристикам и способу мышления от людей. Ошибка приводит к фатальным последствиям: решив, что посланец погиб, земной звездолет обрушивается на планету смертельный термический удар.

Подобный финал в сочетании с названием романа – «Фiasco» – закрывает тему космического братства разумов в творчестве С. Лема. Квинтяне – не Океан, разумная деятельность которого сводилась к изменению естественной орбиты планеты Солярис да к непонятным экспериментам над психикой землян. Жителям Квинты удалось создать сложную техническую цивили-

лизацию, окружив свою планету многослойным кольцом искусственных летательных аппаратов. И, по мнению земных ученых, у них немало общих с людьми черт (наличие двух полов, питание, в далеком прошлом – охота и даже каннибализм). Тем не менее все попытки договориться оказываются обреченными на провал. «Понятие “контакт” становилось тем более туманным, чем точнее пытались его определить. Стиргард (командир разведывательного отряда землян – *Е. К.*) требовал непосредственной встречи своего человека с представителями местной власти и учеными, но либо было совершенно невозможно установить единый смысл этих понятий для квинтян и людей, либо тут действовала злая воля... Номинация у людей и квинтян расходилась тем больше, чем ближе они подходили к области высоких абстракций. Такие понятия, как “власть”, “нейтральность”, “союзничество”, “гарантии” не удавалось однозначно установить то ли по высшей причине – коренного различия в историческом развитии, – то ли от вползающей в переговоры преднамеренности. Но и преднамеренность необязательно означала желание запугать и обмануть...»²⁶⁹.

Как всегда в фантастике социально-философского типа, в романе С. Лема за прямым смыслом событий угадывается иносказание. Человечество не сможет ни с кем договориться на просторах вселенной, пока не обретет понимания себя самого. И не столько к квинтянам, сколько к спорящим и воюющим между собой народам Земли обращены горькие строки: «напрасно стараетесь, пришельцы, ни огнем, ни ледовым обвалом не добьетесь ничего, кроме ловушек, иллюзий и камуфляжа. Пусть ваш посланец делает, что хочет... пока, обманутый ожиданием и сбитый с толку, одурев от бешенства, не начнет бить излучателем во что попало и не похоронит себя под развалинами либо выберется из-под них и улетит – не как разведчик, возвращающийся с добытыми сведениями, а как бегущий с поля боя паникер... Он узнает тем меньше, чем сильнее ударит, и не сможет даже отличить то, что открывает, от того, что уничтожит»²⁷⁰.

Мы привели лишь один, хотя и яркий, пример переосмысления в 1970–1980-е гг. проблематики предшествующих этапов развития НФ. Аналогичную эволюцию можно обнаружить в творчестве А. и Б. Стругацких – от ранних романов «Путь на

Амальтею» (1960), «Стажеры» (1962), «Далекая Радуга» (1963) и уже упоминавшегося «Возвращения» до мрачных аллегорий «Гадкие лебеди» (1972), «Град обреченный» (1989), «Отягощенные злом» (1989). Можно много говорить и об иных темах. Например, об изменениях трактовки научно-технического прогресса и его роли в истории человеческой цивилизации. В данной сфере оптимизм 1950–1960-х гг. также сменился опасениями, временами очень напоминающими чапековские. Наука стала рассматриваться и как угроза для жизни людей, и как причина деконструкции нравственных ценностей, и как губитель экологии планеты²⁷¹.

Но и это еще не все. Помимо изменения интерпретации «классической» рационально-фантастической проблематики в фантастике СССР и иных социалистических стран в 1970–1980-е годы постепенно усиливались критические тенденции, выражающиеся в уходе писателей от глобальных социальных вопросов и сюжетных схем планетарных утопий в сферу «вечных» философских проблем («Пикник на обочине», 1973; «Жук в муравейнике», 1979; «За миллиард лет до конца света», 1984 А. и Б. Стругацких, «Глас Божий», 1968; «Голем XIV», 1981; «Мир на Земле», 1985 С. Лема), альтернативной истории (творчество «не вполне фантаста» поляка Т. Парницкого), интимных человеческих отношений (романы болгарских писателей: «Гибель Аякса», 1973; «Барьер», 1976 П. Вежинова; «Самый тяжкий грех», 1979 Д. Асенова) и т. п.

Произведения данного типа по своей проблематике и структуре приближались к притче, социально-психологическому или философскому роману. Наряду с рационально-фантастической гипотезой (а нередко и затмевая ее) ведущим структурным принципом в них становилось философское иносказание. Так, в романе (иногда произведение относят и к жанру повести) П. Вежинова «Барьер» не содержится никаких «научных» объяснений невероятного умения героини летать. Непонятно, впрочем, даже то, действительно ли перенесшая психическое заболевание Доротея наделена способностью к полету. Подобным предположением, как и указаниями на то, что девушка обладает феноменальной памятью, исключительным воображением и интуицией, лишь подчеркивается нестандартность, необычность

героини, чем-то напоминающей Фрези Грант и иных персонажей А. Грина. Девушка доверчива, добра и откровенна, она не знает, что такое злоба и корысть, хитрость и обман. И ее встреча с главным действующим лицом, разочаровавшимся в жизни композитором Антониом, становится поводом для нелегкого разговора о косности современного мира, не способного ради чуда оторваться от повседневной рутины.

Герой искренне привязывается к Доротее и, общаясь с ней, начинает иначе смотреть на собственную жизнь. «И все же он не в силах преодолеть барьера укоренившихся стереотипов поведения и взглядов, не может вырваться из "разумных" будней в мир вдохновения, мечты, красоты и любви, в который его зовет Доротея. Не встретив понимания со стороны любимого человека, Доротея гибнет. Смерть ее загадочна. То ли она сама прыгнула с крыши дома, то ли кто-то ее толкнул... Однако у Антония своя версия, настолько странная, что он не решается о ней никому сказать. Он уверен, что Доротея летала и упала, утомившись, а скорее нарочно сложив крылья. Это он погубил ее своим недоверием, бессилием разделить ее искренний порыв к звездам, к духовной свободе»²⁷².

Любопытно, что, именуя П. Вежинова фантастом (ведь элемент необычайного явственно ощутим и в «Барьере»), критика весьма затруднялась с классификацией произведения. В «Энциклопедии фантастики» под редакцией Вл. Гакова «Барьер» назван «философским романом», имеющим лишь «косвенное отношение к НФ»²⁷³. Нередко в подобных случаях единственным основанием для обозначения произведения как «фантастического» становилась (мы уже писали об этом в главе 2) литературная репутация автора. Так было с «Хромой судьбой» А. и Б. Стругацких, то же повторилось и с П. Вежиновым. Ранее и практически одновременно с «Барьером» он создает новеллу «Синие бабочки» (1968), роман «Гибель Аякса» (1973), повести «Белый ящер» (1977) и «Озерный мальчик» (1978), по характеру посылки более близкие к традиционно понимаемой НФ, и тем самым для читателей и критики попадает в разряд писателей-фантастов. Но элемент необычайного в книгах П. Вежинова почти всегда выполняет функцию философского иносказания, становясь максимально широкой метафорой авторских надежд

и опасений, связанных с современным миром. «В 70-е гг. писатель значительно расширяет границы нравственных претензий к обществу, вменяя ему в вину духовное обнищание человека, одностороннее его развитие (рациональное за счет эмоционального), что нередко служит причиной серьезных жизненных коллизий»²⁷⁴.

«Барьер» гораздо ближе к метафорической *fantasy* и притче, нежели к НФ. Косвенно это подтверждает и сам автор. «Есть метафорические произведения, – говорит в одном из интервью П. Вежинов, – написанные в совершенно реалистическом ключе, в которых «фантастическое» имеет абсолютно условный характер и его следует понимать скорее как методологический прием в поисках художественной правды... Я глубоко убежден, что условно-метафорическая форма расширяет возможности и обогащает арсенал художественных средств... делает художественное восприятие более многогранным»²⁷⁵. Подобных произведений в 1970–1980-е гг. было создано немало.

Как одно из следствий критической позиции писателей в рациональной фантастике последних десятилетий социалистической эры возросла роль иронии и гротеска, сатиры на современность и граждан «новой исторической общности» (по привычному наименованию советского народа в официальных документах КПСС). Под маской сознательных тружеников, борцов за мир и счастье всего человечества нередко скрывались обыватели и приспособленцы, которые и становились объектами авторского разоблачения. Появились и завуалированные нападки на официальные догмы, и пародирование штампов «классической» НФ.

Подобная критичность, впрочем, могла проявляться как в «комедийном», так и в «серьезном» варианте. Последний реализовывался в основном за счет смыслового кодирования текстов. Так, начиная со второй половины 1960-х гг. значительно усилилась иносказательность, аллегоричность творчества А. и Б. Стругацких. В романах «Улитка на склоне», «Второе нашествие марсиан», «Гадкие лебеди», «Град обреченный», бесспорно, ощутима полемика с современностью (темы взаимоотношений интеллигенции и власти, свободы творчества в условиях диктатуры, губительных для общества нравов бюрократии и т. п.). Но

это отнюдь не противоречит философичности и «вечности» их проблематики. Восприятие данных текстов осуществимо на нескольких уровнях: романы можно прочесть и как памфлеты вроде «Сказки о Тройки», и как притчи о преодолении человеком мешанства и трусости в глубинах собственной души.

Возможности «комедийного» варианта – сатирической условности, переосмысляющей сюжеты и схемы иных типов вымысла, вскрывая их подчас ложную значимость и серьезность, интересно использовали, например, чешские фантасты поколения 1970-х гг.: О. Нефф, З. Вольный, Я. Вейсс и др. Сказался и опыт чешской «оттепели» 1960-х гг., возродившей многие идеи и художественные находки фантастики еще предвоенной поры (К. Чапек, И. Гауссманн, Я. Вайсс). Все это очень заметно даже у авторов, лишь эпизодично обращающихся к фантастике. Так, в романе «Война с чудовищем» (1983) В. Парала, написанного в подражание антиутопии К. Чапека «Война с саламандрами» (а может быть, и в полемике с «Солярисом» С. Лема) «конкурентом» человечества на Земле становится... гигантское облако смога. Химический состав облака благодаря отходам промышленных предприятий так разнообразен, что в нем образуются сложные соединения и, наконец, возникает жизнь, а затем и некое подобие интеллекта. И вот уже новый обитатель планеты бесцеремонно вваливается в окна домов, отвлекая персонажей от мелкой суеты по устройству собственного быта и карьеры.

Второй путь ухода от разрешенных и надоевших схем НФ шел по линии экспериментов с иными типами вымысла – и прежде всего с *fantasy* и сказкой. Связанная невозможностью выходить открыто, *fantasy* в 1970–1980-е гг. нередко заявляла о себе под маркой «фантастики для детей» или «сказочно-фантастической прозы». Вполне «волшебный» взгляд на мир представлен в повестях Ю. Томина («Шел по городу волшебник» и др.), романах В. Крапивина и Кира Булычева, дилогии болгарского фантаста Л. Дилова «Звездные приключения Нуми и Ники» (1980) и «До Райской планеты и обратно» (1983) и т. п.

Несколько иная тенденция – скрывать *fantasy* под маской научной фантастики – присутствовала в романе В. Орлова «Альтист Данилов» (1981), в «Маске» (1976) С. Лема и многих аналогичных произведениях. Критика не могла не чувствовать

подмены, но оказывалась бессильна в определениях. Назвать вещи своими именами было невозможно, приходилось искать метафорические обороты. «...Вызревала фантастика настроения (термин, понятно, условный), весьма спорная с научных, рационалистических позиций, но возможная с позиций художественных. Фантастика, восходящая к “готическому” роману, “Замку Отранто” Уолпола, к Гофману. Эта ориентация вряд ли с определенностью ощущалась и самими авторами – скорее, она естественно рождалась в многообразии поиска новых тем, направлений НФ литературы... Писатель умело создавал настроение – атмосферу сладкой жути, гнетущей непонятности, неожиданности, бессилия привычных (и тесных) рамок, куда мы горазды загонять все богатство мироздания»²⁷⁶.

«До 1991 г. в России не было собственной фэнтези, – вполне справедливо характеризует ту же ситуацию Д. Володихин. – У нас была лишь слабенькая, крайне размытая предфэнтези, представленная текстами Ольги Ларионовой, Людмилы Козинец, Евгения Богарта и нескольких других менее известных авторов. Дам при этом лукаво относили к “мягкой” НФ, а Евгений Богарт, автор, укорененный в литературе основного потока, но создавший стопроцентно фэнтезийную повесть “Четвертый лист пергамента” в 1969 г. (!), вообще не ассоциировался с миром фантастики. Точно также не существовало хоррора («ужасной» разновидности *fantasy* – *Е. К.*) и мистической фантастики (в нашем исследовании она названа мистико-философской – *Е. К.*) ... Роман Владимира Орлова “Альтист Данилов” невозможно было классифицировать в рамках существовавшей литературоведческой схемы...”²⁷⁷.

Строго говоря, художественная структура романа В. Орлова вообще не поддается однозначным трактовкам. По наиболее важным компонентам она схожа с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова или все той же «Войной с саламандрами» К. Чапека. В основе сюжета лежит то ли рациональная посылка, наполненная мистическим содержанием, то ли f-посылка, помещенная в рационально-фантастический контекст. Созданная автором модель реальности к тому же постоянно подвергается сатирическому переосмыслению. Подобная поэтика вполне характерна для фантастики позднего социализма.

Проанализируем поэтому структуру романа В. Орлова чуть подробнее. Главный его герой является одновременно человеком и демоном, представителем своеобразной цивилизации «духов познания», которая именуется Девять Слоев и находится внутри хрустальной сферы в нелокализованной части Вселенной. Некоторые черты демонического мира (его деление на слои; поддерживающий хрустальную сферу Большой Синий Бык; козни, устраиваемые демонами человечеству) заставляют вспомнить языческую и христианскую мифологию – и вкуче с основной посылкой отнести произведение к *fantasy*. Типичен для этого типа фантастики лежащий в основе сообщества демонов принцип превращений («Тут надо заметить, что мир, который Данилов считал когда-то своим, а теперь с некоторой отчужденностью называл Девятью Слоями, обладал поливариантностью. Мир этот мог иметь много выражений. И существа этого мира могли не только преобразовываться и превращаться (то есть переходить из одного состояние в другое), но и воплощаться. И стало быть, пребывать сразу хоть бы и в ста разных состояниях, принимая подходящие для случая облики», 490)²⁷⁸ – равно как и купание героя в молниях, чудесное спасение от хулиганов, общение с жителем Древнего Египта котом Бастером и многое другое.

Но вместе с тем цивилизация демонов подчеркнута современна и снабжена автором тщательно выписанным научно-фантастическим «антуражем». Так, демоны «трудятся» отнюдь не только на Земле, но и на иных планетах, направляя в нужную им сторону развитие тамошних обществ (вплоть до сообществ обитателей мира элементарных частиц). Герой совершает космические перелеты, упоминаются гиперпространство и гиперпереходы. Да и сами Девять Слоев во многом копируют земную практику XX века: их жители одеваются по последней моде (даже русалки встречаются Данилову «в эластичных костюмах типа “Садко”, хвосты – в поролоновых чехлах на “молниях”, волосы лишь у одной зеленые, у других – крашеные: рыжие, фиолетовые, серебряные; зонтики в лапах», 517), создают аналогичные научные и бюрократические учреждения (например, «Лаборатория Отсушки», «Академия Дурного Глаза» или несколько более старомодная Канцелярия от Порядка), перенима-

ют человеческие увлечения и хобби: «Когда принято было летать с рулем и ветрилами, он летал с рулем и ветрилами, но уж какие это были ветрила! Потом увлеклись крыльями, и Данилов одним из первых пошил себе крылья, глазеть на них являлись многие... Потом были в моде дизельные двигатели, резиновые груши-клаксоны со скандальными звуками, мотоциклетные очки, ветровые гнутые стекла, выхлопные трубы с анодированными русалками и еще что-то, все не упомнишь. Потом кто-то нацепил на себя алюминиевые плоскости – и начался бум. Что тут творилось! Многие знакомцы Данилова доставали себе удивительные крылья – и от “боингов”, и от допотопных “форманов”, по четыре каждый, и даже от не существовавших тогда “конкордов”» (262).

Копирование демонами людских нравов и создает сатирический план романа: человеческая цивилизация отражается в демонической и отражает ее в себе. Но автор не ограничивается простыми аналогиями (бюрократические инстанции Девяти Слоев так же нерасторопны, как и земные; в мире демонов, как и в социалистическом обществе, существуют свои запретные темы и даже «диссиденты» и т. п.), а прибегает то и дело к гротеску и алогизму, доводя до абсурда посылки и *fantasy*, и НФ. Чего стоят хотя бы рассуждения о кутеже Данилова с демоном-отпускником Кармадоном и земными соседями по дому: «Селетки в ломтях было принято Кармадоном и товарищами 746 кг, не считая невесомых хвостов. Яиц, вкрутую и недоваренных, 412 тысяч штук, из них, как выяснил Данилов, 82 тысячи порченных. На шпроты, удовлетворившие компанию, ушел улов двух сейнеров... Узнал Данилов и о продуктах, о принятии которых он не помнил. В частности, выходило, что Данилов вместе с другими скушал вчера четыре килограмма сушеного мотыля...» (384). Не отстает от них и описание выбора Кармадоном земных сувениров для Девяти Слоев: «Затем в список внесли тепловоз Людиновского завода... Кармадон настаивал на том, чтобы сувениром был отправлен любившийся ему комментатор фигурного катания, однако Данилов предположил, что тот уцепится за микрофон и никуда не улетит» (375). И так далее, и тому подобное.

Иногда всего в нескольких фразах В. Орлов буквально сталкивает лбами повседневные, рационально-фантастические и мифологические представления: «Утром он пошел на Ярославский рынок за овощами и у ворот рынка увидел бойкую торговлю леденцами на палочке... – Синий бык на палочке! Синий бык на палочке! – по привычке повторял мужчина с мешком, хотя зазывать кого-либо не было нужды. – Синий бык кончился! – услышал Данилов. – Остались петушки и пришельцы в скафандрах! “Мистика какая-то!” – подумал Данилов» (355).

И все же «Альтиста Данилова» отнюдь не стоит считать лишь любопытной пародией или опусом в стиле фантастики абсурда. В целом это вполне серьезный и психологически достоверный рассказ о взрослении героя, обретении им собственного «я» и превращении в человека в буквальном и переносном (нравственном) смысле слова. За обретенную внутреннюю свободу герой готов платить даже собственной жизнью. Конечно, изображенный в романе столь типичный для русской литературы конфликт творца и власти, музыканта и общества, личности и мира сам по себе не нуждается в фантастическом антураже. Однако благодаря удачно используемому синтезу различных типов вымысла этот конфликт приобретает неповторимый облик, а сама книга выгодно отличается от многих произведений отечественной фантастики 1970–1980-х гг.

Размывание не только штампов, но и эталонов «классической» НФ, смягчение «твердой» рационально-фантастической проблематики открыло перед писателями почти необозримые возможности сочетания фантастической посылки с принципами философской и мифологической условности. На волне всеобщего увлечения латиноамериканским литературным мифом, европейским «магическим реализмом», романом-параболой у южных славян фантастика нередко выступала в облике притчи и неомифа как «этнического», так и «общечеловеческого» плана в творчестве Ч. Айтматова и А. Кима; в болгарской (Й. Радичков), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе. А от этих романов прямая дорога ведет к постмодернистским экспериментам конца XX столетия.

Так, книга А. Кима «Белка» (1984), носящая подзаголовок «роман-сказка», по своему замыслу является именно неомифом,

воспроизводящим некоторые схемы мышления древнейшей анимистической эпохи. Согласно авторской концепции бытия общество землян составляют два типа живых существ: «настоящие» люди – и принявшие человеческий облик животные. Лишь первые способны к творчеству и бескорыстному улучшению мира вокруг себя. Вторые же прячутся, устраивают собственные мелкие делишки и с патологической ненавистью относятся к «истинным» людям. «Я остановился в толпе и с великою тоскою огляделся. И увидел, какое множество самых разных оборотней снует меж людьми... Топало через зал, клацая ногтями о каменные плиты пола, мохнатое семейство бурых медведей: папа нес под мышкой свернутый толстый рулон полосатый бело-розовый матрац, мама, прихрамывая, тянула за лапу хныкающего большелобого медвежонка. Щеголиха-шимпанзе в модной мини-юбке, с кожаной сумочкой на длинном ремешке, перекинутом через плечо, прошла мимо и ревниво оглядела нас с ног до головы» (460)²⁷⁹. Подобные оборотни, по мысли А. Кима, являют собой несчастнейшие существа: они «так и не стали человеками, но вместе с тем утратили звериную чистоту и прямоту» (642).

«Настоящие» люди – как правило творцы: художники, философы, музыканты. Но отнюдь не каждый живописец или писатель на поверку оказывается человеком. Автор прослеживает судьбы четырех студентов художественного училища, сложившиеся очень по-разному, но всегда непросто. Кто-то остался человеком и пал жертвой «заговора оборотней», кто-то со временем раскрыл «звериную» природу, а главный герой, скромный служащий и одновременно робкая белка, всю жизнь пытался преодолеть в себе «животные» черты. «Попробуем, – говорит он одному из персонажей, такому же, как он сам, – будучи двуедиными существами, носителями звериного и человеческого начала, попытаемся по собственному желанию изжить в себе звериное и оставить одно человеческое» (643).

За нравственные муки, ждущие его на пути превращения в человека, герой наделен особым даром проникать в мысли других живых созданий. «Прошу вас запомнить и впредь различать две вещи, о которых я сейчас расскажу вам. Речь идет о превращениях и перевоплощениях. Я могу мгновенно превращать-

ся в белку и обратно, принимать человеческий облик в минуты, отмеченные каким-нибудь сильным возбуждением или испугом... Перевоплощения же происходят у меня при неизменной телесной сущности – просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу – и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно не предвидимый мною» (462). Подобное допущение дает автору возможность создать многоплановое повествование, в котором сливаются воедино голоса самых разных существ, живущих в прошлом, настоящем и будущем.

Как и роман В. Орлова, произведение А. Кима подчеркнуто современно. Действие происходит в Москве, точно воспроизводятся многочисленные реалии быта 1980-х гг. На заднем плане звучат упоминания и о космических полетах, и о модных научных теориях: «А над чем работаете, спрашивал я... печатаю материал одного научного изыскания, последовал ответ... пишу об отражении космической темы в русских и византийских иконах пятнадцатого века... на многих иконах этого времени есть изображение летающих тарелок, гуманоидов в скафандрах и зашифрованы математические формулы» (653). Но за всем этим ясно ощутим главный для автора «вечный» смысл сюжета, выстраивающегося в новый миф о сотворении мира и борьбе за его подлинно человеческое будущее.

Временами, сохраняя внешнюю серьезность, автор насыщает повествование алогизмами и гротеском, превращая фантастику в фантазмагорию. Так описана история дельфина, сбежавшего из цистерны, в которой его везли, поселившегося в Москве-реке и начавшего зарабатывать на жизнь рисованием. В конце концов у него вместо хвоста отрастают ноги, он становится штатным плакатистом одного из издательств и уже ничем не отличается от иных зверей в человеческом облике: «теперь узнать в нем дельфина было совершенно невозможно, это был плотный, белотелый человек среднего роста с мягкими, несколько неуклюжими манерами добродушного увальня, склонного к полноте, но весьма расторопный и исполнительный...» (589). Фантазмагории А. Кима и иных писателей 1970–1980-х гг. обозначили начальный этап постмодернистского эксперимента с художест-

венными принципами различных типов вымысла; подлинный же расцвет подобного типа прозы наступил в 1990-е гг.

Итак, в 1970–1980-е гг. в фантастике СССР и странах Восточной Европы происходят достаточно значимые и интересные перемены. Постепенно разрушается ранее не подвергавшийся сомнению приоритет фантастики рационального типа, в ее составе усиливается «мягкая» (социально-критическая и философская) разновидность с «гуманитарной» (нравственно-психологической, общечеловеческой) проблематикой. Становится все более заметно тяготение писателей-фантастов к нетрадиционным трактовкам привычных для НФ тем и проблем, к формальному эксперименту, к максимальному расширению границ фантазии. И главное – в фантастике последней трети XX в. гораздо более ощутима синкретичность, активное взаимопроникновение различных типов вымысла. Это еще раз подтверждает высказанную нами в предшествующей главе гипотезу о едином ментальном пространстве вымысла в человеческом сознании – индивидуальной для каждого автора и читателя гармонично-строгой и одновременно абсурдно-гротескной Стране Чудес.

Роль и задачи фантастической литературы при социализме. Обобщая сказанное выше, попытаемся определить положение, занимаемое фантастикой в социалистической литературе и культуре 1950-х – 1980-х гг. Содержание и поэтика фантастических произведений, как и жизненные и творческие судьбы писателей, говорят о том, что оно было далеко не однозначным.

С одной стороны, партийные кураторы НФ вполне сознавали «силу этого вида литературы и его значение как инструмента идеологической борьбы»²⁸⁰, приобщения читателя, особенно молодого, к идеалам социализма. Фантастику именовали «литературой крылатой мечты» и считали едва ли не прообразом искусства слова грядущей коммунистической эры. Сошлемся еще раз на мнение крупнейшего отечественного фантаста И. Ефремова: «Как только религия перестала удовлетворять интеллигентного человека, ее место в мироощущении и понимании заступила наука... Это неизбежно вызвало появление особого вида литературы, в которой объяснение мотивов и случайностей, морали и целей было предоставлено не эмпири-

ческим наблюдениям, не загадочному стечению обстоятельств, а закономерностям структуры мира, общества, исторического развития... Естественно, мы стоим только на пороге такой литературы с ее новым диалектико-материалистическим видением мира... Мне представляется неизбежным дальнейшее расширение научной фантастики и ее совершенствование до тех пор, пока она не захватит вообще всю литературу, которая встанет тогда на соответствующую мыслящему человеку научную основу...»²⁸¹.

Исходя из этих постулатов, фантастической литературе (преимущественно НФ) предоставлялось довольно широкое пространство. Отделы и секции фантастики в той или иной форме входили в состав союзов писателей разных стран, она публиковалась в крупных издательствах и на страницах литературно-художественных журналов. Так, например, только в 1987 г. в ГДР были опубликованы 53 книги НФ, у нас изданы 87 книг, 19 изданий вышли на языках народов СССР. В том же году в Польше появилось из печати 176 научно-фантастических книг²⁸².

В СССР фантастику печатали журналы «Знание – сила», «Техника – молодежи», «Уральский следопыт», издательства «Мир», «Прогресс», «Молодая гвардия», «Художественная литература». Новые книги отечественных писателей издавались в серии «Библиотека советской фантастики», начатой в 1967 г. и за 25 лет существования пополнившейся более чем 100 книгами. При нескольких центральных издательствах в СССР были организованы специализированные редакции приключенческой и фантастической или научно-популярной и фантастической литературы. Издательство «Молодая гвардия» с 1962 г. выпускало ежегодные сборники «Фантастика», издательство «Знание» – «НФ. Сборник научной фантастики» (с 1964 г.). Советские фантасты наряду с зарубежными были представлены в выпущенной «Молодой гвардией» 25-томной «Библиотеке современной фантастики» – самой авторитетной в СССР мировой антологии фантастической прозы. Ей лишь немного уступала в популярности серия «Библиотека приключений и научной фантастики», выходящая с 1954 г. в издательстве «Детская литература». Пропагандой иностранной фантастики занималось издательство

«Мир». Аналогичные издательские структуры существовали на Украине, в Прибалтике, в Казахстане и Узбекистане²⁸³. На фантастику время от времени обращали внимание и «серьезная» критика, и академическое литературоведение²⁸⁴.

В социалистической Чехословакии (если брать опыт стран Восточной Европы) после некоторого «затишья», в первой половине 1970-х гг. сменившего фантастические опыты эпохи «оттепели» и «Пражской весны», в фантастику вступило новое поколение писателей. В течение только 1980-х гг. был издан целый ряд сборников рассказов молодых авторов: «Невидимые преступники» (1980), «Железо приходит со звезд» (1983), «Люди из созвездия Льва» (1983), «Это случилось завтра» (1984), «Возвращение на планету Земля» (1985), «Ловцы черных саламандр» (1989, 1990) и другие. Появились теоретические работы о фантастике, в том числе «Научно-фантастическая литература» М. Генчиовой и «Что-то не так» О. Неффа (обе в 1981 г.). С 1981 г. клубами любителей фантастики присуждалась премия Карела Чапека, а с 1985 года – премия «Людвик» (в память известного чешского фантаста 1950–1970-х гг. Л. Соучека) за лучшее фантастическое произведение.

С конца 1950-х гг. начинается расцвет научной фантастики и в литературе Болгарии. Вслед за зачинателями болгарской фантастики нового времени З. Сребровым, Л. Диловым, Д. Пеевым) начинают писать молодые фантасты (И. Вылчев, В. Райков и др.). В 1970–1980-е гг. зарождается и болгарское фантаствоведение. Выходят из печати три книги Е. Константиновой («Фантастика и беллетристика», 1973; «Фантастика и съвременност», 1985; «Въображаемото и реалното», 1987), монография О. Сапарева «Фантастиката като литература» (1990), сборник статей «Ръка към бъдещето» (1987), а также книги, посвященные творчеству С. Минкова, П. Вежинова и т. п.²⁸⁵

Вместе с тем видимое разнообразие нередко скрывало неблагоприятную «изнанку». Количество публикуемой фантастической литературы далеко не всегда удовлетворяло (а в СССР – стойко не удовлетворяло) читательский спрос. И даже большие тиражи не гарантировали высокие художественные достоинства той или иной книги. Обратной стороной кажущегося благополучия и поддержки фантастики со стороны властей становилось замал-

чивание хороших авторов, не укладывающихся в соцреалистические рамки. В СССР фантасты, не попавшие в официальную парадигму, печатались в периферийной периодике и годами ждали отдельных публикаций. «Достаточно вспомнить затхлую атмосферу тех самых “спокойных” годочков, – замечает Р. Арбитман, – когда популярную донельзя фантастику специально норовили “притушить”, выхолостить, нарочито ограничивали выход книг, поручали их издание людям с остро развитым чувством госбезопасности: не случайно ведь практически не публиковали в России романы Владимира Михайлова, кромсали вещи Кира Булычева, устраивали обструкцию романам Е. Войсунского и И. Лукодянова, а то, что творили с текстами знаменитых братьев Стругацких – вообще тема серьезного и печального разговора...»²⁸⁶.

В иных социалистических странах, впрочем, ситуация могла быть несколько более мягкой, особенно по отношению к советским авторам, воспринимавшимся (во всяком случае, пока их не отлучали от СССР официально) как посланцы культуры мировой родины социализма. Так, в середине 1980-х годов в Праге свободно продавались чешские переводы книг А. и Б. Стругацких, в том числе не изданных или не полностью изданных дома.

И все же фантастика СССР и стран Восточной Европы, на наш взгляд, имела ряд преимуществ даже перед «абсолютно свободной» западной *science fiction*.

Закаленная в битвах с Системой, опирающаяся на оптимистическое в целом мировоззрение и веру в огромные (пусть пока еще во многом лишь потенциальные) возможности человеческого разума, «наша» фантастика в большинстве своем была социально активна, занималась глобальными проблемами и долгосрочными социальными прогнозами. Она поднимала «вечные» темы, напоминала человечеству, выражаясь языком А. и Б. Стругацких, что «думать – не развлечение, а обязанность».

«Куда пойдет советский научно-фантастический роман – покажет будущее. Несомненно только, что он стал содержательным и многообразным художественно-идеологическим явлением, – писал в начале 1970-х гг. А. Бритиков. – Нынче уже мало кто воспринимает его только как занимательную популяризацию передних ру-

бежей науки. В нем слились цели и жанровые черты социальной утопии, романа философского, сатирического и психологического, а с другой стороны, это свободная, “художественная” прогностика, пытающаяся угадать пути развития мира – от науки и техники до будущей истории человечества... Пути развития советского фантастического романа переплелись сегодня с поисками “формулы человека”, отвечающей состоянию современной цивилизации, а с другой стороны, “формулы цивилизации”, отвечающей гуманистическому идеалу человека. Центральное место в современном социально-фантастическом романе занимают поэтому вопросы гносеологии – к этому центру сходятся все лучи широкого “веера” фантастики, все ее направления, трактующие и о машине, и о человеке, и об истории, и о социальном будущем. Фантастический роман внедряется в те слои жизни, которых художественная литература в недавнем прошлом вообще почти не касалась и которых не охватывают (да и вряд ли могут охватить по своей специфике) “бытовые” произведения. Утверждая и критикуя, обнадеживая и предостерегая, научно-фантастический роман пишет важную главу в художественной педагогической поэме о Неведомом, ожидающем нас на пути в будущее»²⁸⁷.

Аналогичные мнения высказывались и о фантастической литературе в странах Восточной Европы: «Для социальной, философской (фантастики – *Е. К.*) более удобным стал роман, ведущий жанр новейшей литературы социалистических стран, позволяющий создавать исторически емкие образы и ситуации. Фантастика обращается к социологии, философии, психологии... Фантастические допущения необходимы писателю, стремящемуся проникнуть в глубинные процессы духовной жизни и представить их зримо, наглядно, сделать доступными непосредственному переживанию. Писатели социалистических стран затрагивают действительно деликатные вопросы нравственности и духовного мира человека посредством оригинальной художественной формы»²⁸⁸.

Фантастика выполняла эвристическую, прогностическую и социально-критическую функцию, имела устойчивый круг читателей, в основном в рядах молодежи, но также в среде технической и гуманитарной интеллигенции. Писатель-фантаст ощущал поддержку единомышленников, знал, для кого он пи-

шет, ориентировался на интеллектуальную элиту. Несогласие с господствующей идеологией также становилось мощным импульсом для развития фантастической литературы. Она несла в себе семена интеллектуального и политического фрондерства и не в последнюю очередь поэтому считалась литературой престижной.

Пресловутая цензура далеко не всегда играла лишь негативную роль, становясь порой барьером для выпуска не отличающихся художественными достоинствами произведений. «Стоит только пройти мимо ярких коммерческих лотков, заваленных новоизданной продукцией, и обнаружить много книг типа “Похождения космической проститутки” или безвкусно-аляповатых “Замков ужаса”, – сетовал в начале 1990-х гг. Р. Арбитман, – как нахлынет тоска по “старым добрым временам”, когда особо ответственные дяди и тети из Госкомиздата... специально бдили, чтобы начинающие подростки, надежда и опора, ненароком не подверглись Дурному Влиянию...»²⁸⁹. Другие исследователи, парадоксально развивая ту же логику, определяют цензуру не только как «брутальный аппарат государственного насилия», но и как «позитивный социальный, литературный и культурный фактор», результатом существования которого «является новый стиль чтения, который не обедняет, а обогащает семантический потенциал текста»²⁹⁰. Не сама по себе цензура, разумеется, допустимо в данном случае оправдать – но еще раз необходимо напомнить о важности строгой оценки фантастических произведений с точки зрения эстетических и литературных критериев.

Расцвету фантастики социалистических стран парадоксальным образом способствовало даже идеологическое противостояние Запад – Восток, оттенявшее разность концепций и не раз становившееся для писателей-фантастов своеобразным источником творческого вдохновения. Можно сказать, что по ведущим проблемам, поднимаемым в НФ и SF, существовала как «наша», так и «западная» более или менее общепринятая точка зрения.

Напомним, например, что известная повесть И. Ефремова «*Cor Serpentis*» (1959) была написана в полемике с новеллой американского фантаста М. Лейнстера «Первый контакт» (1945) и имела аналогичный сюжет. Речь шла о неожиданной встрече в

космосе землян и существ с иной планеты. Но если М. Лейнстер в построении сюжета исходил из традиционного для американской фантастики представления о злонамеренности и коварстве инопланетян, то И. Ефремов, не менее последовательно воплощая каноны фантастики советской, изобразил трогательные сцены возникновения «космического братства»: «Экипажи обоих звездолетов выстроились друг перед другом за прозрачной стеной. Бледно-бронзовые люди Земли и серокожие люди фторной планеты, название которой осталось неясным землянам. Они обменивались ласковыми и грустными жестами, улыбками и обоюдными понятными взглядами умных, внимательных глаз»²⁹¹.

Негласная конкуренция с западной (преимущественно англо-американской) *science fiction* порождает здоровый дух соперничества и порой позволяла взаимно корректировать недостатки, наиболее заметные именно при сопоставлении двух традиций. Читатели старшего поколения хорошо помнят заострившую эти недостатки яркую пародию А. и Б. Стругацких – знаменитое «путешествие в описываемое будущее» в романе «Понедельник начинается в субботу» (1965)²⁹².

Массивная Железная Стена в стране писательских фантазий, которую посещает герой, разделяет Мир Гуманного Воображения и Мир Страха перед Будущим. В первом легко угадывается как античная и средневековая утопия, так и произведения советской фантастической прозы 1940–1950-х гг. (фантастики ближнего прицела) и даже более поздней; во втором – западная *science fiction* в основном «массового» типа («космические оперы» и романы катастроф). Комический эффект достигается за счет гротескного нагромождения большого количества точных деталей и скрытых цитат, заимствованных у пародируемых авторов.

Так, в стране, созданной воображением утопистов, «огромные постройки из разноцветного мрамора, украшенные колоннадами, возвышались среди маленьких домиков сельского типа. Вокруг в полном безветрии колыхались хлеба. Тучные прозрачные стада паслись на травке, на пригорках сидели благообразные седые пастухи. Все, как один, они читали книги и старинные рукописи» (139). Не остается без сатирического осмысления и поэтика «классической» утопии с ее страстью к

описательности и диалогичности (см. главу 2): «Потом рядом со мной возникли два прозрачных человека, встали в позы и начали говорить. Оба они были босы, увенчаны венками и закутаны в складчатые хитоны... Говорили они строго по очереди... Я прислушался. Тот, что был с лопатой, длинно и монотонно излагал основы политического устройства прекрасной страны, гражданином коей он являлся. Устройство было необычайно демократичным... все были богаты и свободны от забот, и даже самый последний землепашец имел не менее трех рабов» (139). Особенно удачно заострена в пародии Стругацких эволюция жанра – путем ироничного совмещения древних и современных технических представлений: «Неожиданно высоко над землей медленно проплыли тяжелые летательные аппараты с перепончатыми, как у птеродактилей, крыльями. В первый момент мне показалось, что все они горят, но затем я заметил, что дым у них идет из больших конических труб. Грузно размахивая крыльями, они летели надо мной, посыпалась зола, и кто-то уронил на меня сверху суковатое полено» (139).

В свою очередь, мир фантастики ближнего прицела не менее странен и уныл. Прежде всего, ему не хватает материальности – то есть полноценности и достоверности созданных авторами образов: «Люди были какие-то нереальные, гораздо менее реальные, чем могучие, сложные, почти бесшумные механизмы» (140). Роль персонажей в фантастике данного типа, как показывает пародия, второстепенна; они предназначены лишь для «обслуживания» посылки: «Машины мало меня заинтересовали, наверное, потому, что на лобовой броне у каждой сидел вдохновенный до полупрозрачности изобретатель, пространно объяснявший устройство и назначение своего детища. Изобретателей никто не слушал, да они, кажется, ни к кому в особенности и не обращались» (140). Стругацкие блестяще пародируют характерный для советской фантастики 1930–1950-х гг. набор тем: космические путешествия («мужчины отправлялись в космос – кто на Венеру, кто на Марс») и биологические открытия («кого-то собирались оживлять»), изменение облика планеты («где-то собирались провертеть дыру сквозь землю») и поиск шпионов («два подтянутых лейтенанта с усталыми, но добрыми глазами протащили мимо меня лощеного мужчину, завернув ему руки за

спину»), а также излишне сентиментальное изображение людей будущего («несколько мальчишек с томиками Шекспира... подкрадывались к дюзам ближайшего астроплана»). Не забыты и стилистические штампы: «... из глаз многочисленных слушателей обильно капали скупые мужские, горькие женские и светлые детские слезы» (140–141). Не пощадили писатели даже концепцию Великого Кольца населенных миров Вселенной, выдвинутую И. Ефремовым, – здесь ее символизирует ненужный и непонятный Совет Ста Сорока Миров.

Акварельности, слащавости, а порой и откровенной глупости низкокачественной «восточной» НФ вполне соответствует западная фантастическая «чернуха». Герой Стругацких убеждается в этом, отворив «коммуникационную амбразуру» – маленькую дверцу в Железной Стене (в ней можно уловить намек на критику, строго дозированно поставлявшую читателям из мира социализма информацию об «упаднической» западной SF): «Тррах! Бах! Уау! Аи-и-и-и! Ду-ду-ду-ду-ду! Все пять моих чувств были травмированы одновременно. Я увидел красивую блондинку с неприличной татуировкой меж лопаток, голую и длинноногую, палившую из двух автоматических пистолетов в некрасивого брюнета, из которого при каждом попадании летели красные брызги. Я услышал грохот разрывов и душераздирающий рев чудовищ. Я обонял неопикуемый смрад гнилого небелкового мяса. Раскаленный ветер недалекого ядерного взрыва опалил мое лицо, а на языке я ощутил отвратительный вкус рассеянной в воздухе протоплазмы. Я шарахнулся и судорожно захлопнул дверцу» (145).

Карту мира западной science fiction герой Стругацких уясняет для себя из беседы с его обитателем: «Оказалось, что слева от рва человечество доживает последние дни под пятой свирепых роботов... Справа от рва... людей поработили пришельцы из соседствующей вселенной... А милях в двадцати... находится область, где людей поработили пришельцы с Альтаира, разумные вирусы, которые поселяются в теле человека и заставляют его делать, что им угодно... Есть еще области, поработанные разумными паразитами, разумными растениями и разумными минералами. И наконец, за горами есть области, поработанные еще кем-то...» (146–147). Как прекрасно известно ныне нашему

читателю, создающим подобные модели реальности произведениям в фантастике Западной Европы и Америки действительно несть числа...

Итак, при соотнесении восточноевропейской фантастики с западной отчетливо выявлялись как их достоинства, так и слабые места. Пространство «чужой традиции» становилось для писателей-фантастов социалистических стран и объектом критики, и предметом для размышлений, и своеобразным полигоном для «проверки на прочность» собственных гипотез. Из него немало и заимствовало – но действительно лучшего, не идеологизированного – того, что потом достойно дополняло восточноевропейскую фантастику. Что же вышло, когда англо-американский опыт перестал восприниматься критично, мы покажем ниже.

Из приведенного нами материала ясно, что в дискуссиях о послевоенной фантастике социалистических стран необходимо избегать однозначных оценок. Восточноевропейской фантастической литературе 1960–1980-х гг. действительно есть чем гордиться. Содержательные и художественные достоинства лучших ее образцов не подвергаются сомнению даже в нынешние весьма нигилистически настроенные по отношению к советской эпохе времена.

Тем не менее в литературной критике и фантастоведении 1990-х гг. нередко высказывались суждения о том, что эра социализма была для фантастики восточноевропейских стран периодом нелегкого, если и не подпольного, то по большей части ограниченного и скудного существования в условиях борьбы с тоталитарным режимом: «На развитии фантастики этого периода, – отмечает О. Нефф, – сказалась эволюция мышления в обществе, подчиненном тоталитарной идеологии. Доверенный фантастике социальный заказ на футуристическую пропаганду выполнялся лишь в первой фазе. Далее авторы перешли к независимому, а иногда и откровенно критическому мышлению... Книг, написанных в жанре *science fiction*, никогда не издавалось достаточно... Чешской *sci-fi* для дальнейшего развития требовался импульс, в идеале – прививка американской SF. Но она ее так и не получила»²⁹³. Еще более категоричен Л. Геллер: «в начале 70-х гг. закончился период расцвета советской научной

фантастики. Остается надеяться, что НФ лишь дремлет и еще проснется – в момент новой оттепели, если она будет»²⁹⁴.

Впрочем, если отбросить эмоции и преувеличения, рациональное зерно можно обнаружить и в этой точке зрения. Ведь у фантастов социалистических стран перед глазами постоянно находился опыт Западной Европы и Северной Америки, переживавших настоящий фантастический «бум». «В последние десятилетия фантастика на книжном рынке США занимает одно из ведущих мест, опережая детективы, вестерны, любовные романы. В среднем за год издается около 2000 названий фантастических книг»²⁹⁵, – писал библиограф отечественной фантастической литературы А. Н. Осипов, указывая далее, что и число периодических изданий, специализирующихся на фантастике, в США в разные годы достигало как минимум двух десятков. Вызывало зависть и регулярное присуждение премий за лучшие фантастические произведения, и активно функционирующий «фэндом» – «организованное как сплоченная субкультура сообщество любителей фантастики, включающее также ряд писателей, критиков, издателей и организаторов литпроцесса в мире фантастики»²⁹⁶. Западный фэндом создавал Клубы любителей фантастики, выпускал информационные бюллетени и малотиражные журналы, проводил фестивали, в том числе международные, и даже вел самостоятельное, пусть и не вполне научное, изучение данной области литературы. Всего этого в СССР и других социалистических странах в подобном объеме не существовало – хотя, разумеется, кружки и объединения поклонников фантастики при библиотеках, школах и т. п. у нас были известны еще с 1920-х гг.

Понятна и вполне естественна поэтому мечта восточноевропейских фантастов о собственной «полной парадигме» издательств и периодики, а главное о формировании фэндома. В 1978 г. фантастике посвятил специальный номер влиятельный в ту эпоху чешский научный журнал «Литературный ежемесячник». Популярный фантаст Л. Соучек в занимательной форме (диалог с воображаемым пришельцем из будущего) изложил в нем программу развития чешской научной фантастики, предусматривающей появление самостоятельной издательской сети,

журналов фантастики, читательских клубов и движений, системы литературных премий.

В конце 1970-х гг. заговорили о фэндоме и в СССР. Здесь начался период активизации Клубов любителей фантастики (КЛФ), число которых, по разным оценкам, доходило до нескольких сотен. Представители клубов организовывали чтение лекций о любимых авторах, предпринимали попытки составления библиографий фантастики, переводили книги зарубежных фантастов, с середины 1980-х гг. издавали любительские журналы фантастики – фэнзины («Сизиф», «Оверсан», «Фэнзор» и др.)²⁹⁷. Во второй половине 1980-х гг. клубы объединились во Всесоюзный Совет КЛФ под эгидой ЦК ВЛКСМ. С 1974 г. вел работу Ленинградский семинар молодых писателей-фантастов. Ленинград стал видным центром развития отечественной фантастики. Помимо семинара Б. Стругацкого в нем действовали Клуб любителей фантастики «Миф-XX» (председатель А. Сидорович), Литературная студия А. Д. Балабухи и А. Ф. Бритикова, при местном Союзе писателей функционировала Секция по фантастической и научно-художественной прозе.

В 1980 г. Правление Союза писателей РСФСР совместно с редакцией журнала «Уральский следопыт» учредило первую премию за лучшие произведения в области фантастики, с 1981 г. проходил фестиваль фантастики «Аэлита» в Свердловске. Чуть позже появился приз имени И. Ефремова за вклад в развитие отечественной научно-фантастической литературы. С 1982 г. в Малеевке, а затем в Дубултах проходил Всесоюзный семинар молодых писателей-фантастов.

На рубеже 1980–1990-х гг. при издательстве ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» возникла первая организация, пытающаяся поставить издание фантастики на коммерческую основу – Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов. Существовавшему вначале в Новосибирске, а затем в Тирасполе (Приднестровье) ВТО МПФ удалось до 1995 г. провести 25 всесоюзных и международных совещаний писателей-фантастов и опубликовать около сотни сборников их произведений общим тиражом до 11 000 000 экземпляров²⁹⁸. В начале 1990-х гг. появилась первая отечественная энциклопедия фантастики.

Итак, к концу 1980-х годов программа, намеченная Л. Соучеком в «Литературном ежемесячнике», по крайней мере в нескольких странах была в основных чертах выполнена. Это позволило О. Неффу назвать период конца 1970-х – 1980-х годов эрой «возникновения субкультуры», имея в виду, что фантастика постепенно обрела своих издателей, критиков и более или менее организованное сообщество поклонников-«фэнов».

Однако все это и авторам, и читателям отнюдь не представлялось достаточным. Лишь с изменением политического строя, возрождением демократии и подлинной свободы печати, полагали исследователи и поклонники фантастической литературы, писатели-фантасты получают возможность явить всю полноту своего таланта. «...Многие пишущие о фантастике воображали, что наша отечественная НФ литература... действительно неисчерпаема. Что проблем, тем и сюжетов хватит на десятилетия. Что темп развития фантастики сдерживается только внешними причинами: безмозглой цензурой, дефицитом бумаги, трусостью издателей и умелыми кознями тех фантастов-“столпов”, что начали писать в 30-е годы, да так навсегда и застряли в том времени... Мы жили в предвкушении некоего “царства истины”, которое, конечно, существовало, просто было спрятано от нас за закрытой дверью, и надо было только поднатужиться, навалиться на проклятую дверь»²⁹⁹.

К сожалению, этим надеждам не суждено было сбыться, даже когда наступили девяностые – долгожданная эра творческой свободы. Это были вынуждены с горечью признать и критики, и, еще более эмоционально, сами писатели. «А ведь совсем недавно, думал Вербицкий (герой романа В. Рыбакова «Человек напротив», изданного в 1997 г. – *Е. К.*), совсем недавно, кажется, сидели втроем... да и не только втроем!.. и грезили, и предвкушали, будто знали наперед, что это вот-вот случится... Вот убрали бы цензуру, вот убрали бы социальные заказы – мы такое бы написали!! Сашенька-то утверждал, что потянул бы, как нефиг делать, «Гамлета» забачать – если б не связывали по рукам ногам партийные редактора! Из-за них, окаянных, погубителей культуры, растлителей интеллигенции и всего народа в целом, приходится гнать халтуру!.. И вот – мечты сбылись. Да только что-то «Гамлетов» не видно. На рожи авторов посмотришь – все

вроде Гамлеты как один; а посмотришь на то, что они выкатывают на лотки и как потом эту каку жуют в метро простые граждане, жители самой читающей в мире страны...»³⁰⁰.

Итак, взлет тиражей фантастических произведений на рубеже 1980–1990-х гг. быстро сменился падением интереса к фантастике, оттеснением ее в привычное литературное «гетто». Попробуем разобраться в причинах этих процессов.

Изменение литературной ситуации в России и странах Восточной Европы в первой половине 1990-х гг. В последнее десятилетие XX в. фантастика бывших социалистических стран оказалась под воздействием разнородных, очень сложных и противоречивых процессов, как собственно литературных, так и внешних по отношению к художественной словесности. Начнем с анализа самых общих факторов, определивших существование фантастики в литературе и шире – в духовном пространстве социума.

Первую половину 1990-х гг. в Восточной Европе нередко именуют эпохой литературно-критического хаоса. «В первой половине 90-х и отечественная фантастика, и отечественная литература основного потока испытывают шок»³⁰¹. Демократические реформы и отмена цензуры приводят к резкой активизации литературной жизни и возрастанию потока печатных изданий. Вначале основное наполнение этого потока составляют произведения, прежде находившихся под запретом. Ранее недоступные тексты появляются из печати одновременно и, невзирая на время их создания, включаются в текущий литературный процесс.

Изыщная словесность оказывается в ситуации конкурентной борьбы за выживание; при публикации произведений определяющим фактором становится рыночный спрос. «В конце XX века произошла маргинализация и коммерциализация отдельных слоев культуры; литература стала превращаться в один из каналов массовой коммуникации»³⁰². Условий конкуренции не выдерживают даже крупные государственные журналы и издательские дома, зато появляется новая периодика и специализирующиеся на книгоиздании частные фирмы. Исчезает система льгот «официальным», верным режиму авторам, распадаются писательские организации. Все создатели художественных текстов оказываются в примерно одинаковом положении с точки

зрения возможностей представления своих произведений на суд читателей³⁰³.

Можно сказать, что основной чертой литературного процесса 1990-х годов стало восстановление полной, или естественной, парадигмы художественной литературы. С появлением на прилавках самиздатовской и эмигрантской поэзии и прозы, а также годами писавшихся «в стол» в условиях идеологических запретов произведений восторжествовала свобода читательского вкуса: отныне каждый был волен читать, что он хочет, в любом необходимом ему объеме.

При этом речь шла отнюдь не только о шедеврах, вовремя не попавших к читателю по воле политических и литературных «властей». Негласные запреты были сняты и с издания непритязательных «развлекательных» книг. Больше не нужно было разыскивать в магазинах или на полках библиотек любимые приключения и детективы, стоять в очереди на прочтение романов Жорж Санд или М. Митчелл, обмениваться с друзьями историческими опусами В. Пикюля или М. Дрюона. Мало того, наконец-то стало возможным и даже «модным» не стыдиться собственных – любых! – литературных пристрастий. Выяснилось, что на Западе существуют сотни, если не тысячи авторов, специально удовлетворяющих подобный спрос. И домохозяйки стали радостно и открыто читать С. Шелтон, И. Хмелевскую, а затем А. Маринину и Д. Донцову. А их супруги, перестав притворяться, что тонко чувствуют М. Булгакова и А. Битова, наконец-то смогли позволить себе – что собственное, что библиотечное – любое военное, историческое, авантюрное, фантастическое и прочее «чтиво», как переводное, так и отечественное. И это в лучшем случае: в худшем смогли и вовсе не читать ничего, кроме специализированных для каждого пола и возраста «глянцевых» журналов.

В жестких условиях рынка издатели (а за ними и авторы) с максимальной поспешностью двинулись навстречу читателю, внимательно изучая и стараясь удовлетворить (а желательно и в нужном для высоких доходов направлении сформировать) его запросы. Возникло впечатление, что литература, особенно развлекательная, переживает невиданный доселе «золотой век». «Кажется, совсем недавно мы с огромным трудом добывали книги, ставшие в истории мировой литературы бестселлерами при-

ключенческого жанра, искали произведения полюбившихся писателей, передавали друг другу зачитанные, заложмаченные томики, давали почитать “на ночь”. Ныне же, выйдя на улицу, неизбежно наткнешься на книжный развал, на котором у современных литературных коробейников чего только нет: детективы и триллеры, учебная литература и комиксы, философские трактаты и “мыльные оперы”, – с горечью пишут авторы сборника, посвященного проблемам современной «приключенческой» (в широком смысле – вбирающей в себя собственно приключения, детектив, фантастику и т. п.) прозы. – На первый взгляд, современное книгоиздание учитывает интересы и вкусы всех групп читателей – от младенцев до пенсионеров, от домохозяек до эстетствующей богемы и высоколобых интеллектуалов. Можно купить книгу, рассчитанную на тонкого ценителя, а можно – для развлечения; можно поразмышлять о глубинных вопросах бытия, а можно и почитать “романчик” в качестве снотворного “на сон грядущий”. Но при более внимательном изучении сегодняшнего книжного рынка выявляется парадоксальная и достаточно тревожная тенденция: книг, которые входят в золотой фонд мировой приключенческой литературы, издается ничтожно мало, и они просто теряются в захлестнувшем читателя рыночном изобилии»³⁰⁴. Иными словами, количество так и не перешло, да и не могло в создавшихся условиях перейти в качество издаваемой продукции.

В результате всех этих процессов бывшее еще пятнадцать лет назад пусть и однообразным, но единым пространством «официальной» (разрешенной) литературы социалистических стран распалось и естественным образом расслоилось, выражаясь метафорически, как по вертикальной, так и по горизонтальной «оси координат»³⁰⁵. Стоит согласиться с С. Чуприниным, полагающим, что «традиционное для отечественной литературы пирамидальное устройство на наших глазах сменилось разноэтажной городской застройкой, а писатели разошлись по своим дорожкам... ориентируясь уже не на такую соборную категорию, как Читатель, а на разнящиеся между собою целевые аудитории... Понятия магистральности и маргинальности утрачивают сегодня оценочный смысл, стратификация “по вертикали” сменяется “горизонтальным” соположением разного типа лите-

ратур, выбор которых становится личным делом и писателя, и читателя»³⁰⁶.

«Вертикально», т. е. в зависимости от интеллектуального уровня потребителей художественной продукции, произошла дифференциация потока изданий на литературу «элитарную», предназначенную для узкого круга ценителей и требующую немалых усилий и солидного культурного кругозора для адекватного восприятия текста, и «массовую», рассчитанную на чтение в транспорте и на досуге после утомительного рабочего дня. Критика, первоначально уделявшая внимание лишь «высокой» прозе, в конце концов, была вынуждена обратить внимание и на «коммерческую» разновидность издательской продукции.

Однако полярными сферами, каковыми являются «элитарная» и «бульварная» проза, нынешняя литература отнюдь не исчерпывается. Между «высоким» и «массовым» полюсами на постсоциалистическом пространстве сформировался «промежуточный» по своей адресации и художественным достоинствам слой текстов. В российском литературоведении для их обозначения все чаще используется термин «беллетристика». В. Хализев определяет данный термин так: «беллетристика – это литература “второго” ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного “низа” (“чтива”), т. е. срединное пространство литературы». Показательно, что столь авторитетный ученый призывает «критически отнестись к традиционной антитезе (литература “вершинная” и литература “массовая”)» и настаивает на уяснении «ценностной неоднородности всего того в литературе, что не является шедеврами классики»³⁰⁷.

Беллетристика в разных проявлениях тесно смыкается как с «верхом», так и «низом» литературы. Окончательную принадлежность того или иного текста к беллетристике, «высокой» или «массовой» прозе может определить только время. Большой разброс в суждениях современников о принадлежности творений писателя к определенному слою литературы неизбежно вызывает влияние «моды», а также индивидуальные пристрастия читателей и критиков к тем или иным авторам.

Современные беллетристические тексты, как правило, немало заимствуют у «массовых» жанров: детектива, боевика, мелодрамы.

драмы, иногда мистической или «черной» фантастики. Во многом нынешняя беллетристика заполняет ту же нишу, в которой при социализме располагались НФ, психологический детектив, историческая проза и мелодрама (А. и Б. Стругацкие, Ю. Семенов, В. Пикуль, В. Токарева). И ранее, до появления «среднего класса», менеджеров и коммерческой богемы, существовал широкий круг читателей, которым была скучна и тяжела «высокая» (ранее, кроме того, преимущественно идеологизированная) литература и которые стремились к более динамичным и захватывающим сюжетам (а при социализме нередко и более свободным от политических схем). Однако для этого слоя читателей в основном оказалась невыносима мелка и примитивна расцветшая в 1990-е гг. «массовая» словесность – боевики, «ужасы» и «эротика» и т. п.

Но, конечно, нынешний «потребитель» беллетристики – это читатель новой эры, когда из-за упомянутой выше конкуренции литературы с другими средствами организации досуга все громче заявляет о себе стремление не только *воспитать*, но и в хорошем смысле *развлечь*, то есть *увлечь* аудиторию оригинальностью фантазии, мастерством интриги, сложностью замысла, скрывающегося под кажущейся простотой сюжетной схемы. Нынешние читатели (и интеллектуалы в том числе!) воспитаны на головокружительных интригах кино- и видеобоевиков, их нервы закалены «ужастиками», чувства ошеломлены эротикой, любознательность притуплена энциклопедиями и оккультными трудами. Не в последнюю очередь необходимость соперничать, бороться или просто считаться с наличием подобных явлений и вынуждает талантливых авторов создавать «интеллектуальную» разновидность «массовой» литературы – или, вернее, «коммерческую прозу для интеллектуалов». Читатель таких книг балансирует на грани между интересом к интриге, угадыванием подтекста, отвращением и одновременно восхищением перед мастерским использованием «кича».

Таково вертикальное членение современной литературы. «Горизонтальное» же ее расслоение выразилось в образовании многих более или менее замкнутых сфер – своеобразных «клубов по интересам» – с собственными содержательными и художественными приоритетами, «своими» читателями и критиками,

общественными мероприятиями и т. п. Характерно, что этот распад чаще всего шел не по идейным или эстетическим мотивам (хотя наблюдались и размежевания по художественным принципам интерпретации бытия), но именно по областям увлечений, коллективным «хобби» и индивидуальным пристрастиям.

Свой круг авторов, критиков и читателей заметен ныне (в гораздо большей степени, чем это было ранее) у каждого «толстого» литературного журнала. Определенная специализация (хотя и достаточно разветвленная в силу все той же конкуренции) присуща даже крупным издательствам: все они располагают своими «командами» более или менее известных авторов и тратят немалые средства на рекламные кампании, привлекающие внимание читателей именно к этим писателям. Появились магазины, специализирующиеся на определенных типах литературы – например, «элитарной» (как художественной, так и научной) или, напротив, книг «для всей семьи», «на каждый день» и т. п. Место единого Союза писателей заняла целая группа организаций. Ожилились во второй половине 1990-х гг. и различные общественные объединения читателей. Проводятся самые разнообразные творческие конкурсы, присуждаются десятки специализированных литературных премий.

Однако все эти внешние изменения, преобразование форм и способов протекания литературного процесса стали лишь оболочкой, под которой совершались гораздо более серьезные перемены. Они касались понимания самой сущности художественной литературы, ее познавательной и воспитательной функции, а соответственно и задач, выполнение которых она добровольно или вынужденно брала на себя на протяжении нескольких столетий.

Рубеж 1980–1990-х гг. был сразу же воспринят обществом как перелом не только в социально-политической, но и в культурной, в частности, в литературной жизни. Однако главные черты новой эпохи выявились лишь к середине минувшего десятилетия. Важнейшей из них стало принципиально иная трактовка роли литературы в жизни общества. Платой за свободу – исчезновение цензуры, централизованной культурной политики, давления «сверху»; за возвращение утраченного при социализме

естественного многообразия проблем, жанров, методов, выразительных средств, художественных структур – явились общественная апатия, падение престижа словесного творчества и утрата литературой, казалось бы, неотъемлемо ей присущих гражданских и нравственных идеалов.

«Литература перестала быть священным служением Музе, а стала работой, бизнесом, игрой. Естественно, элементы “работы-бизнеса-игры” можно было видеть и ранее: прошлый век знал не только Гельдерлина и Клейста, но и Э. Сю, Ж. Верна, Дюма. Но факт остается фактом: и романтики, и реалисты, и натуралисты, и символисты исследовали общие закономерности развития человека и мира, старались соединить искусство слова с философией, политикой, другими отраслями знания. Достоевский, Толстой, Диккенс верили в силу слова, в то, что “красота спасет мир”, который движется к “светлому будущему”. Ситуация резко изменилась в XX веке. Исторические потрясения, научные открытия и сдвиги в массовом сознании сформировали иное представление о литературном творчестве. Информационный взрыв породил новое мышление, отличительными чертами которого стали гедонизм и связанные с ним жажда сенсации, тяга к острым ощущениям, идеалы потребления... Важнейшей закономерностью сегодняшней литературной деятельности является обязанность нравиться. Естественно, писатели всегда старались писать занимательно, но только в XIX-XX вв. законом стала рыночная конкурентоспособность, “рентабельность” искусства. Не только можно, но и нужно “рукопись продать”»³⁰⁸.

«Произошла резкая десакрализация писательского труда. Кем был писатель от Карамзина до Солженицына? Властителем дум, учителем жизни, умом, честью и совестью народа, а иногда, по совместительству, его врагом... Кем он стал в 90-х? Производителем сырья для книжной продукции. Парнем на рынке развлекательных услуг. Эй, ты – писатель? – Да вроде бы... Тогда спляши! Представители старших поколений, верные прежним идеалам, еще поддерживают “высокую” планку, требуя от текстов серьезной философической составляющей. Но этот читатель быстрыми темпами вымирает. Соответственно, сокращается поголовье и литераторов старой формации. Само

слово “писатель” все больше становится похожим на мраморный бюст мамонта. Технологический термин “автор” в большей степени отражает положение человека, занимающегося в наши дни литературным трудом»³⁰⁹.

Иными словами, общественность стран бывшего социалистического блока на собственном опыте в полной мере испытала то, что стало уже вполне привычным для писателей и читателей западного мира. Для русской и большинства славянских литератур это означало отказ от просветительских, дидактических, национально-патриотических функций – ведущих для них по крайней мере с XVIII столетия. Разумеется, и в наши дни пишутся книги патриотического или воспитательного характера, но и эти высокие цели воспринимаются теперь всего лишь как особый «бренд», адресованность текста определенной аудитории, охотно принимающей такой тип произведений. Большинство же читающей публики не разделяют подобных идеалов и не испытывают потребности в чтении данных книг – да и в уважении взглядов тех, кто их читает.

Лишенная прежней гражданской роли, художественная литература оказалась на достаточно скромном, по сравнению с предшествующими десятилетиями, месте в гигантской современной индустрии развлечений, где она с трудом конкурирует с видеофильмами, компьютерными играми и общением в Интернет. Там, где речь идет лишь об удовлетворении сенсорного голода непритязательной публики, изящная словесность неминуемо оказывается в проигрыше. Ведь все ее функции в данной сфере, но только ярче и привлекательней, способно исполнять, например, телевидение.

Вот как, парадоксально заостряя, описывает эту конкуренцию современная критика: «...роман: единственное, что до сих пор обещает этот несменяемый и несмыаемый подзаголовок, так это рассказать какую-нибудь историю, в которой с кем-то, наделенным именем собственным и прочими паспортными данными, обязательно будет нечто происходить».

А теперь возьмем любое ток-шоу, собирающее под одной темой, как под одной обложкой, персонажей разной степени дебилности, упоенно рассказывающих истории из своей жизни, желательно половой, но можно и производственной. Даже при

неглубокой деконструкции это популярное зрелище явит собой безошибочно опознаваемые черты того именно, что в классическую старину именовалось романом.

В ведущем, под чьим руководством и управлением рассказчики сменяют друг друга, угадывается фигура, некогда называвшаяся автором, гости телестудии исправно несут читательскую службу, что ж до аплодисментов, которыми они в обязательном порядке награждают каждый завершившийся монолог, то это вовсе не поощрение или восхищение, но стократ усиленный шорох перевернутой страницы...»³¹⁰.

Художественная литература перестала восприниматься обществом как носитель высшей истины, нравственный компас, ориентир в бурном потоке жизни. Поэтому единственное, что может высказать писатель сегодня, это его собственный, *индивидуальный взгляд на мир*, не претендующий не только на абсолютность, но даже и на непротиворечивость или полноту. Этот взгляд может оказаться для кого-то интересным, и тогда книгу кто-то прочтет. Не более того. Но зато и мешать автору видеть мир именно таким, иной раз довольно странным с точки зрения обывательского здравого смысла, больше никто не в праве. Иными словами, если раньше писателю было что сказать всем (или большинству) читателей, но он далеко не всегда имел возможности высказаться, то теперь автор волен декларировать что угодно, но услышан бывает лишь относительно немногими.

С афористической краткостью суть произошедшего в литературе после крушения социализма, выразил Р. Арбитман: «...в начале 1990-х возникла острая проблема: как писать, когда “можно”? (Как писать, когда “нельзя”, за десятилетия научились)»³¹¹. Изменившиеся обстоятельства потребовали от писателей (а также критиков, издателей и литературоведов) выработки иных принципов профессиональной деятельности. Процесс этот еще далеко не завершен – и даже направления поисков не всегда вполне ясны.

Место фантастики в новых парадигмах культуры. Перейдем теперь к состоянию дел непосредственно в области фантастики. Как и вся литературная жизнь бывших социалистических стран, эта область на рубеже 1980–1990-х гг. характеризовалась ярко выраженной активностью – как с точки зрения роста коли-

чества издаваемых произведений и их тиражей, так и в том, что касалось усложнения фантастической «субкультуры».

В нашей стране фантастику стали печатать толстые журналы («Юность», «Знамя», «Нева»). В начале 1990-х гг. расцвели «фэнзины» – любительские журналы и альманахи. Их насчитывалось более пятидесяти, они носили как специальный (например, имелись фэнзины, посвященные А. и Б. Стругацким, Д. Р. Толкиену, С. Лему, И. Ефремову и т. п.), так и универсальный, в том числе критико-публицистический характер («Интеркомъ»). Существовали даже юмористические, «игровые» и библиографические фэнзины³¹².

Предпринимались и попытки создать более профессиональную фантастическую периодику. В начале 1990-х гг. издавались журналы «Фантастика для всех» (издательство «Молодая гвардия»), «Сокол» (журнал фантастики и приключений Военно-патриотического объединения «Отечество»), всероссийский журнал фантастики «Четвертое измерение» (под редакцией А. Осипова), «Чудеса и приключения: Литературно-художественный журнал-альманах приключений, путешествий, научных гипотез и фантастики» (ред. В. Захарченко) и другие, в том числе электронные. Чуть позже сложилась сеть новых издательств, выпускающих в числе прочих «популярных» жанров отечественную фантастику: «АСТ», «Северо-Запад», «Терра», «Эксмо», «Вагриус» «Олма-пресс» и т. д.

В Чехословакии, а затем в Чехии появились Синдикат авторов фантастики и Ассоциация любителей science fiction, увеличилось количество читательских объединений (фэн-клубов). Авторы-непрофессионалы создали собственные издательства («Лазер» Т. Иркового, «KJV» Э. Черного, «AF 167» И. Семекала, «Голем Риша» В. Риши и ряд других). В Польше в конце 1980-х гг. ежегодно выходило из печати более сотни наименований фантастики. В литературу вступило новое поколение фантастов во главе с популярным ныне в том числе и в России А. Сапковским. В Болгарии в 1990 г. писателем Л. Диловым была учреждена премия «Гравитон» за вклад в развитие национальной фантастики, позже к ней присоединилась премия «Фантастика през 100 очи» (присуждается с 2000 г.). Восточноевропейские фантасты и их почитатели стали участниками

международных фантастических форумов, в частности «Еврокона». В свою очередь, классики западной фантастики регулярно бывают теперь почетными гостями аналогичных национальных мероприятий (отечественного «Роскона», чешского «Паркона» и т. п.).

В качестве едва ли не самостоятельной сферы существования фантастики заявил о себе Интернет. «Уже сегодня значительный сектор Интернета взял на себя функции “глобального и круглосуточного литературного салона”. Дальше всего здесь продвинулся такой по определению футуристический жанр, как фантастика... Здесь граница между печатной и сетевой литературой практически не ощущается: один и тот же набор авторитетов и значимых событий, те же самые критерии оценки: мэтры этого жанра активно осваивают сетевое пространство и чувствуют себя там как рыба в воде; они же задают и структуру этой литературной среды, выступая как естественные центры притяжения»³¹³.

Однако бурная активность критиков, издателей и поклонников фантастики в начале 1990-х гг. отнюдь не свидетельствовала о подлинном расцвете этой литературы в ее восточноевропейском и отечественном вариантах. Напротив. После снятия идеологических запретов в бывших социалистических странах стала большими тиражами издаваться прежде всего переводная западная фантастика. Ее поклонникам наконец-то оказались доступны полные собрания сочинений А. Азимова, Р. Хайнлайна, Р. Желязны, Г. Гаррисона и других классиков *science fiction*, а также многие имена и произведения, вообще не известные ранее.

К сожалению, быстро выяснилось, что все действительно лучшее из западной *science fiction* предшествующих десятилетий на востоке в основном уже было переведено, а потому особенные находки читателей не ждут. Наслаждаться же новыми именами мешали, с одной стороны, некритичный отбор текстов для перевода (иной раз откровенно низкопробных), а с другой – не выдерживающее критики качество самих переводов начала 1990-х гг., когда за этот труд взялись главным образом ищущие дополнительных заработков непрофессионалы. Тем не менее спрос на *science fiction* остался достаточно высоким и в последующие годы: как в силу инерции мышления старшего поколения, в свое время «не насытившегося» зарубежной литературой, так и из-за

увлечения модой на все «западное» молодежи. В последнее десятилетие XX в. состоялось, наконец, и долгожданное знакомство российского и восточноевропейского читателя с фантастикой типа *fantasy* – правда, к сожалению, в основном лишь с наиболее массовыми ее разновидностями: «героической» и «ужасной».

Престиж англо-американской традиции в период крушения социализма был так высок, что многие восточноевропейские фантасты взяли себе англоязычные псевдонимы. В России так поступила, например, Елена Хаецкая, завоевавшая популярность под псевдонимом Мэдилайн Симонс, на Украине – Дмитрий Громов и Олег Ладыженский, публикующиеся под именем Генри Лайон Олди, в Чехии – Иржи Прохазка (George P. Walker), Вероника Валкова (Adam Andres), Владо Риша (Richard D. Evans), Франтишек Новотный (Frank Skipper). Подобная тенденция сохранялась и позже. Достаточно вспомнить такие популярные в России «иностранные» имена, как Макс Фрай и Хольм Ван Зайчик, за которыми также скрываются отечественные авторы. И все же при выборе псевдонима теперь играют роль несколько иные факторы: не столько стремление «замаскироваться» под престижного американца, сколько желание с помощью мистификации усилить читательский интерес или внести в отечественную фантастику некую новую струю – теперь чаще уже не западную, а восточную.

Но ранее, как складывается впечатление, за выбором англоязычного псевдонима стояла именно необходимость быстрее продать собственную книгу – а порой, вероятно, и испытываемая писателем неловкость от необходимости творить отнюдь не по лучшим американским образцам. Знакомство в начале 1990-х гг. с запретными ранее западными *science fiction* и *fantasy* вызвало гигантскую волну подражаний, подчас весьма талантливых, но всего лишь копий. К сожалению, если говорить о ситуации в целом, российская и восточноевропейская фантастика конца XX в., как мы покажем ниже, в основном демонстрировала вторичный характер – за немногими исключениями, увы, лишь подтверждающими правило.

«Нашей фантастике в первой половине 90-х катастрофически не хватало массы. И еще более не хватало опыта – как писать на продажу, для рынка. Умонастроение фантастов долго не могло

примириться с идеей новой цензуры – цензуры рубля. Значительная часть именитых авторов выпала из литпроцесса надолго или навсегда»³¹⁴. «Четвертую волну» (если согласиться с этим термином) в отечественной фантастике перестройка и рынок деформировали, попросту смяли – нарушив естественную смену художественных установок, соответствующую смене эпох и поколений³¹⁵.

Российским и иным славянским фантастам удалось хоть как-то прийти в себя и напомнить о себе читателю лишь к середине 1990-х гг. Но в этот период фантастика уже находилась в совершенно новой, по сравнению с социалистической эпохой, литературной и культурной ситуации.

Внешне, впрочем, все выглядело и до сих пор выглядит благополучно. Можно говорить о существовании достаточно многочисленного (хотя и плохо организованного) фэндома, который представляет собой яркий социальный феномен. В России³¹⁶ регулярно проходят фестивали фантастики («Аэлита» в Екатеринбурге, «Интерпресскон» и «Странник» в Санкт-Петербурге, «Роскон» и «Басткон» в Москве, «Зиланткон» в Казани и т.д.), на которых проводятся семинары, творческие встречи и вручение премий за лучшие произведения минувшего года. Иной сферой реализации фэндома являются клубы любителей фантастики в различных городах (Москва, Екатеринбург, Пермь и т.д.). Существуют и общества, ориентированные на творчество одного писателя (Дж. Ролинг, Д. Р. Р. Толкиен, Л. М. Бужолд, В. Крапивин). Наиболее авторитетным, по всей видимости, следует признать фэн-группу «Людены», занимающуюся изучением и пропагандой творчества А. и Б. Стругацких.

Ширится и так называемое «ролевое» движение, зародившееся в России еще в 1980-е гг. «Ролевики» организуют «игры», порой продолжающиеся несколько дней, на мифологические, исторические и фантастические темы. В рамках движения также проводятся «конвенты» – фестивали фэнтези и ролевых игр: «Эльфийский Новый год» («Веркон») в Екатеринбурге, «Глипкон» в Иваново, «Зиланткон» в Казани, «Самкон» в Самаре, «Сибкон» в Томске... Численность участников «ролевых» конвентов доходит до полутора тысяч. К «ролевикам» примыкают приверженцы настольных игр, созданных на сюжеты фантасти-

ческих произведений («Вавилон-5», «Гарри Поттер», «Magic: the Gathering» и т. п.). Они периодически встречаются на турнирах, чтобы померяться силами.

По наблюдениям исследователей, ни один иной жанр «массовой» литературы не привел к образованию в нашей стране или за рубежом подобных организованных сообществ.

К характеристике современного состояния фантастической субкультуры можно добавить периодику (в России журналы «Если», «Полдень. XXI век», «Мир фантастики», «Сверхновая»; в Польше журналы «Новая фантастика», «Science Fiction», «Феникс», в Чехии – «Икария», «Невидимая собака», «Крепость»), издательскую сеть, собственное сообщество критиков, наконец, общественные структуры административного типа (Совет по фантастической и приключенческой литературе при Союзе писателей России).

Однако изменилась не только сфера функционирования фантастики, но и воспринимающая ее аудитория. Из «властительницы дум» интеллигенции фантастика превратилась в своеобразный литературный клуб для узкого круга почитателей – подобно детективу, мелодраме, триллеру и другим популярным жанрам. Парадоксальным образом эра духовной свободы не только не вывела фантастическую прозу из «гетто» в так называемый «основной литературный поток», но, напротив, ограничила сферу ее распространения среди «серьезных» читателей. Ощущение отграниченности фантастики от единого литературного пространства заставляет находящуюся вне фэндом критика выражаться полемически резко: «С тех пор, когда перестали печататься братья Стругацкие, фантастика трансформировалась в настолько специализированную, замкнутую отрасль беллетристики, что пытаться поверять ее алгеброй мейнстрима было бы примерно то же самое, что оценивать открытия квантовой механики, используя инструментарий механики ньютоновской»³¹⁷.

Талант и силы фантастов бывшего социалистического лагеря поглотило стремление выдержать соперничество, с одной стороны, с переводной массовой фантастической прозой, а с другой – с иными популярными жанрами (детектив, боевик, любовный роман). В напряженной борьбе за выживание «литература кры-

латой мечты», конечно, обрела немало: сюжетную динамику, новизну проблематики, освобожденный от техницизмов язык. Но в той же борьбе фантастика лишилась былой воспитательной, прогностической, эвристической функции и оказалась вынужденной решать совершенно иные задачи. Главная проблема теперь заключается в том, как сохранить за собой (а для этого прежде всего развлечь) читателя компьютерной эры. «Сентенция про короля, которого делает свита, в фендоте работает до неразумных пределов... Фантастические “звезды” нынче повально в заложниках у собственных активных почитателей... В цеху сложилась уникальная в своем роде круговая порука “автор – читатель – автор”... Подтянуть, культивировать тусовку до уровня своих “звездных” рубежей еще не удалось никому, опуститься до ее ватерлинии – сколько угодно»³¹⁸.

К сожалению, в силу этого бо́льшая часть современной фантастической продукции прочно остается в ведении «массовой» культуры и предназначена, даже если и сохраняет эпитет «научная», скорее для удовлетворения потребности в «современном мифотворчестве» для невзыскательной читательской аудитории. «Пандемия астрологического слабоумия... хиромантия для домохозяек и метампсихоз для банковских служащих; спиритические блюдца, перекочевавшие на небо под видом «летающих» («Пусть блюдца украсят неба сервиз» – по меткому слову поэта); йога как средство окончательного и бесповоротного переселения в Ничто, а также от насморков и запоров; групповые погружения в бессознательное под руководством опытного тренера; короче, мистическая порнография, гностика муниципальных квартир, оккультный комфорт буржуазных пригородов – таковы психологические корни, коммунальные источники и социальное страхование НФ. К чему лепетать о научной революции, будто бы происшедшей в умах современников? Никакого влияния науки на массы нет – есть восстание масс против науки, кухня, замахнувшаяся на Вселенную»³¹⁹.

Положение дел в литературной критике, специализирующейся на оценке и популяризации фантастических произведений, также нельзя признать вполне благополучным. «Очень сильно вредит российской фантастике слабое внимание критики. Конечно, есть люди, пытающиеся заполнить эту нишу: Евгений Ха-

ритонов, Александр Ройфе, Роман Арбитман, Сергей Переслегин, Сергей Бережной. Но, во-первых, эти критики сосредоточены почти исключительно на жанрах фантастики, а это означает отсутствие общелитературного контекста, необходимого для качественного исследования. Во-вторых, до анализа литературных качеств книги дело доходит далеко не всегда. А критики “большой” литературы, мягко говоря, не балуют фантастику своим вниманием...»³²⁰. Далек не все пишущие о фантастике рецензенты, сотрудники периодической печати и издательств являются в этой области профессионалами. Практически исчезли из печати репрезентативные обзоры фантастической литературы последних лет, большинство публикаций имеет несомненную рекламную ангажированность и выдает отсутствие интереса к объективной оценке качества фантастических произведений со стороны заказчиков отзывов и рецензий.

Эти, как и многие другие, недостатки обусловлены прежде всего гипертрофированной коммерциализацией фантастики, превращением ее в зачастую высокодоходный бизнес. Неоправданный рост числа изданий (в России только в 2005 г. из печати вышли 452 новых романа) сопровождается снижением контроля качества выпускаемых в свет книг. «Когда российская фантастика переживала свое второе рождение – в 1995 году, – тогда фантастику писало человек 30–40 и всех можно было перечислить. А затем издатели совместными усилиями разбудили многоголового дракона, и сейчас, если прикинуть, активно пишут и издаются человек 500, а тех, кто пробует свои силы в литературе, – их на порядок больше. И в этой ситуации начинает работать закон Старджона: 90% чего-либо – хлам»³²¹.

«Единственная серьезная проблема, которую я сейчас наблюдаю, – характеризует состояние современной фантастики Б. Стругацкий, – чрезмерное увлечение (на мой взгляд) коммерческой литературой. Как следствие – объемы текстов и само количество публикуемых текстов все время растут, а доля текстов высокого класса при этом почти не увеличивается. Даже скорее уменьшается. Это – неприятный симптом»³²².

Издатели фантастической (как и любой другой литературной) продукции заинтересованы прежде всего в устойчивом спросе на нее. А для этого читателя приучают к определенному

типу сюжета, конфликта, даже к определенным объемам произведений и их однотипному оформлению. В итоге для того, чтобы опубликовать свое произведение, автору приходится соблюдать жесткий издательский канон («формат») и обуздывать свое воображение ничуть не менее, чем в худшие времена идеологического диктата.

Вот как объясняет это начинающим авторам главный редактор издательства «АСТ» Н. Науменко в выступлении на форуме фантастов «Роскон 2005»: «Не секрет, издатели стараются втиснуть подходящее произведение в рамки какой-то серии. Это не от хорошей жизни. В условиях, когда на полках книжных магазинов стоят сотни книжек, серия – это какой-то ориентир для читателя. И для издателя тоже. Если ты можешь поставить произведение на эту полку, то больше вероятность, что его найдут. А если оно окажется в крошке из десятков таких же неформатных вещей, то, скорей всего, оно так в крошке и останется»³²³.

Непосредственным итогом «погони за брэндом и форматом» становится гипертрофированная серийность нынешней фантастической литературы.

Мы имеем в виду процессы двоякого рода. Во-первых, в нынешней фантастике почти абсолютно преобладает жанр романа (напомним, что долгое время наиболее плодотворной, по крайней мере для научной фантастики, считалась жанровая форма рассказа). За этим определением, как отмечалось выше, практически не угадывается художественная структура: «роман» – просто книга большого объема, оправдывающая стоимость издания.

Опубликовать один «длинный» текст оказывается коммерчески более выгодным, нежели сборник. Продолжим цитату из беседы Н. Науменко с молодыми фантастами: «Вопрос: Преимущественно рассматривается что? Повесть, рассказы, романы? Ответ: Роман! Остальные формы, впрочем, не отбрасываются. Сейчас нашими общими усилиями появились разнообразные антологии: тематические, рубежные... Но все-таки основная масса публикуемых произведений – это романы либо циклы повестей, связанные героем, местом действия... Рассказы рассматриваются, но это штучная продукция, поскольку антологии собираются более внимательно, дольше, чем идет обычный

процесс... Объем стандартный. 15 авторских листов – это та золотая середина, на которую надо ориентироваться... Если произведение получилось меньше – ну, как-нибудь разверстаем, добавим рассказ, если он есть у автора»³²⁴.

Во-вторых, любое хоть сколько-нибудь неординарное произведение немедленно обеспечивается продолжением и в конце концов превращается в длинную и скучную многотомную эпопею, напоминающую телевизионный сериал. Расчет прост: привязавшись к героям, читатель не может отказать себе в потребности узнать об их дальнейшей судьбе. «Серии из 15 романов возникают, когда первый роман читается, воспринимается, покупается. Тогда издатель просит написать второй, третий... – если мир (модель реальности, созданная фантастом – *Е. К.*) позволяет, а мир, хорошо продуманный, – он, как правило, это позволяет»³²⁵.

Устоять перед заказами на продолжения своих книг нередко не удается и талантливым писателям. Так, харьковчане Д. Громов и О. Ладыженский от филигранных повестей начала 1990-х годов («Живущий в последний раз», «Витражи патриархов», «Пасынки восьмой заповеди»), интересно переосмысляющих традиционные схемы и образы *fantasy*, перешли к эпопеям, не выдерживающим серьезной критики («Нам здесь жить», «Маг в законе», «Рубеж» и др.). Отечественный фантаст М. Успенский запомнился читателям книгой в стиле комической *fantasy* на славянском сказочно-мифологическом материале «Там, где нас нет» (1995), но ее продолжения «Время оно» (1997) и «Кого за смертью посылать» (1998) ничего нового к замыслу первого романа не добавили. Из других славянских авторов можно упомянуть А. Сапковского, в 1990-х издававшего длинную и довольно скучную серию о похождениях ведуна Геральта.

Читать подобные эпопеи нередко попросту скучно, и привыкшие к обсуждению на страницах фантастических произведений общественно значимых тем люди ищут иные пути. Творчество «серьезных» писателей-фантастов все более расходится с деятельностью «коммерческих» авторов. В результате фантастика (в полном соответствии с «вертикальным членением современной литературы, о котором мы говорили выше) оказалась разделенной на весьма не похожие друг на друга сферы.

Ныне существует, во-первых, «элитарная» проза с фантастической посылкой и элементами иных типов вымысла, отличающаяся сложной, порой изысканно-прихотливой художественной формой и тесно взаимодействующая с постмодернизмом и иными современными философско-эстетическими концепциями.

Далее можно выделить добротную «фантастическую беллетристику» – литературу более или менее серьезных проблем и интересных сюжетов, опирающуюся на традиции отечественной и мировой фантастики предшествующих эпох. Именно из данной сферы чуть позже мы постараемся извлечь примеры, иллюстрирующие развитие фантастической традиции в России и иных славянских странах.

И, наконец, большую часть современного книжного рынка занимает развлекательное «чтиво», живущее по законам не столько художественной словесности, сколько шоу-бизнеса – с рекламными компаниями, фантастическими блокбастерами, презентациями, сплетнями о личной жизни авторов и т. п. Для успешной самореализации в данной сфере талант писателя порой не нужен вовсе – что охотно подтверждает обслуживающая «массовую» фантастику критика. «Для писателя итоговой и конечной целью является хороший текст. Для фантаста же этот текст – просто следы жизнедеятельности. Смысл деятельности фантаста – именно в его функционировании в качестве фантаста, не более того»³²⁶.

С подобным внутренним членением современной фантастики связан и еще один ее важный признак – актуальный, впрочем, и для иных областей литературы. Речь идет о своеобразном конфликте поколений, в который вовлечены и авторы и читатели. Фактически в России и других бывших социалистических странах в настоящее время присутствуют как минимум три типа деятельного отношения к бытию.

Культурный пласт «старшего поколения» (разумеется, возрастные границы условны, и каждый человек сам определяет свою принадлежность к тому или иному слою), сформировавшийся до «бархатных революций», продолжает опираться на общезначимые ценности преимущественно социального плана. Представители этого поколения по-прежнему считают «пра-

вильным», оправданным в нравственном смысле, существование человека и человечества ради неких целей (пусть весьма поразному понимаемых), выходящих за рамки непосредственных потребностей личности и нередко эти потребности ограничивающих.

Соответственно, в данном типе культуры (и создаваемой в его рамках фантастике) продолжают сохранять актуальность проблемы развития цивилизации, и в их числе будущего собственной страны, человеческих взаимоотношений – прежде всего взаимопонимания, примирения интересов и концепций, расширения представлений человека об окружающем мире, его активной социальной функции и т. п. Задача фантастики при подобном мировосприятии пусть уже не просто воплощение социального идеала и антиидеала, как ранее, но по крайней мере – порождение дискуссии, иначе читать ее неинтересно.

Младшее же поколение, воспитанное в постреволюционную эпоху, исходит из совсем иных постулатов. На первом месте в данном типе культуры оказывается личность, гипертрофированная индивидуальность, живущая ради собственной реализации (далеко не всегда духовной) в хаотичном, неупорядоченном мире, слишком сложном и противоречивом для того, чтобы ставить перед собой и окружающими общие идеальные цели – тем более ограничивающие в правах собственное «я». Отсюда декларативная асоциальность и внеидеологичность развивающейся в этом культурном пространстве литературы, в том числе фантастики.

Между данными полюсами культуры пребывает в некой растерянности среднее, своего рода «промежуточное» поколение, способное к восприятию обоих охарактеризованных выше пластов, но не ощущающее ни один из них вполне своим. Воспитанное в рамках «старшего» культурного типа, оно тяготело к новому, которое ему пришлось придумывать самому. Именно представители этого поколения в фантастике конца 1980-х гг. приступили к ломке стереотипов своих предшественников, устранив из литературы идеологию, а с ней, увы, нередко, и философский подтекст сюжета. Именно они взяли на вооружения западные образцы – те, что считали лучшими и неопасными для

национальной самобытности, и именно они все чаще испытывают ныне усталость от плодов собственной усилий.

Как видим, современным фантастоведом приходится действительно тяжело. Очень непросто выработать принципы и ориентиры для оценки невероятно пестрого, многообразного и многоуровневого потока имен, названий, концепций и стилей, который являет собой нынешняя фантастическая литература. Растерянность исследователей выявляется даже на начальном уровне членения этого потока: говорить о сколько-нибудь единых классификациях фантастических произведений ныне трудно, если вообще возможно.

Подвергся деформации даже базовый принцип деления фантастики на НФ и *fantasy*. Сегодня все чаще (не только в рекламных буклетах, но и в научных работах) разграничивают не *fantasy* и НФ, но «фантастику» и «фэнтези». Наиболее демонстративно, пожалуй, это делает отечественный журнал «Мир фантастики», имеющий подзаголовок: «Фэнтези и фантастика во всех проявлениях». Иными словами, журнал стремится представить читателю все разнообразие «явного вымысла» в современной культуре, но при этом считает принципиальным выделить в нем именно *fantasy*.

Для сравнения: чешский аналог «Мира фантастики», журнал «Крепость», позиционирует себя как «Ежемесячник фэнтези, научной фантастики и ужасов» (термины даны либо непосредственно на языке оригинала – «*fantasy*», либо в привычном чешском написании – «*sci-fi*» от «*science fiction*», «*horor*» вместо «*horror*»). Правда, такое деление тоже нельзя признать вполне последовательным: если «*horor*» означает «фантастический роман ужасов», то он входит в понятие *fantasy*, а если речь идет о триллере, фантастики не содержащем, то он не должен, по идее, оказаться в сфере внимания издателей журнала. И все же взаимное противопоставление рациональной фантастики, *fantasy* и «ужасов» не столь непривычно, как бинарная оппозиция «фантастика» – «фэнтези».

Истоки отграничения *fantasy* от некоей «фантастики вообще» в отечественной критике и литературоведении, по-видимому, кроются в популярности данной разновидности повествования о необычайном в 1990-е гг. Соответственно, обозначение «фэнте-

зи» становится для издателей и распространителей книжной продукции рекламным брэндом, средством привлечь читательское внимание. И никого не смущает, что понятие «фантастика» в таком случае обретает значение «вся остальная содержащая фантастический (или необычайный) элемент художественная словесность» – то есть и научная фантастика, и сказка, и роман-миф и т. п.

Мало того! Уже появились свидетельства, что термин *fantasy* готов осенить собой все пространство фантастики. В рекламном буклете, пропагандирующем серию фантастических произведений издательства «Аванта+», можно прочесть: «В “Антологии мировой фантастики” собраны лучшие произведения более 100 российских и зарубежных мастеров фантастической литературы. Каждая книга посвящена определенной теме: контакт с инопланетным разумом, исследование космоса, фантастика катастроф и др. (как видим, перечислены тематические области рациональной, преимущественно научной фантастики – *Е. К.*). “Антология мировой фантастики” поможет читателю совершить увлекательное путешествие на машине времени в страну фэнтези». Едва ли парадоксальное сочетание понятий «машина времени» и «страна фэнтези» в данной рекламе является просто ошибкой. Скорее всего «страна фэнтези» здесь выступает в значении «мир, созданный воображением», т. е. применяется как синоним термина «фантастика» в его наиболее широкой трактовке («повествование о необычайном»).

Что же говорить о более детальном делении фантастических романов на жанровые разновидности! И ранее (см. главу 2) их можно было насчитать как минимум десяток. Но сейчас пытаться привести полный список попросту смешно: он изменяется и растет день ото дня. Определений и принципов классификации едва ли не столько же, сколько пишущих и говорящих о фантастике людей. «То, что условно называется НФ, – сюда входят и приключенческая фантастика, и фантастический боевик, и космическая опера, и альтернативная история – это понятно. Понятна и чистая фэнтези. Но есть пограничный жанр, близкий к фэнтези, который до сих пор на наших просторах не прижился. Это мистика и хоррор... И если вы написали именно ужастик, мистику, нужно понять, что издатель тоже страдает от неиз-

вестности, он не знает, то ли это, что нужно читателю, или нет...»³²⁷.

Главному редактору издательства «АСТ» можно позавидовать: его недоумения касаются лишь некоторых разновидностей фантастической продукции. Проблемы же, стоящие перед исследователями, имеют глобальный характер. Как разобраться в жанровых определениях вроде: «детское фэнтези», «городское фэнтези», «историческое фэнтези» и «псевдоисторическое фэнтези», «ироническое фэнтези», «детективное фэнтези», «феминистическое фэнтези», «вампирский боевик», «приключенческое фэнтези» и «авантюрное фэнтези» (интересно, в чем разница?), «эпическое реалистическое (!) фэнтези», «мистический триллер», «магический реализм» (в качестве жанра!), «космический боевик», «киберпанк», «хроноопера», «конспирологический роман», «психоделия» (в качестве литературного произведения!), «НФ с элементами космооперы» и «романтическая баллада с привкусом фантазмагии»? Все эти названия извлечены из одного-единственного номера журнала «Мир фантастики»³²⁸. Интересно, что в нем же несколько книг скромно определены как «фантастика». Приходится предположить: их художественный мир столь необычен или сложен, что завел в тупик даже изощренных в подборе жанровых «ярлыков» сотрудников редакции.

Симптоматично, что терминологический хаос вызван к жизни именно стремлением помочь читателю разобраться в безбрежном океане книжной продукции. И на уровне обыденного сознания вполне справляется со своей задачей. Стандартный любитель «массовой» фантастики, как правило, достаточно просто находит в этом понятийном «винегрете» любимый тип (а также подтип, разновидность и серию) фантастического «чтива». Но для литературоведа обилие названий свидетельствует прежде всего о чрезвычайной размытости критериев оценки и классификации фантастических текстов – а следовательно, об отсутствии последовательной научной трактовки ситуации, сложившейся в области фантастики. Действительно, «ярлык» для фантастического текста ныне подбирается по самым разнообразным его признакам: теме, проблематике, адресату (предполагаемому читателю книги), типу сюжета, обрамляющим со-

бытия «декорациям» (место и время действия), интриге, облику и поведению персонажей, художественным деталям, способу повествования и даже по стилю и языку. Ясно, что разобраться в структуре текста это не помогает.

Исследование фантастики осложняется ныне еще и тем, что о ней все труднее становится говорить как о явлении именно литературном. И ранее на протяжении почти ста лет устойчивую конкуренцию фантастическим книгам составляла кинофантастика³²⁹. Но теперь, с учетом цифровых технологий и иных современных средств создания изображений, видеоряд гораздо более ярко воспроизводит вымышленные миры, нежели печатное слово. Кроме того, для многих современных «фэнов» фантастика – это еще и комиксы, и «ролевки» с переодеванием в эльфов и гномов, и самые разнообразные настольные (вплоть до карточных) игры. Одни и те же сюжеты кочуют сегодня с бумажных страниц на экран и с экрана на компьютерные мониторы. Поэтому, скажем, роман С. Лукьяненко «Ночной дозор» становится лишь отправной точкой для создания целой самостоятельной сферы, особой «ниши» в системе современной массовой культуры. Журнал «Мир фантастики» в попытках угнаться за этим многообразием наряду с рубрикой «Книжный ряд» ввел рубрики «Видеодром», «Игровой клуб» и «Зона развлечений», занимающие большую часть его объема. Аналогичную структуру имеет и чешская «Крепость».

Все это заставляет признать, что адекватное и репрезентативное изучение фантастики только с помощью литературоведческого инструментария в настоящее время едва ли возможно. Необходимо, по-видимому, создавать новые междисциплинарные методики, привлекать к сотрудничеству представителей иных гуманитарных – от философии и культурологии до социологии и психологии – а может быть, также естественных и точных наук.

Но если оставаться, как мы в данной книге, в границах науки о литературе, не так-то просто ответить даже на самый общий вопрос: каким именно образом следует охарактеризовать современное положение дел в фантастике России и бывших социалистических стран? Считать ли, что она переживает кризис (учитывая падение престижа и качества издаваемых текстов) или,

напротив, пору расцвета (принимая во внимание количество и разнообразие выходящих в свет произведений)? По-видимому, однозначного ответа в принципе дать нельзя. «Понятно, что теперь, при виде кооперативной книжной “чернухи” легко посетовать на упадок нравов и на оскудение литературного вкуса, громогласно объявив о сегодняшнем кризисе жанра НФ. И это будет правдой. Теперь же представим... отсутствие цензуры и издательских ограничений, исчезновение запретных имен и идеологической редактур, ненасытный книжный рынок, изобилие новых авторов, названий, новых серий, НФ газет, альманахов... чуть ли не во всех городах суверенных республик бывшего Союза. В общем, смело можно вести речь о расцвете жанра. И это тоже будет правдой»³³⁰.

Рассмотрим подробнее философские и художественные поиски разных поколений фантастов на рубеже тысячелетий и попытаемся выяснить, как эволюционируют в 1990–2000-е годы основные типы фантастической прозы – рациональная фантастика и fantasy.

Приключенческие схемы в фантастике рациональной посылки. Начнем с наиболее, пожалуй, заметной на постсоветском фантастическом пространстве перемены: изменения соотношения между двумя типами фантастики. В конце XX и начале XXI в. повествование рационально-фантастического плана явно уступает по объему изданий и популярности произведениям, использующим «чудесный», «сказочный», «волшебный» и т. п. вариант фантастической посылки.

Истоки данной ситуации понятны. Уже в 1980-е гг. в обществе (и в фантастике, чутко эти настроения уловившей) стало все сильнее ощущаться разочарование в возможностях науки и рационального знания вообще. Не столь быстрое, как ожидалось, освоение космоса, ухудшение экологической обстановки на планете, применение высоких технологий для производства вооружения и т. п. привели к тому, что искусственно вызванные пандемии и техногенные катастрофы сменили в сознании читателя заманчивые перспективы научно-технического прогресса, еще недавно, в 1950–1960-е гг., рисовавшиеся столь отчетливо. «За истекшие годы произошло немало событий, о которых писатели-фантасты вряд ли догадывались, и, в основном, не сбы-

лись те научно-фантастические сюжеты, которые можно было отыскать в книгах. Не обнаружили мы инопланетян – ни в космосе, ни на Земле, ни в прошлом, ни в настоящем. Не ответили человечеству мудрые дельфины, не снизошли. Машин времени нет и в проектах. С компьютером не обсудишь пока на равных животрепещущий вопрос “Может ли машина мыслить?”. Даже на Марс еще не слетали – только примериваемся, прикидываем...»³³¹.

Разочарование в идеалах научного и социального прогресса не замедлило сказаться на тех, кого массовое сознание трактовало как его носителей. «НФ литература зафиксировала не только изменение отношения к науке, но и изменение отношения к людям науки... Не слишком высокая заработная плата “научников” и ИТР... не способствовала упрочению веса звания ученого в обществе. Кое у кого создалось впечатление, что и эти, небольшие, деньги ученым в массе своей платят зря... Отсутствие прямых, видимых результатов деятельности ученых породило миф о касте безответственных бездельников, растрачивающих народные денежки на сомнительные опыты». Вслед за учеными подобное отношение было распространено и на творцов научной фантастики, воспринимаемых отныне как «лжепророки».

В 1990-е гг. на фоне экономических кризисов и трудного перевода бывших социалистических стран на капиталистические «рельсы» процесс разочарования в идеалах НТР стал еще более явственным. В фантастике же на него наложилась еще и пресыщенность читателей однообразием схем и штампов НФ. «Тяга не к железному, а к человеческому у читателя была настолько велика, настолько любители фантастики устали от стекла и бетона, “шагающих саксофонов” и никелированных “ручек приборов”, что “Леопарду с вершины Килиманджаро” Ольги Ларионовой, равнодушной к переживаниям своих героев, решительно прощали все издержки – и некоторый надрыв со слезой, и затянутость, и определенные погрешности в сюжете... Достоинства книги на тот момент были слишком очевидны...»³³².

Насыщенность рынка НФ-литературой стала особенно заметна в начале 1990-х гг. благодаря массовому тиражированию

«любительской» фантастической продукции, которую в погоне за прибылью выбрасывали на прилавки вновь созданные коммерческие издательства. «Сегодня вырвался на свободу целый легион вчерашних двоечников, сонм париев многих издательств и редакций, авторов фантастических сочинений, высокая лояльность которых все равно не могла перевесить их неудобочитаемость. Массовый поток НФ как бы привел к общему знаменателю все расхожие темы и сюжеты фантастики, упростил и опошлил их...»³³³. Невысокое качество издающейся фантастики в сочетании с тиражами, немислимыми в социалистические времена, компрометировало в глазах читателей данную область литературы в целом. Но так как *fantasy* все еще оставалась модной новинкой, разочарование касалось прежде всего рациональной фантастики.

Нелегким испытанием для НФ стала и переводная западная *science fiction*. Нельзя было не заметить, что она пользуется более высоким спросом, нежели творчество соотечественников. Сказались и многолетние запреты, и непривычный, а оттого притягательный «антураж». Звездные войны, космические боевики, захватывающие приключения в далеких галактиках, невероятные обстоятельства и новые виды оружия кружили голову читателю. И было непредставимо трудно побороть ощущение, что «настоящая» фантастика – там и что читать «свое» не стоит.

Результаты оказались вполне предсказуемы. Отечественные фантасты в 1990-е гг., и особенно в первой половине десятилетия, стали ревностно копировать сюжетные схемы и даже язык западной SF. «Самое любопытное, что массовая НФ, литература Потока, даже отстаивая самобытность и громко обличая западный “космополитизм”, продолжала машинально использовать традиционные схемы американских романов тридцати – сорокалетней давности, периода “золотого десятилетия”... Сегодня забавно наблюдать, как из-под живописных лохмотьев, из-за стилизованного “ой ты, гой-еси” неожиданно проступает знакомый сюжетный каркас, выстроенный на приключениях сильных решительных парней и хрупких платиновых блондинок. А поскольку единственная разновидность научной фантастики, на которую наши авторы долго и гордо держали монополию, – роман-эпопея о коммунистическом грядущем – ныне перестала

пользоваться спросом... делалось ясно: “права первородства” в фантастической беллетристике так или иначе принадлежали не нам»³³⁴.

Без общественно значимой проблематики рациональная фантастика стала хиреть, вырождаясь в авантюрное повествование и боевик. Не спасло бывшего лидера ни значительное расширение тем (одни только успехи информатики и виртуальные компьютерные миры породили, правда, тоже в подражание Западу, новую традицию «киберпанка»), ни масштаб таланта писателей.

Смена содержательных и художественных установок в наибольшей степени заметна у авторов, популярных в предшествующую эпоху. Например, известный отечественный фантаст А. Мирер, мастер интриги и «нетрафаретного» освещения классической НФ-проблематики («У меня девять жизней», 1969; «Дом скитальцев», 1976), в романе «Мост Верразано» (1997) великолепно воспроизвел сюжетные схемы англо-американской science fiction. Изобретение нового типа автомобильного двигателя, не нуждающегося в бензине, вызвало травлю героя спецслужбами нефтяных компаний. Во время попыток избежать гибели и получить награду за свое открытие к изобретателю приходит роковая любовь. Сюжет, казалось бы, позволяет завести серьезный разговор о судьбе ученого (вспомним чапековский «Кракатит» со схожим событийным рядом). Но... действие разворачивается динамично, читатель затаив дыхание следит за приключениями героев, а дочитав роман, недоумевает: зачем это написано? Конфликт не разрешен, изобретение не погибло, но и не запущено в производство, последствия массового применения новых двигателей неясны. Разумеется, в последнее десятилетие XX в. традиционная трактовка темы о гибельности технического прогресса для нравственного мира человека, да и любое другое морализаторство, не пользуются успехом. Однако серьезного читателя едва ли способны заинтересовать лишь частные эпизоды из жизни изобретателя, пусть даже гениального.

Подобный путь прошел в 1990-е гг. и популярный отечественный фантаст Кир Булычев, автор любимых советскими и восточноевропейскими читателями всех возрастов книг о приключениях «девочки из будущего» Алисы Селезневой. «И тогда Киру Булычеву, в конце концов, ничего не оставалось, как пере-

селить свою героиню из “советского космоса” в “американский космос”... Прежней Алисы не стало. В повести “Тайна рабыни Заури” идиллии не было и в помине: “девочку из будущего” могли запросто убить всерьез... Все жесткие атрибуты англо-американского космического триллера, которые Булычев долгие годы добродушно игнорировал, – все эти гангстеры, мафия, изуверы-рабовладельцы выставлены были напоказ. Но только Алиса выглядела здесь случайной гостьей, не более того»³³⁵.

Вышедшие в 1990-е гг. книги и многих иных фантастов («Евангелие от Крэга» О. Ларионовой, «Человек напротив» В. Рыбакова) оказались либо повторением уже написанного теми же авторами, либо копиями западных образцов. А многие авторы, чья популярность пришла именно на 1990-е гг. (В. Головачев, А. Бушков, чехи Я. Велинский, Я. Йиран, И. Кулганек и др.), и вовсе не желают отступать от приключенческих схем.

Любопытно, что аналогом «условного средневековья», господствующего в фантастике типа *fantasy*, с его непременными замками, драконами, длинными плащами, мечами, добрыми и злыми магами, красавицами и чудовищами, в современной *science fiction* стал не менее условный мир «развитого капитализма» – общество потребления, где каждый (в том числе и главные герои) озабочен преимущественно удовлетворением материальных потребностей при минимальной духовной рефлексии (в основном на тему: и что же это моя жизнь все равно такая тошная?). Похожий социум описали братья Стругацкие в романе «Хищные вещи века» (1964). Время лишь изменило оценки. Если раньше подобный мир отвергался с позиций социалистической морали, то сейчас отношение к нему терпимое: уютно, хоть и скучно, – да все равно лучше не бывает...

Приведем только один пример. В Чехии 1990-х гг. в опросах, проводимых журналом «Икария», в рубрике «Лучший чешский фантастический рассказ всех времен» первое место неоднократно занимала новелла Й. Пециновского «Бросаю тебе лассо, дружище»³³⁶. Действие новеллы происходит именно в подобном «условно-капиталистическом» мире. Так же, как и в реальной современности, наживаются в нем на слабостях обывателей владельцы крупных фирм бытовых товаров, так же владеет умами вездесущее телевидение. Единственное отличие (за исключением мелких

технических новинок) – хитроумная рекламная акция, рассчитанная на скучающую публику. За крупную сумму каждый гражданин может «набросить» на ближнего особым образом запрограммированное электронное «лассо», которое в случае попадания медленно растворит в себе жертву.

Правила изобретенной автором игры продуманы четко. «Лассо» программируется на определенное время преследования (оно зависит от уплаченной заказчиком суммы), движется с постоянной скоростью (примерно равной скорости пешехода, но всегда выбирая кратчайший путь), способно проникнуть в дом через замочную скважину или любую щель. Найти же «клиента» – и тем самым развлечь публику – ему помогают вездесущие телеоператоры и добровольные доносчики из числа мирных граждан, получающие за это приличное вознаграждение. Фантастическая посылка в рассказе Пециновского обладает достаточной оригинальностью и тщательностью разработки, чтобы захватить внимание читателя.

Мораль новеллы лежит на поверхности: в подобном мире можно выжить, лишь используя его собственные принципы – подлость и обман. И вот Дам, выдав телекамерам такого же, как он сам, бедолагу (тот умирает в муках прямо на глазах героя), а затем даже донеся на самого себя, обретает сумму, необходимую, чтобы отплатить обидчику. Конечно, он заказывает для него новое лассо...

Автору надо отдать должное: сюжет новеллы полон напряженной динамики, захватывающие сцены непрерывно сменяют одна другую. Писатель убедительно воспроизводит и атмосферу погони, и отчаяние загнанной в угол жертвы, и свое отвращение к «хищным» нравам обывателей. Читатель напряженно ждет финала, но вот гонка завершена, негодяй наказан – и тем самым содержание новеллы оказывается исчерпанным. Счастливый конец безоговорочно разрешает конфликт, так и не вышедший за рамки частных противоречий между персонажами. Разумеется, читатель не ждет в конце рассказа вооруженного восстания граждан против Системы. Но все же приходится признать: нравственный смысл новеллы Пециновского, как ни жаль, исчез за нагромождением приключений.

На этом и ныне весьма вторичном и однообразном фоне приключенческой НФ выделяются писатели, пытающиеся уйти от прямого подражания, ищущие более гибкие пути к удовлетворению запросов читателя. Иногда для этого бывает нужно в буквальном смысле погрузиться в прошлое. Так, например, интересен возврат к традициям научной фантастики и *fantasy* конца XIX – начала XX вв. современного чешского фантаста Л. Медека.

Еще в числе его первых опытов (рассказы конца 1990-х – начала 2000-х гг.) привлекла внимание остроумная комбинация посылки в стиле *fantasy* и научно-фантастического обрамления сюжета в новелле «Трагедия на Дзете VIII»³³⁷. На этой недавно открытой планете высаживаются земные колонисты – и вскоре гибнут при загадочных обстоятельствах. Комиссия, ведущая следствие, в качестве свидетеля допрашивает капитана звездолета, доставившего колонистов в новый мир. Он мало что может сообщить на допросе, но, заинтересовавшись происшествием, решается на собственное расследование. И в конечном итоге находит разгадку, но лишь потому, что сам является... вампиром, по несчастной случайности «активировавшим» одного из пассажиров, также несущего в себе «упырический» ген. Капитан разыскивает спрятавшегося на Земле убийцу, чтобы принять его в Семью (международное сообщество вампиров), но затем решает, что безопаснее убрать новичка и хорошенько замести следы. В рассказе ощутима полемика с научной фантастикой 1960–1970-х гг. (как западной, так и восточной), предполагающей, что в будущем мире космических полетов и торжества интеллекта не останется места вампирам и иным отголоскам мифологического сознания. Концепция Л. Медека, пожалуй, сложнее и достовернее: в психологическом облике человека и в грядущем сохранится вера в фантастическое, а на новые планеты с Земли будут перенесены не только научные знания и технические новинки.

В более позднем цикле новелл Л. Медека «Авантюрист» (2004)³³⁸ мы наблюдаем ту же сюжетную находку, но в ином повороте. Автор обращается к схемам приключенческой фантастики времен Р. Л. Стивенсона, А. Конан Дойля, Г. Р. Хаггарда. Для подобного повествования характерно сочетание реалий промышленной цивилизации с магическими силами и персонажами,

оттесненными прогрессом на периферию ойкумены, но отнюдь не утратившими своей мощи.

Главное действующее лицо, объединяющее разрозненные эпизоды, чех Франтишек, на дальних континентах и архипелагах известный как «мистер Франта Франта», – романтик, не мыслящий существования без странствий и опасностей. Не столько стремление к обогащению, сколько любовь и интерес к разгадке тайны заставляют его предпринять путешествие в древний египетский город (новелла «Вместо пролога: руины империи»), оказывающийся обителью упыриц-эмпуз, или преследовать по окрестностям Парижа восточного мага, оживившего казненных преступников и взявшего в заложницы подругу героя.

Чешский фантаст хорошо прописывает фон, на котором разворачиваются сюжетные события, и хорошо стилизует язык под романы «хаггартовской» эпохи. Но, как бы ни привлекали похождения отважного чеха в дальних краях и странах, приходится с сожалением констатировать, что пока произведения Л. Медека остаются «вещью в себе», приключениями ради приключений.

Аналогичный пример неплохой, хотя и не претендующей на раскрытие серьезной проблематики приключенческой фантастики в отечественной литературе являют собой, например, романы В. Панова из серии «Тайный город»³³⁹. Их автор использует достаточно оригинальную и неплохо проработанную фантастическую посылку, сочетающую принципы рациональной фантастики и *fantasy*. На современной Земле, согласно В. Панову, более или менее мирно уживаются несколько видов разумных существ, поселившихся здесь еще в незапамятные времена и отличающихся от людей (именуемых ими «челами») способностями к магии. Некогда эти нечеловеческие расы (навы, люды и чуды) по очереди господствовали над миром, но затем, теснимые Инквизицией, вынуждены были перейти к «подпольному» существованию, избрав своей резиденцией Москву. В. Панову удалось создать вполне достоверный фантастический мир, наложенный на узнаваемую повседневную жизнь российской столицы. Особое обаяние придают его романам побочные сюжетные линии и фантастические детали. Так, всеобщую симпатию в кругах любителей фантастики завоевали карикатурные Красные Шапки, небольшое и почти не владеющее

магией племя, знакомое челам в качестве «байкеров» – одетых в черную кожу и носящих на голове красные повязки-банданы хулиганов, вымогателей и мародеров. Интеллектуальный уровень Красных Шапок чрезвычайно низок, из-за чего они постоянно попадают в нелепые ситуации, составляющие ироническую параллель к «серьезным» событиям основных сюжетов – борьбе разумных рас между собой, налаживанию их взаимоотношений с человечеством и т. п. Однако эти типичные для НФ проблемы в романах В. Панова в лучшем случае оттеснены на периферию. На переднем же плане властвуют авантюрно-приключенческие схемы, дополняемые подчеркнуто динамичной манерой повествования, стилизованной под «массовый» триллер и боевик.

Разумеется, фантастике, как и всей художественной литературе, полагается быть «хорошей и разной». Нужна в том числе и приключенческая фантастика, увлекающая читателей неожиданными сюжетными поворотами и покоряющая образами бесстрашных героев, защищающих человечество от любых проявлений вселенского Зла. Плохо лишь, когда подобный тип фантастического повествования преобладает над всеми остальными, не оставляя места произведениям с более глубокой проблематикой и декларируя: вот такой и должна быть «настоящая» фантастика.

Социально-философская традиция в условиях рынка. Крушение социалистической системы общественных ценностей, падение престижа науки и наступившая на рубеже XX – XXI вв. эра личного комфорта и погони за материальным благополучием оттеснили на второй план социально-философскую фантастику – лучшую, на наш взгляд, как в содержательном, так и в художественном плане фантастическую традицию «мира социализма». Последним ее взлетом стал антиутопический роман второй половины 1980 – начала 1990-х гг. – «Невозвращенец» (1986) А. Кабакова, «Москва 2042» (1987) В. Войновича, «Завтра в России» (1989) Э. Тополя, «Лаз» (1991) В. Маканина, «Пирамида» (1994) Л. Леонова и ряд других.

И все же интересные примеры фантастических произведений с хорошо разработанной общественной проблематикой дает и литература 1990–2000-х гг., и именно они позволяют говорить о

том, что социальная фантастика, пусть и в стесненных обстоятельствах, продолжает свое существование. Из представителей старшего поколения фантастов в русле социальной традиции продолжает работать Б. Стругацкий («Поиск предназначения», 1995; «Бессильные мира сего», 2002; под псевдонимом С. Витицкий). Запомнился читателям и заставил всерьез задуматься от том, далеко ли ушло человечество по пути цивилизации, роман одного из наиболее маститых авторов современной чешской фантастики О. Неффа «Тьма».

Это произведение имеет сложную творческую историю. Его текст существует в двух версиях, соответствующих изданиям 1999 и 2003 гг. В первом варианте «Тьма» представляла собой типичный «роман катастроф» в традициях К. Саймака или Д. Уиндема. Речь в нем шла о чуждой землянам сверхцивилизации, вторгшейся в Солнечную систему и «отменившей» в ней... электричество: «в часовом поясе Центральной Европы электрическая энергия перестала функционировать в 15 часов 16 минут 22 секунды летнего времени. Была пятница 17 апреля 1998 года, день, с которого начинается новая история человечества» (11)³⁴⁰.

Отсутствие электроэнергии всего за полгода превращает Европу – и прежде всего добропорядочную Прагу с многовековым культурным наследием и претензиями на «западную» цивилизованность – в типично средневековый мир с голодом, эпидемиями и непрекращающимися сражениями за власть феодальных группировок. Особенно удаются Неффу эпизоды первых дней катастрофы: аварии трамваев, паника в метро, массовый грабеж магазинов. Избалованных пражан поначалу волнует в основном отсутствие воды и остановившиеся лифты. Лишь постепенно они начинают осознавать последствия случившегося.

Впечатляющие панорамные сцены пожаров, мора и побоищ О. Нефф, подобно К. Чапеку в романах «Фабрика Абсолюта» и «Война с саламандрами», перемежает рассказом о судьбах нескольких «сквозных» персонажей, намеренно отбирая их из разных слоев населения. Это молодой инженер Гонза Крыл, впоследствии становящийся командиром одной из импровизированных провинциальных «армий», его возлюбленная,

служащая турфирмы Маркета, невольно открывающая для себя все «прелести» патриархальной деревенской жизни, пьяница Индржих Гривнач, превращающийся в грозного диктатора Праги, и его дочь Катка, страдающая болезнью Дауна. Действуют в романе и реальные исторические лица – руководители государства во главе с президентом Гавелом, тщетно пытающиеся спасти страну от одичания. В их изображении немало сатирических моментов. Однако для всех персонажей, независимо от их «реальной» или «вымышленной» природы, экстремальная ситуация становится средством выявления доминирующих, но ранее лишенных возможности проявиться в полной мере черт натуры.

О. Неффу не откажешь в умении моделировать яркие вымышленные миры, отличающиеся смысловой «прочностью» (т. е. продуманностью до мельчайших достоверных деталей) и глубиной (порождающие немало парадоксальных проблем). Роман отличает динамичная интрига, прекрасно выписанные бытовые сцены, «живые» характеры. Чего стоит только описание путешествия Гонзы и Катки из погибающей столицы в глубь страны! Плывущие по Влтаве трупы, на которых охотятся одичавшие собаки; вооруженные засады в прибрежных сараях; обнесенные стенами из панелей бетонных многоэтажек провинциальные города...

Тем не менее в первой версии романа автор явно не был в силах справиться с собственной посылкой. Развязка давалась в традициях «твердой» американской *science fiction* (просматривались параллели с эпопеей А. Кларка «2001: космическая одиссея») и попросту губила сюжет. Разрушившая земное общество сверхцивилизация оказывалась высокогуманной, а кратковременные изменения в свойствах материи в околосолнечном пространстве требовались ей для строительства межгалактической транспортной магистрали. О своих добрых намерениях пришельцы честно пытались предупредить землян с помощью... Катки и подобных ей страдающих болезнью Дауна подростков. В финале Катка переживала чудесную метаморфозу и, хотя и не становится «разумной» в обычном смысле слова, вступала с инопланетянами в контакт и готовилась положить начало обновленному человечеству Земли.

Перенесенные испытания, по мысли О. Неффа, должны были закалить землян и избавить их от животных инстинктов. Ужаснувшись дикости, в которую невольно впали, персонажи в грядущем не повторят прежних ошибок. Хотя в чем именно состояли ошибки, оставалось неясным: ведь человечество не несло ответственности за катастрофу и в создавшихся условиях вело себя абсолютно «естественно» и трезво. Непонятно было и то, каким образом произойдет всеобщее «улучшение нравов» в дальнейшем. Но так или иначе, в знак выхода земной цивилизации из тьмы на последней странице вновь вспыхивал электрический свет.

Нарочитый «розовый» финал первой версии романа, к счастью, не устроил автора. Переработанная им «Тьма 2.0» существенно отличается от своей предшественницы. Причины исчезновения электричества в нем связаны с изменениями магнитного поля Земли. Могущественные инопланетяне отсутствуют, и человечество предоставлено самому себе. Но даже пройдя через ужасы голода, одичание и взаимное истребление, большинство людей не стремится вернуться к цивилизации. Лампы давно горят, но пришедшие к власти грабители и убийцы скрывают этот факт, чтобы сохранить свою мощь, а обыватели с наслаждением расправляются с учеными, считая их истинными виновниками катастрофы. Битва за передел власти в возрожденном «средневековье» завершается тем, что на обновленный трон Чешского королевства попадает та самая (но теперь уже вставшая на путь бесконтрольного садизма) страдающая болезнью Дауна Катка, которая в первой версии романа спасла планету.

В предисловии ко второму изданию автор поясняет: «Когда в середине девяностых я начал писать «нулевую» краткую версию книги, я еще верил, что государствами управляют в общем неплохие люди, у которых есть идеалы и которые стремятся ориентировать ход вещей в правильном направлении... Но то, что у нас происходило после 1997 года, избавило меня от иллюзий. Я перестал думать, что, если бы “настала тьма”, власть имущие старались бы ее рассеять, устранить, найти позитивное решение... Нет. Они приспособились бы и извлекли из произошедшего максимальную личную выгоду» (5).

Итак, вместо мирового объединения в романе О. Неффа царят разобщение и хаос. Выход в космос и встреча с иными формами разума сменились в социально-философской фантастике рубежа XX–XXI вв. возвращением к феодальным порядкам и отказом от цивилизации технического типа. Аналогичную проблематику и похожий сюжет нетрудно обнаружить и в российской фантастической прозе. Например, в романе «Великий Сатанг» Л. Вершинина «причиной гибели демократической земной цивилизации является прежде всего ее внутренняя гнилость, потребительское сознание массового человека, не способного на самопожертвование во имя чего-то высшего, ни даже на деятельное сострадание. Именно поэтому пассионарные дикари-дархайцы, жители отсталой планеты, с легкостью захватывают власть, и в результате Земля погружается в кровавый хаос»³⁴¹. Симптоматичны текстуальные переключки в романах О. Неффа и Л. Вершинина: в каждом из них к власти приходят уголовники и бомжи. В книге российского фантаста «король называется “паханом”, меч – “пером”, армия – кодлой”. Рыцари-“братва” одеты не в кольчуги, а в кожанки, крепостные крестьяне именуются “лохи”...»³⁴².

Можно привести и иные примеры. Так, в романе А. Громова «Мягкая посадка» деградацию культуры и забвение гуманитарных ценностей вызывает новое оледенение. Как видим, неожиданное для многих интеллектуалов изменение ценностных приоритетов общества в постсоциалистический период стало одной из наиболее важных и «больных» тем в социальной фантастике.

Иронический вариант раскрытия той же проблематики содержится в книгах известного российского фантаста Е. Лукина «Алая аура протопарторга» (2000), «Чушь собачья» (2003), «Штрихи к портрету кудесника» (2005) и иных, составляющих цикл о постперестроечном бытии трех вымышленных провинциальных городов – Сулова, Баклужино и Лыцка.

«Соперниками Лыцк и Баклужино чувствовали себя с незапамятных времен, – поясняет автор. – В годы социалистического строительства борьба двух райцентров свелась в основном к тому, что Лыцк и Баклужино всячески помогали советской власти ущемлять друг друга... Теперь же, после распада Суловской области, противостояние двух бывших районов, а ныне –

держав, обрело четко выраженный идеологический характер. Если в Лыцке к власти пришли православные коммунисты, то на выборах в Баклужино победу одержало общественно-политическое движение “Колдуны за демократию”... Единственное, что объединяло подчас давних соперников, – это глубокая неприязнь к областному центру...» (27, 30, 31)³⁴³.

В стремлении ни в чем не походить друг на друга города совершенно не знают меры. Баклужинцы изо всех сил копируют Запад. Глава Лиги Колдунов (парламента) одновременно носит титул Президента суверенной Республики Баклужино. В финансовом мире города всем заправляют фирмы «Дискомфортъ» и «Ограбанкъ»... Лыцк столь же последовательно укореняет у себя «национальные» традиции, причем одновременно и тысячелетние религиозные, и не очень давние социалистические. Поэтому правит им Партиарх, который время от времени в очередном агитхраме «освящает иконостас красного уголка». Население держит в страхе нарком инквизиции, юношество сплачивает организация комсомоломольцев («Коммунистический союз богобоязненной молодежи»), в армии распоряжаются митрозамполиты, а внедренная Лыцком в Баклужино агентура именуется своей организацией «Красные херувимы» – явно с намеком на памятных старшему поколению россиян «Красных дьволят». На этом фоне алеющий над лыцким магазином «Культтовары» (продающим церковную утварь) лозунг «Слава Богу!» воспринимается отнюдь не как вздох облегчения, но как свежая партийная директива. Разница убеждений и традиций Баклужина и Лыцка в конце концов приводит к военному конфликту, в который вмешивается сам всемогущий блок НАТО.

Еще более парадоксальна ситуация в бывшем столице области Суслово. Снедаемые завистью к отколовшимся райцентрам («вроде бы и война у них... и террор, а инвестиции из-за бугра все равно ползут...»), сусловчане «некоторое время насаждали сверху» нудизм, «наивно полагая хотя бы таким образом привлечь к себе интерес мировой общественности. Публиковались статьи, доказывавшие, что нудизм экономически выгоден. Придумывались всяческие льготы для любителей обнаженки». Затем нашелся иной выход: «Было, короче, сообщение в прессе: дескать, в Лос-Анджелесе люди к миллионерам собаками рабо-

тать нанимаются. Последний писк! Ну а мы что, хуже, что ли? Год спустя оказалось – «утка». А за год тут такого понаворочали! Гильдию служебных собак учредили, Общество домашних животных перепрофилировали, теневая экономика вокруг этого дела закружилась. А самое главное: новый признак крутизны возник! Выходи в любом прикиде, из любой тачки, но если рядом с тобой никто не бежит на четвереньках и в чем мать родила – значит ты лох! (55).

Подобная сюжетная посылка позволяет автору по-новому, глубоко и многосторонне раскрыть в романе «Чушь собачья» традиционную сатирическую аналогию «человек – животное». По-человечески, то есть разумно, искренне и верно, в романе Е. Лукина ведут себя лишь персонажи, изображающие собак. «Они лизали мне руки сквозь решетку, некоторые лаяли, один даже укусил... Нет, не беспокойтесь, ничего серьезного! Это удивительно доверчивые и наивные создания. Во всяком случае, должен признаться, что давно уже не встречал столь благодарных слушателей. Но вот закончился рабочий день... – При этих словах складчатое лицо проповедника заметно омрачилось. – Все они вышли из своих офисов уже в человеческом облике – и, знаете, я ужаснулся. Совершенно другие существа: расчетливые, циничные... Словом, у меня сложилось впечатление, что общаться с ними можно только в служебное время» (146).

Сусловское общество, и без того немногочисленное, оказывается еще и многократно расколотым: на нудистов и их недоброжелателей, на гонителей человекообразных «псов» и тех, кто требует, чтобы их пускали в здание городской администрации... Противоречивая, но узнаваемая картина! Стремление «не отстать от Запада», погоня за популярностью и вместе с тем бесконечное деление на партии, общества, союзы вполне характеризует ныне состояние дел и в российском обществе, и в отечественной фантастике...

Своеобразным ответвлением социально-философского фантастического романа в 1990-е гг. становится зародившийся в предыдущие эпохи развития фантастики (П. Андерсон, Т. Парницкий) историко-фантастический роман. Авторы подобных произведений стремятся переосмыслить ход событий и, пользуясь посылкой «а что было бы, если...», рассматривают иные,

нежели осуществившиеся в реальности, варианты развития социума. Так, в романе Л. Вершинина «Первый год республики» (1996) хоть и не на Сенатской площади в 1825 г., а на юге России в 1926-ом, но побеждают декабристы. А в книге А. Лазарчука «Все, способные держать оружие» во Второй мировой войне верх одерживает гитлеровская Германия. Иногда в области исторической фантастики выделяют несколько локальных разновидностей: альтернативно-историческую прозу, криптоисторию и т. п.³⁴⁴ Фантастический элемент в произведениях подобного рода может иметь различный масштаб и вес: от сюжетообразующей посылки до второстепенной детали. Например, книга К. Булычева «Река Хронос» (1992) и последующие, составившие одноименный цикл, выдержаны преимущественно в жанре традиционного исторического романа, за исключением единственного допущения – знакомства главных героев с группой путешественников во времени.

Одним из лучших отечественных альтернативно-исторических романов последних лет следует, по-видимому, признать книгу В. Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”» (1993). Среди других аналогичных произведений его отличает прежде всего жанровая полифония, сочетание элементов психологического, любовного, детективного и социально-философского романа. Как и «Солярис» С. Лема, книги В. Рыбакова (помимо данного романа это трилогия «Очаг на башне» 1986; «Человек напротив», 1997; «На чужом пиру», 1999) являют собой редкий образец того, как тонко и лирично фантастика способна повествовать о любви и сложных отношениях между людьми.

Действие романа «Гравилет “Цесаревич”» происходит в конце XX в. в «альтернативной» России, не пережившей ни Октябрьской революции, ни Великой Отечественной войны. В ней по-прежнему правит монарх, процветает дворянство, высоко ценятся честь и достоинство личности. В дальнейшем оказывается, что эта достаточно идеализированная линия развития нашей страны и была «настоящей», «исконной», а знакомая нам история – лишь результат чудовищного научного эксперимента, исказившего психику россиян. Несколько наивная гипотеза, лежащая в основе сюжета, обладает тем не менее большой притягательной силой. За ней ощутима очень глубокая и искренняя

тоска автора по доброму и человеческому миру, не знакомому с экономическими кризисами, оголтелой политической демагогией, всех развращающей коррупцией и господством эгоистического стремления выжить любой ценой. Писатель, раскрывающий прежде всего нравственную проблематику (примечательны также его повести «Мотылек и свеча» (другое название «Вода и кораблики», 1973), «Доверие», 1989; роман «На будущий год в Москве», 2003), В. Рыбаков тяжело переживает нынешние времена, но каким-то образом ухитряется сохранять веру в добро и справедливость – если не для человечества в целом, то хотя бы для отдельных, хороших и совестливых людей.

Еще одной попыткой создать существующий в «параллельной современности» выстроенный по этическим законам мир стал разработанный В. Рыбаковым совместно с Ю. Алимовым «проект Хольм ван Зайчик». От имени этого придуманного голландского востоковеда опубликована (якобы в переводе с китайского) целая серия детективных романов («Дело жадного варвара», 2000; «Дело незалежных дервишей», 2001; «Дело о полку Игорева», 2001 и др.), действие которых происходит в мощной державе под названием Ордусь. Данное государство образовалось в XIII столетии в результате договора об объединении Руси и Орды, заключенного Александром Невским с сыном Батыем Сартаком. Позже в состав державы «вошла Поднебесная (Китай), и Ордусь распространилась от моря и до моря; великая процветающая империя – с тремя столицами: Ханбалык на востоке, Каракорум в центре и Александрия Невская на северо-западе. Цветущая Срединка в центре и семь улусов по краям. Во главе – император, управляющий страной волею народа и силою Небесного Мандата»³⁴⁵.

В межнациональных отношениях в придуманной державе царит толерантность, культуры Востока, России и Запада мирно уживаются между собой. Процветают различные религии, но основой морали является конфуцианство – точнее, категория «сообразности», служения каждого общему благу. Отсюда официальное обращение граждан друг к другу – «единочаятели». В остальном же (быту, одежде, устройстве семьи и т. п.) любой житель Ордуси волен придерживаться каких угодно норм и традиций.

В романах Хольма ван Зайчика описан действительно сложный и интересный тщательно продуманными деталями вымышленный мир, обладающий большим нравственным потенциалом. Но, к сожалению, несмотря на добрые намерения авторов, по художественным достоинствам и эмоциональному воздействию этот мир уступает модели реальности, созданной в романе «Гравилет “Цесаревич”». Любопытные детали отвлекают внимание, и целостной картины бытия гигантской империи не возникает. Детективные сюжеты просты и временами наивны, они носят явно иллюстративный характер. Этическая проблематика, поднимаемая в цикле, знакома читателю по предыдущим произведениям В. Рыбакова и производит впечатления повтора, если не штампа. Словом, при всем таланте и эрудиции создателей «Хольма ван Зайчика» данная книжная серия осталась всего лишь издательским «проектом», рассчитанным на коммерческий успех и ради этого успеха «эксплуатирующим» литературную репутацию одного из авторов.

Дают ли приведенные выше примеры основания для оптимизма? Возродится ли отечественная социально-философская и, шире, рациональная фантастика в былом блеске? В середине 1990-х гг. Р. Арбитман полагал, что «нынешний кризис НФ – это нормальный кризис перепроизводства; рано или поздно законы нормальной конкуренции отсекут совсем уж беспомощное, да и “троечники” должны будут приспособливаться... благо читатель НФ, один из самых “квалифицированных”, быстро научится отличать оригинальное от поддельного»³⁴⁶. Прогнозы пока не сбылись и сбудутся ли, сказать трудно. С конца 1990-х гг. в российской фантастике ощутил некоторый возврат интереса к общественно значимой проблематике. В традициях социально-философской фантастики написаны «Императоры иллюзий» С. Лукьяненко, «Выбраковка» О. Дивова, «Жаворонок» А. Столярова, «Дети ржавчины» М. Тырина, «Шаг влево, шаг вправо» А. Громова, «Времена негодяев» Э. Геворкяна и ряд других произведений³⁴⁷.

И все же сегодня на книжном рынке «социальная фантастика занимает очень скромный сектор общего объема. По разным подсчетам – от 4 до 10%. Причем последняя цифра явно завышена»³⁴⁸. Молодые фантасты нередко считают не только соци-

альную, но и вообще «научную фантастику» фактом истории. «Говорят обычно об “отмирании научной фантастики”, то есть тех книг о научных открытиях, которые были так популярны в середине XX века. Но это неизбежно, и “виновата” в этом не фантастика, а сама наука. Она ушла так далеко, что современные научные открытия не может понять ни читатель, ни писатель, ни даже ученый той же специальности, но другого профиля. Да и в обществе интерес к науке поугас, когда выяснилось, что технический прогресс еще не влечет за собой всеобщего счастья. Зато появилась и развивается другая фантастика – ведь жизнь не ограничивается только сферами точных наук. А главную тему всей мировой литературы – о человеке и его месте во вселенной – хороший рома фэнтези может подать ничуть не хуже, чем книга любого другого жанра, рода и вида»³⁴⁹.

Итак, эстафету размышлений о «вечных» проблемах у научной фантастики переняла *fantasy*. Попробуем разобраться в причинах ее популярности на рубеже тысячелетий.

Расцвет *fantasy* и попытки создания ее национальных вариантов. Этот тип фантастики в литературном процессе и в сознании читателей сейчас занимает то же место, что НФ при социализме. И если при слове «фантастика» в 1950–1960-е гг. в голове читателя возникал стандартный набор маркеров: роботы – звездолеты – машины времени – вселенское братство – коммунизм, то ныне с такой же регулярностью приходит на ум: магия – драконы – мечи и копья – путешествие необыкновенных героев за волшебным предметом. «Так называемая фэнтези всех цветов и оттенков (историческая, антропологическая, космологическая и т. п.) с полновесным довеском литературы фантасмагорийной – в диапазоне от Борхеса до Павича или Пелевина – покрыла собой практически все пространство мировой словесности; некогда обширнейшие владения собственно научной фантастики сократились до размеров дачного участка»³⁵⁰.

Казалось бы, несвоевременно и несвоевременно увлекаться мечтами и магией в начале третьего тысячелетия нашей эры, в техногенном глобализирующемся мире. Куда более логичным было бы ожидать от фантастов уточнения их же собственных прогнозов двадцати-тридцатилетней давности о формировании планетарной цивилизации, начале космической экспансии, ус-

пехах клонирования и генной инженерии и т. п. Но вместо этого «в моде» – заклинания и холодное оружие; контакт с инопланетным разумом заменила борьба героя с изначальной Тьмой, космическим Хаосом, абсолютным Злом.

Конечно, во многом именно «рубежность» периода смены тысячелетий возвращает интерес читателей к законам мифологического мышления – подобно тому, как это происходило в конце XIX в. (мы говорили об этом в главе 2). Отсюда интерес к наступлению Эры Водолея, оживление хиромантии, оккультных учений, «альтернативных» религий и т. п. Верна, на наш взгляд, и мысль В. Орлова, вынесенная в эпиграф данной главы: чем взрослее становится человечество, тем с большей нежностью оно относится к сказкам собственного детства.

Но этих глобальных процессов недостаточно для объяснения ни с чем не сравнимого бума *fantasy* на восточноевропейском пространстве в 1990-е гг. Здесь, бесспорно, действовал и ряд дополнительных факторов, отсутствующих в англо-американской фантастической традиции. И главным, как мы уже не раз повторяли, стала «усталость» читателя от схем и штампов ранее безраздельно господствующей НФ. Дефицит магической, метафорической, сказочной фантастики на заре демократии был столь велик, что читатель максимально сочувственно воспринял обрушившийся на него вал переводов западной *fantasy*.

Разумеется, и этой фантастической традиции, как мы показали в предыдущих главах, есть чем гордиться. Ее украшают имена и произведения Э. По, Ф. Кафки, Г. Майринка, Г. Лавкрафта, П. Бигля, Д. Толкиена, У. Ле Гуин. К «классике жанра» относятся и лучшие романы А. Левина, С. Кинга, У. Блэтти. К сожалению, именно «классика» *fantasy* читателям социалистических стран была известна недостаточно. В России, например, были изданы переводы лишь двух романов Д. Р. Р. Толкиена («Хоббит», 1976; позже первая книга эпопеи «Властелин колец», 1982) и две части трилогии М. Стюарт «Полые Холмы». Аналогичная ситуация, по мнению А. Сапковского, была характерна и для Польши: «Жанр фэнтези популяризировали... самопальные переводчишки в так называемых фэнзинах, изданийишках, которые прочитывались так называемыми фэнами, то есть типами, объединенными в так называемом – вы уж простите за слово –

фэндоме. Но даже и среди бывалых, всезнающих и ярых фэнов про фэнтези практически ничего не было известно. И ничего удивительного, ибо кроме вышеупомянутых Толкина, Ле Гуин, Лейбера и Уайта на польский язык не было переведено НИ ОДНОГО значительного произведения данного литературного направления»³⁵¹.

И лишь в начале 1990-х гг. в России и иных восточноевропейских странах стали массовыми тиражами выходить произведения У. Ле Гуин, Р. Желязны, Р. Говарда, М. Муркока и иных признанных мастеров данного типа фантастики. Но даже среди этих изданий отнюдь не все обладали бесспорными художественными достоинствами.

Некритическое восприятие восточноевропейскими читателями новой фантастической традиции имело ряд негативных следствий. Во-первых, оно привело к сужению выразительных возможностей данного типа вымысла, который стал основой бесчисленных низкопробных романов с псевдосредневековым декором. Во-вторых, и в этой сфере фантастики в 1990-е гг. чаще всего «копировались копии». Популярность завоевало творчество не только Д. Р. Р. Толкиена или основоположника «героической» *fantasy* Р. Говарда, но и их бесчисленных западных эпигонов. А вскоре к ним добавились и собственные «продолжатели». Начиная с россиянина Н. Перумова, поляка А. Сапковского и чешской писательницы В. Валковой (работающей под псевдонимом Adam Andres) авторов подобного типа не счесть в фантастике бывших социалистических стран.

Появление первых образцов российской *fantasy* относится к рубежу 1980–1990-х гг. Многие ее создатели заявили о себе публикациями в сборниках ВТО МПФ. Достаточно вспомнить рассказы и повести «Ведьмак Антон» (1989) М. Шабалина, «День без Смерти» (1989) Л. Кудрявцева, «Тени сна» (1989) В. Забирко, «Белая дорога» (1990) С. Варганова, «Дверинда» (1991) Д. Трускиновской, «Выборный» (1992) Ю. Иваниченко. В этих произведениях действуют сверхъестественные силы и сказочные герои, феи крадут детей, а разные миры, как корешок книги, соединяет романтическая Белая Дорога. *Fantasy* в сборниках ВТО МПФ уже не маскируется под НФ или мифологическую прозу, хотя доминирует в этих изданиях по-прежнему ра-

циональная фантастика. Рождающаяся российская *fantasy* очень тесно связана с ней по смыслу и форме, ее первые опыты напоминают «Понедельник начинается в субботу» А. и Б. Стругацких, где тесно переплетаются повседневность и чудо. Покойники встают на защиту собственного кладбища, приговоренного чиновниками к сносу, ухудшение экологической обстановки волнует волшебных обитателей леса, Смерть гостит у героя-диссидента, преследуемого тоталитарным режимом и т. д.

Однако всерьез об отечественной *fantasy* критика заговорила лишь в середине последнего десятилетия XX в. Это произошло после появления нескольких «знаковых» произведений, написанных в традициях мировой мистической и героической фантастики: романов «Меч и радуга» М. Симонс (Е. Хаецкой), «Многорукий бог далайна» С. Логинова, «Нисхождение Тьмы или Триста лет спустя» Н. Перумова, цикла «Бездна Голодных Глаз» Г. Л. Олди (Д. Громова и О. Ладыженского)³⁵² и некоторых других.

Применительно ко второй половине 1990-х гг. можно говорить уже о массовых изданиях нового типа фантастики в России и иных славянских странах – и, к сожалению, о начале бесконечного тиражирования одних и тех же быстро надоевших штампов и сюжетных схем. Несмотря на, казалось бы, абсолютную свободу фантазии, не стесненную, как в рациональной фантастике, требованиями хотя бы формальной «научности», произведения «массовой» *fantasy* удручающе однотипны. Они без конца воспроизводят одни и те же безнадежно примитивизированные «толкиеновско-конановские» приключенческие, «лавкрафтовско-кинговские» кровавые, магическо-сатанинские в духе А. Левина или уныло-абсурдистские схемы.

Покажем это на примере рассказов молодых чешских авторов из сборников, подготовленных по итогам национальных конгрессов фантастов «Паркон» 2001 и 2002 гг.³⁵³ Рациональная фантастика в них практически не представлена – за исключением нескольких робких попыток соединить научно-фантастическую гипотезу с f-посылкой. Одну из этих попыток (новеллу Л. Медека «Трагедия на Дзете VIII») мы охарактеризовали выше.

В остальном же господствуют волшебные и чудесные (но при этом на удивление плоские и скучные) модели бытия. В новелле И. Куглеровой «Забытая» в торговом порту Серые Гавани (аллюзия на эпопею Д. Р. Р. Толкиена) стоит некогда построенный эльфами корабль, ныне обслуживающий туристов. Героиня-проститутка боится воды, но сумасшедшая старуха открывает ей, что она – эльфийского рода и когда-нибудь укажет своим соплеменникам путь за море. Однако на деле героиню ждет прозаическая смерть от передозировки наркотика.

В явно затянутой «средневековой» новелле с элементами *fantasy* З. Луковской «Кровная месть» герой – отпрыск знатной фамилии. Его семья уничтожена соседом в борьбе за спорный участок земли. Повзрослев, персонаж входит в доверие к сыну своего врага и убивает его, но от других убийств отказывается. За это его начинают преследовать волки (их изображение украшает фамильный герб), пока на помощь не приходят некие рыцари Ордена Горящего Креста, намеревающиеся включить героя в ряды борцов с язычеством.

В художественном пространстве рассказов из обоих сборников царит невообразимый фольклорно-мифологический хаос, сталкиваются персонажи из самых разных эпох и этнических традиций. Миниатюра А. Мартина «Сбежавший шлем» повествует о гноме, напившемся в принадлежащем людям трактире. Местная мошенница похищает его головной убор, он кидается в погоню. Убив девицу, шлемом завладевают гоблины, на них нападают тролли... «Картинки Темелинска» З. Роглика представляют собой нарочито наивное повествование ребенка о мире, где все перепуталось или мутировало (остается неясным). Куры производят на свет лающих котят, которым нужно купировать резцы. Яйца взрываются, образуя атомные грибы. Мать героя сплетничает с осами, а отец ждет ребенка. Я. Речкова в новелле «Бестию Судьбы» пересказывает легенду об Атлантиде, цивилизация которой одряхла и гибнет в результате извержений вулканов. Жители пытаются спастись на кораблях и основать поселения в Африке, где обитают дикари-негры и люди-звери, по ночам принимающие волчий облик. В дальнейшем оказывается, что они – плоды генных эксперимен-

тов выдающегося мудреца, жившего в Атлантиде несколько веков назад.

Примеры можно множить и множить. Для чего изобретаются подобные сюжеты, остается для читателя загадкой. К сожалению, по тому же принципу смешения всего и вся строится в современной *fantasy* и большинство романов. Нередко трудно отделаться от впечатления, что, начиная работу над текстом, автор даже не задумывается о том, чем он завершит сюжет. Впрочем, эту горькую правду отнюдь не принято скрывать. Один из самых популярных в России фантастов Ник Перумов так характеризует «технологии» современной *fantasy* в сопоставлении с фантастической литературой социалистической эры: «В основе произведений лучшей советской фантастики... лежала мысль, что первична идея. Новая, оригинальная, социальная, научная, этическая. А дальнейшее и прочее: мир, герой, сюжет – вторично, и есть просто средство, которое и доносит до читателя некую глобальную идею. Я с этим в корне не согласен... У меня... начинается с того, что я сажусь и рисую карту какого-нибудь безумного мира... Одним росчерком пера появился континент, потом я увидел скалы, спускающиеся к морю... прибой и шестерых всадников, едущих по этому прибою. Кто они были, куда ехали, зачем и почему – я не знал... Я не знаю, чем кончится роман»³⁵⁴.

Менее резко, но по сути аналогично описывает собственную творческую манеру создательница фантастических романов о прошлом славян Е. Дворецкая: «Всегда первичен герой и принцип его взаимоотношений с окружающим миром (не только с другими людьми). А дальше уже характер героя и его развитие определяют и двигают сюжет... Когда герой направляет события, а не заданная схема сюжета за шиворот волочет героя туда, куда ему вовсе не надо, повествование получается и убедительнее, и разнообразнее... И если кто думает, что знает, куда героя вынесет, то ошибается. Ведь даже сам герой этого обычно не знает»³⁵⁵. Вот так и ждет читатель уже почти два десятилетия: куда же «вынесет героя» расцветшей восточноевропейской *fantasy*? Зато в коммерческом отношении подобная структура беспроблемна: в рамках заданной серии она позволит создать любое количество романов.

Не только манера создания, но и тематика произведений Е. Дворецкой очень показательна для современной фантастики славянских стран. Чтобы не затеряться за спинами западных авторов *fantasy*, славянская фантастика попыталась создать оригинальные национальные формы, обратившись к «праславянским» псевдофольклорным и псевдомифологическим мотивам. Несть числа подобным романам Ю. Никитина, Ю. Петухова, С. Алексеева. Наиболее талантливые писатели прекрасно чувствуют однотипность подобной прозы. «Неожиданно в нашей *fantasy* стало славянско, пресно и квасно, похотливо, кисло и льняно. Свойски... И что нам Конан, у нас есть родимые вояки: Вареник, Збирог, Пэрог, Котей, Потей, Заграй, Сыграй, Прибей и Заметай! И двинулись эти Вареники от мызы к мызе, конечно, зигзагами, двинулись через леса, дубравы и велесы...»³⁵⁶. Читают, тем не менее, и это – и отнюдь не только в силу неразвитости литературного вкуса. «Люди устали от сложности и неоднозначности нынешней жизни, от размытости этических ориентиров. И миры фэнтези, где добро и зло чаще всего поляризованы, служат отдушиной. Читатель готов платить пусть за вымышленное, но все же убежище»³⁵⁷.

И все же в лучших – пусть немногих – своих образцах *fantasy* славянских авторов вполне убедительно демонстрирует глубину проблематики, серьезность идей, оригинальность и привлекательность вымышленных миров. Приведем несколько примеров.

Пожалуй, наибольших успехов добилась в последние пятнадцать лет *fantasy* мистико-философского плана. Впрочем, и ранее (см. главу 2) эта разновидность фантастики по содержательным и художественным достоинствам выделялась в европейской литературе.

Один из ярких ее представителей – наиболее известный фантаст сегодняшней Польши А. Сапковский. В 1986 г. польский журнал «Фантастика» опубликовал новеллу «Ведун» (на русский язык переводится также и «Ведьмак»), ставшую своеобразной эмблемой его творчества. Позже она вошла в состав одноименного сборника, который вместе с последующими циклами рассказов «Последнее желание» (1990) и «Меч предназначения» (1992) обеспечил автору шумный успех не только на родине, но и в других странах.

Читателей привлёк мрачноватый, но удивительно достоверно воссозданный облик вымышленного мира, не имеющего названия и населённого самыми разными народами и волшебными существами. Те из магических созданий, которые враждебны людям, становятся объектами профессиональной деятельности героя-ведун Геральта, не имеющего чудесных свойств, но все же сверхчеловечески выносливого, умелого и преданного своему ремеслу.

А. Сапковский нашёл несомненно удачный художественный прием. Средствами современной *fantasy*, весьма опытной и изощренной в описании вымышленной реальности, он пересказывал классические сюжеты фольклорной и литературной волшебной сказки, средневековых легенд и преданий, «страшных» историй и т. п. В новелле «Ведун» представительница королевской семьи стала любовницей собственного брата, была проклята за это равнодушным к ней вельможей и родила дочь-упырицу, встающую по ночам из гроба и охотящуюся за собственными подданными в коридорах дворца и на улицах города. Освободить принцессу от заклятья можно лишь с помощью сложных и неприятных ритуалов, что на пределе своих не совсем человеческих, но и не вполне магических возможностей мужественно проделывает герой.

Симптоматично, что в новелле нет развернутой мотивировки фантастических событий, упоминаний о могущественных магах, борющихся за мировое господство, войнах Света и Тьмы и т. п. Быт и нравы условно-средневекового мира подчеркнута снижены, «обыкновенны» (некоторые критики и почитатели даже пытались уличить автора в мелких неточностях и анахронизмах, воспринимая его новеллы едва ли не как исторические свидетельства). Ведун относится к собственным подвигам как к рутинной работе, не слишком доходной и престижной. Им движет жалость к людям, страдающим от чудовищ. Но там, где люди, достигшие успехов в строительстве цивилизации и изготовлении оружия, начинают уничтожать и относительно безвредных волшебных существ, герой становится на защиту фантастических персонажей. В новелле «Предел возможного» он спасает от гибели отпрыска одного из последних драконов, в рассказе

«Край света» защищает сильвана-лешего от гнева крестьян, у которых тот портит урожай.

Лучшие образцы сочетания поэтики *fantasy* со сказочным сюжетом демонстрируют новеллы «Крупница истины» и «Немного жертвенности». В первой персонаж за святотатство в храме награжден кабаньей головой и вынужден жить в полном одиночестве (слуги от страха разбежались) в фамильном замке, окруженном садом с клумбой голубых роз. С тоски припомнив знаменитую сказку, он требует от заезжего купца, без спросу срывающего цветок, привезти в замок дочь. Но выясняется, что секс (даже по обоюдному согласию) сам по себе не может разрушить чары: «Однажды, аккуратно была годовщина моих пострижин, упились мы медовухи и... хе, хе. Я тут же выскочил из-под перины и к зеркалу. Признаюсь, я был обескуражен и опечален. Морда осталась какой была, может, чуточку поглубже... Потом были еще две... Тоска! Сначала смесь страха и настороженности, потом проблеск симпатии, подпитываемый мелкими, но ценными сувенирчиками, потом: “Грызи меня, съешь меня всю”, потом возвращение ихних папуль, нежное прощание и все более ощутимый ущерб в сундуках»³⁵⁸. Для превращения из монстра в человека нужна любовь (и в этом – крупница истины, содержащаяся в сказочном сюжете), но истинное чувство не приходит по заказу...

Вторая новелла представляет собой пересказ средствами *fantasy* «Русалочки» Г.-Х. Андерсена. Вот как выглядит изложенная языком фантастики конца XX в. беседа влюбленных друг в друга морской сирены и князя: «Я ее люблю, – твердо сказал Агловаль. – Хочу взять в жены. Но надо, чтобы у нее были ноги, а не чешуйчатый хвост. И это можно сделать. За два фунта роскошных жемчужин я купил магический эликсир с полной гарантией. Выпьет – и ножки отрастут... – Так я и знала, – взвизгнула сирена... – Глупые, наивные увертки и ни на грош жертвенности!.. Я ради него жертвовала собой, ежедневно вылезала на скалы, все чешуйки на попе протерла, плавник растрепала, простыла!.. Я здоровая, нормальная и созревшая для нереста, а ему, если он действительно меня хочет, надо обзавестись хвостом, плавником и всем, что есть у нормального тритона!» (458–460).

К сожалению, в дальнейшем А. Сапковский встал на путь бесконечного тиражирования столь удачно созданных им в начале творческого пути образов. Ведун Геральт, «дитя предназначения» Цири (использован мотив фольклорной сказки об обещании волшебному персонажу еще не родившегося ребенка) и возлюбленная героя чародейка Йеннифер стали действующими лицами целой серии романов, сюжеты которых быстро опустились до уровня банальной «героической» fantasy. В них-то и началась планетарная война чародеев с экспансией быстро цивилизующихся «завоевателей с Севера», и смысл событий затерялся в бесконечных поединках на мечах среди густых лесов. Случайные персонажи возникают теперь на страницах романов ниоткуда и бесследно уходят в никуда. Общее впечатление не скрашивают даже отдельные удачные находки в стиле «раннего Сапковского» – например, великолепный образ вампира-абстинента (!), на которого кровь действует как алкоголь и который за буйство в нетрезвом состоянии не раз был беспощадно бит (и даже убит) крестьянами, пока не решил «завязать» и не перешел на вегетарианскую диету.

В русскоязычной фантастике столь же «серийная» (в прямом и переносном смысле) судьба ожидала харьковских фантастов Д. Громова и О. Ладыженского, пишущих под псевдонимом Г. Л. Олди. Любителям фантастики запомнилось появление на заре демократической эры их первых повестей и романов «Живущий в последний раз» (1991), «Витражи патриархов» (1991) «Ожидающий на перекрестках» (1993) и иных, позже составивших цикл «Бездна Голодных глаз». Широкий культурный контекст, великолепное знание мотивов и художественного арсенала фантастики прошлых эпох, наконец, поэтический дар одного из авторов, позволили Д. Громову и О. Ладыженскому найти собственный стиль, временами напоминающий неоромантическую манеру повествования А. Грина: «Мне не повезло. Я родился уродом. Говорят, что толстая повитуха из соседней деревни, принимавшая роды у моей измученной матери, в страхе выронила писклявого младенца, пухлую ручку которого окольцовывало девять браслетов – от тоненького ломкого запястья до плеча. И лишь густой мех валявшейся на полу шкуры спас Живущего в

последний раз; но ни разу не испытывал я благодарности к зверю, носившему некогда эту шкуру»³⁵⁹.

С первых же строк ранних произведений харьковских фантастов читатель оказывался вовлеченным в жизнь ни на что не похожих, но убедительно и ярко выписанных вымышленных миров. Как и А. и Б. Стругацким, Д. Громову и О. Ладыженскому свойственно ничего не объяснять прямо. Лежащая в основе сюжета посылка, хитросплетения судеб героев, события, предшествующие началу повествования – все это читатель угадывает сам. Ориентирами служат вкрапления в текст явных и скрытых цитат, аллюзий, переключек с ранее созданными фантастическими, сказочными и мифологическими произведениями.

В повести «Живущий в последний раз» действие оттеняется и комментируется с помощью «Девяти листов» – выдержек из классических образцов *fantasy* и, шире, мировой литературы, использующей элемент необычайного (тексты Ш. Де Костера, Н. Гумилева, С. Энте, Р. Говарда, Б. Стокера и т. п.). Объединяет эту мозаику тема вампиров, для *fantasy* в высшей степени традиционная (см. главу 2), хотя восточноевропейской фантастикой конца XX в. практически не освоенная. И авторам блестяще удастся найти в ней новый поворот. Вампиры введены в мир, где люди способны после гибели восьмикратно возрождаться к жизни. Столкновение «многократно живущих» и «Не-Живущих» порождает обилие новых реалий и правил существования фантастической вселенной. Здесь и способы уничтожения родственников тех, кто стал вампирами: «И если в семье любого сословия родится или иным путем возникнет Враг живущих, то жениха и невесту по обручении, и мужа с женой, отца с матерью, и всех близких по крови его – казни ступенчатой предать незамедлительно, до последнего обрыва в Великое Ничто, дабы лишенный пищи враг, источник бедствий людских, ввергнут был в Бездну Голодных глаз» (145), и непростые взаимоотношения правителей человеческих поселений со Старшими вампирами, и нравственный выбор героя, ради любви ушедшего к Не-Живущим, а затем пытающегося вернуть себе и своей возлюбленной человеческий облик.

Еще одним удачным приемом, присущим раннему творчеству Д. Громова и О. Ладыженского, стала иносказательность и символика, приближающая некоторые их тексты к иной разновидности

сти *fantasy* – философско-метафорической. В фантастическом мире повести «Витражи патриархов» поэзия в прямом смысле имеет магическую силу. Чтением стихов можно оказать физическое воздействие на природу: вызвать ураган, обрушить стены, избежать ловушек в лабиринте. И чем талантливее стихи, тем больше их мощь. Звучащее Слово, нестандартное восприятие бытия, творчество – вот истинные двигатели жизни в смещенной реальности «Витражей». И в нашей жизни тоже, дают понять писатели.

Парадоксальное переосмысление канонов и постмодернистский принцип пересказа мифологических сюжетов свойственны и более позднему творчеству Г. Л. Олди. Это имя продолжает входить в десятку наиболее известных фантастов, создающих произведения на русском языке. Однако теперь харьковские авторы предпочитают крупные формы. Их романы-эпопеи объединены в серии «Ахейский цикл», «Хенингский цикл», «Воровской цикл». Сюжеты наиболее известных книг: трилогии «Черный баламут» (1997), романов «Герой должен быть один» (1995), «Одиссей, сын Лаэрты» (2000) составляют реконструкции якобы «подлинных» событий древности, о которых мы знаем из легенд и мифов. Например, романы, вошедшие в трилогию «Черный Баламут», представляют собой изложение эпизодов «Махабхараты», «Ахейский цикл» заново рассказывает о подвигах Геракла и Улисса. Стремление к «восстановлению истины», роднящее эти произведения с эпопеей «Иосиф и его братья» Т. Манна, впрочем, сочетается у Д. Громова и О. Ладыженского с введением в повествование иронических парадоксов и анахронизмов, разрушающих иллюзию достоверности. Это и переделка русских пословиц на «иноземный» лад («Твои слова да Брахме в уши!», «Титан тоже думал, да в Тартар попал»), и игра словами («шалава – владелец дома, построенного из тикового дерева шала»), и «буквализация» фразеологизмов (двухголовый змей приходит к выводу, что одна голова хорошо, а две лучше). Тем самым романы начинают восприниматься как актуализация истории, иносказательное изображение современности³⁶⁰.

Однако несмотря на богатство фантазии и эрудицию авторов их творчество середины 1990-х – начала 2000-х гг. не достигает

художественной выразительности романов и повестей первых постперестроечных лет. В этом во многом виноват жанр: много-томные эпопеи трудно освободить от повторов и длиннот, а повествование о борьбе Добра со Злом во вселенском масштабе – насытить смыслом, важным для сегодняшнего читателя.

Ироническое столкновение реальности и мифологем, «высокого» и «низкого», новейших технических достижений и древнейших архетипов в нынешней мистической *fantasy*, впрочем, отнюдь не является находкой одного лишь Г. Л. Олди. Своего рода энциклопедией оккультных учений и загадок мировой истории стал роман «Посмотри в глаза чудовищ» (1996) российских фантастов А. Лазарчука и М. Успенского.

Сюжет и фантастическая посылка романа, на первый взгляд, способны разочаровать взыскательного читателя. Авторы исходят из преобразованной средствами *fantasy* весьма тривиальной рационально-фантастической гипотезы о смене видов разумных существ и типов цивилизаций на Земле. В глубокой древности высокоразвитую культуру создали земноводные, представленные несколькими расами, в конце концов затеявшими между собой спор о первенстве. Стремясь безболезненно перенести вызванный Большой войной ледниковый период, цивилизованные динозавры погрузились в многовековой анабиоз, поручив заботу о себе биороботам-мангасам и изготовив для сохранения информации искусственный интеллект – Золотого дракона. Однако хранилища тел были позднее вскрыты, их обитатели погибли, информация осталась невостребованной, а роботам-слугам пришлось создавать себе новых хозяев. Так в результате генетических экспериментов на свет появилось (наряду с иными неприятными существами – ошибками творцов) современное человечество.

В стилистике *fantasy* конца XX в. эта гипотеза превратилась в рассказанное колдуньей-цыганкой предание о борьбе древних кланов магических существ, взаимно уничтоживших друг друга. «И жил колдовской зверь Сор, наделенный злым умом, и братья его: Шар, Ассарт, Хобб, Дево, Йрт и Фтах. Рождены они были от черной жабы, вышедшей в незапамятные времена из желтого моря яда и совокупившейся с черным каменным великаном, оставленным Богом на берегу этого моря, дабы никто не мог по-

куситься на желтый яд... И они стали рядить, кто из них главный... Тысячу лет воевали они, и начал одолевать Дево... Тогда Йрт призвал с небес настоящий огонь... Звезды... обратили настоящий огонь на всех, кого видели на земле, и испепелили остальных братьев. Лишь Дево, тяжело израненный, успел заползти под землю прежде, чем рухнуло небо»³⁶¹.

Намного позже, после наступления «человеческой» эры, информация об исчезнувших цивилизациях начинает понемногу просачиваться в мир и превращается в объект вожделений самых разных группировок, претендующих на высшую власть. «Древняя цивилизация исчезла почти бесследно. Но при этом знания, накопленные ею, были где-то сохранены, и где-то рассеяны были споры, назначенные к прорастанию. И время от времени среди людей появлялись носители частичек древней мудрости... То там, то здесь возникали как бы из ничего островки тайных знаний, откуда отправлялись в путь большие и маленькие, знаменитые и абсолютно неизвестные ордена» (392–393).

Фантазия авторов не знает предела. В борьбу оказываются вовлечены Орден Мозаичников, созданный в XIII столетии представителями тайных обществ Руси, Запада и Востока; тамплиеры; еврейская Каббала; общество «Туле» времен Третьего Рейха; советская Госбезопасность, жаждущая отыскать в Тибете таинственную Шамбалу и приблизить день, «когда мы присоединим ее к СССР на правах республики» (132); а также созданная Гитлером засекреченная организация «Анненэрбе» и многочисленные энтузиасты-одиночки вроде немца Отто Рана. Благодаря особенностям посылки, каждое фантастическое событие в романе (оживление мертвых, омоложение героев, мгновенные перемещения по планете и т. п.), допускает как «мистическое», так и «рациональное» толкование.

Ценность романа заключается прежде всего в захватывающем и напряженном действии, строящемся на смене стилей повествования и временных пластов. Практически параллельно рассказывается о событиях доисторических, античных, средневековых и нынешних; о фактах обыденных, редких и невероятных; о явлениях, хорошо известных науке, и о происшествиях, относимых обычно к легендам и мифам, а нередко и о том, что

не было известно никогда и никому. В романе задействованы разнообразные культурные стереотипы (например, представления о буддизме и иных восточных религиях как хранительницах тайного знания и высшей духовности) и литературные сюжеты (объяснено, в том числе, возникновение замысла «романа о Дяволе» М. Булгакова); на страницах книги пересекаются судьбы спасенного от расстрела поэта Николая Гумилева и Владимира Маяковского, Ярослава Гашека и героя польского фольклора пана Твардовского, Марлен Дитрих и Г. Ф. Лавкрафта, знаменитого алхимика Николая Фламелья, сподвижника Петра Первого Якова Брюса и ученого раввина XVI в. Льва бен Бецалеля. Рассказывается о вскрытии кургана с мечом Зигфрида и могил Тимура и Аттилы, о попытке фашистов завладеть одним из самых сильных магических артефактов – тетраграмматонном и о подготовке к печати в СССР свода оккультных учений «Некрономикон». Описаны Грааль и секретная база гитлеровцев в Атлантиде; раса разумных тибетских собак и московская Олимпиада, термическое оружие и искусственно оживленные Железные Девы; дана необычная интерпретация созыва первого съезда советских писателей, будапештских событий 1956 г. и т. п.

Во вставных новеллах мастерски использованы реальные факты биографии Н. Гумилева, «фольклоризованные» эпизоды Второй мировой войны и альтернативные версии новейшей истории Советского Союза. «В сорок втором, на скорую руку присоединив к СССР Туву, согнали шаманов в один большой лагерь и заставили камлать хором, результатом чего и явился коренной перелом в ходе Великой Отечественной войны...» (21–22). Белорусские партизаны и преследующие их фашисты с помощью магии оказываются в Аргентине, где мирно доживают свой век в соседних селениях: «Уэска, как я узнала, вовсе не испанское слово, а искаженное белорусское “вёска”, что значит деревня... Через речку немецкая деревня, к ним мост... Уже десятый год не могут закончить маленькую ГЭС... Ее затеяли сооружать совместно с немцами, а праздники не совпадают, так что то бауэры пьют, то сябры... Плывут в настоящей пироге двое почти голых индейцев и распевают: “Ты ж мая, ты ж мая пирапёлачка”...» (149–150). Сталин, по мнению чекистов, является воплощением «Майтрейи Будды», вызванным к жизни по

требованию Н. М. Пржевальского, предъявленному в Азии тайному обществу приверженцев ламаизма (по уточнениям героя, впрочем, ламы «были настолько обижены первооткрывателем Азии, что их молитвами в младенце воплотился отнюдь не Будда, но владыка Царства мертвых Эрлик...», 132).

Роман требует от читателя широчайшей эрудиции и умения терпеливо «разгадывать» текст, восстанавливая нарушенную последовательность событий. При первом прочтении хоть сколько-нибудь полно оценить масштаб изображения почти невозможно. Повествование не чуждо иронии (особенно заметной в рассказах Н. Гумилева о собственных приключениях), но в целом имеет серьезную тональность и заставляет от души сопереживать положительным героям и человечеству в целом. Книга содержит немало изящных метафор, в том числе родственную «Витражам патриархов» Г. Л. Олди идею магического воздействия стиха: «Поэзия – подбор звуков и смыслов в резонанс колебаниям мировых линий» (459). Лишенная, может быть, подлинной глубины проблематики, книга А. Лазарчука и М. Успенского тем не менее запоминается стремлением авторов связать воедино разрозненные представления человечества о самом себе, своей истории, загадках и тайнах мироздания.

Другая разновидность *fantasy* – философско-метафорическая – в 1990-х гг. представлена (как, впрочем, и ранее в отечественной и мировой фантастике) гораздо меньшим числом интересных произведений. К ее немногочисленным вершинам можно отнести романы петербургского фантаста С. Логинова «Многорукий бог далайна» (1994) и «Свет в окошке» (2002).

Первый роман³⁶² ярко воплотил характерную для завершающего XX в. десятилетия тенденцию структурных экспериментов по сращению фантастики с иными литературными и внелитературными формами вплоть до карточных и настольных игр вроде «морского боя». Привычная для *fantasy* борьба Добра и Зла представлена в романе в виде поединка «бога-отца» Тэнгэра и воплощения хаоса спрутоподобного Ёрол-Гуя. Сражение разыгрывается в кубическом пространстве, большую часть которого занимает ядовитый океан-далайн – обиталище многорукого чудовища. Мир Тэнгэра представлен сушей, разделенной на окруженные поребриками квадраты сравнительно небольшого

размера. На них живут люди, постоянно испытывающие недостаток пространства и материальных ресурсов. Единственная надежда обитателей фантастической вселенной – рождение время от времени илбэча, человека, обладающего способностью творить новые квадраты земли, тесня океан.

Главной художественной находкой С. Логинова стало привлечение для описания непривычных реалий терминов иностранного (монгольского) языка. С их помощью читатель с первых же слов оказывается погруженным в загадочный и неотразимо притягательный мир. «Большущая тукка, не прячась, сидела на самом видном месте – на верхушке суурь-тэсэга. Не заметить ее, казалось, просто невозможно. То есть, конечно, тукку всегда можно не заметить, ее шкура сливается со скользким белесым нойтом, покрывающем на оройхоне каждый камень и каждую пядь... Шооран проворно снял старый истрепанный жанч и, пригнувшись, стал подкрадываться к тукке» (222).

Жанр произведения точнее всего определить как роман воспитания, историю становления личности героя, оказавшегося илбэчем, а потому – изгоем. Несмотря на выпавшие на его долю несчастья, он не перестает любить людей и стремится помочь им, вначале увеличивая пригодные для жилья территории, а затем и вовсе уничтожая океан. Автор блестяще показывает, как любой поступок влечет за собой огромное количество не поддающихся учету следствий, в конечном итоге коренным образом изменяющих облик бытия. И человеку, если он, конечно, настоящий человек, приходится брать на себя ответственность за свои дела и судьбы окружающих. А это не может не сказаться на нем самом – и в финале романа герой уже ничем не напоминает альтруиста и энтузиаста, которым был когда-то. «Шооран сидел, натянув на одну ногу чужой башмак. Боевой угар рассеялся, и он слушал крики в честь своей победы с иным чувством, чем минуту назад. Илбэча не убили, илбэч жив, а вот куда делся человек Шооран, где растратилась его душа? Осталась в тюремной камере или истерлась по бесконечным оройхонам, очерствела и ожесточилась среди черствых и жестоких людей? Или ее задавила великая идея, долг, превративший его из человека в илбэча?» (581). Автор завершает сюжет великолепным, но вос-

принимаемым очень органично парадоксом: застроив оройхонами весь далайн, герой начинает новый цикл бытия фантастической вселенной: ее вновь покрывает ядовитая гладь, а сам Шооран превращается в Ёорол-Гуя.

Роман выстроен мастерски и прочитывается на одном дыхании. Несогласие с автором может вызвать единственный сюжетный поворот. Когда построен последний кусок суши, мир Шоорана гибнет: «Небесный туман, всегда, спокойный, пришел в движение... Мгновение облачная пелена сопротивлялась, затем небо лопнуло, и сквозь рваные дыры проглянуло иное небо, светло-серое...» (606–607). Построенные оройхоны, оказывается, расположены на большой высоте над обычной земной поверхностью. Персонажи спускаются на нее и учатся жить в естественных условиях. «Жизнь налаживалась, и единственный человек, который не нашел себе места, был Шооран. Кажется, он состоял при деле, работал, как и все, но каждый взгляд, любое слово окружающих давали ему понять, что он не такой. Шоорана боялись, а когда случались несчастья... Шооран чувствовал сгущающуюся вокруг ненависть... Была здесь какая-то глубокая, но закономерная несправедливость – все удачи в новом мире люди приписывали своей силе, уму, ловкости, в бедах винили илбэча, вытолкавшего их сюда» (617). Отвергнутый всеми, герой находит вдалеке следующий кубический далайн.

Данные эпизоды производят впечатление ненужного усложнения и повтора. Гибель одного придуманного мира могла бы непосредственно стать началом следующего, тем более что судьба оставшихся на земле людей автором не прослеживается и не поясняется. Мало того, при столкновении с земными реалиями фантастическая модель утрачивает достоверность и начинает восприниматься как искусственная конструкция. «Алдан-тэсэг... огромным светлым куполом возвышался над лиловеющей линией горизонта... Вблизи алдан-тэсэг уже не походил на гору. Это была стена, ровная и прямая. Стена... поворачивалась под совершенно правильным прямым углом и уходила за горизонт, обрезая степь... Стена высилась – нелепая, не соотносящаяся с... не терпящим ровных линий миром... – Я знаю, что это, – сказал Шооран. – Это не алдан-тэсэг, это далайн» (619–620). Впрочем, возможно, автору хотелось подчерк-

нуть именно нарочитую «сотворенность» описанного мира, оттеняющую психологическую достоверность судьбы героя. «Земные» эпизоды не изменяют замысла романа. Перед нами – аллегория жизни творца, расплачивающегося за свое могущество обычным человеческим счастьем.

Второй роман С. Логинова, «Свет в окошке», также привлекает внимание с первых строк, хотя и по иным причинам. Главный герой в начальном эпизоде... умирает, но продолжение действия осуществляется отнюдь не за счет ретроспекций. Объектом изображения становится посмертное существование людей в бескрайнем мире нихеля – напоминающего песок или топь «невещественного» состояния материи. Правда, из этого «песка» можно извлечь все необходимое человеку для привычного существования – но лишь отдав за это единственную бытующую в загробном мире «валюту» – воспоминания об умершем оставшихся на земле людей.

Характер посылки в романе определить не так-то просто. Автором, она, по-видимому, замышлялась как рационально-фантастическая. Читателю демонстрируется еще один (просто пока не открытый наукой) закон природы: человек существует (пусть и после физической смерти) до тех пор, пока жива память о нем. Как и любой «естественный» процесс, данный закон не совместим с моральными критериями. Не имеет значения, хорошую или дурную славу оставил после себя человек. Дольше (а также богаче и разнообразнее) просуществует тот, о ком вспоминают чаще – не важно, добром или злом.

На основе данной гипотезы С. Логиновым создан развернутый, интересный в деталях и психологически достоверный мир, в котором все, кроме фактора посмертного бытия, узнаваемо и привычно, – в полном соответствии с канонами НФ. Люди так же озабочены продлением собственного существования, благополучием и карьерой, так же строят отношения с близкими и друзьями, совершают благородные и низкие поступки, влюбляются, ссорятся, помогают друг другу. Можно считать, что «вторая жизнь» после смерти дана человеку для еще одного «испытания на прочность»: кто-то пытается растянуть ее бесконечно любой ценой, безжалостно тесня окружающих, а кто-то, напротив, отдает все, что имеет, другим – вплоть до собственной, уже

бесповоротной, кончины. Основные конфликты романа сосредоточены в нравственной сфере: это отношения отцов и детей, супругов, любовников, предков и дальних потомков. И писателю, бесспорно, удастся добиться яркого художественного эффекта. Роман отличает щемящая личная интонация, в нем затронуты проблемы совести, никого не оставляющие равнодушным. Книгу нельзя прочесть и забыть: свой долг по отношению к тем, кто жил на планете до него и дал жизнь ему, осознает любой читатель.

В книге привлекает прежде всего символика Памяти во всех ее проявлениях: память умершего о прожитой жизни, память людей о тех, кого они знали когда-то, память рода и историческая память человечества. «Старательно, словно мошенник от саентологии, Илья Ильич принялся прозванивать всю свою жизнь, начиная с первых воспоминаний, припоминать каждого человека, с которым судьба свела, а теперь может свести вновь в этом странном месте. Ведь, по сути дела, от прежней жизни у него остался лишь груз воспоминаний. Сюда он явился голым, и от новорожденного младенца его отличали память, изношенное тело, от которого можно так легко избавиться, да пригоршня монет с многозначительным названием “мнемон”» (45). Но лишь живые обладают памятью творческой, в конечном итоге обеспечивающей существование людей и развитие цивилизации. Мир мертвых бесплоден: в нем не рождаются дети, не совершаются открытия. Те, память о ком исчезла, становятся бесплотными призраками, а затем и вовсе превращаются в ничиль. Предназначение загробного бытия героями оценивается по-разному: кто-то видит в нем дьявольские козни или наказание за земные грехи, иные просто радуются неожиданно обретенной «второй жизни», а кому-то в посмертных приключениях чудится нечто бессмысленно-суетное и фальшивое.

Все ценности фантастического мира ложны, за исключением одной – тепла человеческих отношений, благодарной памяти друг о друге. Именно такая метафора вынесена в название романа. «Потом впереди замаячил свет. Желтый прямоугольник, теплый и зовущий. В ночь, когда не видно ни зги и небесная хмарь готова обернуться дождем пополам с мокрым снегом, вдруг появляется перед безнадежным путником свет в окошке, и

теперь есть куда спешить, в освинцованные ноги вселяется легкость, глаз уже не оторвать от цели, ставшей желаннее всего на свете, и веришь, что за окошком тебя ждут» (47).

Не менее явно, чем Вторичный Мир фантастического романа, книга С. Логинова демонстрирует черты художественной структуры притчи – с неопределенностью пространственно-временных координат, условностью образов и скрытым смыслом повествования, простирающимся за непосредственно изображаемыми событиями, как просвечивает nihil сквозь оплаченные мнемонами конструкции загробного мира. Особенно хороши с точки зрения символики и философской глубины первые эпизоды романа: знакомство героя с иной реальностью, встреча со своей давно умершей родственницей, общение с бывшей женой и погибшим в Анголе сыном. К сожалению, в дальнейшем автор несколько увлекается авантюрной стороной сюжета (нападение на Цитадель – единственное неприступное место в царстве мертвых, неожиданная влюбленность героя и т. п.). И лишь в финале повествование вновь обретает бесстрастность и эпичность: прожив еще одну долгую жизнь, Илья Ильич пытается осознать, был ли в этом хоть какой-нибудь смысл.

В силу структурных особенностей романа, а также под влиянием описываемых обстоятельств и места действия (загробный мир, встречи давно и только что умерших людей), произведение невольно воспринимается в традициях сказочной, а не рациональной фантастики. И читатель подсознательно стремится осмыслить сюжет в координатах классической для *fantasy* бесконечной борьбы вселенских Добра и Зла. Вот почему «равнодушие» закона о посмертном бытии к поведению человека при жизни начинает ощущаться как логическое противоречие: Гитлер, например («он тут при больших деньгах, между прочим, рукой не достанешь. И ничего ему не сделать, по второму разу на тот свет не отправишь», 31), живет так же долго и богато, как Магомед, которому «весь Восток в молитвах деньги шлет» (145). Почему? Автор намеренно уходит от ответа. Смысл романа глубже и шире, он задает вопросы о том, что вообще способно оправдать человеческое существование; на чем строятся отношения между людьми; что такое истинная

любовь, истинное понимание и милосердие. Несмотря на сложность, порой трагичность, судеб персонажей, книга пронизана оптимизмом и благодарностью миру, за то, что он есть – и в нем можно жить. «В долгой жизни бывает всякое, – мысленно обращается герой к незнакомому ребенку, которого видел незадолго до собственной кончины, – но очень хочется, чтобы хорошего досталось больше. Будь счастлив, малыш, и, пожалуйста, не забывай меня» (216).

В *fantasy* в 1990-2000-х гг. достаточно плодотворно работают польские писатели Ф. Крес, Р. Зенкевич, М. Орамус, Я. Инглот, Е. Дэмбский, Э. Бялэньская, чехи В. Кадлечкова, Л. Махачек, Я. Йиран, П. Гоусер и даже ранее хорошо известный научный фантаст Я. Велинский. К хорошей отечественной *fantasy* 1990–2000-х гг. можно отнести романы М. и С. Дяченко («Скрут», «Бастард», «Шрам», «Ритуал»), С. Лукьяненко («Ночной Дозор» и его продолжения), М. Семеновой («Волкодав»), отдельные произведения и циклы А. Валентинова, Е. Хаецкой, Ю. Брайдера и Н. Чадовича, В. Крапивина. Большая часть этих авторов, как и те, о ком шла речь выше, одинаково свободно обращаются как к *fantasy*, так и к *science fiction*.

Нередко современный литературный процесс порождает концепции, и вовсе игнорирующие разграничение *fantasy* и научной фантастики. Например, ЛФГ (литературно-философская группа) «Бастион» (критики Д. Володихин, М. Галина, Г. и О. Елисеевы, Н. Иртенина и др.) с начала 2000-х гг. постулирует существование «сакральной фантастики» и прямо или косвенно связанного с ней течения «либерпанк». «По определению автора термина, журналиста и литератора Вячеслава Макарова, под либерпанком следует понимать литературно-публицистическое направление, описывающее мир победившей либерально-западнической идеологии. Важно подчеркнуть, что речь идет не о либеральном мире, но именно о мире, в котором победила идеология либерализма... Поэтому общества, описываемые либерпанком, могут быть как “честно либеральными”, так и скажем, тоталитарными или какими угодно еще. Важно только то, какую роль в них играет идеология западнического либерализма»³⁶³.

Следовательно, речь идет о фантастике, создающей социальные модели, то есть о рациональной фантастике? Но в чем тогда «сакральность»? По мнению руководителей «Бастиона», в том, что «нашлись люди, взявшиеся создавать мистическую ”Литературу Чуда” как ясную альтернативу буйному многообразию литературы “меча и волшебства”»³⁶⁴. Не вполне понятно, правда, зачем заново создавать «Литературу Чуда» после Э. Т. А. Гофмана, Э. А. По, В. Ф. Одоевского или Г. Майринка, но предположим, что речь идет именно о современной и именно российской мистической *fantasy*. Но при чем тогда социальные модели?

Соотношение понятий «либерпанк» и «сакральная фантастика» Д. Володихин объясняет так: «В течение многих лет я холил и лелеял сакральную (то бишь мистическую) фантастику, особенно ее христианскую ипостась... К либерпанку я отношусь дружественно, да и просто – отношусь. Причина проста: у всякой философии есть несколько уровней обобщения. Сакральная фантастика для меня – уровень высший, метафизический. Заложенное в нее мировидение достаточно универсально, оно способно давать оценочные критерии и формировать объяснительные системы на все что угодно, поскольку в его основе Откровение Творца. Так вот, либерпанк можно рассматривать как практический выход из метафизики, переход на прикладной уровень... Человек с сакральной фантастикой в голове смотрит на мир и ужасается грядущему торжеству либерпанка в реальности»³⁶⁵.

Как видим, теоретическая база «Бастиона» представляет собой конгломерат концептов, заимствованных из самых разных областей социальной и культурной деятельности – политики и идеологии, публицистики, собственно литературы. На практике же к «сакральной фантастике» и «либерпанку» в достаточно произвольном наборе относят произведения как *fantasy* (в основном мистического толка), так и рациональной фантастики (преимущественно социально-философской и антиутопической разновидности), кажущиеся «бастионовцам» близкими «по духу» (романы Д. Трускинской, Е. Хаецкой – но иногда и «На будущий год в Москве» В. Рыбакова, и «Лучший экипаж Солнечной» О. Дивова): «В либерпанке соединяются антиутопия,

панковское противостояние системе и нервная, брутализированная атмосфера произведения»³⁶⁶. Эмоциональность и резкость высказываний представителей движения свидетельствует о том, что фантастика и в нынешнюю уже не тоталитарную эпоху продолжает интерпретироваться как действенное средство идеологической борьбы (по иронии судьбы – все с тем же Западом).

Ироническая fantasy. Несколько добрых слов, сказанных особо, заслуживает комическая разновидность современной фантастики, обычно именуемая иронической fantasy.

И здесь руководством для фантастов Восточной Европы отчасти стала зарубежная традиция (Т. Прэтчетт). Но именно в данной сфере, в отличие от «серьезной» (не по глубине проблематике, а по возвышенно-высокопарному пафосу) «fantasy меча и волшебства», ярко проявились преимущества обращения к славянскому языческому прошлому.

Появлением отечественной иронической fantasy на фольклорном материале читатели во многом обязаны М. Успенскому, лучшим произведением которого считается роман «Там, где нас нет» (1995). Этот писатель зарекомендовал себя непревзойденным мастером пародии и буффонады, перевертыша и лубка. Даже не относящая себя к поклонникам фантастики публика не смогла остаться равнодушной к похождениям «чудо-богатыря» забияки и пьяницы Жихаря вкупе с принцем Яр-Туром (в котором без труда угадывается король Артур) и волшебным петухом Будимиром.

В гротескные приключения Жихаря, пародирующие избитые штампы героической fantasy, вплетены самые разные культурные ассоциации: от псевдонаучных до сказочно-аллегорических и литературных. «На краю ямы, возле деревянного кумира Владыки Проппа, остановились... Поклоняться Проппу стали еще в незапамятные времена, такие незапамятные, что никто и не помнил, что это за Пропп такой и зачем ему следует поклоняться... Знали только, что жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил все законы, по которым идут дела в мире. Законов тоже никто не помнил, хотя исполнялись они неукоснительно»³⁶⁷.

Роман изобилует языковой игрой и демонстрирует блестящее чувство юмора автора, обновляющее приевшуюся читателю за прошлые годы интертекстуальность. В историю фантастики, несомненно, войдет диалог Жихаря с чародеем Беломором: «Бревно ты, бревно и есть!... – чуть не заплакал Беломор. – Неужели тебе ничего в мире не чудно и не удивительно? Богатырь прикинул. – Да меня, отец, всего-то две вещи и удивляют на всем белом свете. – И показал два пальца, чтобы мудрец не сбился со счета. – Первое – это почему на небе горят частые звездочки. А второе – отчего я такой добрый и терпеливый при моей-то тяжелой жизни?... – Глумись, глумись над Категорическим Императивом, – сказал кудесник. – Доглумишься...» (60–61).

Переосмыслению в иронической *fantasy* доступны все культурные пласты, любого рода «сакральность». Переложенные на язык «славянской» *fantasy*, совершенно иначе смотрятся сюжеты «производственных» романов эпохи господства социалистического реализма: «Это было давно и неправда, – начал он, как полагается, но не постарался, а стал излагать первое, что пришло в голову. К сожалению, это оказалась волына... Жихарь в свое время купил ее у бродячего рассказчика, польстившись названием: «Битва в пути». Никакими битвами там и не пахло, не было даже доброй драки, а просто какие-то кузнецы и прочая мастеровщина в какой-то необъятных размерах кузнице клепали то ли бегучие плуги, то ли ползучие бороны и все спорили, какую железку и к какому месту приладить. Было там и про любовь, но герою так ничего и не обломилось» (191). Достается в романе и коллегам по фантастическому цеху, включая классиков вплоть до Д. Р. Р. Толкиена: «И назвалась она "Толкун-книга"... Там, понимаешь, трое недомерков бегают по всему белу свету, ищут, куда пристроить волшебное кольцо, чтобы не досталось оно Мироеду... О-о! – воскликнул Принц. – Вам повезло, сэр брат! Это же знаменитая запретная "Сага о Кольце Власти"! К сожалению, немногие смогли дочитать ее до конца, не повредившись в рассудке. А те, чей разум оказался не столь крепок, стали наряжаться в одежды героев, мастерить деревянные мечи и щиты, бегать по лесам и полям на потеху добрым поселянам. Неужели у вас допускается читать такое даже в детстве?» (277).

Тепло были встречены читателями и продолжения романа М. Успенского – «Во время Оно» и «Кого за смертью посылать» – в целом, однако, уже ничего не добавившие к художественным достоинствам первой книги. В традициях иронической *fantasy* написаны и другие популярные произведения современной отечественной фантастики: «Катали мы ваше Солнце» (1997) Е. Лукина, «Черная стена» Л. Кудрявцева (в последней ирония сочетается с элементами абсурда).

К сожалению, и в сфере иронической *fantasy* со временем размножились «подделки и переделки». Интересные идеи при «рыночной стратегии» неизбежно тонут в легковесности, сменяясь штампами. Не случайно одному из последних своих романов М. Успенский предпослал метко характеризующий нынешнюю *fantasy* эпиграф: «Если спросите, откуда / Эти сказки и легенды, / Я отвечу очень просто, / Безыскусно и доступно. / Это свалка древних мифов, / Это кладбище сюжетов, / Крематорий древних баек / И увядших архетипов...»³⁶⁸.

Забавность и легкость восприятия лучших образцов иронической *fantasy* отнюдь не свидетельствуют об отсутствии в ней серьезной проблематики. И в рамках данной разновидности *fantasy* возможен социальный критицизм, острая сатира и высмеивающий современность гротеск. Примером является нашуевшая антиутопия «Кысь» (2000) Т. Толстой.

Эта книга по основным художественным параметрам вполне может быть отнесена к *fantasy* – как, впрочем, и к фантастике рационального типа. Все зависит от интерпретации посылки. Действие романа происходит в вымышленном мире, сформировавшемся в результате глобальной катастрофы, пережитой нашей планетой. Деревянно-лубочный мир «Кыси» очень близок иронической «славянской» *fantasy*: та же патриархальность, посконность и домотканность. Но насыщенность судьбы главного героя ситуациями нравственного выбора при построении собственной «карьеры», сложность подтекста и обилие ассоциаций с постсоциалистической Россией делают ее сравнимой не с произведениями М. Успенского или Л. Кудрявцева, а скорее с сатирическими сказками «Кролики и удавы» Ф. Искандера или «Про Федота-стрельца» Л. Филатова и заставляют большинство кри-

тиков помещать книгу Т. Толстой в разряд «интеллектуальной» прозы.

Тем самым мы переходим к непростому разговору о специфике и функциях фантастики в сфере «элитарной» литературы рубежа XX–XXI вв.

Фантастический элемент в «элитарной» прозе. Фантастика и постмодернизм. Граница фантастического «гетто» и «мейнстрима» во многом поддерживается самими писателями. «Будь автор сколь угодно талантлив, будь в его книгах и глубина мысли, и блестящий язык, и отсвет душевного жара, все равно ярлык “фантаста” отлучает его от “большой” литературы, все равно в глазах множества людей его творчество останется в лучшем случае успешной беллетристикой. Виктор Пелевин, Михаил Веллер как начинали свою литературную жизнь с фантастики, так и сейчас нередко ее пишут. Но ни за что в этом не признаются»³⁶⁹.

Для нашей работы, подчеркнем еще раз, эта проблема имеет право на существование лишь в одном аспекте. Можно разграничивать произведения, написанные прежде всего ради обоснования самой фантастической модели реальности – и книги, в которых она исполняет более «служебную», иносказательную функцию. Но даже и это разграничение сплошь и рядом оказывается условным, а то и попросту невозможным.

Тем не менее вопрос о фантастическом элементе в современной «элитарной» прозе вполне актуален и интересен. Именно в этой области с фантастической посылкой в 1990–2000-е гг. происходит ряд любопытных изменений, подготовленных, впрочем, еще литературой предшествующих десятилетий. Выше мы показали эксперименты с фантастическим гротеском В. Орлова и А. Кима. С распространением же в литературе бывших социалистических стран философии и эстетики постмодернизма обращение «серьезных» писателей к фантастике и фантастическому значительно участилось. Правда, термин «фантастика» по отношению к такой литературе зачастую узок. Правильнее, вероятно, было бы писать «метафорическая проза с элементами фантазмагии и абсурда».

Разумеется, постмодернизм в русской и иных славянских литературах – очень широкая тема, и в данной работе мы ни в коей

мере не претендуем на ее целостный анализ. Нас интересуют лишь те грани постмодернистской концепции бытия, которые значительным образом повлияли на развитие фантастики.

Фантастическая литература оказалась чувствительна к постмодернизму (или, напротив, постмодернистская литература обнаружила большой интерес к фантастике) не случайно. Широко известный под псевдонимом Б. Акунин отечественный автор Г. Чхартишвили, размышляя о секретах писательской популярности в конце XX столетия, заключает: «Истинного успеха сейчас добиваются лишь те романисты, кто заменяет действие рассуждением, а сюжет – идеей или же пускается в иную крайность – превращает роман в занятную интеллектуальную игру, работая с формами массовой беллетристики, ранее презируемыми серьезной литературой. Удачно поиграли в экшн и детектив У. Эко («Имя Розы»), Ч. Буковски («Макулатура»), Э. Доктороу («Акведук»), П. Акройд («Процесс Элизабет Кри»), а творческий метод М. Павича состоит в том, чтобы делать романы из сырья, казалось бы, и вовсе непригодного – лексикона, кроссворда, колоды карт»³⁷⁰. Именно этим и занимаются постмодернисты. Если попытаться максимально лаконично сформулировать их главный эстетический принцип, можно сказать, что он заключается в моделировании вымышленных конструкций с включением в них как мира реального, так и миров, ранее созданных человеческим воображением (т. е. уже написанного, нарисованного, выдуманного кем-то)³⁷¹.

Постмодернизму свойственно принципиальное «стирание границ» между реальностью и вымыслом. Точнее, речь идет об искусной маскировке двух «барьеров восприятия» художественного вымысла (мы говорили о них в главе 1). Напомним, что первый барьер читатель преодолевает, открывая любую книгу. Он разделяет реальность и ее художественное отображение в литературе (отображение определенным образом искаженное, субъективированное, зависящее от эпохи, личности художника и многих иных факторов). Второй барьер ожидает тех, кто знакомится с произведением, содержащим «элемент необычайного», т. е. повествующем о том, чего «не бывает» в известном читателю мире. Автор как бы заключает с читателем договор: пока

длится чтение, поверь мне, что все описанное существует «на самом деле».

Постмодернист же дает понять читателю: мир именно таков, как он представлен в данном тексте; мало того, чем парадоксальнее сюжет, тем более точно он воплощает реальность (в чем призваны убедить и элементы других, уже существующих текстов, включенных в данный). Подобная игра с реальностью и составляет главную прелесть творений мастеров постмодернизма, будь то его западный вариант (Д. Фаулз) или восточный (В. Пелевин). Заметим, кстати, что оба названных автора прибегают и к более-менее «традиционной» фантастике («Червь» Д. Фаулза, «Омон Ра» В. Пелевина).

Разумеется, нечто подобное существовало и ранее, достаточно вспомнить Т. Манна или К. С. Льюиса. Но в 1990-е годы «сочетание несочетаемого» нередко становится автором во главу угла. Фантастический гротеск доводится до абсурда, но преподносится при этом как абсолютно достоверный факт. Так происходит в русской литературе в повестях и романах М. Веллера, В. Хлумова, Д. Липскерова, Б. Штерна, в чешской – в произведениях И. Крагохвила, М. Айваза, М. Урбана.

Постмодернизм чувствителен к необычному в самых разных его проявлениях, но более всего – даже не к фантастике, а к фантазмагории и гротеску, сопряжению в тексте обыденных реалий с событиями и превращениями, буквально «не лезущими ни в какие ворота». В романе М. Айваза «Парадоксы Зенона» (1997) малоизвестный писатель усаживается за пишущую машинку – и обнаруживает не замеченную ранее клавишу, которая включает лампочку, горящую странным синим светом. В его лучах герой неожиданно для самого себя начинает писать роман о городе, плавающем в южном океане – а затем и непосредственно оказывается в нем. Правит городом морская богиня, некогда бывшая пражской студенткой. «Когда я покидала Прагу, – расскажет она герою, – там жили три демона, заключенные в предметы: урна на Кржижиковой улице, памятник Гусу и Национальный театр».³⁷²

Аналогичных примеров можно привести немало. Фантастика «естественна» в художественном мире постмодернизма (как некогда была «естественной» для романтиков), а фантазмагория и

гротеск представляют собой высшие степени воплощения художественного вымысла. Вот почему мы нередко находим их и у предшественников постмодернизма («У королев не бывает ног» В. Неффа), и у корифеев «элитарной» постмодернистской прозы («Хазарский словарь» М. Павича), и в его более «массовой», авантюрно-развлекательной разновидности (Макс Фрай).

Из ведущего принципа постмодернизма – игры с реальностью и вымыслом на пространстве художественного текста – неизбежно вытекает принципиальное неразличение в рамках данной эстетики отдельных типов вторичной условности. Так, в романе «Бессмертная история» (1997) И. Кратохвила научно-фантастическая гипотеза о послании людей XIX в. своим потомкам в XXI столетие совмещена с одной из главных тем *fantasy*: перевоплощениями и возрождениями героев в иных обликах. Подчеркнутый алогизм и доведенный до абсурда гротеск (рожденный героиней ребенок от превращенного в волка советского солдата; воспитывающая этого ребенка рыба-учитель; двадцатилетний сон героини в коконе из старого кринолина на крыше одного из городских домов, позволяющий ей благополучно пережить «эпоху нормализации») у Кратохвила воссоздает судьбу страны на протяжении прошлого столетия, вполне реалистично и узнаваемо прослеживая ее основные моменты.

Рассмотрим подробнее способы использования фантастики «элитарной» прозой на примере романа одного из наиболее известных современных чешских писателей М. Урбана «Водяной» (2001), удачно совмещающем наисовременнейшую социальную и экологическую проблематику с интересом к национальным «корням» – вплоть до сохранившихся в сознании чехов остатков языческой мифологии.

Действие произведения (его скрытый смысл подчеркивает уточняющий жанр подзаголовков «зеленый роман») развивается в двух временных планах: в начале XIX и в конце XX столетия. Первая часть книги повествует о затерянной в чешской провинции Старой Деревне, куда приезжает новый хозяин здешних мест, барон Йоханес Салмон де Каус. Внешне это элегантный и образованный господин, знакомый с идеями Великой французской революции. Но камзол и облик аристократа лишь маска, скрываю-

щая подлинную природу персонажа. На самом деле он – водяной, способный время от времени превращаться в человека. В Старую Деревню он прибыл с особой миссией, которую не может выразить словами, но ощущает с большой эмоциональной силой. Это миссия защиты края от разрушительного натиска цивилизации, поддержание извечного порядка, гармонии человека и природы. Символом этой гармонии становится гора Влгошь, на которой расположено древнее языческое капище, и таинственный Одрадек – деревянный идол в виде завернутого в пеленки ребенка, являющийся герою в его снах.

Особая роль в романе отведена одной из живущих в деревне девушек. С точки зрения односельчан, богобоязненных и послушных панской воле, Катынка ведет себя странно. После смерти матери она часто убегает из дома, любит бродить по лесам. Когда водяной предстает перед ней в своем подлинном облике, не пугается, но сама бросается к нему в объятия. Катынка символизирует в романе плодородные силы природы, все, что связано с выживанием, размножением, развитием. Она – олицетворение «души» края, символ вечной и грозной женственности, карающей и манящей. Не случайно ей увлечены центральные, наиболее значимые для метафорического смысла романа, персонажи: красавец Якуб, учитель, священник и, наконец, сам водяной – а во второй части и предводитель борцов за экологию Томаш.

Вначале поединок за право обладания девушкой выигрывает барон. Он уносит Катынку в ледяную пещеру, где ей суждено проспать почти два столетия. Однако в финале романа именно Катынка серпом (орудие земледельца побеждает олицетворяемый водой хаос) убьет водяного, который исполнил свою роль и которому больше нет места среди людей. Правда, в том же эпизоде читатель узнает, что она ждет от героя ребенка и у возрожденного края будет другой водяной, хранитель и покровитель. Сюжетные события повторяют природный круговорот явлений, годовой календарный цикл. «Потому что так и должно быть» – этой фразой начинается и заканчивается роман.

Несхожесть и вместе с тем неразрывную связь «природного» и «человеческого» начал олицетворяет двойственная природа главного героя – человека и мифологического персонажа одновременно. Как водяной, он раб и в то же время повелитель водной

стихии, дающей ему силу. Не случайно в романе изображен болотистый край, где много рек и прудов. Герой умеет ходить по воде, читать надписи из следов, оставляемых людьми на ее замерзшей поверхности. Даже деревья для него – «вода в округлой вертикали, простирающаяся над путниками руки-ветви» (11)³⁷³. Сам себя, то ли в шутку, то ли всерьез герой именует «рыбой с руками или ногами» (кстати, второе имя барона, Салмон, в переводе означает «лосось»).

Но психика «водяной» ипостаси героя – это психика зверя или духа стихий. Ее наполняют темные желания, смутные томления, яростные инстинкты. Она полна ощущения родства, сопричастности всему, что растет и дышит вокруг него, чувствует мистический страх перед древними языческими идолами и одновременно – ответственность перед ними за все, что происходит вокруг. Совсем иным оказывается человеческий облик персонажа. И дело не в том, что он привлекателен внешне и облачен в «модный синезелтый камзол». Его человеческая ипостась наделена здравым рассудком и даже более, способностью к философской рефлексии, размышлениям о судьбах цивилизации, о назначении людей на планете. Барон хорошо образован, ценит прекрасное, склонен к поэтическому мировосприятию. В тех же самых ветвях деревьев он видит уже не плененную воду, но устремленные ввысь своды храма.

Соответственно, в герое одерживает верх то «людская», то «стихийная» ипостась (иногда он в буквальном смысле раздваивается, и тогда о водяном в третьем лице повествует человек). В зависимости от доминирующей в тот или иной момент стороны природы герой совершает то разумные, нередко даже хитро спланированные действия, то странные и дикие поступки. Но удивительным образом и те и другие ведут к единой цели: восстановлению «естественного» хода событий, возмещению нанесенного человеком природе ущерба.

Человеческая сущность героя наиболее ощутима во второй части романа, которая повествует о событиях рубежа XX–XXI веков. В ней водяной застаёт гибель края, обращенного в гигантскую каменоломню. Люди срыли гору и уничтожили древних богов. Из-за этого изменился климат, гибнут реки. Виновных ждет кара, и герой превращается в безжалостного убийцу чиновников,

причастных к местным промышленным разработкам, – отъявленных взяточников и коррупционеров. Симпатии читателя на его стороне, однако полностью оправдать героя нельзя. Во-первых, потому, что он избирает слишком жестокие способы расправы. Во-вторых, поскольку разрушение края почти двести лет назад начал именно он – приказав изготовить мельничный жернов из составляющего гору камня.

Так переплетаются в романе темы вины и ответственности за свои поступки, торжества и наказания, смерти и возрождения. Так сливаются воедино хронологические пласты, и древность присутствует в повествовании наряду с самой живой современностью. Единство времен подчеркивает пролог, в котором герой вспоминает, как впервые узнал этот край: «Я пришел без одежды, когда понятие “время” еще не имело смысла...» (11).

В финале романа уничтоженную гору восстанавливает молодая экологическая организация «Дети воды». Согласно их планам, после воссоздания ландшафта в крае будет создана коммуна, живущая в гармонии с природой. Воскреснут древние обряды, восстановится естественный ход вещей. М. Урбан во всех своих романах призывает читателя вернуться в прошлое, ибо только в нем человек может восстановить утраченную им духовность.

Символика романа многогранна. Характерные для *science fiction* и *fantasy*, сказки и мифа, сатирического и философского иносказания приемы писатель-постмодернист с непонятной, на первый взгляд, неразборчивостью употребляет совокупно, «смешивая жанры». Однако подобная совокупность рождает новые смыслы, и читатель, способный смириться с полной невероятностью описанного, получает неожиданное удовольствие. При восприятии постмодернистского текста сознание постоянно балансирует на грани «верю – не верю», «узнаю – не узнаю», «принимаю всерьез – воспринимаю как игру авторской фантазии». Зато в распоряжении автора оказывается вся Страна Чудес и все фантастические миры, созданные его предшественниками за долгие века художественной эволюции «повествования о необычайном».

Любая игра внешне ведется ее участниками всерьез, но предполагает скрытую улыбку. Онтологически присутствующая по-

стмодернизму ирония в полной мере простирается и на сферу «явного вымысла». Для постмодернизма не существует «серьезных» фантастических тем и проблем, столь ценимых обычно поклонниками научной фантастики; ему свойственно карнавальное переосмысление и пародирование всего и вся.

Если же перед нами подчеркнута «серьезное» постмодернистское произведение, то это скорее всего стилизация, преувеличенно дотошное воспроизведение канонов определенного типа вымысла (или сразу нескольких типов). Эстетический эффект создает здесь именно скрупулезное следование образцу – настолько детальное, что оно опровергает само себя, буквально взрываясь неожиданными сюжетными поворотами и финалом (например, в стилизованном «под готику» романе «Семихраме» (1999) М. Урбана).

Итак, постмодернизм вдыхает в традиционные разновидности фантастики новую жизнь и краски. Он заостряет ведущий принцип традиционного повествования о необычайном – конструирование вымышленных миров, на событийном уровне противоречащих реальности, но содержательно ей адекватных. Фантастические миры убедительно и емко воплощают философию постмодернизма и, соответственно, тип культуры поколения «молодых». В этих мирах естественны «хаотичность» бытия, алогизмы, рефлексия, скрытое цитирование и т. п. Схема читательского восприятия подобных миров выглядит примерно так: «я уже где-то это читал (видел, слышал) – да это же... (опознается тот или иной сюжет) – но здесь иначе – а, это он (автор) смеется над... (вспоминаются имена предшественников) – нет, это не просто пародия – получается, что... (осознается новый смысл) – ну, это он (автор) меня провоцирует... – а вообще-то лихо закручено!»

Ложку дегтя во вполне объемную бочку меда, которую являет собой фантастика в эру постмодернизма, добавляет, пожалуй лишь одно «но». «Повествование о необычайном», на наш взгляд, не терпит «полного бессмыслия», одной лишь самооценкой и самодостаточной художественной игры. Степень зависимости от «идеи», мысли (отнюдь не обязательно политического или даже философского характера), вложенной автором в текст, в фантастике нам представляется более высокой, нежели в ос-

тальной литературе. Вероятно, это связано с тем, что не склонный к фантастическому способу мышления автор волен «просто изображать» мир, уклоняясь от вынесения оценок или поисков глобального смысла бытия. Фантаст же связан с аудиторией чем-то вроде обещания пояснить, почему и зачем им создан тот или иной (именно такой, и не иначе) вымышленный мир. Ведь сущность любого «повествования о необычайном» – иносказание; подразумеваемое в каждом его типе оказывается важнее того, что изображено непосредственно в тексте.

О фантастических романах «нефантастов» можно написать немало. Интересным экспериментом по сбору и контаминации наиболее характерных для фантастической прозы (НФ советской эпохи) штампов, сюжетных ходов и тематических планов можно признать книгу Б. Акунина «Фантастика» (2005), опубликованную в рамках коллективного проекта «Жанры» издательств «ЭКСМО», «ОЛМА-пресс» и «Захаров» наряду с произведениями «Детская книга», и «Шпионский роман» (в серии заявлены также «Семейная сага», «Триллер», «Производственный роман», «Исторический роман» и др.). Изложенная в книге история двух молодых людей, в результате случайного столкновения с инопланетянами обретших необычайные способности и удачно использовавших неожиданный дар при построении собственной карьеры, поначалу воспринимается как весьма захватывающая и свидетельствует о бесспорном умении автора воспользоваться лучшими художественными приемами, выработанными рациональной фантастикой в XX в. Однако в дальнейшем искусственно «склеенный» из штампов сюжет рассыпается на глазах читателя. Повествование утрачивает увлекательность и превращается банальный боевик (за героями следят как инопланетяне, так и КГБ), а затем сводится к нехитрому морализаторству о том, как человек обязан распорядиться своим Даром, кто бы ему его ни дал – Бог, инопланетяне, редкое стечение обстоятельств и т. п. Увы, «привлекательные для эстетически более искусленного читателя тонкая стилизация, многообразие языковых игр, филологическая рефлексия, свойственные “фандоринскому циклу”» (речь идет о серии нашумевших детективов, объединенных образом следователя Эраста Фандорина – *Е. К.*), в проекте “Жанры” практически исчезают»³⁷⁴.

Заслуживает внимания с точки зрения проблемы «фантастики нефантастов» и трилогия В. Сорокина «Путь Бро» (2004), «Лед» (2002), «23 000» (2005). В основе сюжета, общего для трех произведений, лежит идея, которая может быть интерпретирована в рамках как *fantasy*, так и рациональной фантастики. В. Сорокин использует мифологемы распространенных в Средние века дуалистических учений, возводящих происхождение человека к космическому «первообразу», изначально идеальному, но затем искаженному при взаимодействии с косной материей, образующей привычный нам мир. Стремление Вселенной к восстановлению идеального состояния приводит к появлению на Земле глыбы космического льда, который призван напомнить потомкам «первочеловека» об их космическом происхождении. Как явствует из названия последнего романа, на Земле в конце XX столетия проживает двадцать три тысячи «людей Льда». Как только они соберутся вместе и выполнят определенный ритуал, мир изменится, и они получат возможность вернуться к изначальному Свету.

Несмотря на мифологическое обрамление, сюжет трилогии во многом напоминает один из поздних романов А. и Б. Стругацких «Волны гасят ветер» (возможны и более дальние ассоциации с произведениями классиков НФ XX в. А. Азимова и А. Кларка), в котором человечество (правда, в результате естественного развития) также оказывается разделенным на «новых», наделенных необыкновенными способностями и устремленных за пределы Земли, и «старых» – добрых, умных, но вполне обычных – людей. Как и Стругацких, Сорокина интересуют прежде всего социальные, этические и нравственные конфликты, неизбежно возникающие при подобном расколе населения земного шара. Пожалуй, трилогия более сложна по жанру: там, где Стругацкие избирают достаточно предсказуемую схему психологического детектива, Сорокин использует синтез философского, детективного, приключенческого и бытописательного романа, добавляя к этим жанровым структурам элементы любовной и биографической прозы, «шпионского» повествования и боевика.

Но главное, конечно, не в жанровых экспериментах, а в беспорном таланте автора, умеющего реалистически интерпрети-

ровать, казалось бы, абсолютно неприемлемую для современного рационального сознания мифологическую концепцию бытия. В конце концов мотивация посылки перестает играть для читателя сколько-нибудь существенную роль. Не важно, почему на Земле оказались представленными два очень разных типа разумных существ. Важно, как происходит в живущем обычной жизнью своей эпохи (в трилогии отражены периоды Октябрьской революции, строительства социализма в России, Вторая мировая война и отечественные реалии конца XX в.) человеке внутренний перелом, приводящий его к людям Льда. Важно, как строятся отношения между обычными и необычными людьми. Важно и то, на стороне какой части человечества в конечном итоге окажутся автор и читатель. В. Сорокин мастерски рисует отчуждение и непонимание, а затем и неприкрытую взаимную ненависть представителей двух людских сообществ. Граница проходит через семьи, разбивает влюбленные пары, разделяет отцов и детей, ближайших друзей, единомышленников и соратников по политической борьбе. Символика раскола, усложняясь от романа к роману, в финале осознается как глобальная черта ушедшего века – непрерывное и непримиримое сражение за Идею, не щадящее человеческих чувств и судеб. В отдельных эпизодах писатель достигает поистине эпических обобщений, возвышаясь до осмысления судеб России и Европы, проблем смысла существования разумной жизни на планете. Но это не мешает сопереживать героям – как сквозным, так и эпизодическим персонажам, волею обстоятельств лишенным права на личную жизнь, вовлеченным в мучительный процесс преобразований.

Несмотря на небрежную проработанность посылки, скорее намеченной и пародийной, нежели предлагаемой «всерьез», философская основа романов В. Сорокина раскрывается именно и прежде всего благодаря фантастическому допущению. И это вновь и вновь убеждает в том, что фантастическое и необычайное неотъемлемо присущи «высокой» литературе и могут быть плодотворно использованы даже в ее наиболее «элитарных» пластах.

Социальные функции и выразительные возможности фантастики второй половины XX – начала XXI вв. Итак,

изучение фантастики второй половины XX в. и рубежа тысячелетий позволяет сделать следующие выводы, важные для понимания общих закономерностей развития литератур Центральной и Восточной Европы в XX и XXI столетиях.

1. Анализ фантастических произведений дает возможность связать эволюцию художественных структур с социально-политическим и культурным контекстом эпохи. Несмотря на видимую необычность создаваемых фантастами вымышленных миров, данная область словесности как «литература мысленного эксперимента» наиболее отчетливо отражает умонастроения общества и его ценностные приоритеты.

2. В послевоенной фантастике социалистических стран практически безраздельно господствовала рациональная фантастика, осознаваемая как наиболее передовой и актуальный тип фантастической прозы. Отчасти выражая идеологические установки эпохи, НФ, что гораздо более важно, становилась художественным воплощением концепции поступательного восхождения человечества к достойному будущему, сочетающему материальное благополучие, нравственное возмужание и распространение земной цивилизации по Вселенной. С этих позиций она вела полемику с западной фантастической традицией.

3. В последние десятилетия социалистического периода в фантастике все более ощутимо разочарование в идее научного и социального прогресса, а также усталость от ограниченного набора тем и проблем, воплощаемых с помощью однотипных сюжетных конструкций. Границы рациональной фантастики начинают расширяться, критерии «научности» размываются. Писатели обращаются к философской проблематике, к иносказательной критике современности. Нередко под маской НФ выступает *fantasy*, в других случаях фантасты прибегают к интересному синтезу различных типов вымысла (В. Орлов, А. Ким, П. Вежинов).

4. В 1970–1980-х гг. фантастика из явления искусства (литературы и отчасти кино) постепенно превращается в сложный социокультурный феномен. Расширяется сеть КЛФ, организуются семинары писателей-фантастов, создаются специализированные издательские структуры, формируется и активизируется фэндом.

5. Однако расцвет фантастической субкультуры оказывается прерванным в начале 1990-х гг. в связи с переменами в политической системе, экономическом укладе и социальной сфере жизни стран Восточной Европы. Фантастика вместе со всей художественной литературой вынуждена искать свое место в глобализированном демократическом мире, испытывая жесткую конкуренцию западной массовой книжной и иной развлекательной продукции. Классика фантастики советских времен начинает восприниматься как устаревшая и одиозная. Читатель отдает предпочтение англо-американской *science fiction* и *fantasy*.

6. Кризис восточноевропейской фантастики оказывается в целом преодоленным во второй половине 1990-х гг. Однако в этот период мы имеем дело уже со значительно изменившимся обликом фантастической литературы. Развитие традиционных типов (рациональная фантастика и *fantasy*) оказывается подчинено новой экономической ситуации (книга в условиях рынка) и иной, нежели прежде, социокультурной обстановке (вертикальная стратификация литературного процесса). К положительным изменениям в сфере фантастики, произошедшим в 1990-е гг., можно отнести формирование «естественной» парадигмы книжной продукции. Она представлена ныне как «элитарным», так и «массовым» вариантами, а кроме того – значительным слоем добротной «фантастической беллетристики». Это предоставляет потребителю долгожданную возможность выбора любимого вида фантастического чтения.

7. В конце XX в. в России и иных постсоциалистических странах в полной мере складывается достаточно самобытный мир фантастической субкультуры: действуют объединения фантастов, критиков и фантастоведов; проводятся регулярные конгрессы («фанконы»); вручаются премии за лучшие фантастические произведения; существует фантастическая периодика и специализированные редакции фантастики в крупных издательствах. К сожалению, однако, критика все чаще превращается в рекламу фантастических произведений с целью увеличения объема их продаж, а академическое литературоведение по-прежнему не считает фантастику объектом, достойным серьезного осмысления.

8. В 1990-е гг. наряду с рациональной фантастикой активно развивается *fantasy*, появляются ее национальные варианты («славянская фэнтези»), интересные иронические модели. Но в целом все более явным становится количественная диспропорция текстов: аналогично господству НФ в эпоху социализма, ныне на статус «фантастического произведения» претендует почти безраздельно *fantasy*. Достойно сожаление и то, что неограниченный приоритет получает ее наиболее «массовая» разновидность – т. н. фантастика меча и волшебства.

9. В противовес «популярной» разновидности повествования о необычайном с фантастикой активно экспериментирует «элитарная» проза. Неограниченные возможности для использования вымысла предоставляет философия и эстетика постмодернизма, опирающаяся на принцип игры с читателем и вторичного использования литературных текстов, в том числе фантастических. Это приводит к созданию романов-фантазмагорий, в которых принципы классических НФ, *fantasy*, утопии, сказки и т. п. переосмысливаются до полной неузнаваемости, создавая иллюзию отсутствия границы между фантастическим и реальным.

10. На рубеже тысячелетий фантастика перестает осознаваться как главным образом литературный феномен. На первое место в воплощении фантастического выходят кинематограф и индустрия компьютерных игр. Но и литературные произведения изменяют свой облик под воздействием новых информационных технологий, прежде всего Интернет. Это ведет к более широкому восприятию фантастического как разновидности необычайного и заставляет искать новые методологии изучения вымысла в культуре XXI в.

11. Наконец, бесспорной, хотя и в целом негативной, чертой современной фантастики становится ее коммерциализация. В литературной сфере это выражается в формировании издательствами многотомных книжных серий с жестко закрепленной тематикой и поэтикой. Отбор произведений для публикации часто ведется не по литературным достоинствам, а по степени соответствия определенному содержательному и художественному формату. Приветствуется создание приключенческих саг – литературных аналогов телесериалов. Отдельные авторы в ре-

зультате рекламных кампаний получают преимущество над другими – и не всегда заслуженное.

12. Следствием нынешнего положения дел в сфере фантастики (как и культуры вообще) становится неуклонное понижение требований к качеству текста, глубине проблематики, оригинальности творческой манеры. Читатель нередко не в силах разобраться в обилии книжной продукции, познакомиться с действительно хорошими произведениями. Размывается и понятие профессиональной критики, а потому она не в силах помочь читательской аудитории. Литературоведение же нередко не успевает ориентироваться в быстро меняющихся реалиях культуры.

13. Дальнейшее развитие фантастики России и иных славянских (шире – постсоциалистических) стран хотелось бы видеть поступательным и прогрессивным. А это, на наш взгляд, возможно лишь при сохранении лучших традиций предшествующих эпох. И прежде всего – возрождении мощной социально-философской и социально-критической фантастической литературы. Затем – в разумном сочетании развлекательности и содержательной глубины, более мудрой издательской и рекламной политике, создании профессиональных, авторитетных и строгих к себе и литературе сообществ критиков и фантастоведов.

Бесспорно, содержательный и художественный потенциал российской и восточноевропейской фантастики еще далеко не исчерпан. Но ей предстоит трудный поиск достойных ее проблем.

Заключение

Восстановим еще раз общую логику нашего исследования, посвященного различным типам *повествования о необычайном*. «Необычайным» мы именуем воссозданные в художественном произведении образы и события, не имеющие прямых аналогов в реальности, т. е. такие, которых, выражаясь бытовым языком, «не бывает» (не существует на тот момент, когда создается текст, – если речь идет об открытиях, изобретениях и иных следствиях научно-технического прогресса) или же «вообще не может быть» с точки зрения современной научной картины мира (сверхъестественные существа, волшебные предметы, чудесные происшествия и т. п.). В сферу нашего исследования попадают как бесспорные, яркие проявления необычайного (фантастика), так и менее заметные его разновидности (необычайное в мифологической прозе и драматургии XX в., в условно-символическом пространстве утопии и притчи, в сатирическом произведении и т. д.).

Помимо терминов «необычайное» и «элемент необычайного» в работе в аналогичном значении используются термины «вымысел» (при необходимости с уточнением – «явный» вымысел – для отличия объекта изучения от вымысла как фундаментального свойства художественной литературы, заключающегося в воспроизведении реальности в субъективно-образной форме) и «вторичная художественная условность» (наиболее традиционная для отечественного литературоведения категория, означающая выход писателя в рамках текста за пределы «жизнеподобия», т. е. прямого соответствия формам, встречающимся в объективной реальности). В последнем случае мы несколько сужаем общепринятое значение термина, именуя «вторичной условностью» не любое отступление от «правды факта» (в том числе заострение, гиперболу, гротеск), но лишь изображение в

произведении необычайных, т. е. заведомо невозможных в действительности явлений и ситуаций.

Необычайное в различных литературных воплощениях (научно-фантастическое, волшебное, чудесное, сверхъестественное, магическое, сакральное и т. п.) достаточно часто становилось и ныне становится предметом научного осмысления как в нашей стране, так и за рубежом. Однако в каждом из жанров и областей литературы вымысел обычно рассматривается обособленно от других его разновидностей. Это значительно сужает возможности систематизации его отдельных форм, ведет к терминологической путанице и бесплодным дискуссиям о том, какие именно художественные приемы, образы или произведения могут быть однозначно отнесены к научной фантастике или утопии, фэнтези или сказке, притче или сатире. Обзор многих подобных концепций привел нас к выводу: локальные классификации необычайного несовершенны именно из-за недостаточного учета близкого родства всех типов и форм вымысла, а точнее – *единства многообразных его проявлений*. Изложенная в работе концепция призвана исправить это упущение. Она основана на идее общего подхода к любым художественным произведениям, содержащим элемент необычайного.

Разумеется, единство не означает унификации. В процессе анализа текстов, относящихся к различным литературам Европы и Америки XX столетия, нами выделены шесть относительно самостоятельных типов вымысла, обозначенных как *рациональная фантастика*, *fantasy*, *мифологическая*, *сказочная* и *сатирическая условность*. Каждому из этих типов присуще собственное *семантическое поле* – совокупность не только тем и проблем, но и принципов постижения бытия, особое мироощущение, определяющее поэтику произведения.

В ходе исследования данных полей нами выявлены и описаны специфические *модели реальности*, создаваемые с помощью различных типов условности. Основными параметрами описания стали:

- специфика сюжетной схемы, в частности мотивация элемента необычайного (непосредственно в тексте для рациональной фантастики, внетекстуальная для *fantasy*, сказочной, ми-

- фологической, философской условности, иронически-пародийная для сатирической условности);
- пространственно-временная организация повествования (открытость // замкнутость вымышленного мира, возможность // невозможность его прямого соотнесения с реальностью);
 - формы воплощения вымысла («чудесное» в *fantasy*, «волшебное» и «магическое» в сказке и мифе, «потенциально возможное» в рациональной фантастике, «гипотетически заданное» для философской условности) и их художественные функции;
 - решаемые с помощью каждого из типов вымысла содержательные и художественные задачи (социальное моделирование для утопии и рациональной фантастики, заострение нравственно-этической проблематики для сказки и притчи и т. п.);
 - характерный для каждой из моделей реальности образ героя и соотносимая с отдельными типами вымысла концепция личности и ее отношений с окружающим миром;
 - связанные с отдельными типами вымысла художественные приемы (способы создания иллюзии достоверности, повышения занимательности повествования; принципы характеристики героев и описания событий; специфика художественных деталей и т. п.).

Мы показали, что облик моделей реальности определяется действием имманентных для каждого типа вымысла художественных законов, не формализованных, но отчетливо ощущаемых и автором, и читателями, вводящих фантазию писателя в определенные рамки и требующих учета традиций данной разновидности повествования о необычном. Обобщенные характеристики моделей реальности, соответствующих различным типам вымысла, могут выглядеть следующим образом.

Модель реальности, создаваемая средствами *рациональной фантастики*, отличается прежде всего абсолютизацией интеллектуальной составляющей человеческой психики и материалистического осмысления бытия. Своими задачами фантастика этого типа считает научные прогнозы, проецирование в грядущее тенденций развития современного общества, а также анализ экспериментальных ситуаций, моделирующих поведение человека при встрече с неизвестным, в обстоятельствах, коренным

образом изменяющих облик социума, условия жизни на Земле и т. п.

Соответственно, как убеждает анализ романов А. Толстого, О. Степлдона, В. Обручева, Х. Гернсбека и других научно-фантастических и социально-фантастических произведений XX в., их герои представляют собой не столько психологически индивидуализированные портреты, сколько типические характеристики объектов социальной структуры человеческой и иных цивилизаций. Это объясняет устойчивость традиционных образов рациональной фантастики: ученого («гений» или «mad scientist»), землянина, инопланетянина, разумного животного, мислящей машины и т. п.

Элемент необычайного в данном типе фантастики представлен в виде *рационально-фантастической посылки*, мотивированной непосредственно в тексте как научное открытие, изобретение, социальный катаклизм, трехногенная или природная катастрофа, космическая экспансия или война и т. д. Из-за стремления к непременно логической, отвечающей представлениям читателя о современном уровне научного мышления мотивации посылки рациональная фантастика нуждается в поддержании иллюзии достоверности происходящего, для чего использует самые различные средства. В их числе кольцевое обрамление сюжета нефантастическими эпизодами, сопоставление фантастического будущего с реальным «прошлым» (которое для читателя является настоящим), апелляция к научным источникам и «документальным» материалам.

Повествуя о фантастических событиях, научный фантаст обращает внимание прежде всего на те художественные детали, которые непосредственно задаются посылкой и которые читатель не в состоянии домыслить сам. Вот почему рациональной фантастике столь свойственны технические описания, детально воссозданные картины научных исследований и космических перелетов, панорамные зарисовки жизни обитателей других планет, развернутые социальные характеристики и т. п.

В отличие от рациональной фантастики, *fantasy* раскрывает внелогические аспекты сознания, апеллирует к подсознательным ассоциациям и сфере эмоций. Рационально-логическую интерпретацию бытия *fantasy* не столько замещает, сколько до-

полняет сверхъестественно-чудесной, словно добавляя к изображаемой картине мира игнорируемые рациональной фантастикой сферы, мотивация которых вынесена за пределы текста и опирается на широкий круг фольклорно-мифологических представлений, унаследованных современным человечеством от далеких первобытных времен. Создаваемую на базе подобной *f-посылки* модель бытия – мы показали это на примере романов Г. Майринка, А. Грина, М. Элиаде, а также произведений отечественной и восточноевропейской фантастики последних десятилетий – авторы *fantasy* стремятся представить как «истинную реальность», т. е. наиболее полно и многомерно воплощенную действительность.

Наряду с замкнутыми пространственно-временными континуумами «героической» *fantasy*, смыкающимися со сказочной и мифологической картинами бытия, *fantasy* мистического, метафорического и «ужасного» плана свойственно отнесение действия к современности и совмещения фантастических событий с повседневными декорациями, что порождает эффект неожиданности и стимулирует интерес читателей к изображаемому.

Для персонажа *fantasy* (помимо ее наиболее популярной ныне «героической» разновидности, постепенно превращающейся в набор однотипных штампов), выступающего в двух основных «ипостасях» – «обыкновенный человек» и «романтик», характерно, как нигде более в сфере вымысла, индивидуальное своеобразие, поскольку для автора и читателей важна прежде всего его эмоционально-личностная реакция на фантастические события. Это не исключает свойственной герою *fantasy*, как и персонажу НФ, способности ощущать себя при встречах со сверхъестественными существами прежде всего представителем человечества – однако акцент делается здесь не на интеллектуальные возможности, а на душевный и духовный потенциал человека.

При создании художественного мира *fantasy* важными моментами оказываются введение и снятие фантастической посылки, т. е. способы помещения героев в «истинную реальность» и вывода из нее, оценка персонажей по их отношению к необычному, а также нравственный выбор: решение героя встать на сторону одного из противоборствующих лагерей – Добра или Зла.

Нередко «истинную реальность» *fantasy* можно интерпретировать как частный случай *мифологической картины мира*, которую воссоздает в XX столетии литературный миф. Эту модель мы рассмотрели на примере эпопей Т. Манна «Иосиф и его братья» и Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». Для мифологической модели реальности важнейшим признаком становится космологичность, вселенский и «вечный» (в единстве прошлого, настоящего и будущего) охват событий. Мироздание в данной модели – единое, гармонично организованное целое, подразумевающее всеобщее родство и сопричастность живых существ, предметов и явлений друг другу, данное в аспекте становления, т. е. развития по определенному первоначальному плану и управляемое некой высшей разумной и одухотворенной волей.

Конструируемая с помощью мифологической условности модель мира антропоцентрична; человек в ней – основное звено мироздания, определяющий фактор реализации первоначального плана его развития. Вот почему герой мифологического романа или драмы всегда помещается автором в центр конфликта Добра и Зла, от его поступков зависит дальнейшее существование вселенной. Соответственной, в данном типе повествования наиболее сложной является и концепция личности, включающая четыре смысловых пласта: индивидуальное своеобразие персонажа; его семейные, родовые, этнические связи; биосоциальные стимулы поведения (как представителя человечества); наконец, мировоззренческую сущность (человек – звено одухотворенной вселенной, воплощающее лежащую в ее основе способность к саморазвитию).

Из-за масштаба конфликта в мифологической модели реальности особую важность приобретает пространственно-временная организация повествования, включающая обязательную сакральную «довременную эпоху» или развернутые ссылки на нее, а также в краткой форме весь путь эволюции вселенной до начала сюжетных событий и проекцию этого пути в грядущее. Элемент необычайного фигурирует в данной картине мира в виде мифологических персонажей (эльфы, гоблины, тролли у Толкиена, образы языческого и христианского пантеона у Манна) и магических законов, заданных Творцом и играющих роль

структурных принципов бытия. Доступ к магии становится проверкой правильности этического выбора героя.

Сказочная условность, как показал анализ «Синей птицы» М. Метерлинка, «Дракона» Е. Шварца и «Мэри Поппинс» П. Трэверс и иных аналогичных текстов, формирует модель реальности, для которой характерна большая, нежели в *fantasy* и литературном мифе, замкнутость и отграниченность от повседневного «большого мира»: прямо соотносить с ним происходящее нередко оказывается невозможным. Помимо этого данному типу вымысла свойственна максимальная «каноничность» и «традиционность» образности вследствие ориентации на жанровые принципы и систему персонажей фольклорной волшебной сказки. Внетекстовая мотивация элемента необычайного в сказочном повествовании размыта даже по сравнению с *fantasy*. Волшебный персонаж или предмет фактически «может всё» – источник его магической мощи и ее границы непредсказуемы.

Сказочный вымысел выступает в виде «волшебного», не нуждающегося ни в обосновании, ни в создании иллюзии достоверности. Волшебный мир убедителен уже потому, что легко узнаваем при соотнесении с фольклорной и литературной сказочной традицией. Степень художественной убедительности и притягательности сказочной модели определяется не ее новизной, а умением писателя воспроизвести традиционный сказочный мир по своему, с неожиданной стороны, не разрушая, однако, его целостности и чудесной природы.

Вымысел в сказке в принципе не требуется скрывать, «приспосабливать» к повседневности и требованиям здравого смысла. Напротив, его привлекательность заключается в предельной обнаженности, в непохожести происходящего на что-либо, известное в обычной жизни. Категории Добра и Зла сказочная условность чаще всего абсолютизирует и нередко лишает сверхъестественной природы, переосмысляя в русле «обыкновенного чуда» и превращая в метафорическое изображение душевных свойств человека.

Наиболее сложными для интерпретации являются модели реальности, созданные с помощью *сатирической* и *философской* условности. Сатирические жанры, подобно «классической» (без рационально-фантастической посылки) утопии и притче,

редко соотносятся в читательском сознании с вымыслом как фантастическим и необычайным. Причина в том, что данные типы вымысла по своим функциям оказываются в большей степени, нежели прочие, подчинены общим жанровым и родовым критериям.

В сатире доминирующим становится принцип комической интерпретации реальности, уже сам по себе требующий заметного ее переосмысления. Данный принцип находит выражение в сумме художественных приемов, таких как заострение, гиперболы, иносказание, парадокс и т. п., принадлежащих к сфере первичной художественной условности.

Вместе с тем, будучи использованы в максимально ярком, «концентрированном» виде, эти приемы способны порождать гротескные и даже гротескно-фантастические образы и сюжеты, основанные на нарушении логики реальности и близкие нонсенсу и абсурду. В подобных случаях картины мира даже в не содержащих несомненной «необычайной» посылки и образности произведения воспринимаются в качестве условных, вымышленных, не существующих и не могущих существовать «на самом деле».

Наконец, при создании картин бытия, отражающих реальность в «кривом зеркале смеха», сатирическая условность может заимствовать художественные принципы других типов вымысла – но лишь с непременным подчинением этих принципов и приемов собственным содержательным и поэтическим установкам. Это доказывают рассмотренные в книге пьесы В. Маяковского (сатирическое пародирование канонов НФ) и роман А. Франса «Остров пингвинов» (комическое переосмысление принципов мифологической условности).

Модель реальности, сконструированная с помощью сатирической условности, характеризуется, во-первых, иносказательностью, становящейся важнейшим принципом построения произведения, во-вторых, постоянным соотношением описываемого с существующим в действительности, «несамодостаточностью» образов, требующей для адекватного восприятия наличия у читателя конкретных ассоциаций, в-третьих, обнажением и комическим «разоблачением» вымысла вплоть до разрушения всякой

иллюзии достоверности, пародированием штампов и традиционных атрибутов иных типов вымысла.

Аналогичные признаки свойственны и философской условности. Ей также имманентно присущ набор художественных средств, позволяющих моделировать гипотетическую философско-аллегорическую ситуацию, лишенную пространственно-временной привязки к реальности, психологической глубины и индивидуального своеобразия деталей, зато раскрывающую и усиливающую «вечные», «общечеловеческие» и «общебытийные» аспекты избранной автором проблематики. К подобным средствам относится философское иносказание, принцип полилога и «равенства правд», образы-«маски» и т. п.

Само по себе использование данных средств писателем (мы убедились в этом при анализе романа Ф. Кафки «Замок») еще не означает наличия в тексте элемента необычайного, но нередко способствует его появлению в виде формализованной посылки, сохраняющей лишь внешние атрибуты фантастической, сказочной или мифологической, а также соответствующей образности, переосмысленной в интеллектуально-аллегорическом ключе.

Так, в романе Г. Гессе «Игра в бисер» фантастическая посылка сводится к допущению существования в отдаленном будущем особой европейской страны Касталии, быт которой (за исключением Игры – главного занятия жителей) фактически не отличается от современного, а порой и условно-средневекового. В драме Ж. П. Сартра «Мухи» персонажи греческой мифологии превращаются в образы-схемы основных вариантов человеческого поведения в ситуации этического выбора.

Создаваемая с помощью философской условности модель реальности обладает следующими чертами. Во-первых, иносказательностью, лишенной – в отличие от сатиры – комизма, во-вторых, формализацией элемента необычайного, в-третьих, наличием образов-типов, демонстрирующих более высокую степень абстракции, чем образность, характерная для иных разновидностей вымысла, и, наконец, вполне отчетливо ощущаемой символической детализацией, задача которой не в том, чтобы сделать изображаемое более ярким и наглядным, но в том, чтобы подчеркнуть скрытый смысл событий, – его угадывание и обеспечивает читательский интерес к повествованию.

Таковы модели реальности, создаваемые с помощью различных типов вымысла (вторичной художественной условности). Но ограничиваться констатацией лишь их своеобразия неправомерно. Присущие отдельным типам семантические поля, определяющие художественные доминанты произведений, не имеют и не могут иметь четких границ, так как базируются на единой формирующейся в человеческом сознании на протяжении всей жизни ментальной области, содержащей эмпирически не подтвержденные факты и, шире, общие представления о возможном и невозможном, базирующиеся как на личном опыте, так и на культурном контексте эпохи. С общностью пространства данной ментальной области связаны вариативность функций различных форм условности и возможность одновременного использования в тексте нескольких типов вымысла.

На примере романов «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Война с саламандрами» К. Чапека и новеллы «Превращение» Ф. Кафки, а также некоторых современных фантастических произведений мы показали, что результатом подобного процесса становится *взаимное наложение моделей реальности*, создаваемых отдельными типами вымысла, что ведет отнюдь не только к простому расширению тематико-проблемного диапазона. В результате синтеза различных типов условности повествование о необычайном обретает не свойственную конкретным его разновидностям глубину содержания и совершенство формы, а у читателя возникает иллюзия адекватности этого мира по сложности и полноте самой действительности.

Подобный синтез позволяет если не преодолеть, то заметно уменьшить имманентно присущие вторичной условности ограничения, касающиеся полноты, эмоциональной насыщенности и вообще убедительности и жизненности возникающих на ее основе образов и картин. «Стереоскопичность» моделей реальности, создаваемых при помощи синтеза, вызывает у читателя многократное увеличение числа смысловых и художественных ассоциаций и, соответственно, трактовок текста.

Предпринятый в последней главе пособия анализ основных тенденций развития современной фантастики (как наиболее яркой и многовариантной формы повествования о необычайном) позволил проследить эволюцию, которую претерпела рассмот-

ренная нами система взаимосвязанных типов вымысла во второй половине XX в. Данную эволюцию характеризуют два важнейших момента. С одной стороны, продолжается весьма плодотворное использование выработанных в первой половине прошлого столетия и ставших более или менее «каноническими» способов воплощения вымысла. С другой стороны, современная литература не менее охотно нарушает и видоизменяет эти законы, добиваясь увеличения художественной выразительности условных форм и усложнения передаваемого ими смысла.

Исследовав основные закономерности развития фантастической прозы бывших социалистических стран, мы показали, что в конце XX в. рациональная (научная) фантастика, главенствовавшая на данном пространстве в течение 1950–1980-х гг., утрачивает лидирующую роль; проследили, как восстанавливается «естественная парадигма» фантастики, создается восточноевропейский вариант *fantasy*; как реагирует фантастическая литература на важнейшие цивилизационные процессы (глобализация, изменение структуры социума, политических и нравственных приоритетов, функций художественной литературы в современной информационной среде и т. п.).

Существенные коррективы в основные принципы создания повествования о необычном вносит философия и эстетика постмодернизма. Она разрушает имманентно присущую некоторым типам вымысла иллюзию достоверности, совмещает в художественном тексте «прямое» (непосредственное) и «опосредованное» (с использованием ранее созданных иными авторами художественных миров) изображение реальности. Кроме того, на законы существования вымысла, как и в иные исторические эпохи, оказывает влияние сама изменившаяся действительность: падение престижа научного знания в постсоциалистических странах, мистические настроения «конца тысячелетия» и т. д.

В нашем исследовании мы стремились к как можно более полному охвату художественного материала, его системному осмыслению, максимально логичному и сжатому изложению тезисов и выводов. Однако несмотря на немалый объем книги, за пределами нашего анализа осталось множество интересных и дискуссионных проблем. В этом нет вины автора. Сегодня нау-

ка о литературе только приблизилась к серьезному анализу проблемы вымысла как элемента необычайного. Ждут прояснения лишь затронутые в данной книге вопросы о происхождении вымысла и художественном «наследстве», полученном им от мифа, о психологическом механизме восприятия вымысла (не говоря уже о нейрофизиологических процессах, его порождающих), об исторической эволюции и национальной специфике художественной условности, о связи вымысла с поэтикой разных литературных течений.

Мы надеемся, что перечисленный круг проблем побудит к научному творчеству новые поколения исследователей и изучение художественной условности и художественного вымысла во всех вариантах значений данных понятий (и в первую очередь – как элемента необычайного) будет продолжено и в нашей стране, и за рубежом. Ведь повествование о необычайном – небывалом, несуществующем, невозможном, пробуждающем фантазию и тревожащем воображение – во все времена составляют одну из существеннейших и интереснейших частей мировой художественной литературы, а потому неизменно находят многочисленных почитателей.

Примечания

¹ В качестве примера подобного разграничения сошлемся на классификацию И. Лифшица. «Современное естествознание, – пишет он, – позволяет разделить ситуации, которые противоречат законам природы и отрицаются наукой, на две категории: ситуации *невозможные*, которые противоречат абсолютным законам природы, и ситуации *невероятные*, которые противоречат законам природы, имеющим статистический характер» (*Лифшиц И. О невероятном и невозможном // Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 91; выделено автором. – Е. К.*).

² *Асмус В. Ф. В защиту вымысла // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 31.*

³ *Нудельман Р. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 887.*

⁴ *Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1967. С. 1069.*

⁵ А. Белецкий, опираясь на используемое М. Горьким противопоставление «вымысел – домysel», предлагал различать обозначаемые этими терминами два типа художественного творчества. «Произведения, основанные на “домысле”, – писал он, – стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию воспроизведения подлинной действительности, изображенной наглядно, художественно обобщенной и осмысленной. Им противостоят произведения, в создании которых воображение берет верх над наблюдением, произведения, основанные на “вымысле”, более или менее правдоподобной выдумке... Литература “домысла” тяготеет к документальности, литература “вымысла” обращается с документами жизни свободно, не связывая себя требованием абсолютного правдоподобия. Первая в прошлом находила себе наиболее тонкое выражение в реалистическом искусстве XIX в. (преимущественно в русском “критическом реализме”), вторая – в творчестве зарубежных романтиков начала XX в. и в различных типах “занимательной” беллетристики...» До сих пор, по мнению А. Белецкого, во многих национальных литературах «прочно держится традиция авантюрного романа, построенного на запутанной и сложной фабуле, рассчитанной на возбуждение у читателя интереса к необычности и неожиданности действий, к сложной, запутанной интриге... Широко развиваются жанры авантюрно-географического, научно-фантастического, детективного романа» (*Белецкий А. Вымысел и домysel в художественной литературе, преимущественно русской // Белецкий А. Избранные*

труды по теории литературы. М., 1964. С. 430–431). Но, на наш взгляд, качество вымысла в авантюрно-приключенческой и детективной литературе, с одной стороны, и в фантастической – с другой, все же весьма различно.

⁶ Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. С. 1070.

⁷ Исследование проблематики, сходной с объектом изучения в данной работе, можно найти, например, в: *Assmann A. Die Legitimität der Fiktion: Ein Beitrag zur Geschichte der Literarischen Kommunikation. München, 1980; Hume K. Fantasy and mimesis: Responses to reality in western literature. Lnd, 1984. Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Frank. a. M., 1991; Kermode F. The sense of an ending: Studies in the theory of fiction. NY, 1967; Macandrew E. The Gothic tradition in fiction. NY, 1979; Wilson C. The Strength to dream: Literature and the imagination. Lnd, 1962.*

⁸ Ясно, что в сферу нашего анализа попадет не вся мифологическая или сатирическая проза, а лишь те относимые к ней произведения, которые содержат элемент необычайного.

⁹ *Арнаутов М. Психология литературного творчества. М., 1970. С. 298.*

¹⁰ Приведем ряд характерных названий работ подобного типа: *Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974; Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Степновска Т. Научная фантастика как вид фантастической литературы. Ростов-на-Дону, 1985; Сулейманов Т. Теоретические проблемы научно-художественной фантастики. Алма-Ата, 1971; Тамарченко Е. Социально-философский жанр современной фантастики. Донецк, 1969; Любимова А. Социально-философская фантастика раннего Г. Уэллса. Пермь, 1970. Николаев Д. Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. М., 1988; Шапошникова О. Гротеск и его разновидности. М., 1978. Медведева Н. Миф как форма художественной условности. М., 1984; Липовецкий М. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992; Брауде Л. Скандинавская литературная сказка. М., 1979; Зуева Т. Волшебная сказка. М., 1993. Ишанова А. Функции притчи в советской прозе 1970 – начала 1980-х гг. М., 1984; Ланин Б., Боршанская М. Русская антиутопия XX в. М., 1994.*

¹¹ *Неелов Е. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; Никольский С. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973; Захарченко Е. Волшебная сказка и научная фантастика // Вопросы литературы. 1987. № 10. С. 235–241 и некоторые другие.*

¹² Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995. С. 6.

¹³ Словарь русского языка. М., 1984. С. 519.

¹⁴ *Виньи А. де. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 424.*

¹⁵ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1956. С. 262 (выделено автором. – Е. К.).*

¹⁶ *Охлопков Н. Об условности // Театр. 1959. № 11. С. 58. Впрочем, данное разграничение нельзя считать находкой именно 1960-х гг. В «Литературной энциклопедии» 1939 г. читаем: «существенно... куда ведет данная фантастика, какова ее направленность, почему или зачем вводится невероятное в произве-*

дение, т. е. какова функция... фантастики – раскрывает ли она как художественное средство, как “арсенал искусства” подлинную реальность или уводит в сферу идеалистических представлений» (Литературная энциклопедия. Т. 11. М., 1939. С. 657–659). Ср. также высказывание М. Горького: «Значение фольклора особенно ярко освещается сравнением его фантастики, основанной на успехах труда, с тяжелой бездарной фантастикой церковной “житийной” литературы и жалкой фантастикой рыцарских романов» (Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 8).

¹⁷ *Мартынов Ф.* Магический кристалл: Философский очерк об эстетическом восприятии и условности в искусстве. Свердловск, 1971; *Апресян Г.* Ленинская теория отражения и проблемы реализма // Писатель и жизнь. М., 1961. С. 66–93; *Аскаров Т.* Художественная условность как эстетическое явление. Фрунзе, 1984; *Бейлин И.* О понятии «художественная условность» в эстетике // Искусство и действительность: Методологические проблемы эстетического анализа. М., 1979. С. 31–45.

¹⁸ *Михайлова А.* О художественной условности. М., 1970. С. 19.

¹⁹ *Дмитриев В.* Условность // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. С. 744.

²⁰ *Моруа А.* Искусство и действительность // Иностранная литература. 1966. № 12. С. 219.

²¹ *Гюйо М.* Искусство с социологической точки зрения. СПб, 1900. С. 115.

²² *Асмус В. Ф.* В защиту вымысла. С. 23.

²³ Жизненный материал и художественное обобщение: Анкета журнала «Вопросы литературы» // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 5

²⁴ *Льюис К.С.* Космическая трилогия. СПб., 1993. С. 237.

²⁵ *Фаулз Д.* Волхв // Иностранная литература. 1993. № 8. С. 50.

²⁶ *Чехов А.П.* О литературе. М., 1955. С. 254.

²⁷ *Форман М.* Круговорот // Иностранная литература. 1995. № 4. С. 184.

²⁸ *Толкиен Д. Р. Р.* Дерево и лист. М., 1991. С. 65–66, 103 (выделено автором. – Е. К.).

²⁹ *Михайлова А.* О художественной условности. С. 30 и след.

³⁰ *Еланский Н.* Соотношение условности и жизнеподобия в стиле Гашека // Проблемы русской и зарубежной литературы. Саратов, 1965. С. 345.

³¹ *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М., 1974. С. 12.

³² *Владимирова Н.* Формы художественной условности в литературе Великобритании XX в. Новгород, 1998. С. 9.

³³ *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. С. 20.

³⁴ *Волков А.* Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX века. Дис. ... д-ра филол. наук. Черновцы, 1979.

³⁵ *Манн Ю.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романизма. М., 1973.

³⁶ Цит. по: *Захаров В.* Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 118–119.

- ³⁷ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976; Мелетинский Е., Токарев С. Мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1991; Дьяконов И. Введение // Мифологии древнего мира. М., 1977. С. 5–54.
- ³⁸ Мелетинский Е., Токарев С. Мифология. С. 12.
- ³⁹ Дьяконов И. Введение // Мифологии древнего мира. С. 27.
- ⁴⁰ Мелетинский Е. Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 139.
- ⁴¹ Зуева Т. Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений. М., 1985. С. 147 (выделено нами. – Е. К.).
- ⁴² Лем С. Собр. соч.: В 10 тт. Т. 1. М., 1992. С. 10.
- ⁴³ Зуева Т. Категория чудесного... С. 148 (выделено нами. – Е. К.).
- ⁴⁴ Левин А. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен // Вопросы философии. 1976. № 3. С. 146.
- ⁴⁵ Ковский В. Романтический мир Александра Грина. М., 1969. С. 252 (выделено нами – Е. К.).
- ⁴⁶ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. М., 1955. С. 44.
- ⁴⁷ Мартынов Ф. Магический кристалл. С. 155.
- ⁴⁸ Михайлова А. О художественной условности. С. 188.
- ⁴⁹ Асмус В. Ф. В защиту вымысла. С. 31.
- ⁵⁰ Симонян К. Не цель, а средство // Детская литература. 1976. № 4. С. 8.
- ⁵¹ Чапек К. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1975. С. 192.
- ⁵² Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М., 1992. С. 98–99.
- ⁵³ Асмус В. Ф. В защиту вымысла. С. 34.
- ⁵⁴ Никольский С. Научная фантастика и искусство иносказания // Советское славяноведение. 1992. № 1. С. 59.
- ⁵⁵ Шехтман М. Фантастоведение: поиск сущности // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982. С. 25.
- ⁵⁶ Худельман Р. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 887.
- ⁵⁷ Осипов А. Библиография фантастики: Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики. М., 1990. С. 9.
- ⁵⁸ См., например: Ефремов И. «...до равной богам высоты» // Книжное обозрение. 1990. № 23. С. 8; Гуревич Г. «Научная фантастика – это лоция для потомков» // Книжное обозрение. 1992. № 9. С. 3.
- ⁵⁹ См., например: Aldiss B.W., Wingrove D. Trillion year spree: The History of science fiction. NY., 1986.
- ⁶⁰ Подробнее см.: Бахтина В. Эстетическая функция сказочной фантастики. Саратов, 1972; Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Чумаков В. О разновидностях фантастики в литературе // Литературные направления и стили. М., 1976. С. 365–370; Чумаков В. Фантастика и ее виды // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1974. № 2. С. 68–74.
- ⁶¹ Wollheim D. The Universe makers: Science fiction today. N.Y., 1971.
- ⁶² Из зарубежных работ о fantasy см., например: The Aesthetics of fantasy: Literature and Art. Notre Dame (Ind.), 1982; Irwin W. R. The Game of the impossible: A Rhetoric of fantasy. Urbana etc, 1976; Kroeber K. Romantic fantasy and science

fiction. New Haven, Lnd, 1988; *Lovecraft H.* Supernatural horror in literature. NY, 1945; *Macandrew E.* The Gothic tradition in fiction. NY, 1979; *Manlove C. H.* Modern fantasy: Five studies. Cambridge, 1975; *Moorcock M.* Wizardy and wild romance: A Study of epic fantasy. Lnd, 1987; *Pesch H. W.* Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Köln, 1982; *Wydmuch M.* Gra ze strachem: Fantastyka grozy. Warszawa, 1975.

⁶³ *Neff O.* Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice. Praha, 1981.

⁶⁴ *Чернышева Т.* Потребность в удивительном и природа фантастики // Вопросы литературы. 1979. № 5. С. 211–232.

⁶⁵ *Manlove C. H.* Modern fantasy: Five studies. Cambridge, 1975. Д. 16.

⁶⁶ *Amis K.* New maps of hell. London, 1962. P. 18, 26.

⁶⁷ Энциклопедия фантастики: Кто есть кто. С. 133.

⁶⁸ Подробнее о происхождении термина «научная фантастика» см.: *Уэллс Г.* Невероятное в повседневном // Вопросы литературы. 1963. № 9. С. 171–176; *Брандис Е.* Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире // Там же. 1977. № 6. С. 97–126; *Брандис Е.* Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа. М., 1955.

⁶⁹ *Бритиков А.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 4, 10, 11, 18 (курсив наш. – Е. К.).

⁷⁰ *Черная Н.* В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев, 1972. С. 30.

⁷¹ Подробнее об этом см.: *Чернышева Т.* Природа фантастики; *Pesch H. W.* Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung.

⁷² *Брандис Е., Дмитревский В.* Зеркало тревог и сомнений // Экспедиция на Землю: Сборник фантастики Англии и США. М., 1965. С. 19.

⁷³ *Кагарлицкий Ю.* Уэллс и Жюль Верн // Вопросы литературы. 1962. № 6. С. 107–108.

⁷⁴ *Уэллс Г.* Невероятное в повседневном. С. 173.

⁷⁵ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* О современном Жюле Верне – Артуре Кларке и творце роботехники Айзеке Азимове // Библиотека приключений. Т. 16. М., 1969. С. 5–6.

⁷⁶ *Манн Т.* Иосиф и его братья: Доклад // *Манн Т.* Иосиф и его братья Т. 2. М., 1987. С. 705. Подробнее наша позиция в вопросе о соотношении терминов «научная фантастика» и «социальная фантастика», а также «утопия» и «социальная фантастика» изложена в работах: *Ковтун Е.* Функции условности в художественной системе К. Чапека. Традиция Г. Уэллса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1991; *Ковтун Е.* Фантастика Герберта Уэллса и Карела Чапека // Советское славяноведение. 1991. № 2. С. 75–82; *Ковтун Е.* Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М., 1998.

⁷⁷ Подробнее об этом см.: *Ланин Б., Боршанская М.* Русская антиутопия XX в. М., 1994; *Сабина О.* Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х гг. XX века. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1990; *Козьмина Е. Ю.* Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

⁷⁸ Далее ссылки на эти романы приводятся по изданиям: *Гернсбек Х.* Ральф 124С 41+: Роман о жизни в 2660 году. М., 1964; *Обручев В.* Плутония. М.,

1986; *Толстой А.* Голубые города: Повести и рассказы. Аэлиты: Роман. М., 1976; *Степлдон О.* Создатель звезд. М., 1996. В скобках указываются номера страниц соответствующего издания.

⁷⁹ *Уэллс Г.* Невероятное в повседневном. С. 174.

⁸⁰ *Чернышева Т.* Природа фантастики. С. 296.

⁸¹ *Уэллс Г.* Невероятное в повседневном. С. 174.

⁸² *Моруа А.* Искусство и действительность. С. 219.

⁸³ *Лем С.* Мир на Земле. Фиаско. М., 1991. С. 13.

⁸⁴ *Брандис Е.* Научная фантастика и моделирование мира будущего // Нева. 1969. № 2. С. 198.

⁸⁵ Смысловая наполненность основных типов героев рациональной фантастики (преимущественно для ее социальной разновидности) подробно рассмотрена в нашей диссертации «Функции условности в художественной системе К. Чапека. Традиция Г. Уэллса» (М., 1991). См. главу 2, часть 4 – «Концепция личности в творчестве Г. Уэллса и К. Чапека».

⁸⁶ *Лем С.* Собр. соч. Т. 1. С. 16.

⁸⁷ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Предисловие // Рыбаков В. Очаг на башне. Рига, 1990. С. 5.

⁸⁸ *Левин А.* Англо-американская фантастика как социокультурный феномен. С. 151.

⁸⁹ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Ответ на анкету // Иностран. лит. 1967. № 1. С. 257.

⁹⁰ *Бульчев Кир.* Статья из будущего // Книжное обозрение. 1989. № 42. С. 3.

⁹¹ *Кагарлицкий Ю.* Что такое фантастика? С. 11.

⁹² *Чернышева Т.* Природа фантастики. С. 215–217.

⁹³ *Сапковский А.* Вареник, или Нет золота в Серых горах // Если. 1997. № 12. С. 225.

⁹⁴ Мы не берем произведения «героической» fantasy, так как, во-первых, они менее интересны в художественном плане, чем мистико-философская, метафорическая и «черная» fantasy, и, во-вторых, за редкими исключениями созданы во второй половине XX в.

⁹⁵ Ссылки на тексты произведений даются по кн.: *Майринк Г.* Ангел Западного окна. СПб., 1992; *Грин А.* Бегущая по волнам. Уфа, 1990; *Элиаде М.* Девица Кристина // Иностранная литература. 1992. № 3. В скобках указываются номера страниц.

⁹⁶ Энциклопедия фантастики. С. 181.

⁹⁷ Для «черной» fantasy подобного выбора нет. Фантастический фактор в ней должен быть устранен, поскольку угрожает жизни героев, а часто и существованию мира. Однако и здесь возможны исключения, известные европейскому читателю еще со времен первых литературных версий легенды о Фаусте.

⁹⁸ *Льюис К. С.* Космическая трилогия. СПб., 1993. С. 241.

⁹⁹ Подробнее об этом см.: *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; *Он же.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 132–152; *Мелетинский Е.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 139–148; *Он же.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 149–

190; *Иванов В., Топоров В.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974; *Топоров В.* Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции. М., 1998.

¹⁰⁰ *Брауде Л.* К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 36. 1977. С. 234; выделено нами. – *Е. К.*

¹⁰¹ *Медведева Н.* Миф как форма художественной условности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 1.

¹⁰² *Неелов Е.* Волшебство-сказочные корни научной фантастики. С. 13.

¹⁰³ Помимо работ, цитируемых в главе 1 и ниже, см. также: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987; *Еремина В.И.* Миф и народная песня: К вопросу об исторических основах песенных превращений // Миф-фольклор-литература. Л., 1978. С. 3–15; *Золотарев А.М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964; *Кессиди Ф.* От мифа к логосу. М., 1972; *Леви-Строс К.* Структура мифа // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 152–164; *Лифшиц М.А.* Критические заметки к современной теории мифа // Вопросы философии. 1973. № 8. С. 143–153; *Лифшиц М.А.* Мифология древняя и современная. М., 1980; *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. М., 1982; *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф имя культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973; *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика фольклора. М., 1977; *Мелетинский Е.М.* Мифы древнего мира в сравнительном освещении // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 68–134; *Мелетинский Е.М.* Мифологические теории XX века на Западе // Вопросы философии. 1971. № 7. С. 165–171; *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // *Arbor mundi*. Вып. 2. М., 1993. С. 9–62; *Найдыш В. М.* Мифотворчество и фольклорное сознание // Вопр. Философии. 1994. № 2. С. 45–53; *Найдыш В. М.* Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. М., 2002; *Потебня А.А.* Слово и миф. М., 1989; *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976; *Тренчени-Вальдапфельд И.* Мифология. М., 1959; *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Шахнович М. И.* Первобытная мифология и философия. Л., 1971; *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995; *Vodkin M.* Archetypal patterns in poetry. 3 ed. NY, 1958.

¹⁰⁴ Мифы народов мира. Т. 1. С. 4.

¹⁰⁵ *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. С. 295.

¹⁰⁶ *Медведева Н.* Миф как форма художественной условности: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 7, 63. Термин «архетип» здесь и далее будет использоваться в общепринятом для современного отечественного литературоведения значении – для характеристики «наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных... структур», а не «первичных схем образов, воспроизводимых бессознательно и априорно формирующих активность воображения», как в концепции К. Г. Юнга (Мифы народов мира. Т. 1. С. 110–111).

¹⁰⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. С. 876.

¹⁰⁸ См., например: *Брандис Е.* От Эзопа до Джанни Родари / Зарубежная литература в детском и юношеском чтении. М., 1980; *Шомина В.Г.* Романтизм и народная сказка // Проблемы романтического метода и стиля. Калинин, 1980.

С. 75–80; *Демурова Н.* О литературной сказке в викторианской Англии // Вопросы литературы и стилистики германских языков. М., 1975. С. 99–167; *Зарубежная детская литература*. М., 1974; *Зуева Т.* Восточнославянская волшебная сказка в аспекте исторического развития: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995; *Краснова Т.* В ладу со сказкой: Традиция фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в. Иркутск, 1993; *Лупанова И.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959.

¹⁰⁹ *Багно В.* Ясновидение былого и чудесного // Книга песчинок: Фантастическая проза Латинской Америки. Л., 1990. С. 5.

¹¹⁰ *Леонова Т.* Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск, 1982. С. 13.

¹¹¹ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 30. С. 162–165.

¹¹² Подробнее о соотношении фольклорной, фольклористической и литературной сказки см., например: *Šmahelová H.* Návraty a proměny: Literární adaptace lidových pohádek. Praha, 1989.

¹¹³ *Брауде Л.* Скандинавская литературная сказка. С. 76.

¹¹⁴ Мы намеренно не акцентируем внимание на принятом разграничении «детской» и «взрослой» литературной сказки и оставляем в стороне многочисленные дискуссии по данному вопросу. Вероятно, так называемая «детская» сказка действительно имеет свои содержательные и художественные особенности, но с точки зрения нашего исследования они не представляются существенными.

¹¹⁵ [Без подписи.] Льюис Клайв Стэплз // Книжное обозрение. 1994 г. № 40. С. 6.

¹¹⁶ *Бахтина В.* Литературная сказка в научном осмыслении последних десятилетий // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 67–68.

¹¹⁷ *Левин-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937. С. XIV–XV.

¹¹⁸ *Бахтина В.* Литературная сказка в научном осмыслении последних десятилетий. С. 70.

¹¹⁹ Помимо цитируемых выше работ о фольклорной и литературной сказке см.: *Адоньева С. Б.* Волшебная сказка в контексте традиционной фольклорной культуры. Автореф. дис... канд. филол. наук. Л., 1989; *Аникин В. П.* Русская народная сказка. М., 1977; *Атанасиевич И.* Современная городская легенда в системе постфольклора // Вопросы философии. 2005. № 7. С. 57–64; *Бахтина В. А.* Художественная функция фантастики в русской народной сказке. Автореф. дис... канд. филол. наук. Саратов, 1973; *Бегак Б. А.* Правда сказки: Беседы о сказках русских советских писателей. М., 1989; *Брауде Л. Ю.* К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1977. Т. 36. С. 22–34; *Власова Г. И.* Детская волшебная сказка в современных записях: Традиционная поэтика. Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1990; *Волков Р. М.* Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Т. 1. Харьков, 1924; *Генчиева М.* Правдивая фантазия и сказочная реальность: Размышления о современной сказке // Детская лит.-ра. 1971. № 6. С. 44–47; *Иванова А. А.* Традиционный чудесный вымысел в русской волшебной сказке. Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1982; *Иноземцев И. В.* Современная на-

учная сказка, ее нравственный и образовательные аспекты // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 91–110; *Лазутин С. Г.* Поэтика удивительного в сказках // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973; *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959; *Ляхова В. В.* Категория фантастического в советской драматической сказке для детей // Проблемы метода и жанра. Вып. 7. Томск, 1980. С. 14–25. *Морозов А. А.* Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л., 1972. С. 155–201; *Неелов Е. М.* Натурфилософия русской волшебной сказки. Петрозаводск, 1989; *Неелов Е. М.* О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 39–52; *Новик С. Е.* Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 214–246; *Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Автореф. дис.... д-ра филол. наук. М., 2001; *Померанцева Э. В.* Судьбы русской сказки. М., 1965; Сказка и несказочная проза. М., 1992; *Смирнова М.* Волшебные мотивы в литературной сказке // Детская лит-ра. 1977. №7. С. 32–36; *Разумова И. А.* Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск, 1993; *Трыкова О. Ю.* Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века. Ярославль, 2000; *Bleich E.* Volksmärchen und Kunstmärchen // Eckart. 1909-1910. N. 3. S. 154–156; *Doppel G.* Das Novellenmärchen der Romantik im Verhältnis zum Volksmärchen. F/ M, 1953; *Lüthi M.* Das Märchen. Stuttgart, 1990; *Lüthi M.* Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie. Göttingen, 1990; *Obenauer K. J.* Das Märchen. F/ M., 1959; *Schneeberger I.* Das Kunstmärchen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. München, 1960.

¹²⁰ *Липовецкий М.* Поэтика литературной сказки. С. 28–40.

¹²¹ *Барт Р.* Миф сегодня // Мифологии. М., 1996. С. 233–286; *Бритиков А. Ф.* Научная фантастика, фольклор и мифология // Русская литература. 1984. № 3. С. 55–74; *Вейман Р.* История литературы и мифология. М., 1976; *Галина М. С.* Мифология и кинофантастика // Общественные науки и современность. 1996. № 5. С. 167–175; *Гулыга А. В.* Пути мифотворчества и пути искусства // Нов. мир. 1969. № 5. С. 217–232; *Дорошевич А.* Миф в литературе XX века // Вопросы лит-ры. 1970. № 2. С. 122–140; *Кабаков Р. И.* «Повелитель колец» Д. Р. Р. Толкиена и проблема современного литературного мифотворчества. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989; *Лем С.* Мифотворчество Томаса Манна // Новый мир. 1970. № 6. С. 234–256; Литература и мифология. Л., 1975; *Лузина С. А.* Архетип «Центра мира» в контексте мифопоэтики Д. Р. Р. Толкиена // Традиции и новаторство в литературах стран Западной Европы и США. М., 1994. С. 95–107; *Лукин А., Рынкевич Вл.* В магическом лабиринте сознания: Литературный миф XX века // Иностранная литература. 1992. № 3. С. 234–249; *Медведева Н. Г.* Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 57–68; *Неелов Е. М., Рогачев В. А.* Миф и научная фантастика // Вопросы истории и теории литературной критики. Тюмень, 1976; От мифа к литературе / Сборник к 75-летию Е. М. Мелетинского. М., 1993. *Сучков Б.* Роман и миф // Иностран-

ная лит-ра. 1968. № 4. С. 228–244; *Телегин С. М.* Философия мифа: Введение в метод мифореставрации (О Ф. М. Достоевском и Н. С. Лескове). М., 1994; *Урнов Д. М.* Вторжение мифа: магический реализм и латиноамериканский роман // Урнов Д. М. Пристрастия и принципы: Спор о литературе. М., 1991. С. 86–95; *Хализев В. Е.* Мифология XIX–XX вв. и литература // Вестник МГУ. Серо. 9. Филология. 2002. № 3. С. 7–20; *Элиаде М.* Мифы современного мира // Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996; *Bradbury M.* Dangerous pilgrimages: Transatlantic mythologies and the novel. Lnd, 1995; *Chanady A. B.* Magical realism and the fantastic: Resolved versus, unresolved antinomy. NY–Lnd, 1985; *Lehnert H.* Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart, 1965; *Noel R. S.* The mythology of Middle-earth: A Study of Tolkien's mythology and its relationship to the myths of the ancient world. Boston, 1977.

¹²² *Зуева Т.* Волшебная сказка. С. 10.

¹²³ Подробнее об этом см. в наших работах: *Ковтун Е.* Функции условности в художественной системе Карела Чапека. Традиция Герберта Уэллса; *Ковтун Е.* Чешская сатирическая фантастика 1920–1930-х гг. в общеевропейском контексте // *Studia bohemica*. М., 1992. С. 174–184.

¹²⁴ Ссылки на тексты произведений даются по кн: *Манн Т.* Иосиф и его братья. Т. 1–2. М., 1987; *Толкиен Д. Р. Р.* Властелин колец. Л., 1991; *Он же.* Сильмариллион. М., 1992; *Шварц Е.* Обыкновенное чудо: Пьесы. СПб., 1992; *Метерлинк М.* Пьесы. М., 1958; *Барри Д., Крюс Д., Трэверс П.* Питер Пэн; Тим Талер, или Проданный смех; Мэри Поппинс. М., 1987. В скобках указываются номера страниц, а для романа Т. Манна – номер тома и страницы.

¹²⁵ Подробнее об этом см.: *Неелов Е.* Натурфилософия русской волшебной сказки; *Цивьян Т.* К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 191–213.

¹²⁶ *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 13.

¹²⁷ *Дараган Н.* Очерк жизни и творчества Мирча Элиаде // Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 5–6.

¹²⁸ *Бахтина В.* Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 158.

¹²⁹ *Неелов Е.* Натурфилософия русской волшебной сказки. С. 7–9 (выделено нами. – Е. К.).

¹³⁰ Фродо Торбинс у Толкиена, строго говоря, не человек. Он хоббит, в нем есть что-то от кролика (*hobbit = homo + rabbit*), и его ноги покрыты длинной мягкой шерстью. Но в противовес всем остальным обитателям Средиземья, от Валаров и Майаров до эльфов, гномов и орков, хоббиты с точки зрения психологии практически ничем не отличаются от людей, что дало повод к интерпретации образа хоббита как «обывателя», «обыкновенного», «маленького человека», в руках которого оказываются в конечном итоге судьбы мира (см.: *Курицын В.* Мир спасет слабость // Дружба народов. 1992. № 2. С. 229–232).

¹³¹ *Перумов Н.* Кольцо тьмы. СПб., 1993–1996.

¹³² *Аверинцев С.* Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972. С. 146.

¹³³ Мифы народов мира. Т. 1. С. 110–111.

- ¹³⁴ *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. С. 79.
- ¹³⁵ *Неелов Е.* Фантастическое как эстетико-художественный феномен // Эстетические категории: формирование и функционирование. Петрозаводск, 1985. С. 99–101.
- ¹³⁶ *Иванова А.* Традиционный чудесный вымысел в русской волшебной сказке. С. 1.
- ¹³⁷ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Ушакова. Т. 1–4. М., 1938.
- ¹³⁸ *Иванова А.* Традиционный чудесный вымысел в русской волшебной сказке. С. 4–5.
- ¹³⁹ *Неелов Е. М.* О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке. С. 43–44.
- ¹⁴⁰ *Смирнова М.* Волшебные мотивы в литературной сказке. С. 35.
- ¹⁴¹ *Уайльд О.* Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 203.
- ¹⁴² *Ляхова В.* Категория фантастического в советской драматической сказке для детей. С. 21–22.
- ¹⁴³ Сказки народов мира. В 10 т. Т. 8. М., 1993. С. 8.
- ¹⁴⁴ О типах авторства см.: *Стеблин-Каменский М.* Миф. Л., 1976.
- ¹⁴⁵ См., например: *Борев Ю. Б.* Комическое. М., 1970; *Бушмин А.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.-Л., 1959; *Вулис А. З.* Серьезность несерьезных ситуаций: сатира, приключения, детектив. Ташкент, 1984; *Ершов Л. Ф.* Сатира и современность. М., 1978; *Эльсберг Я. Е.* Вопросы теории сатиры. М.: Сов. писатель, 1957.
- ¹⁴⁶ Для рассматриваемых в данной главе типов условности принятые в нашем исследовании хронологические рамки (первая половина XX в.) гораздо более относительны, чем для других типов вымысла. Сатира в это время отнюдь не переживает эпохи становления, как НФ, и даже эпохи нового расцвета, подобно *fantasy* и литературному мифу. Философская условность, правда, начинает все более активно использоваться в драматургии, но в притче как жанре существенных изменений не претерпевает. Поэтому мы считаем возможным обращаться за примерами функционирования сатирической и философской условности к европейской прозе и драматургии XIX–XX вв.
- ¹⁴⁷ *Вулис А.* Сатира // Большая советская энциклопедия. Т. 22. М., 1975. С. 608.
- ¹⁴⁸ Большая советская энциклопедия. Т. 22. С. 214.
- ¹⁴⁹ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 25. С. 268.
- ¹⁵⁰ Современная иллюстрированная энциклопедия: Литература и язык. М., 2007. С. 380.
- ¹⁵¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 20.
- ¹⁵² Подобное обозначение использовала, например, И. Бернштейн в дискуссии «Литература, документ, факт», проводившейся в 1966 г. журналом «Иностранная литература». По мнению И. Бернштейн, произведения, содержащие «интеллектуальную конструкцию», успешно конкурируют в XX в. с документальным повествованием. «Потребность в достоверной истине “без дураков”, – писала она, – имеет и другое, казалось бы, противоположное эстетическое преломление. Речь идет о *литературе условной интеллектуальной конструкции*, которую П. Палиевский считает не соответствующей современной тяге,

так сказать, к “аутентичности”. Думается, что *откровенная, не претендующая на создание иллюзии условная конструкция*, скажем, у Брехта или у Дюрренматта отвечает тому же эстетическому чувству, которое отвергает иллюзорность. Эта важная тенденция современного искусства выросла парадоксальным образом на той же эстетической почве, что и интерес к литературе факта» (Литература, документ, факт: Творческая встреча в журнале «Иностранная литература» // Иностранная литература. 1966. № 9. С. 193; выделено нами. – Е. К.). С точки зрения нашей темы любопытно также, что понятие «интеллектуальной конструкции» у И. Бернштейн порой фактически расширялось до рамок понятия «вторичная художественная условность». «В сегодняшней литературе Чехословакии, – отмечала исследовательница, – можно наблюдать, пожалуй, одинаково интенсивное развитие литературы документа и литературы открытой интеллектуальной конструкции (гротеск, притча, разные виды условности, научная фантастика)» (Там же. С. 193).

¹⁵³ Большая советская энциклопедия. Т. 22. С. 214.

¹⁵⁴ *Борев Ю.* Комическое. С. 174.

¹⁵⁵ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 673.

¹⁵⁶ *Вулис А.* Серьезность несерьезных ситуаций: сатира, приключения, детектив. С. 5, 13.

¹⁵⁷ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 25. С. 269.

¹⁵⁸ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 20.

¹⁵⁹ *Байдренко А.* «Врата рая» Ежи Анджеевского как повесть-парабола // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 1. С. 91.

¹⁶⁰ *Вулис А.* Серьезность несерьезных ситуаций. С. 13–14.

¹⁶¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. С. 401.

¹⁶² *Николаев Д.* Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. С. 11.

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966. С. 21.

¹⁶⁵ Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. С. 467.

¹⁶⁶ Миниатюры А. Житинского см., например, в сб.: *Житинский А.* Седьмое измерение. Л., 1990.

¹⁶⁷ Ссылки на тексты произведений даются по кн.: *Маяковский В.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988; *Франс А.* Остров пингвинов. М., 1951; *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991; *Гессе Г.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1994; *Сартр Ж. П.* Философские пьесы. М., 1996. В скобках указываются номера страниц.

¹⁶⁸ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 673.

¹⁶⁹ Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 247.

¹⁷⁰ *Адамович А.* Торжество человека // Вопросы литературы. 1973. № 5. С. 116.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² *Ишанова А.* Функции притчи в советской прозе 1970 – начала 1980-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 20.

¹⁷³ Там же. С. 8.

¹⁷⁴ *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 32.

¹⁷⁵ *Потебня А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 483.

- ¹⁷⁶ *Седельник В. Г.* Гессе и швейцарская литература. М., 1970. С. 75.
- ¹⁷⁷ Цит. по: *Седельник В.* Гессе и швейцарская литература. С. 84.
- ¹⁷⁸ *Павлова Н.* Магический кристалл Германа Гессе // Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1994. С. 21.
- ¹⁷⁹ *Каларашвили Р.* Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. С. 12.
- ¹⁸⁰ Там же. С. 110.
- ¹⁸¹ *Павлова Н.* Магический кристалл Германа Гессе. С. 27.
- ¹⁸² Там же. С. 22.
- ¹⁸³ Цит. по: *Сартр Ж. П.* Философские пьесы. С. 362.
- ¹⁸⁴ *Андреев Л.* Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. М., 1994. С. 111.
- ¹⁸⁵ Там же. С. 113.
- ¹⁸⁶ Там же. С. 115.
- ¹⁸⁷ Там же.
- ¹⁸⁸ *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 10, 131.
- ¹⁸⁹ *Грин А.* Бегущая по волнам. С. 78.
- ¹⁹⁰ *Симомян К.* Не цель, а средство. С. 8.
- ¹⁹¹ Ссылки на текст произведений даются по: *Чапек К.* Война с саламандрами; *Вайсс Я.* Дом в тысячу этажей. М., 1986.; *Булгаков М.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Минск, 1988; *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991. В скобках указываются номера страниц.
- ¹⁹² Обзор соответствующей критической литературы можно найти в: *Блза И.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-78: Литературно-теоретические исследования. М., 1978. С. 156–248; *Вулис А.* Поэтика «Мастера и Маргариты» // Звезда Востока. 1990. № 10–11; *Затонский Д.* Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1965; *Казаркин А.* Истолкование литературного произведения: вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Кемерово, 1988; *Никольский С.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973; *Утехин Н.* «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: об источниках действительных и мнимых // Русская литература. 1979. № 4. С. 89–109.
- ¹⁹³ *Чапек К.* Фабрика абсолюта. Роман. Белая болезнь. Драма // Библиотека современной фантастики. В 25 т. Т. 11. М., 1967.
- ¹⁹⁴ *Никольский С.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. С. 265, 267.
- ¹⁹⁵ *Голстой Н.* Из географии славянских слов: 1. «Дождь». 2. «Саламандра» // Вопросы славянского языкознания. Вып. 6. М., 1962. С. 147 (выделено нами. – *Е. К.*).
- ¹⁹⁶ *Малевич О.* Карел Чапек. Изд. 2-е. М., 1989; *Бернштейн И.* Карел Чапек: Творческий путь. М., 1969; *Burjáněk F.* Karel Čapek. Praha, 1978.
- ¹⁹⁷ *Никольский С.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. С. 262.
- ¹⁹⁸ *Малевич О.* Карел Чапек. С. 202.
- ¹⁹⁹ Подробнее об этом см.: *Никольский С. В.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова: поэтика скрытых мотивов. М., 2001.
- ²⁰⁰ См., например: *Абдуллина Г.* О композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1985. С. 55–63; *Альми Н.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских

писателей. Владимир, 1979. С. 16–40; *Андреев М.* Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 148–154; *Бэлза И.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83; *Виноградов И.* Завещание мастера // Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 335–381; *Вулис А.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991; *Гаврюшин Н.* Литострон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 75–88; *Галинская И.* Криптография романа «Мастер и Маргарита» // Галинская И. Загадки известных книг. М., 1986. С. 65–125; *Дмитриева Л.* Время и пространство в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 230–231; *Зеркалов А.* Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52; *Ионин Л.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 44–55; *Кораблев А.* Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 35–54; *Ладыгин М.* «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и традиции романтического романа: К вопросу о типологии жанра // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1981. С. 109–128; *Лескисс Г.* «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 38. 1979. № 1. С. 52–59; Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990; *Фиалкова Л.* К генеалогии «Мастера и Маргариты» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 40. 1981. № 6. С. 532–537; *Чудакова М.* Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253; *Яновская Л.* Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: о тайнах романа «Мастер и Маргарита» // Таллин. 1987. № 4. С. 101–113; *Haber E. C.* Mythic structure of Bulgakov's «Master and Margarita» // The Russian Review. 1975. Vol. 34. № 4. P. 412–420.

²⁰¹ *Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова: Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Памир. 1986. № 5. С. 153.

²⁰² Там же.

²⁰³ *Яновская Л.* Творческий путь М. Булгакова. М., 1983. С. 280.

²⁰⁴ *Булгаков М.* Великий канцлер: черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М., 1992.

²⁰⁵ *Кораблев А.* Тайнодействие в «Мастере и Маргарите». С. 50.

²⁰⁶ *Гаспаров Б.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10. С. 96–97.

²⁰⁷ *Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова. С. 153.

²⁰⁸ *Дмитриева Л.* Время и пространство в романе М. Булгакова... С. 230.

²⁰⁹ *Гаспаров Б.* Из наблюдений над мотивной структурой... С. 97.

²¹⁰ *Утехин Н.* «Мастер и Маргарита» М. Булгакова... С. 103.

²¹¹ *Кораблев А.* Время и вечность в пьесах М. Булгакова // Михаил Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 39.

²¹² *Затонский Д.* Франц Кафка и проблемы модернизма. С. 75.

²¹³ Там же. С. 78.

²¹⁴ Днепров В. Метафорический роман Франца Кафки // Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 466.

²¹⁵ Чапек К. Собр. соч. Т. 5. С. 186.

²¹⁶ См. рассказ «Превращение» в сб.: Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле. М., 1987.

²¹⁷ Магомедова Д. «Никому не известный композитор – однофамилец...»: О семантических аллюзиях в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 38. 1979. № 1. С. 54.

²¹⁸ Манн Т. Иосиф и его братья: Доклад. С. 702.

²¹⁹ Нуйкин А. Фантастика как эстетическая проблема // Детская литература. 1976. № 6. С. 11.

²²⁰ Никольский С. Научная фантастика и искусство иносказания // Советское славяноведение. 1992. № 1. С. 70.

²²¹ <http://www.czlit.cz>

²²² В числе исследований, намечающих подходы к данной теме, можно назвать работы последних лет: Арбитман Р. Участь Кассандры: статьи о фантастике и не только о ней. Саратов, 1992; Переслегин С. Око тайфуна: Последнее десятилетие советской фантастики. СПб., 1994; Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М., 2004; Ройфе А. Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М., 2006; Бочкова О. С. Категории модальности, времени и пространства в жанре научной фантастики. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006 и ряд других.

²²³ Ковтун Е. Н. Жанр в тумане: проблемы отечественной фантастики // Литературная газета. 1995. № 43. С. 4; Ковтун Е. Н. Синтез приемов «интеллектуальной» и «массовой» литературы в современной чешской прозе // Сфера языка и прагматика речевого общения. Краснодар, 2002. С. 354–365; Ковтун Е. Н. Чешская фантастика 1990-х гг.: преодоление кризиса // Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. М., 2002. С. 118–127; Бархатная эволюция. Чешская фантастика сегодня // Если. 2003. № 4. С. 37–44; Ковтун Е. Н. Основные тенденции развития фантастики славянских стран в 1990-е годы (чешско-польско-русские параллели) // Литература, культура и фольклор славянских народов: XIII Международный съезд славистов (Любляна, август 2003): Доклады российской делегации. М., 2002. С. 285–299; Ковтун Е. Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия // Славянский вестник: Вып. 2. М., 2004. С. 498–512; Ковтун Е. Н. Наследники Чапека: кто они? (На материале чешской литературы 1990-х гг.) // Фантастика и сатира в литературе славянских народов. М., 2004. С. 47–69. Ковтун Е. Н. Глобализация в зеркале вымысла: судьбы чешской и русской фантастики на рубеже тысячелетий // Литература и глобализация (К вопросу идентичности в культурах центральной и юго-восточной Европы в эпоху глобализации). Любляна, 2006. С. 95–107.

²²⁴ Международная научная конференция «Литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы 1990-х гг.» (Москва, Институт славяноведения РАН, 1999), международная научная конференция «III Славистические чтения» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2001), Международный съезд славистов. (Любляна, 2003), международный симпозиум «Славянские культуры: корни и крона»

(Москва, Государственная академия славянской культуры, 2005). международная научная конференция «Язык вражды и язык примирения в пространстве актуальной культуры» (Екатеринбург, Уральский межрегиональный институт общественных наук, 2005). III Международный конгресс богемистов-литературоведов (Прага, 2005), международная научная конференция «Русская фантастика на перекрестке эпох и культур» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, Союз писателей России, 2006).

²²⁵ Поскольку в данной главе речь пойдет в том числе о социалистической эре, мы считаем возможным использовать термин «Восточная Европа» в его прежнем, «доперестроечном» значении, когда он охватывал европейские социалистические страны. С 1990-х гг. к большинству этих государств чаще применяются обозначения «Центральная Европа», «Центрально-Восточная Европа» (ЦВЕ, калька с английского East Central Europe) и «Юго-Восточная Европа». Подробнее об этом см.: *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. М., 2003; *Фрейдзон В. И.* Нация до национального государства: Историко-социологический очерк Центральной Европы XVIII – начала XX в. Дубна, 1999.

²²⁶ Подробнее о периодизации истории отечественной фантастики XX столетия см., например: *Дрябина О. В.* К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века // VII Ручьевские чтения. Литературный процесс в зеркале рубежного сознания: философский, лингвистический, эстетический, культурологический аспекты. Магнитогорск, 2004. С. 33–37.

²²⁷ См., например: *Ревич В.* Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998; *Аникеев В.* Научная фантастика Польши // Истребитель ведьм: Польская фантастика. М., 1990. С. 305–316; *Neff O.* Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice. Praha, 1981.

²²⁸ Для более подробного знакомства с процессами, протекавшими, например, в советской НФ, где очень непросто складывались отношения между отдельными течениями и школами, можно обратиться к работам: *Бритиков А. Ф.* Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991): В 2-х кн. СПб., 2005; *Стругацкий Б. Н.* Комментарии к пройденному. СПб., 2003; *Кузнецова А. В.* Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950–1990-е гг. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

²²⁹ *Ефремов И. А.* Предисловие // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хищные вещи века: фантастические повести. М., 1965. С. 3.

²³⁰ *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. С. 38–39.

²³¹ *Арбитман Р.* Участь Кассандры. С. 5.

²³² Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. Книга о русской и нерусской фантастике. М., 2004. С. 9.

²³³ За это В. Ревич образно назвал И. Ефремова «последним коммунистом»: «Ефремов был последним коммунистом, не только верившим до конца своих дней в великую мечту, которая сумела объединить под красными знаменами миллионы людей, но и попытавшимся спасти эту веру в отчаянном призыве...» (*Ревич В.* Перекресток утопий. С. 167).

²³⁴ Цит. по: *Ревич В.* Перекресток утопий. С. 171.

- ²³⁵ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 59, 68–69 (выделено автором. – Е. К.).
- ²³⁶ Лем С. Я не Нострадамус // Известия. 2005. № 18. С. 15.
- ²³⁷ Иванов С. Фантастика и действительность // Октябрь. 1950. № 1. Цит. по: Харитонов Е. В. Наука о фантастическом: Библиографический справочник. М., 2001. С. 14.
- ²³⁸ Брандис Е. Советский научно-фантастический роман. Л., 1959. С. 3.
- ²³⁹ К спасателям техногенной цивилизации: Обращение Сергея Павлова к участникам форума проекта «Лунная радуга» // <http://MoonRainbow2.Narod.Ru>
- ²⁴⁰ Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991). Кн. 2. С. 12.
- ²⁴¹ Власти вполне осознавали «силу этого вида литературы и его значение как инструмента идеологической борьбы» (Ефремов И. Предисловие // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хищные вещи века: фантастические повести. М., 1965. С. 3).
- ²⁴² Володихин Д. Место встречи... Фантастика и литература основного потока: конвергенция? // Знамя. 2005. № 12. С. 176.
- ²⁴³ Гуревич Г. Беседы о научной фантастике. М., 1983; Гуревич Г. Карта страны фантазий. М., 1967; Бугров В. Тысяча ликов мечты. Свердловск, 1988; Бугров В. В поисках завтрашнего дня. О фантастике всерьез и с улыбкой. Свердловск, 1981; Булычев Кир. Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике. М., 2004; Гаков Вл. Четыре путешествия на машине времени / Научная фантастика и ее предвидение. М., 1983; Геллер Л. Вселенная за пределами догмы: Размышления о советской фантастике. Лондон, 1985.
- ²⁴⁴ Neff O. Tři eseje o české sci-fi. Praha, 1985; Neff O., Olša J. Encyklopedie literatury science fiction. Praha, 1995; Adamovič I. Slovník české literární fantastiky a science fiction. Praha, 1995.
- ²⁴⁵ Харитонов Е. Болгария фантастическая. София, 2003.
- ²⁴⁶ См., например: Бритиков А. Ф. Что скрывается за «кризисом» современной фантастики // Современная литературно-художественная критика. Л., 1975. С. 221–243; Чернышева Т. А. Надоевшие сказки XX века: О кризисе научной фантастики // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 62–82.
- ²⁴⁷ Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991). Кн. 2. С. 258.
- ²⁴⁸ Ефремов И. А. «... До равной богам высоты» // Книжное обозрение. 1990. № 23. С. 8.
- ²⁴⁹ Брандис Е. Советский научно-фантастический роман. С. 43–44.
- ²⁵⁰ Володихин Д. Место встречи... С. 177.
- ²⁵¹ Там же. С. 176.
- ²⁵² Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература // О литературе для детей. Вып. 10. Л., 1964. С. 137.
- ²⁵³ Цит. по: Ревич В. Перекресток утопий. С. 212.
- ²⁵⁴ Яйленко Л. Не противопоставлять // Литературная газета. 1973. 25 июля.
- ²⁵⁵ Няму А. Е. Современная фантастика: проблемы теории. Черновцы, 2004. С. 3.
- ²⁵⁶ Лем С. Не наука виновата, а люди // Новая Польша. 2000. № 11. С. 3.

- ²⁵⁷ Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991). Кн. 2. С. 246.
- ²⁵⁸ Цит. по: Ревич В. Перекресток утопий. С. 213.
- ²⁵⁹ Володихин Д. Место встречи... С. 177.
- ²⁶⁰ Там же. См. также: Володихин Д. Четвертая волна: анатомия творчества // Русский сфинкс. Вып. 2: Четвертая волна отечественной фантастики. М., 2004.
- ²⁶¹ Арбитман Р. Живем только дважды: Заметки о фантастике. Волгоград, 1991. С. 77.
- ²⁶² Лем С. Собр. соч. Т. 11. М., 1995. С. 7.
- ²⁶³ Там же. Т. 2. М., 1992. С. 22.
- ²⁶⁴ Там же. С. 174.
- ²⁶⁵ Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. С. 311.
- ²⁶⁶ Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики. Воронеж, 1996. С. 155.
- ²⁶⁷ Там же. С. 182.
- ²⁶⁸ Лем С. Собр. соч. Т. 11. С. 22. Диаметральная противоположность авторских взглядов ощутима даже в мелочах. Так, на погибшем спутнике герой обнаруживает часовню: «Это была пустая большая комната. Против двери находилась высокая полукруглая ниша. В ней стоял резко выделявшийся на белом фоне черный деревянный крест». Рассказчик застаёт в часовне своего коллегу: «Петр – стройный, огромный, одетый в серебристый скафандр, со скрещенными на груди руками – смотрел на этот символ суеверия». Негативное отношение автора к религии подчеркивает контраст: богатырь-землянин далекого будущего и скорчившаяся у распятия коленопреклоненная мумия священника, «похожая на замерзшую грудку земли» (С. 283). В романе же «Фиаско» в состав земной экспедиции входит посланец Ватикана отец Араго – один из самых мудрых и уважаемых людей на борту «Эвридики», воплощенная «совесть» человечества.
- ²⁶⁹ Там же. С. 439–440.
- ²⁷⁰ Там же. С. 452.
- ²⁷¹ Подробнее об этом см., например: Дрябина О. В. Техногенное общество в отечественной фантастике конца XX в. // Проблема текста в гуманитарных исследованиях: Материалы научной конференции 16–17 июня 2006 г. М., 2006. С. 58–61.
- ²⁷² История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. 2. 1970–1980-е гг. М., 2001. С. 15–16.
- ²⁷³ Энциклопедия фантастики. С. 129.
- ²⁷⁴ История литератур Восточной Европы... Т. 2. С. 15.
- ²⁷⁵ Там же. С. 16.
- ²⁷⁶ Арбитман Р. Живем только дважды. С. 7.
- ²⁷⁷ Володихин Д. Место встречи... С. 177.
- ²⁷⁸ Ссылки на роман В. Орлова приводятся по кн.: Орлов В. Происшествие в Никольском. Альтист Данилов. М., 1983. В скобках указываются номера страниц.
- ²⁷⁹ Ссылки на роман А. Кима приводятся по кн.: Ким А. Избранное. М., 1988. В скобках указываются номера страниц.

- ²⁸⁰ *Ефремов И. А.* Предисловие // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хищные вещи века. С. 3.
- ²⁸¹ *Ефремов И. А.* «... До равной богам высоты». С. 8.
- ²⁸² Данные взяты из: *Аникеев В.* Научная фантастика Польши. С. 305.
- ²⁸³ См. об этом: *Осипов А. Н.* Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справочник. М., 1999.
- ²⁸⁴ Подробнее см: *Харитонов Е.* Пасынки литературоведения // Если. 1998. № 5. С. 246–260.
- ²⁸⁵ Подробнее см.: *Харитонов Е.* Болгария фантастическая. С. 5–20.
- ²⁸⁶ *Арбитман Р.* Участь Кассандры. С. 22.
- ²⁸⁷ *Бритиков А. Ф.* Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991). Кн. 1. С. 301.
- ²⁸⁸ *Герчикова И. А.* Новое в фантастике зарубежных социалистических стран // Современная проза социалистического реализма (литературные жанры). М., 1986. С. 172, 178.
- ²⁸⁹ *Арбитман Р.* Участь Кассандры. С. 22.
- ²⁹⁰ *Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И.* Вчерашнее завтра. С. 295.
- ²⁹¹ *Ефремов И. А.* Туманность Андромеды. М., 2004. С. 474.
- ²⁹² Цитаты из пародии А. и Б. Стругацких приводятся по изданию: *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч. В 12 тт. Т 4. М., 1992. В скобках указываются номера страниц.
- ²⁹³ *Neff O.* Pět etap české fantastiky // *Adamovič I.* Slovník české literární fantastiky... S. 18–19.
- ²⁹⁴ *Геллер Л.* Вселенная за пределом догмы. С. 400
- ²⁹⁵ *Осипов А. Н.* Фантастика от «А» до «Я». С. 96.
- ²⁹⁶ *Володихин Д.* Место встречи... С. 176.
- ²⁹⁷ Подробнее об этом см.: *Осипов А. Н.* Фантастика от «А» до «Я». С. 319–320.
- ²⁹⁸ *Дрябина О. В.* К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века. С.
- ²⁹⁹ *Арбитман Р.* Участь Кассандры. С. 13.
- ³⁰⁰ *Рыбаков В.* Очаг на башне. Человек напротив. На чужом пиру, с необоримой свободой. М., 2002. С. 484–485.
- ³⁰¹ *Володихин Д.* Место встречи... С. 177.
- ³⁰² *Черняк М. А.* Современная фантастика в контексте отечественной массовой литературы // Русская фантастика на перекрестке эпох и культур. М., 2007. С. 117.
- ³⁰³ Об этих процессах в отечественной литературе см.: Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). Под. Ред. С. И. Тиминой. СПб.–М., 2005; в чешской литературе: *Machala L.* Česká próza 90. let. Vmno, 1999.
- ³⁰⁴ Приключения, фантастика, детектив. С. 4.
- ³⁰⁵ Подробнее см.: *Ковтун Е. Н.* «Интеллектуальное чтение»: роль беллетристики в современной литературе (на материале чешской и русской прозы 1990-х гг.) // Автор. Текст. Аудитория: Саратов, 2002. С. 51–58.
- ³⁰⁶ *Чупринин С.* Жизнь по понятиям // Знамя. 2004. № 12. С.112.
- ³⁰⁷ *Хализев В. Е.* Теория литературы. Учеб. 2-е изд. М., 2000. С. 132.

- ³⁰⁸ Приключения, фантастика, детектив. С. 194, 196.
- ³⁰⁹ Володихин Д. Место встречи... С. 179.
- ³¹⁰ Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. С. 10.
- ³¹¹ Арбитман Р. Живем только дважды. С. 12.
- ³¹² О фэнзинах см: Халымбаджа И. Фантастический самиздат // Если. 1998. № 9. С. 252–261; Чертков А. Библиография советских фэнзинов // Сов. библиография. 1990. № 1. С. 118–122.
- ³¹³ Корнеев С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна: Интернет как место обитания литературы // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 31.
- ³¹⁴ Володихин Д. Место встречи... С. 178.
- ³¹⁵ Подробнее об этом см.: Пищенко В. И. Что-то теряем, но что-то находим (мысли о сегодняшней российской фантастике) // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур. М., 2007. С. 14–20.
- ³¹⁶ Материал взят нами из статьи: Ройфе А. Б. Субкультуры фантастики // Малая социальная группа: социокультурный и социопсихологический аспекты. Материалы научной конференции. В 2-х ч. Ч. 1. Н. Новгород, 2004. С. 433–437.
- ³¹⁷ Хуснутдинов А. В черной дыре фантастики // Литературная газета. 2004. № 23. С. 11.
- ³¹⁸ Там же.
- ³¹⁹ Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. С. 22.
- ³²⁰ Каплан В. М. Топография современной русской фантастики // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). СПб., 2004. С. 140.
- ³²¹ Науменко Н. Некоторые советы начинающим авторам, или Как сделать так, чтобы твою рукопись рассмотрели // «Роскон 2005»: Материалы литературной конференции. М., 2006. С. 76.
- ³²² Надо заставлять себя писать: разговор с Борисом Стругацким // Мир фантастики. 2006. № 2. С. 17.
- ³²³ Науменко Н. Некоторые советы начинающим авторам... С. 76.
- ³²⁴ Там же. С. 81–82.
- ³²⁵ Там же. С. 77.
- ³²⁶ Асриян А. Полдень умер: Фантастика как проектирование будущего // Реконкиста. Новая почва: Сб. эссе. М., 2005. С. 25.
- ³²⁷ Науменко Н. Некоторые советы начинающим авторам... С. 78.
- ³²⁸ Мир фантастики. № 2. 2006.
- ³²⁹ Подробнее см.: Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира. М., 1977; Харитонов Е., Щербак-Жуков А. На экране – Чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002). М., 2003.
- ³³⁰ Арбитман Р. Участь Кассандры. С. 22.
- ³³¹ Арбитман Р. Живем только дважды. С. 5, 54.
- ³³² Там же. С. 7–8.
- ³³³ Арбитман Р. Участь Кассандры. С. 23–25.
- ³³⁴ Там же.
- ³³⁵ Арбитман Р. Участь Кассандры. С. 19.

³³⁶ *Pecinovský J. Házím ti laso, kamaráde // Pecinovský J. Házím ti laso, kamaráde. Praha, 1999. S. 5–35.*

³³⁷ *Medek L. Tragédie na Džeté římská osm // Kočas: Sborník fantasy a SF k Parconu 2002. Praha, 2002.*

³³⁸ *Medek L. Dobrodruh. Praha, 2004.*

³³⁹ К настоящему времени в данной серии вышли романы «Войны начинают неудачники», «Командор войны», «Атака по правилам», «Все оттенки черного», «И в аду есть герои», «Наложницы ненависти», «Куколка последней надежды», «Тень инквизитора», «Кафедра Странников», «Королевский крест», «Царь горы», «День дракона» и сборник «Правила крови», включающий произведения иных авторов, работающих в рамках модели реальности, предложенной В. Пановым.

³⁴⁰ Ссылки на роман О. Неффа приводятся по изданиям: *Neff O. Tma. Chomutov, 1999; Neff O. Tma 2.0. Chomutov, 2003.* В скобках указываются номера страниц соответствующего издания.

³⁴¹ *Капкан В. М. Топография современной русской фантастики. С. 130–131.*

³⁴² Там же. С. 131.

³⁴³ Ссылки на романы Е. Лукина приводятся по изданиям: *Лукин Е. Ю. Алая аура протопарторга. Москва, 2000; Лукин Е. Ю. Чушь собачья: Фантастический роман. Повести. Рассказы. Москва, 2003.* В скобках указываются номера страниц соответствующего издания.

³⁴⁴ Подробнее см.: *Петухова Е. И., Черный И. В. Современный русский историко-фантастический роман. М., 2003.*

³⁴⁵ *Трофимова О. От редактора // Зайчик Х. ван. Дело жадного варвара. Дело незалежных дервишей. Дело о полку Игорева. СПб., 2005. С. 7.*

³⁴⁶ *Арбитман Р. Участь Кассандры. С. 30.*

³⁴⁷ Подробнее об этом см.: *Ройфе А. Из тупика, или империя наносит ответный удар // Если. 2000. № 3. С. 244–251; Славникова О. Я люблю тебя, империя // Знамя. 2000. № 12. С. 188–197.*

³⁴⁸ *Володихин Д. Место встречи... С. 187.*

³⁴⁹ «Славянское возрождение»: беседа с Елизаветой Дворецкой // Мир фантастики. 2006. № 11. С. 26.

³⁵⁰ *Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. С. 11.*

³⁵¹ *Сапковский А. Вареник, или Нет золота в Серых горах // Если. 1997. № 12. С. 238–239.* Цитируется по тексту статьи, размещенному на <http://www.rolemancer.ru>

³⁵² Подробнее о становлении отечественной fantasy см.: *Гончаров В. Русская фэнтези – выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 216–224.*

³⁵³ *Kočas: Sborník fantasy a SF k Parconu 2001. Praha, 2001; Kočas: Sborník fantasy a SF k Parconu 2002. Praha, 2002.*

³⁵⁴ *Перумов Н. Не интересно писать, когда я сам развесил все ружья... // Ex libris (еженедельное приложение «Независимой газеты»). 1999. № 33. С. 3.*

³⁵⁵ «Славянское возрождение»: беседа с Елизаветой Дворецкой. С. 25.

³⁵⁶ *Сапковский А. Вареник... <http://www.rolemancer.ru>*

³⁵⁷ *Капкан В. М. Топография современной русской фантастики. С. 140.*

- ³⁵⁸ Сапковский А. Ведьмак. М.:СПб., 1998. С. 63–64. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номеров страниц.
- ³⁵⁹ Олди Г. Л. Бездна голодных глаз. М., 2005. С. 341. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номеров страниц.
- ³⁶⁰ Подробнее об этом см.: Чупасов В. Б. Средства деавтоматизации восприятия в отечественной фантастике // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур. М., 2007 (в печати).
- ³⁶¹ Лазарчук А., Успенский М. Посмотри в глаза чудовищ. СПб., 1999. С. 126–127. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номеров страниц.
- ³⁶² Логинов С. Многорукий бог далайна. Свет в окошке. М., 2004. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номеров страниц.
- ³⁶³ Асриян А. Полдень умер. С. 36.
- ³⁶⁴ Алексеев С. Сакральная фантастика: дар и надежда // Реконкиста. Новая почва. С. 68.
- ³⁶⁵ Володихин Д. Сакральная фантастика, либерпанк, викторианская Россия // Реконкиста. Новая почва. С. 43.
- ³⁶⁶ Там же. С. 44.
- ³⁶⁷ Успенский М. Там, где нас нет. СПб., 1999. С. 22–23. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номеров страниц.
- ³⁶⁸ Успенский М. Г. Белый хрен в конопляном поле. М., 2002. С. 5.
- ³⁶⁹ Каплан В. М. Топография современной русской фантастики. С. 125.
- ³⁷⁰ <http://www.akunin.ru>
- ³⁷¹ Конечно, отнюдь не постмодернисты открыли данный принцип. Любое художественное произведение отражает (и переосмысляет) реальность, учитывая в том числе и то, как это делалось раньше. Речь идет о заострении данного принципа в эстетике постмодернизма и выдвигании его в качестве основного.
- ³⁷² Aļvaz M. Turgysový orel. Praha, 1997. S. 112. В этом плане и схожую по сюжетной схеме «Хромую судьбу» А. и Б. Стругацких вполне можно считать «ранним» постмодернистским романом, как и трилогию чешского писателя В. Неффа о похождениях благородного авантюриста Петра Куканя в Европе XVII в. Эпоха барокко в романах Неффа прекрасно уживается с ядерными взрывами и иными анахронизмами.
- ³⁷³ Цитаты приводятся по изданию: Urban M. Nastrman. Praha, 2001. В скобках указываются номера страниц.
- ³⁷⁴ Черняк М. А. Современная фантастика... С. 125.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.

1. АРБИТМАН Р. Живем только дважды: Заметки о фантастике. Волгоград, 1991.
2. БРАНДИС Е.П. Советский научно-фантастический роман. Л., 1959.
3. БРИТИКОВ А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991): В 2-х кн. СПб., 2005;
4. БУГРОВ В. Тысяча ликов мечты. Свердловск, 1988.
5. БУЛЫЧЕВ КИР. Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике. М., 2004.
6. ВУЛИС А.З. Серьезность несерьезных ситуаций: сатира, приключения, детектив. Ташкент, 1984.
7. ГАКОВ В. Четыре путешествия на машине времени / Научная фантастика и ее предвидение. М., 1983.
8. ГЕЛЛЕР Л. Вселенная за пределами догмы: Размышления о советской фантастике. 2-е изд. Лондон, 1985.
9. ГУРЕВИЧ Г.И. Беседы о научной фантастике. М., 1983.
10. КАГАРЛИЦКИЙ Ю.И. Что такое фантастика? М., 1974.
11. ЛАНИН Б.А., БОРИШАНСКАЯ М.М. Русская антиутопия XX в. М., 1994.
12. ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. Поэтика литературной сказки / На материале русской литературы 1920-1980-х гг. Свердловск, 1992.
13. МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
14. НЕЕЛОВ Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987.
15. НИКОЛЬСКИЙ С.В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М., 2001.
16. НИКОЛЬСКИЙ С.В. Карел Чапек фантаст и сатирик. М.: Наука, 1973.
17. НЯМЦУ А. Е. Современная фантастика : проблемы теории. Черновцы, 2004.
18. ОСИПОВ А.Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справочник. М., 1999.
19. ПЕТУХОВА Е. И., ЧЕРНЫЙ И. В. Современный русский историко-фантастический роман. М., 2003.

20. ПРОПП В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
21. РЕВИЧ В. А. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998.
22. ФРУМКИН К. Г. Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004.
23. ЧЕРНЫШЕВА Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984.
24. ШУДРЯ Е.П. Художественное предвидение будущего. – Киев: Наукова думка, 1978.
25. ALDISS B.W., WINGROVE D. Trillion year spree: The History of science fiction. NY., 1986.
26. AMIS K. New maps of hell. Lnd, 1962.
27. DAVENPORT B. Inquiry into science fiction. NY. Lnd. Toronto, 1955.
28. JAMES E. Science fiction in the 20th Century. NY, 1994.
29. KROEBER K. Romantic fantasy and science fiction. New Haven, Lnd, 1988.
30. LOVECRAFT H. Supernatural horror in literature. NY., 1945.
31. LÜTHI M. Das Märchen. Stuttgart, 1990.
32. MANLOVE C.H. Modern fantasy: Five studies. Cambrige, 1975.
33. MOORCOCK M. Wizardy and wild romance: A Study of epic fantasy. Lnd, 1987.
34. PESCH H.W. Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Köln, 1982.
35. PIERCE J.J. Foundations of science fiction: A study in imagination and evolution. NY, 1987.
36. PHILMUS R. Into the unknown: The Evolution of science fiction from Francis Godwin to H.G. Wells. Berkley-Los Angeles, 1970.
37. SUVIN D. Metamorphoses of SF. New Haven, 1979.
38. TODOROV V. Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt, 1975.
39. WILSON C. The Strength to dream: Literature and the imagination. Lnd, 1962.
40. WOLLHEIM D. The Universe makers: Science fiction today. New York, 1971.