

# Славянская фантастика и современный мир

## Человек — это звучит гордо? или Антропогенный аспект идейного мира произведений фантастов-восьмидесятников

О. В. Дрябина

ГОУ Центр образования 1409 г. Москвы (Москва, Россия)

*Русская фантастика, фантасты-«восьмидесятники», литература 1980–1990-х гг., антропогенный аспект, литературный герой*

**Summary.** The period from the beginning of the 1980s till the middle of the 1990s should be treated as a separate part in 200 the development of Russian science fiction. A complex analysis of main factors of fiction literature media of the eighties-nineties of the twentieth century is exemplified which affords identify peculiarity of the present period and restore all the history of the Russian fiction more fully.

Проблема человека в русской литературе XX века приобрела особое звучание. Значительное место занимает она и в поэтике фантастических произведений. В центре внимания фантастов оказывались различные ее аспекты: человек и социальное окружение, человек и научный прогресс, человек и контакт с иными цивилизациями, человек и природа. Как показал анализ, для произведений рассматриваемого нами этапа истории русской фантастики 1980-х — середины 1990-х гг. типичными справедливо считать аспект коммуникации человека с представителями иных цивилизаций, взаимоотношения человека и природной среды, а также самоопределение человека, постижение сферы его чувств. Видный мыслитель и писатель-фантаст И. А. Ефремов в публикации начала 1960-х гг. прогнозировал сращение фантастики с общим литературным потоком, который сейчас принято называть мейнстримом: «По мере все большего распространения знаний и вторжения науки в жизнь общества все сильнее будет становиться их роль в любом виде литературы. Тогда научная фантастика действительно умрет, возродясь в едином потоке большой литературы как одна из ее разновидностей (даже не слишком четко отграничиваемая), но не как особый жанр» [Ефремов]. Настоящее время трудно назвать периодом возрождения научной фантастики, скорее уместнее вести речь о стагнационном периоде, однако прогноз И. А. Ефремова можно считать верным в отношении расширения проблематики фантастики, участвовавших обращений фантастов как к вечным проблемам, так и к отражению типического в произведениях. Значимая роль в этом принадлежит фантастам-«восьмидесятникам» — авторам фантастических произведений, нашедшим путь к широкой читательской аудитории в 1980-е гг.

Важно отметить, что сопоставление по антропогенному принципу идейного мира фантастов-восьмидесятников и произведений предшественников, показывает веские изменения, которые произошли с фантастикой, повлияло на её общий облик. Одной из литературоведческих категорий, анализ которой наиболее представительно фиксирует черты, характерные для поэтики фантастов-«восьмидесятников», является литературный герой. По сравнению с фантастикой предшествующего периода (1960–1970-е гг.) справедливо вести речь об изменении социального статуса персонажа (как правило, это средние статические, подчеркнута обычный, невыдающийся человек), его ценностных ориентиров, определяющихся, в том числе, философской картиной мира (проблема разграничения частного, личного и общественного). «Восьмидесятники» на страницах своих произведений создают образы новых социальных типов, обращаясь к осмыслению современной им социальной ситуации.

Определенные изменения зафиксированы и при обращении к анализу следующих уровней поэтики произведений:

Проблемно-тематическое поле: фантасты-«восьмидесятники» обращаются к проблемам свободы человека (Е. Дрозд «Троглодиты Платона», Л. Козинец «Нимб дракона»); одиночества человека (Н. Полуниин «Дождь», Л. Кудрявцев «День без смерти»), ответственности человека перед пред-

ками, потомками (Е. Грушко «Хорги», И. Пидоренко «Чужие дети»), перед природой (В. Иванов «Вернуть глаза», В. Пиченко «Равные возможности»), перед самим собой (А. Саломатов «Кузнечик», В. Клименко «Конец карманного оракула») и др.

Категория героя, его нравственно-этическая характеристика: уход от однозначности в авторской оценке поступков персонажей, использование приема открытого финала, располагающего к множественности интерпретаций (В. Забирко «Тени сна», Л. и Е. Лукины «Когда отстают ангелы»); смена философско-мировоззренческих констант персонажей: увеличение доли художественных миров изображающих настоящее и будущее не только без окраски социального оптимизма, жизнеутверждающих акцентов, но созданные с использованием социально пессимистичных оттенков и авторских оценок (Е. Филенко «Отсвет мрака (Гигаполис)», Ант Скаландис «Катализ»).

Сопоставление реконструированных картин мира, воплощенных в фантастических произведениях фантастов-«восьмидесятников», позволяет увидеть, как мировоззренческие веяния одной и той же эпохи преломляются в художественном творчестве в зависимости от ценностных ориентаций авторов. Однако можно говорить и о некоторой закономерности. Категория картины мира, воссозданная в поэтике художественных миров фантастов-«восьмидесятников», тяготеет к антиклассической разновидности (А. Бушков «Кошка в светлой комнате», Д. Трускиновская «Любовь»).

Сменяются приоритеты на уровне избираемого типа сюжета — чаще проявляются черты неклассического типа сюжета (Ю. Иваниченко «Выборный», Ю. Брайдер и Н. Чадович «Телепатическое ружье»).

Писатели-«восьмидесятники» чаще предшественников используют элементы иррационального типа вымысла, фэнтезийной образности (С. Логинов «Многорукий бог Далайна», С. Булыга «Псоглавы»).

Одной из ключевых проблем, к которым обращаются фантасты-«восьмидесятники», и которая объединяет все перечисленные выше уровни, является попытка пересмотра места и роли человека. Является ли человек (шире — цивилизация, которую он представляет) вершиной эволюции? Справедливо ли вынесение человека в самую высшую точку иерархической системы? Готов ли человек к встрече с иными цивилизациями? Можно ли его считать полноправным хозяином планеты Земля?

В произведениях фантастов-«восьмидесятников» редко можно найти готовые ответы на эти вопросы, они большей частью риторические. Однако та частота и интенсивность, с которой писатели различной степени художественного дарования к ним обращаются, позволяют выделить антропологический аспект в качестве специфической черты русской фантастики 1980-х — середины 1990-х гг. Анализ художественной специфики позволяет охарактеризовать с данной точки зрения фантастику в большей степени как социально-психологическую, нежели социально-философскую, каковой она значится в публикациях современных исследователей.

**Источники**

- Брайдер Ю., Чадович Н. Телепатическое ружье // Листья времени. М., 1990. С. 33–58.
- Булыга С. Псоглавые // Румбы фантастики. 1989 год. М., 1990. С. 28–42.
- Бушков А. Кошка в светлой комнате // Имя для рыцаря. М., 1989. С. 116–224.
- Грушко Е. Хорги // Замок Ужаса. М., 1991. С. 35–150.
- Дрозд Е. Троглодиты Платона // Ветер над Яром. М., 1989. С. 342–360.
- Ефремов И. Наука и научная фантастика // Румбы фантастики. 1989 год. М., 1990. С. 16. (Статья впервые опубликована в 1961 г.)
- Забирко В. Тени сна // Ветер над Яром. М., 1989. С. 148–248.
- Иванченко Ю. Выборный // Особый контроль. М., 1992. С. 293–398.
- Иванов В. Вернуть глаза // Магический треугольник. М., 1990. С. 116–142.
- Клименко В. Конец карманного оракула // Амальтея. М., 1991. С. 65–79.

- Козинец Л. Нимб дракона // Дорога миров: В 2-х т. М., 1990. Т. 1. С. 197–217.
- Кудрявцев Л. День без смерти // День без смерти. М., 1989. С. 8–20.
- Логинов С. Многорукий бог Далайна. Н. Новгород, 1994. 381 с.
- Лукины Л. и Е. Когда отступают ангелы // Час оборотня. М., 1990. С. 125–180.
- Лидоренко И. Чужие дети // Две недели зимних четвергов. М., 1991. С. 39–67.
- Пищенко В. Равные возможности // Румбы фантастики. Новосибирск, 1988. С. 170–173.
- Полунин Н. Дождь // Нимб дракона. М., 1992. С. 386–430.
- Саломатов А. Кузнечик // Концерт бесов. М., 1991. С. 160–176.
- Скаландис Ант. Катализ. М., 1996. 480 с.
- Трускиновская Д. Любовь // Концерт бесов. М., 1991. С. 190–198.
- Филенко Е. Отсвет мрака (Гигаполис) // Отсвет мрака. М., 2002. С. 3–264.

**Мотив превращения в современной русской фантастике****И. Завальска**

Силезский университет (Сосновец, Польша)

*Мотив превращения, современная русская фантастика, образ Другого, гендер*

**Summary.** The author discusses the theme of personal transformation in modern Russian science fiction and fantasy literature. She concentrates in particular on ontological, social and gender status of character (before and after metamorphosis). Bearing in the mind these perspectives, she tries to show how personal transformation in fantastic fiction affects the idea of The Other in literary text.

Мотив превращения в фантастической литературе ассоциируется, как правило, с оборотничеством; оборотни, перевертыши, вампиры, ведьмы — результат воздействия магических сил или ритуалов. Автор доклада ставит вопрос о принципах этой трансформации — исследуется семантика мотива превращения человека в Другого (по половым, расовым или биологическим признакам).

Будут анализироваться произведения, в которых элемент необычайного реализуется, в главной мере, как мотив трансформации:

- смертного существа в сакральное — рассказ В. Камши «День страха» и роман С. Логинова «Многорукий бог далайна»;
- человека в животное (насекомое), женщины в мужчину — роман А. Старобинец «Убежище 3 / 9»;
- человека / человечества в робота / техночеловечество — рассказ А. Старобинец «Живые».

В названных и многих других произведениях персонажи подвергаются различным переменам, меняя свой первичный

статус (обиженное животное становится богом, безответственный мужчина превращается в паука, женщина обнаруживает свою настоящую природу — она искусственный разум) и страдая от этого. Люди подвергаются овеществлению, им приходится менять гендер или общественный статус. Зачастую трансформации являются испытанием или наказанием героя. В докладе анализируется тоже сам процесс перемены, которая может быть следствием случайности, предназначения, или эволюции. При помощи мотива превращения исследуются и оцениваются цивилизация, исторический процесс. Перемены доказывают, что мир не так прост и однозначен, и строится по совсем другим законам чем казалось героям до превращения. Увидеть мир глазами Другого дано не каждому, все они избраны для опровержения единой и связной картины мира.

Автор доклада попытается показать, что этот прием реализуется в современной фантастике различными способами (не только при помощи оборотничества персонажей фольклорного происхождения), и доказать его важность для семантического уровня текста.

**Идейные доминанты творчества Терри Пратчетта: через релятивизм к утверждению гуманитарных парадигм****Е. Канчура**

Любарская гимназия № 1 (Киев, Украина)

**Summary.** Terry Pratchett's novels, based on postmodern approach to the world as to the text, create an appropriate model in the reality of a fictional planet. The author constructs Discworld, which is a part of Library-space multiversum and where narrative causality is one of the nature forces. Pratchett demonstrates the destructive effect of any ideology, leads his characters to the awareness of individual choice. The reincarnation of folk motifs combined with the ideas of postmodernism makes it possible to examine changes in the consciousness of contemporary society and demonstrate them to the readers of a popular genre.

1. Произведения фэнтези часто становятся трансляторами ведущих идей времени в сознание широкого читателя. (Например, теория психоанализа находят отражение в работах У. Ле Гуин или Ч. Де Линта.) Романы современного английского фантаста Терри Пратчетта, построенные на дословном воплощении тезиса постмодернизма «мир есть текст», моделируют соответствующий мир во вторичной реальности вымышленной планеты. Пратчетт целенаправленно конструирует пространство, где наравне с законами физики действует «нарративная причинность» (narrative causality, narrativium). Плоский Мир является составной частью мультиверсума «пространства Библиотеки» (Library space). Пратчетт демонстрирует разрушительный для личности диктат идеологии и ведет своих персонажей к осознанию необходимости собственного выбора. Свойственная фэнтези реинкарнация фольклорных мотивов в произведениях Пратчетта

сочетается с идеями постмодернизма, что дает возможность изучить сдвиги в сознании современного общества а также продемонстрировать их широкому кругу читателей популярного жанра.

Базовая фэнтези-посылка Т. Пратчетта привела к созданию такой фэнтезийной реальности, где физические и социальные законы основаны на тексте в его различных формах — от отдельного слова или буквы до метанаратива. Плоский Мир находится в Пространстве Библиотеки — межпространственном континууме, объединяющем все библиотеки, существующие в любом месте Вселенной, благодаря физическому взаимодействию книг (письменно зафиксированных знаний) между собой. Стилю Терри Пратчетта присуще сочетание законов и принципов анализа естественных и точных наук с принципами речевой логики и игры. Благодаря этому писатель доказывает, что библиотека

деформирует время и пространство, а также играет роль катализатора любого действия, направленного на изменение реальности.

Как место хранения знаний и памяти поколений, Библиотека коррелирует с символами коллективного бессознательного. Символические образы коллективного бессознательного занимают важное место в мироздании Диска. К ним относятся «темный свет», «земля под волной», «Анк-Морпорк, построенный на Анк-Морпорке», а также «темные измерения», в которых находятся вытесненные из привычной реальности Диска сущности. Взаимодействие пространства Библиотеки и коллективного бессознательного является одной из ведущих тем романов цикла. В соответствии со значением пространства Библиотеки для реальности Диска, возрастает роль ее хранителя, библиотекаря, предусматривающая систематизацию и каталогизацию опыта поколений. Сохранение фонда библиотеки является условием доступа к жизненно необходимой информации. Ответственность за пространство Библиотеки в мире, который создал Пратчетт, приравнивается к ответственности за сохранение баланса реальности.

В соответствии с идеями постмодернизма, жизнь каждой мыслящей личности на Диске является нарративом в буквальном смысле слова: библиотека Дома Смерти состоит из книг, пишущих самих себя. Таким образом, Смерть отвечает за сохранение жизни на Диске. Этот мотив подчеркивается темпоральной спецификой пространства Конечной Реальности.

Социальные отношения и межкультурные взаимодействия Плоского Мира также обусловлены словом как мирообразующим элементом. Противопоставление устной и письменной словесных культур (гномы и тролли), слова как источника жизни для големов, сила печатного слова, проявляющаяся в интерпретации событий, — эти и другие мотивы определяют текстуализированность социума Диска. Взаимодействие текстов открывает возможности межкультурного диалога.

Нарративная причинность (нарративизм) является физическим законом текстуализированного мира. Тексты дик-

туют людям модель поведения. Констатированная теоретиками постмодернизма и пост-структурализма связь власти и знания делает силу нарратива залогом тотального контроля в текстуализированном обществе. Концепция истории как нарратива, проявленная в социуме Диска, также способствует идеологическому доминированию. Наблюдение за моделью текстуализированного мира позволяет сделать вывод о том, что к метанарративам могут быть отнесены не только религиозные, научные или идеологические нарративы, но и художественные тексты (совокупность сказок, преданий, рассказов), обеспечивающих диктат закона нарративной причинности.

Терри Пратчетт последовательно проводит мысль о необходимости освобождения сознания каждой отдельной личности от любого идеологического диктата. Можно с уверенностью назвать эту позицию автора ведущей идейной доминантой его творчества. На фабульном уровне она воплощается как в сюжетах борьбы с паразитами сознания, материализованными в разных образах (от сверхъестественных существ до артефактов, подчиняющих себе человека), так и в поиске путей освобождения от диктата нарративной причинности. Такое освобождение, как показывает функционирование модели текстуализированного мира, происходит благодаря состоянию постмодернизма: активизации локальных нарративов, принятию множественности мира и идей, толерантности и иронии. Одним из ведущих приемов внедрения нового мышления выступает деконструкция иерархических бинарных оппозиций.

Одним из условий функционирования текстуализированного мира является постоянный диалог автора с читателем, являющийся залогом освобождения сознания от идеологического давления и обновления взгляда самого читателя на мир. Пратчетт констатирует необходимость осознанного бытия и показывает возможность возрождения субъекта. Таким образом, можно заключить, что творчество Пратчетта свидетельствует о переходе от релятивизма, который часто ассоциируют с состоянием постмодерна, к утверждению гуманистических констант, т. е. к состоянию пост-постмодерна.

## Вампир без страха и упрека: новейшие модификации образа

Е. Н. Ковтун

*Фантастика, фэнтези, повествование о вампирах*

**Summary.** The paper considers the changes in treatment of vampire — one of the most popular modern fantasy characters, who turns from evil creature into superhero and a sort of moral ideal. The problem is studied on the material of European, North American and Russian literature.

На рубеже XX–XXI столетий в мировой фантастике — точнее, в сознании массового читателя, восприимчивого к литературе подобного рода, происходит значимая смена приоритетов, наиболее заметная в бывших странах социалистического содружества и прежде в России. Лидировавшая на протяжении второй половины XX века (а в СССР и ранее, с 1920-х годов) «научная фантастика» (science fiction), ориентированная на преимущественное изображение научно-технической революции и ее социальных последствий, уступает первенство иному типу фантастической прозы, который в западном литературоведении именуется *fantasy* (в Восточной Европе наряду с транслитерацией термина применяются и описательные аналоги: волшебная, чудесная, сказочная, героическая, эпическая фантастика). Благодаря большим тиражам данной книжной продукции — и особенно голливудским экранизациям бестселлеров — в умах читателя и зрителя традиционные положительные герои НФ (изобретатели, космические первопроходцы, физически и нравственно совершенные люди будущего — а также всевозможные супермены, наделенные наукой почти сверхъестественными способностями) оказались замещены аналогичными персонажами фэнтези: стоящими на стороне вселенского Добра могущественными магами, доблестными вителями и даже скромными обывателями, в решающий момент спасающими от злобных сил важнейший волшебный арте-

факт. Причины подобного замещения разнообразны и в основном понятны: «усталость» читателя от канонов и штампов НФ, разочарование в идее прогресса, падение авторитета науки на постсоветском пространстве. В большинстве случаев замена оказалась формальной: изменение облика и привычек не затронуло смысла образа и доминирующих качеств личности героя (неординарность, мужество, готовность пожертвовать собой ради спасения мира и т. п.).

Сложнее интерпретировать рост положительно окрашенного читательского интереса к литературным ампула, традиционно считающимся принадлежностью «мира Зла» и, соответственно, жанров фантастического триллера, романа ужасов, «готической» новеллы. В данном ряду персонажей наиболее яркую эволюцию в последние десятилетия переживает вампир — «живой мертвец», поддерживающий свое практически вечное существование потреблением человеческой крови.

«Литературные» вампиры, вошедшие в классический репертуар европейской и американской «ужасной» фантастики благодаря роману Б. Стокера и его менее известных современников, с одной стороны, изначально отличались от своих фольклорных прототипов («заложных» покойников славянской мифологии, греческих ламий и т. п.). С другой стороны, немедленно ставший популярным образ уже в начале XX века начал стремительно развиваться, порождая

все новые варианты «вампирического» повествования. Вот почему говорить о восходящем к фольклору едином устойчивом «каноне» художественного изображения вампира нелегко.

Тем не менее на протяжении большей части прошлого столетия переосмыслению подвергался главным образом окружающий героя фантастический антураж. Писатели бесконечно варьировали сверхъестественные возможности вампира (мгновенные перемещения, проникновения в закрытые помещения, превращение в животных и вообще изменения облика) и ограничивающие их факторы (обязательные сон в гробу и получение согласия на вход в дом), а также способы ликвидации «немертвых» (чеснок, серебро, распятие, осино-вый кол). Неизменной же оставалась инфернальная сущность персонажа и сопутствовавший ему эмоциональный фон: омерзение и леденящий ужас. Противопоставление «немертвых» живым чаще всего проводилось по наличию / отсутствию души — что исключало возможность эмпатии между вампиром и человеком.

Продолжительный приоритет НФ и, шире, рационального сознания привел к постепенному размытию классической мотивировки гипотезы, лежащей в основе образа. Если ранее вампирами оказывались умершие насильственной (и вообще «нестественной») смертью, заключившие сделку с дьяволом или ставшие жертвой других вампиров, то в современной фэнтези эти персонажи нередко интерпретируются как представители обитающей на Земле иной разумной расы — или попросту инопланетяне (В. Пелевин, В. Панов, О. Громько). Внеземное происхождение частично смягчило главный шокирующий фактор — внешнее сходство вампира с человеком при внутренней абсолютной враждебности людям. Это позволило авторам поставить вопрос о взаимной толерантности на основе самоограничений: положительные герои начали «входить в положение» вампиров (Б. Хэмбли, Ю. Линдквист), а те, в свою очередь, ограничи-

вать собственный аппетит. Появились сочувственные трактовки и откровенно комедийные ипостаси (вампир-абстинент А. Сапковского). Тем самым читатель был подготовлен к основному эволюционному скачку.

Уже у основоположников повествования о вампирах наметился сопутствующий образу эротический подтекст, легко выводимый из (особенно кинематографического) контекста: ночь, постель, юная девушка-жертва, способность вампира очаровывать добычу, лишая ее воли к сопротивлению). На протяжении десятилетий эротика не выходила за рамки физической страсти, противопоставлялась «идеальной» любви положительной героини (и / или сопутствующего ей женского персонажа) к живому партнеру (ср. сюжетные линии Люси и Мины в романе Б. Стокера) и не вела к какой бы то ни было реабилитации вампира. Этот барьер был преодолен лишь в новейшей фантастике.

В эпопее «Сумерки» С. Майер (и бесчисленных подражаниях ей) вампир предстал в роли героя-любownika и превратился в безусловного протагониста. Ценой успеха стал отказ от человеческой крови (следующая ступень эволюции, надо полагать, превратит его в вегетарианца) и осознание вины перед людьми. Мотивировка превращения в вампира обрела благородный вид избавления от неминуемой гибели. Вопрос о душе оказался размыт: во всяком случае, поведение героя заставило читателя подразумевать ее наличие. В подобных условиях инфернальная сущность персонажа стерлась, уступив место идеализации сверхъестественных способностей, а затем и утверждению духовного (!) превосходства вампира над его человеческим окружением.

Интересным представляется проследить как последовательное развитие связанных с образом (а порой и навязанных ему) важнейших ассоциативных цепочек, так и причины повышенного интереса современного читателя к «вампирической» проблематике, прежде всего в ее новейшей нравственной ипостаси.

## Изучение жанра литературной антиутопии в школе

Б. А. Ланин

Институт содержания и методов обучения РАО Москва, Россия)

*Литературная антиутопия, ЕГЭ, элективный курс, профильная школа, современная русская литература в школе*

**Summary.** Literary antiutopia / dystopia was prohibited genre in Soviet times. The term was never officially used in school studies. It appears only since 1987 when Zamyatin's novel 'We' and Orwell's '1984' were first published in the USSR. Studying 'We' at school required new educational context. In 1993 first curricula that included literary anti-utopia was published. Still, United State exam doesn't use this term, trying to marginalize the whole genre again.

В советское время существовала малоизвестная, но все же рекомендованная Академией педагогических наук программа факультативного курса по литературе, посвященная фантастике. Учебных пособий или хрестоматий, «обеспечивающих» эту программу, не было. Как известно, существовал лимит на издание произведений, которые относились к «научно-фантастическим», и надеяться на его превышение ради дополнительного курса не приходилось. Уже сама эта программа, напечатанная в малотиражном сборнике научных статей, была своего рода прорывом. Приоритетными в литературном образовании были «Ленинская тема в литературе», «Литература о подвиге народа в годы войны», «Революция в советской поэзии», «Образ рабочего в литературе» и т. п. Впервые методические работы, посвященные антиутопии, начали появляться в 1988 г., сразу после публикации романа Е. Замятина «Мы». Обычно его сопоставляли с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?», который с тех пор все чаще воспринимался лишь как утопический. Начало 90-х годов было временем экспериментов в российской школе. Оглядываясь назад, можно утверждать, что это было время наиболее осмысленных реформ, интересных и часто действительно полезных идей и новшеств. В 1992–1993 гг. нами была создана программа спецкурса для старшекласников «Литературная антиутопия XX века». В ней говорилось, что утописты предлагали человечеству рецепт, спасение от всех социальных и нравственных бед. Обычно читатели видели в утопиях социальный проект или воплощение идеального общества. Авторы антиутопий создают прежде

всего художественное произведение. Утописты предлагают счастье для всех, причем для всех сразу. Антиутописты же, как правило, берут обычного жителя утопического общества и предлагают читателю разобраться, чем же расплачиваются за это всеобщее счастье обычные люди, те, кого принято называть простыми обывателями. В отличие от описательных перечней утопического произведения, антиутопия насыщена повествованием о происходящих событиях. Первой страной реализованной утопии стала Россия, а одним из первых пророческих романов — антиутопия Е. Замятина «Мы» (1920), за которым последовали «Ленинград» (1925) М. Козырева, «Чевенгур» (1926–1929) и «Котлован» (1929–1930) А. Платонова. В программу также были включены антиутопии Е. Зозули «Гибель главного города», И. Эренбурга «Трест Д. Е.», М. Булгакова «Роковые яйца», многие другие произведения. Программа была рассчитана на два года. Разделы сопровождалась рекомендованной критической литературой.

Во всех отечественных программах по литературе можно наблюдать очевидный перекоп: лишь некоторые произведения зарубежной литературы оказываются включенными в них. Как ни странно, великий опыт западной литературы XX века обошел отечественную методику прошлого века: в школах не изучали ни Джойса, ни Кафки, ни Камю, ни Сартра, ни Беккета. Важным достоинством описываемой программы была включение в нее «Прекрасного нового мира» О. Хаксли, «1984» и «Скотского хутора» Дж. Оруэлла, «Замка» Ф. Кафки, «Повелителя мух» У. Голдинга. Кроме

того, впервые для изучения предлагались произведения А. Синявского и Ю. Даниэля — «Любимов» и «Говорит Москва», эмигрантов третьей волны А. Гладилина «Французская ССР», В. Войновича «Москва 2042», В. Аксенова «Остров Крым». Эта программа сначала вышла ротационным изданием в 1992 г., а затем была включена авторскую монографию (1993) в качестве приложения. Все разделы программы были обеспечены опубликованными в России текстами, доступными школьникам.

Однако важно было затвердить новые произведения в основной программе. Появление нового текста в школьной программе всегда становилось заявкой на его хрестоматийность, на «классический» статус. Учебник под редакцией В. В. Агеносова (издательство «Дрофа», 1994) стал наиболее популярным для 11 класса. В нем впервые появилась глава о Евгении Замятине с рассказом о романе «Мы». Позже стали появляться учебники, в которых можно было встретить и антиутопии братьев Стругацких, и роман «Мы», и антиутопии зарубежных авторов. Учебники всегда лицензировались и пропускались через особые «экспертные советы» министерства, но к лицензированию программ по литературе для школ министерство пришло лишь к концу 90-х годов. Хотя новым текстам появляться в программах стало затруднительно, все же антиутопии встречались все чаще. Критическим моментом стало их появление в основной программе для общеобразовательной школы, которая охватывала 5–11 классы. Сейчас в рекомендованной министерством для использования в школах программе, которая была разработана сотрудниками лаборатории литературного образования ИСМО РАО Б. А. Ланиным и Л. Ю. Устиновой, антиутопия занимает достойное место. На основе этой

программы уже созданы авторские учебники, которые также получили официальный статус. В учебнике 8 класса есть глава о «Повелителе мух» У. Голдинга, в учебнике 9 класса — о «1984» Дж. Оруэлла, в еще не вышедшем учебнике 11 класса в числе других планируются главы о Замятине, Платонове и Набокове и о созданных ими антиутопиях.

Литературная антиутопия — живой, развивающийся жанр. Появляются ее различные модификации: сказовая, аллегорическая, сатирическая и проч. В нашем учебном пособии для профильной школы «Современная русская литература» (2005), впервые получившем официальное разрешение на использование в старших классах, важное место занимает глава «Фантастика, утопии и антиутопии в современной литературе». Через год пособие вышло вторым изданием, но если бы его переиздавали сейчас, в 2012 году, то главу пришлось бы радикально переделать: появились новые произведения, вызвавшие широкий читательский отклик и получившие общественное признание. Жанр обновился, произведения — прежде всего — Дм. Быкова и В. Сорокина стали знаковыми для нового поколения читателей. Новые тексты дают возможность не только уточнить наше представление о жанре, но и по-новому взглянуть на функции литературы в причудливо изменяющемся постсоветском обществе. Писательские предупреждения выражаются в аллегорических картинах, фантастические образы несут на себе свет новых философских концепций, и все это — отражение постмодернистских традиций, которые не изучаются в должной мере в современной школе. Без изучения опыта российского постмодернизма невозможно воспитание современного читателя, и «реабилитированный» жанр антиутопии помогает современной школе преодолеть это критическое отставание.

## Магистральный сюжет современной исторической фантастики

А. М. Лобин

Ульяновский государственный технический университет (Ульяновск, Россия)

*Исторический дискурс, поэтика исторической фантастики*

**Summary.** The paper deals with the phenomenon of interdependence of character and plot development in an essential part of modern Russian historical discourse, the fantastic historical novel.

Во всякой литературе и, в особенности, популярной, ярко отражаются характерные черты менталитета, свойственного данной социальной общности в данную эпоху. А среди направлений массовой литературы фантастика занимает особое место. Именно этот жанр является самым идеологически и «социологически» нагруженным, в настоящее время он во многом стал играть роль, которую ранее играли идеология и утопия, выражая господствовавшее в общественном сознании отношение к миру. Особенно активно эту роль выполняет фантастика историческая, ставшая важнейшей составляющей исторического дискурса рубежа XX–XXI вв.

Этот уникальный жанр включает все лучшие черты других популярных жанров: интеллектуальную игру и увлекательность детектива, динамичность боевика, документальность исторического исследования, информационную насыщенность романа путешествий и многое другое. Здесь фантастичность органично дополняется историзмом, а серьёзные историко-философские и нравственно-этические проблемы решаются методами формульной литературы.

Высокая популярность исторической фантастики объясняется не только интересом читателей к истории и привлекательностью сюжетов, но и специфической условно-фантастической картиной мира, где все события логичны и связаны в единую причинно-следственную цепь (что выгодно отличает её, в частности, от постмодернистской картины мира). Таким образом, фантасты создают упрощённую, заведомо неправдоподобную, но целостную и упорядоченную реальность, претендующую на серьёзное восприятие читателем. Возникает явный парадокс: история России настолько алогична, что удовлетворительно объяснить её можно только фантастическими методами.

Протест авторов против алогизма и жестокости истории реальной выливается в попытку их героев «исправить» ее,

или же в создание альтернативного варианта истории. Истории реальной более или менее явно противопоставляется идеал «правильной истории», в которой нет насилия, войн и других социальных катастроф.

Историческая фантастика привлекает активное внимание критиков и литературоведов, рассматривающих, главным образом, историко-философские концепции авторов, типы и особенности сюжетов, а также степень правдоподобия фантастических допущений. Исследователи выделяют два типа историко-фантастических романов: криптоисторический, нацеленный на выявление тайных причин известных исторических событий, и альтернативно-исторический, основанный на методе контрфактического моделирования. В основе обоих типов лежит специфическая историческая утопия, где авторы представляют в качестве идеала модель известного исторического события, происходящего должным (с их точки зрения) или не-должным образом.

Наиболее продуктивными стратегиями в исследовании этого специфического направления фантастики являются описание сюжетного пространства (совокупности всех возможных сюжетов) и выявление магистрального сюжета как сверхзадачи протагониста. Главным элементом сюжетного пространства и магистрального сюжета являются персонажи, детерминирующие развитие сюжета. Следует полагать, что магистральный сюжет — это то, что направляет поступки героев, а сюжетное пространство — варианты действий, между которыми этот выбор производится, причём количество этих вариантов ограничено социокультурными нормами той общественной среды, которая является объектом изображения в тексте.

Анализ множества рассмотренных историко-фантастических произведений позволяет утверждать, что, несмотря на все многообразие вариантов крипто- и альтернативной ис-

тории, магистральный сюжет в них является схожим: поступки героя, вовлеченного в ход истории, осознание картины мира, выбор «своей» стороны, статусная и психологическая эволюция героев, процесс борьбы с разрушительными силами в истории (неважно, участвуют они в этой борьбе активно и сознательно, либо вынужденно и вслепую) определяют сюжет произведения.

Наиболее стандартным элементом сюжета, как это ни странно, становятся герои произведения. Такая стереотипность образов диктуется логикой жанра: героям, вовлеченным в масштабные и значимые события, противостоят иногда и сверхчеловеческие силы, располагающие всем арсеналом научных и магических средств. Причинами, способными воодушевить героев на борьбу, может стать лишь идейный альтруизм, патриотизм, благородство, поэтому от них

требуются особый склад характера и духовный потенциал. Масштаб личности героя должен соответствовать масштабу событий, в которых он участвует.

Идейное содержание исторической фантастики эволюционировало в общем русле развития общественного сознания рубежа веков. Так, произведения 1990-х гг. посвящены, прежде всего, дискредитации революционной идеи как пути развития общества и в качестве идеала предлагают либеральные модели общества и свободный рынок. Романы XXI века в свою очередь отталкиваются от констатации итогов либерализации и внедрения свободного рынка, поэтому содержат острую критику либерально-рыночного образа жизни, во многих из них уже звучат ностальгические ноты по славному советскому прошлому или пропагандируется монархический идеал мироустройства.

## Онейронавтика и осознанные сновидения в русской прозе XX–XXI вв.

Н. А. Нагорная

Евразийский журнальный портал МЕГАЛИТ (Белгород, Россия)

*Онейронавтика, осознанные сновидения, онейросфера*

**Summary.** The paper deals with the oneyronautics as the area of special dreaming techniques and lucid dreams in the creation of V. Brjusov, A. Kondratjev, A. Remizov, V. Nabokov, V. Pelevin.

По-гречески «oneiros» — сновидение. «Онейронавтика» (по примеру космонавтики, астронавтики, акванавтики) — путешествия в так называемых «осознанных» (или «осознаваемых») сновидениях». «Онейронавты» занимаются психотехниками, ориентированными на тренировку сознания для осознания состояния сна. Онейронавтика привлекает в наше время очень многих искателей необычных ощущений своими фантастическими возможностями: в осознанных сновидениях можно без скафандра и утомительного альпинистского снаряжения путешествовать по своему фантастическому внутреннему космосу, попасть в другую историческую эпоху или фантастическое время, комбинирующее разные времена. В идеале, онейронавт, правильно следуя инструкциям, может реализовать любые свои желания, вплоть до галактических странствий во вселенной, полетов к другим планетам и звездным системам, исследования космического пространства и наслаждения красотой множества миров и измерений.

Как явление психики осознанные сновидения фиксировались в специальной литературе с начала XX в., затем изучалась в трансперсональной психологии. Впервые термин «осознаваемое сновидение» введен английским психиатром Ф. Ван Эденом в 1913 г., а внимание современных ученых привлекла к нему книга С. Гринн «Осознаваемое сновидение» (1968). Но «каноническими текстами» для онейронавтов являются книги американских исследователей осознанных сновидений Стивена Лабержа и Роберта Монро, методиками которых они пользуются. Психолог Лаберж ввел в оборот слово «онейронавтика» в своих книгах «Осознанные сновидения», «Практика осознанного сновидения», «Исследование мира осознанных сновидений». В 1988 г. в Стэнфорде под руководством доктора Лабержа был образован Институт лусидных снов, в котором разработаны методики управления снами. Роберт Монро — американский исследователь внетелесных переживаний в осознанных сновидениях, создавший в 1971 г. Институт Монро, разрабатывающий программы по адаптации человека к внетелесным переживаниям, а также обучающие программы по синхронизации деятельности полушарий головного мозга. Монро написана трилогия «Путешествия вне тела», «Далекое путешествие», «Окончательное путешествие». Здесь он представил результаты своих экспериментов, составил «карту» нефизических реальностей и маршрут движения по «магистрали», ведущей в иные измерения.

На основании работ исследователей-психологов можно выделить некоторые черты осознанных сновидений: пробуждение бодрственного сознания во сне; осознание сновидящим особого тела, которое называется по-разному: «тело сновидения», «энергетическое тело», «астральная проекция», «астральный двойник»; а также способность его кон-

тролировать; способность управлять своим психологическим состоянием и владеть ситуацией сновидения, при необходимости изменяя ее на более благоприятную путем изменения образов сна или пространственных зон; способность совершать недоступные наяву действия, такие, как полет, парение в воздухе, проникновение через плотные предметы и т. д., что приводит сновидящего к осознанию, что все происходит во сне; обилие «световых эффектов»: солнечного, лунного, звездного света во снах. Этот свет появляется всюду: в воздухе, на земле, под водой, его излучают глаза человека и животных, предметы, что приводит сновидца к «пиковым переживаниям», мистическим переживаниям.

Проблема осознанных сновидений возникает в прозаических текстах русских классиков XX в. Материалом для анализа стали пока только некоторые тексты нескольких русских прозаиков, таких как В. Брюсов (рассказ «Теперь, когда я проснулся...»), роман «Огненный ангел»), А. Кондратьев (повесть «Сны»), А. Ремизов (книга снов «Мартын Задека. Сонник»), В. Набоков (роман «Приглашение на казнь»), В. Пелевин (рассказ «Спи», роман «Т», сборник рассказов «Ананасная вода для прекрасной дамы» и др.). Наиболее интересными для анализа являются постмодернистские тексты В. Пелевина. Исследователь современной фантастики К. Г. Фрумкин напрямую связывает пелевинскую «трезвость» с онейронавтикой: «Эта «трезвость» Пелевина заставляет вспомнить «онейронавтику» — процветающую в рамках трансперсональной психологии практику «осознанных сновидений», развитие в людях способности просыпаться внутри сна, вопреки данным психологии о том, что сновидения принципиально арефлексивны» [Фрумкин 2004: 183].

Новизна проблемы изучения этой особой разновидности снов в художественной литературе несомненна, а изучение сетевой литературы с этой точки зрения — дело будущего. Произведения, включающие в себя осознанные сновидения, как и более привычные «сновидения вообще», традиционно относятся литературоведами к произведениям фантастического жанра или произведениям с элементами фантастики. Фантастика органично подпитывается сновидениями, ведь в ней, как и в вещем сне, автор может, например, заглянуть в будущее человечества. В художественной литературе, по замечанию В. П. Руднева, сон часто предстает не как иллюзия, а как сверхреальность [Руднев 1990: 121–124]. Изучение осознаваемых сновидений в русской прозе XX в. весьма перспективно, и оно только начинается. И здесь для методологии необходим междисциплинарный подход с привлечением работ из области психологии, культурологии, семиотики, эзотерики. Уже сейчас можно сказать, что поставленная здесь проблема возникает не только в творчестве заявленных авторов, но и у Цветаевой, Пастернака, Булгако-

ва, Платонова, а современный литературный процесс дает богатую почву для изысканий подобного рода.

### Литература

- Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983.  
 Гарфильд П. Путь к блаженству. Метод мандалы сновидений. М., 1998.  
 Гречишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983.

- Келзер К. Солнце и тень. Мой эксперимент с осознаваемым сновидением. М., 1997.  
 Монро Р. Окончательное путешествие. Киев, 2002.  
 Ремизов А. М. Избранное. М., 1995.  
 Рунев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121–124.  
 Фрумкин К. Г. Пересечение реальностей: Виктор Пелевин // Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М., 2004. С. 173–189.  
 LaBerge. Lucid dreaming. Los Angeles, 1985.

## Современное состояние фантастики в литературе и искусстве и актуальные проблемы фантаствоведения

А. Н. Осипов

Профессиональный литератор, член Ассоциации исследователей фантастики (Москва, Россия)

*Современная фантастика, фантаствоведение, коммерциализация фантастики*

**Summary.** Crisis of a modern fantasy as reflection of the general decline of culture in the modern world. Fantasy commercialization. Transformation of criticism into advertizing-information service of a fantasy. The review of formation, evolution and a current state of science about a fantasy. Actual problems and purposes science about a fantasy in modern conditions.

1. Переориентация идейно-тематической и функциональной составляющей современной фантастики, связанная с идеологическим, политическим и экономическим кризисом в мире и потерей ориентиров цивилизационного движения в будущее, трансформация их в плоскость развлечения потребителя в контексте «игровой» функции литературы и искусства.
2. Коммерциализация фантастики всех направлений и видов и, как следствие, — разрушение лучших традиций в критике и изучении фантастики в литературе и искусстве. Трансформация критики в рекламно-информационное обслуживание коммерческой фантастики.
3. Краткий обзор становления и эволюции фантаствоведения. Современное состояние фантаствоведения как иллюст-

- рация реальной базы для продуктивного и качественного развития, отчасти воспринимаемого как «вещь в себе».
4. Кризис современной фантастики и отсутствие объективных критериев оценки текущего литературно-художественного процесса. Противоречивость в оценках того или иного произведения, порождающая деформированную и искаженную картину общего состояния фантастики и фантаствоведения.
5. Понятие эволюции и прогресса в качественном развитии культуры и место фантастики в контексте отмеченных процессов.
6. Новая концепция фантаствоведения и актуальные проблемы его в современных условиях.

## Славянское fantasy: жанр или симулякр

А. А. Фокин

Челябинский государственный университет (Челябинск, Россия)

*Славянское fantasy, фэндом, нишевая литература, симулякр*

**Summary.** In this paper we discuss genre features of Russian «Slavic» fantasy literature using anthology as an example. We conclude that despite the term «Slavic fantasy» being widely used, the genre still doesn't have well defined boundaries.

Продолжая цикл публикаций, посвященных славянскому fantasy, в этот раз обратим внимание на вопрос о жанровой специфике данного направления в литературе. В качестве основного источника будет использована антология «Славянское фэнтези», выпущенная издательством «Азбука-классика» в 2008 г. [Славянское фэнтези 2008]. Выбор этого издания в качестве объекта анализа неслучаен. Издательский дом «Азбука-классика» — солидная фирма с длительной историей, занимающая существенное место на российском книжном рынке. Но, что более значимо, именно данное издательство вывело славянское fantasy в массы, издав серию «Русское fantasy» и опубликовав культовый роман М. Семенович «Волкодав». Следовательно, редакционный выбор может отражать подход издателей к жанру. Составителями антологии выступили А. Цимерман и П. Молитвин, последний значится и в авторах, соединяя в себе две ипостаси. В антологии представлены произведения различных авторов: от признанных мастеров, таких как М. Семенова и Е. Дворецка, до малоизвестных сочинителей. Таким образом, данная антология демонстрирует подход к славянскому fantasy со стороны издателей, отчасти и писателей, а поскольку данный проект коммерческий и, в первую очередь, своей целью ставит извлечение прибыли, то издатель должен задумываться и о предпочтениях и ожиданиях читателя.

В современном литературоведении существует множество подходов к определению жанров. Не буду погружаться в пучину теоретических споров и ограничусь функциональным определением из «Литературной энциклопедии», где жанр понимается как типичная форма для массовой литературной продукции [Жанры 1930]. Исходя из этого, необходимо определить, имеются ли типичные черты, которые одновременно сближают произведения, представленные в антологии, друг с другом и отделяют их от других.

Говоря о специфике славянского fantasy, еще раз повторю мысль, которую до этого высказывал в других статьях. На мой взгляд, современная фантастика не является массовой литературой, она относится к «нишевой» или фэндомной литературе. Авторы и читатели действуют по определенным правилам, создавая поле, вне которого существенный пласт смысла утрачивается. Наиболее яркой формой такой литературы являются произведения по мотивам компьютерных игр. Соответственно люди, не вовлеченные в игровой процесс, не смогут в полной мере уловить суть сюжетных перипетий.

В антологии собрано 18 текстов различной формы — от коротких рассказов до главы из романа. Отрывок из романа «Бусый волк — 2» Д. Тедеева и М. Семенович выполняет рекламную функцию, привлекая читателя к антологии громким именем и продвигая сам роман. Не только форма, но и содержание произведений существенно различается по своему характеру. Сами составители в аннотации признают этот факт: «Авторы имеют несхожие представления о том, что такое „славянское фэнтези“. Одни широко используют мифологию и этнографический материал, другие делают попытку создать альтернативную историю Руси, кто-то по-своему пересказывает древние былины, а кто-то задействует „славянский“ антураж для решения вечных или, напротив, злободневных вопросов. Но все это сработано со „славянской добротностью“ и российским размахом» [Славянское фэнтези 2008: 507].

Такое разнообразие внутреннего наполнения позволяет поставить вопрос о границах жанра. Пожалуй, именно славянское fantasy среди всей фантастической литературы имеет самые расплывчатые очертания. Отметим, что такой ресурс как «Лаборатория фантастики», подразделяя fantasy, выделяет 11 подкатегорий, среди которых нет славянского

fantasy [http://fantlab.ru/bygenre]. Это может быть связано с тем, что славянское fantasy сугубо локальный жанр, не представленный в других фантастических традициях. Отчасти «Сагу о Рейневане» А. Сапковского можно отнести к славянскому fantasy, но она, скорее, ближе к историческим романам Г. Сенкевича, чем к произведениям отечественных авторов. Не относят к славянскому fantasy и цикл «Тайный сыск царя Гороха» А. Белянина, хотя элементы именно этого направления в произведениях присутствуют. Но очевидно, что в этом случае формальные компоненты перекрываются содержательными и на первом плане не антураж в виде фольклорных персонажей, а юмористические моменты.

Поскольку объем статьи не позволяет проанализировать каждое произведение антологии, ограничимся общими замечаниями. Условно все произведения можно разделить на две большие группы. Первую обозначим как «твердое славянское fantasy», где мир славянского фольклора и быта является важнейшей частью повествования. Но даже у таких произведений *существуют трудности попадания в жанр*, поскольку часто мир произведения является псевдославянским. В первую очередь это касается произведений М. Семеновой, которые для многих отождествляются со славянским fantasy. Цикл «Волкодав» и многочисленные ответвления от него, в частности «Бусый волк», *определяются как отращивание славянского мира крайне волюнтаристично*. Вторая группа — это «мягкое славянское fantasy», где славянство используется для антуража. Так, например, Н. Рома-

нецкий описывает мир, где волшебники участвуют в войне Руси и Орды, но при этом пользуются железной дорогой и являются частью разветвленной бюрократической машины.

Конечно, можно сказать, что определение жанровой принадлежности того или иного произведения — дело не писателя, а критиков, литературоведов, читателей. Автор просто создает текст, который содержит типичные элементы, позволяющие отнести произведение к тому или иному жанру. Для успеха автор часто вынужден принимать правила игры, навязываемые ему нишевой, фэндомной литературой, и ориентироваться на ожидания читателя. Славянское fantasy в этом плане выступает удачным брендом, который обращается к патриотическим чувствам: зачем нам чуждые орки и эльфы, если у нас есть свои лешие и русалки. На мой взгляд, именно внешняя антуражность не позволяет славянскому fantasy обрести самобытность. Псевдоисторическая атрибутика формирует у читателя представление о «достоверности» повествования, создавая двойную систему искажения, когда фантастический элемент отталкивается от фантастической истории. Вместо жанра славянское fantasy становится симулякром, знаком, который не имеет означаемого объекта в реальности.

### Литература

Жанры // Литературная энциклопедия. М., 1930 [http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclorp/].

Лаборатория фантастики. [http://fantlab.ru/bygenre]. Славянское фэнтези: Антология. СПб., 2008.

## Криптоисторическая фантастика: игра в параноидальный стиль

В. Б. Чупасов

Университет г. Тампере (Тампере, Финляндия)

*Криптоистория, альтернативная история, конспирология, параноидальный стиль*

**Summary. Secret History in Sf: Enacting the Paranoid Style.** I will approach 'cryptohistory' (secret / hidden history) in contemporary Russian Sf as a phenomenon which is very close to the field of conspiracy thinking. While using the latter concept I basically refer to American studies in conspiracism and Sigmund Freud's notion of paranoia.

В докладе мы сосредоточимся на месте криптоисторической фантастики в контексте популярной российской историографии.

В досуговой литературе второй половины 1990-х — первой половины 2000-х годов жанр криптоистории весьма популярен, причем значимые образцы жанра оформляются как в контексте фантастики, так и помимо ее — криптоисторическое расследование эволюционирует в продуктивную сюжетную формулу досуговой литературы.

При этом криптоисторические произведения воспринимаются в отечественной культуре как характерный симптом современной культурной ситуации вообще и проявления изменившегося отношения к истории в частности. Рассматривая криптоисторию с чисто литературоведческих позиций, мы сталкиваемся с трудностями, обусловленными пестротой тех литературных артефактов, которые обращаются в поле досуговой литературы под 'лейблом' криптоистории. Собственно криптоисторический пласт в этих произведениях подчас весьма тонок, а значимость его определяется скорее внетекстовыми факторами. Показательна в этом отношении частотность взятой из романа Стругацких формулы — «не так все это было, совсем не так» — в разговоре о криптоистории. Т. е. принадлежность произведения к жанру

криптоистории определяется присутствием в тексте элементов значимого пересмотра истории, обнаруживающего оппозиционность 'официальному' историческому нарративу («не так <...> было»), тотальность («все это») и радикальность («совсем не так»).

Приемы, используемые в создании миров криптоисторической фантастики, сближают ее с псевдоисторическим дискурсом, взлет которого в рассматриваемый период становится предметом острых общественных дискуссий. Однако в контексте фантастики, с ее обязательным акцентом на условности, криптоистория скорее *играет* в псевдоисторию, развивчивает и развенчивает ее. Не случайно за пределами фантастического 'гетто' определенной известностью пользуется игровая криптоистория «Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского, в то время как криптоисторические произведения 'крестного отца' жанра — А. Валентинова — мало кому кроме читателей фантастики известны.

Высветить эту особую амбивалентность рассматриваемого явления позволяет, как нам представляется, обращение к понятию 'криптологического дискурса', в разработке которого мы опираемся, с одной стороны, на академическую традицию изучения конспирологического дискурса, а с другой — на концепцию паранойи в работах З. Фрейда.

## Жанровая природа фантастической литературы

С. Ш. Шарифова

Институт литературы им. Низами Национальной академии наук Азербайджана (Баку, Азербайджан)

*Фантастика, фантастическое допущение, мифология, наука, утопия, антиутопия, художественно-научная фантастика*

**Summary.** The fiction are heavily influenced by the mythology and by the science. The result of this influence is difficult nature of genre fiction. The works of the fiction literature have the multi-genre nature. On the one hand, it shows the influence of the mythological genre, and with another — the influence of the of the academic genres. Fantastic assumption has much in common as a mythological assumption, and with scientific forecasting. As a result the fiction are characterized by a multiplicity the of genres: utopia, dystopia, science fiction. From the perspective of composite construction fiction can be created in the form of novels and other genres of the prose (short story, novel, story and other).

Для фантастической литературы, в том числе и фантастического романа, характерным является предрасположен-

ность к смешению с мифологией. Это обусловлено тем, что истоки фантастической литературы лежат в мифотворче-

ском народнопоэтическом сознании, породившем мифы и легенды. Как и мифология, фантастика (от греческого *phantastike* — «искусство воображать») отказывается от выяснения причинных связей и вероятностей описываемых событий, игнорирует закономерности, смешивает действительность и сверхъестественное. Фантастическая литература подчеркнута неправдоподобно отображает мир. Признак фантастики — фантастическое допущение. В фантастическом допущении сам характер неправдоподобности не является волюнтарным. Фантастическое допущение связано с состоянием науки, а также с представлениями о перспективах научного развития. Этим фантастическое допущение и отличается от мифологического (мифо-эпического), сказочного и мистического допущений. В некоторых произведениях возможно слияние фантастического и мифологического допущения.

Основная функция фантастики в художественных произведениях — показать, что будет представлять из себя то или иное явление, та или иная тенденция в своем перспективном развитии. Эта функция фантастической литературы тесным образом связана с состоянием развития науки. На наш взгляд, именно смешение научного и художественного начала позволяет провести некую грань между серьезной фантастической литературой и произведениями в стиле *fantasy*, которые получили большое распространение за последнее время. Сам термин «*fantasy*» с латинского языка переводится как фантазия.

Фантастическая литература, под влиянием научных жанров, приобретает такую черту, как новизна мира, создаваемого в художественном произведении. *Fantasy* обращается к подсознательному, к архетипам, тогда как фантастика обращается к разуму, рациональному началу. На новизну отображения мира в фантастике обращал внимание К. Д. Мэллгрэн: «*novum* — элемент отстранения, заставляющий читателя бросить неподвижный свежий взгляд на предложенный в повествовании мир» [Malmgren 1988: 29].

Как разновидности фантастического романа можно выделить научно-фантастический роман, роман-утопию и роман-антиутопию. Термин «научная фантастика» был введен в оборот в 1926 году Х. Гернсберком. Х. Гернсберг этим понятием охватывал широкий пласт произведений технологических приключенческих повествований. Традиционными для современной научной фантастики стали темы судьбы изобретения и ответственности ученого перед человечеством и своей совестью за изобретение.

Следует отметить, что не во всех произведениях, в которых ставится проблема ответственности за необычное изобретение, можно найти все признаки научно-фантастического романа. Хотелось бы обратиться к роману немецкого автора Г. Г. Эверса «Альрауне. История одного живого существа» (Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens, 1911). Несмотря на то, что сюжетная линия романа построена на рождении необычного существа в результате научного эксперимента, произведение ближе по своим жанровым характеристикам к роману-мифу. Роман связан с мифом о альрауне, который в европейской мифологии означает духа низшего порядка. Альраун — это существо, обитающее в корнях мандрагоры, очертания которых напоминают собой человеческие фигурки. Не случайно, что в романе Г. Г. Эверса легенда об альрауне связывается с казнью на кресте. Романский персонаж Альраун является детищем казненного преступника. Автор вводит интертекстовую ссылку на религиозные тексты, выстраивая собственную художественную интерпретацию мифических представлений.

Жанр романа-утопии, из которого рождается антиутопия, берёт начало от платоновского мифа об Атлантиде. Романы-утопии опираются на **научные** истины своего времени или на возможное развитие науки в будущем.

Во всех этих трех рассматриваемых вариациях фантастической романистики имеет место быть сочетание мифологизма и научности: на композицию, сюжет и фабулу оказывают параллельное влияние оба фактора. Но в научно-фантастическом романе имеет место доминирующее влияние представлений о состоянии и перспективах развития «точных» отраслей науки, естествознания и техники, тогда как

для утопии и антиутопии большое значение имеет развития социально-политических и философских наук. Условно можно выделить два типа фантастического допущения: естественно-научное допущение и гуманитарно-научное допущение. В научно-фантастическом романе, романе-утопии и романе-антиутопии присутствуют оба типа допущения, но в научно-фантастическом романе превалирует естественно-научное допущение, а в романе-утопии и романе-антиутопии — гуманитарно-научное допущение. Кроме характера фантастического допущения роман-утопия и роман-антиутопия отличаются от иной научной фантастики также и обращением к элементам сатирических жанров.

Возможно присутствие этих двух типов фантастического допущения в одном произведении. Например, «Эрево́н» («Erewhon» — анаграмма от «Nowhere», в переводе с английского — «нигде») С. Батлера, «О дивный новый мир» (Brave New World) и «Остров» (Island) О. Хаксли, являясь научно-фантастическим романом, в то же время являются и антиутопией. В романе «Эрево́н» Самуэль Батлер в сатирическом стиле описывает эволюцию машин, классифицируя их по семействам, родам и видам, по способам питания и т. д. Не случайно, что первые три главы романа «Эрево́н», вначале появившиеся под названием «Дарвин среди машин», были пародией на книгу Дарвина «Происхождение видов методом естественного отбора, или выживание благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» (On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859). В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» также высмеивается дарвиновская теория и культ машины. «Остров» содержит в себе сатиру на нравы и идеи английского общества второй половины XIX века.

Отличительной чертой фантастического допущения в утопиях и антиутопиях является его философско-мировоззренческая содержательность. Например, французский мыслитель, считающийся основателем теории разделения государственной власти на три ветви, Ш. Монтескье в своем романе «Персидские письма» (Lettres persanes [Persian Letters], 1721) не только критикует общественную жизнь современной ему Франции, но и отображает философские размышления об идеальной республике [Кириянова 2007: 97].

Если философские размышления в утопии обусловлены тем, что в ней проектируется идеальное будущее, то в антиутопии они связаны с факторами социально-политического характера, которые могут привести человечество в тупик, к катастрофе. По словам А. Т. Бегалиева, путь развития литературной утопии — «это движение от философской идеи к художественному образу, от декларируемой концепции совершенного мира к его художественной модели» [Бегалиев 1989: 8]. Философское начало проявляется в антиутопии в связи с тем, что в ней автор дает проекцию на воображаемый социум тех характеристик современного его общества, которые вызывают наибольшую неприязнь [Browning 1970: 18–32]. Именно перенос реальных характеристик и тенденций на антиутопическое общество имел в виду итальянский писатель и филолог У. Эко, когда говорил в интервью о своем романе «Маятник Фуко» (Il pendolo di Foucault, 1988): «Многие думают, что я написал фантастический роман. Они глубоко ошибаются, роман абсолютно реалистический». Авторский замысел «Маятника Фуко» сосредоточен вокруг проблемы трансформации религиозных мифов и эзотерических учений в современном обществе: когда «светлые» религиозно-эзотерические концепции способны привести к коллапсу.

Особенностью философского дискурса в антиутопии является не только гиперболическое отображение в нем существующих социально-политических противоречий, но и наличие философских размышлений о пагубных последствиях мер по установлению «идеального» и «справедливого» порядка. Максимализм и необузданность, игнорирование духовных ценностей при принятии тех или иных решений на государственном уровне — на этом построен роман португальского писателя Ж. Сарамаго «Слепота» (Ensaio sobre a Cegueira, 1995). Введя в сюжет произведения распространение болезни, приводящей к слепоте, автор раскрывает

«моральную слепоту» общества и доминирующей системы управления.

В. С. Воронин справедливо отмечает, что «веру в человеческий разум, присущую утопии, в антиутопии сменяет утверждение бессилия человеческого интеллекта» [Воронин 1999: 60].

Следует отметить, что в утопии и антиутопии проявляются черты научно-фантастической литературы, но эти понятия не являются тождественными по своему содержанию: не всякое научно-фантастическое произведение является утопией или антиутопией. Л. О. Мошенская отмечает, что научно-фантастические произведения в литературоведении несправедливо отождествляются с такими жанровыми формами, как утопия и антиутопия [Мошенская 1983: 11].

В некоторых случаях утопию и антиутопию представляют как отдельный жанр. Например, А. Н. Воробьева отмечает, что «утопия и антиутопия рассматриваются как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок» [Воробьева 2009: 8]. А. Н. Воробьева дает также перечисление жанровых признаков. Необходимо обратить внимание, что среди перечисленных ею признаков нет ни одного, который бы характеризовал композицию, сюжет и фабулу. А. Н. Воробьева перечисляет следующие признаки: «(1) Изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; (2) Отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в другое, закрытое пространство, переход в другое время; (3) Коллективный характер утопической цели» [Воробьева 2009: 8].

Утопия (utopia) и антиутопия (dystopia) являются формой проявления фантастической литературы. Фантастика же представляет собой творческий метод, предполагающий использование особого литературного приема для усиления тех или иных качеств текста. В теории литературы нет единой позиции о жанровой природе фантастики: является ли она жанром или же особой жанровой формой. Хотелось бы обратиться к творчеству Аркадия и Бориса Стругацких. Перу этих выдающихся братьев-фантастов принадлежат как фантастические романы («Град обреченный», «Отягощенные злом или сорок лет спустя» и т. д.), фантастические повести («Стажеры», «Понедельник начинается в субботу», «Попытка к бегству», «Путь на Амальтею» и т. д.), так и фантастические рассказы («Забывтый эксперимент», «Шесть спичек», «Испытание СКИБР» и т. д.). Жанровая природа этих произведений различна: роман, повесть и рассказ.

Сказанное относится и к утопии и антиутопии. Мировая литература знает множество образцов романов-утопий («Люди как Боги» (Men Like Gods) Г. Д. Уэллса, «Вести ниоткуда» («News from Nowhere») У. Морриса, «Туманность Андромеды» И. Ефремова, «Конец радуг» В. Винджа и т. д.) и

романов-антиутопий «1984» (Nineteen Eighty-Four) Дж. Оруэлла, «Мы» Е. И. Замятина, «О дивный новый мир» (Brave New World) О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» (Fahrenheit 451) Р. Брэдбери и т. д.). Гораздо реже встречаются повести, а тем более рассказы, написанные в духе утопий и антиутопий. Например, к повести-утопии относят произведение М. А. Булгакова «Дьяволиада». К повести-антиутопии относят «Скотный двор» (Animal Farm) Дж. Оруэлла, «Котлован» А. Платонова. Рассказом-утопией является произведение татарского общественного деятеля, публициста и беллетриста Исмаил-Бея Гаспринского (Гаспралы) «Страна блаженства» (Müsülmani Darur Rahat).

Следует отметить, что в стиле утопии и антиутопии создаются также лирические и драматические произведения. Испанский автор Лопе де Вега является автором поэмы-утопии «Золотой век» (El siglo de oro, 1635). Одним из известных произведений шведского поэта Х. Мартинсона является поэма-антиутопия «Аниара» (Aniara, 1956), повествующая о гибели человечества после тотальной войны. Бельгийский поэт-символист Верхарн Эмиль является автором пьесы-утопии «Зори» (Les Aubes, 1898). Перу А. М. Булгакова принадлежит пьеса-антиутопия «Адам и Ева».

С учетом вышесказанного фантастику (так же, как и утопию, и антиутопию) целесообразно было бы рассматривать как литературное направление, в рамках которого могут создаваться произведения в различных жанрах. В этой связи хотелось бы обратиться к позиции белорусского исследователя М. И. Шадурского: «Жанровый конгломерат, сочетающий в себе черты романного жанра и утопического мировидения, номинируется романом-утопией или утопическим романом» [Шадурский 2009: 38].

### Литература

- Бегалиев А. Т.* Современная советская литературная утопия: герой и жанр. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1989.
- Воробьева А. Н.* Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук, Саратов, 2009.
- Воронин В. С.* Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. Волгоград, 1999.
- Кирьянова Н. В.* История мировой литературы и искусства: Учебное пособие. М., 2007.
- Мошенская Л. О.* Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1983.
- Шадурский М. И.* Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаксли. Дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 2009.
- Browning W.-G.* Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction // Cithara. 1970. № 10. P. 18–32.
- Malmgren C. D.* Worlds Apart: A Theory of Science Fiction // Utopian Thought in American Literature: Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA / Eds. A. Heller, W. Holbling, W. Zacharasiewicz. Tübingen, 1988.