

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П.М. Машерова»

**В.В. Шумко**

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР  
В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ:  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

*Курс лекций*

*Витебск  
Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова»  
2006*

УДК 882-3(091)(075.8)  
ББК 83.3(2Рос=Рус)5я73  
Ш96

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 1 от 08.09.2006 г.

Автор: преподаватель кафедры литературы УО «ВГУ им П.М. Машерова» **В.В. Шумко**

Рецензент: профессор кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор филологических наук  
А.А. Нестеренко

**Шумко В.В.**

**Ш96** Фантастический жанр в литературе XIX–XX веков: становление и развитие: Курс лекций / В.В. Шумко. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – 77 с.

ISBN 985-425-684-7

Курс лекций написан в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта. Основное внимание уделено типологическому анализу русской романтической фантастики, проблемно-тематическому обзору научной фантастики, фэнтэзийной литературы. Рассматриваются также вопросы жанровой специфики фантастики, проблемы ее периодизации, библиографии, национального своеобразия. Даются новые определения, выводится общая концепция поступательного развития фантастической литературы.

Адресуется студентам филологического факультета, учителям-словесникам, а также всем любителям фантастики.

УДК 882-3(091)(075.8)  
ББК 83.3(2Рос=Рус)5я73

ISBN 985-425-684-7

© Шумко В.В., 2006  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ .....	4
Тема 1. Фантастование как отдельное направление в литературоведении .....	5
Тема 2. Русская романтическая фантастика 1820–1840-х годов .....	16
Тема 3. Жанровое своеобразие «фольклорно-романтических» фантастических повестей» О.М. Сомова .....	22
Тема 4. Специфика освоения В.Ф. Одоевским достижений фантастического жанра в «практическо-философской» фантастике .....	29
Тема 5. «Упырь» А.К. Толстого как типическое явление «второй волны» фантастических повестей .....	37
Тема 6. Творческие поиски Н.В. Гоголя как представителя «третьей волны» (на примере фантастической повести «Вий») .....	43
Тема 7. Эволюция научной фантастики в русской литературе .....	48
Тема 8. Своеобразие фэнтэзи .....	60
ЛИТЕРАТУРА .....	71

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данного курса лекций обусловлена возросшим интересом к фантастике как эстетической категории вообще, так и к ее конкретным жанрам. Поэтому перед современным литературоведением возникает необходимость системного изучения фантастического в целом комплексе эстетических систем. Это позволит осмыслить фантастическое в процессе его формирования и развития, прояснить ряд спорных моментов и расширить представление о содержании и значении этой категории в целом.

Степень изученности фантастической литературы не соответствует реалиям современного момента: нет четкой модели эволюции фантастики, что сопровождается терминологической путаницей. До сих пор нет ясности в следующих вопросах: а) не определены критерии разграничения жанровых разновидностей фантастических произведений (ныне существующие характеризуются формальным подходом и часто включают единицы, состоящие из нескольких произведений); б) не решен вопрос о специфике фантастического творчества романтиков В.Ф. Одоевского, О.М. Сомова; в) фантастика подается как статичное явление без свойственных этому жанру периодов активности и затухания; г) результаты исследований по отдельным проблемам фантаствоведения не учитываются при характеристике литературного процесса в целом, что обедняет их значимость. В издании дана четкая схема развития фантастической литературы в указанный период, что сопровождается типологическим анализом текстов преимущественно романтической фантастики XIX века (это мотивировано ее доминирующим положением в учебной программе). Впервые также анализируется фантастическое творчество О.М. Сомова. В работе уточнены другие важные вопросы: влияния на фантастический жанр, специфика русских фантастических произведений, вопрос о хронологии возникновения фантастического жанра, вопрос о разграничении утопии и научной фантастики.

Кроме этого рассмотрено развитие научной фантастики (далее НФ) и фэнтэзи, выделены их тематические разновидности, уточнены терминологические неточности. Особое внимание уделяется влиянию компонентов схемы на дальнейшее состояние дел в фантастической литературе. Новым являются также объемные обзоры критической литературы, подключение к исследовательской базе электронных ресурсов.

Курс лекций «Фантастический жанр в литературе XIX–XX веков: становление и развитие» призван сформировать у студентов-филологов новый взгляд на роль фантастики в литературе и дать им базовые знания об этом с учетом специфики работы.

## ТЕМА 1. Фантастология как отдельное направление в литературоведении

*Фантастика в русской литературе. Обзор критических работ. Фантастология о романтической фантастике. Фантастология о научной фантастике. Фантастология о фэнтэзи. Понятие «фантастика».*

**Фантастика в русской литературе.** Выбирая фантастическую тематику в качестве предмета для научного анализа, исследователь неизбежно сталкивается с большими трудностями уже в начале работы. Книг о фантастике написано одновременно и много, и мало. Много одностраничных тезисов (состоящих из вступления и заключения), газетных заметок «на злобу дня», научно-популярных книг (где разговор о фантастике подменяется психологическим анализом процесса воображения). Мало монографий, академических словарей, глубоких трудов. Вынесение в заглавие термина «фантастика» до конца 1970-х годов не означало предметного разговора о фантастическом жанре: фантастология складывается лишь к середине 1980-х годов. Отсутствуют работы, систематизирующие весь научный материал (более благополучно дело обстоит лишь в НФ), нет общепринятого взгляда на этапы развития фантастики, используется псевдонаучная терминология. Главной задачей поэтому становится систематизация хаотических, часто полярных сведений. В курсе лекций дана краткая история развития фантастики, литературоведческие труды разделены на хронологические и тематические потоки (при этом сгруппированы по значимости), ограничена область определения «фантастика», уточнены некоторые положения применительно к теме работы. В основе нашего подхода было внимание к тем трудам, где действительно шла речь о фантастике и ее формах, что объясняет выборочность и видимую «бедность» названных имен. Также впервые сделан типологический анализ движения всей фантастической литературы, а не произведений отдельных авторов.

Фантастика занимает в русской литературе особое положение: подвергаясь существенной трансформации, вбирая в себя содержание различных исторических эпох, она характеризуется своеобразным, «волновым» характером функционирования. Сначала происходит бурный всплеск в 1820–1840-х годах, который завершается исчезновением романтической фантастики как жанра и включением фантастического элемента в систему реализма («сатирическая фантастика»). Второе проявление фантастических жанров в русской литературе относится к 1930-м годам (1920-е понимаются здесь как период экспериментов), далее в 1980-х годах формируется фантастология, а в начале 1990-х объявляется о «кризисе фантастики» и даже «гибели». Наконец, в середине 1990-х годов фантастическая литература вновь «возрождается», захватив треть книжного рынка. В итоге мы

наблюдаем характерное «волнообразное» развитие фантастики с паузами длиною в десятилетия.

Когда же впервые «чудесные» или далее «фантастические» произведения продуктивно накапливаются, образуя предпосылки для создания фантастического жанра?

Последовательный рационализм эстетики классицизма приводил к отрицанию фантастики (за исключением античной мифологии, трактуемой как «разумной»). Рождение западноевропейского романтизма происходило в полемике с эстетикой классицизма, характеризуясь диаметрально противоположными свойствами. Полемизируя с основным эстетическим принципом классицистов (искусство есть подражание природе), русские романтики в 1820–1840-х годах также выдвинули тезис о преобразующей роли искусства. Принцип неограниченной свободы воображения обусловил расцвет фантастической литературы в романтизме. Впервые фантастическая тематика становится преобладающей, что и позволяет нам говорить о начале формирования фантастического жанра («первая волна» фантастических повестей).

Буржуазный порядок с конца 1830-х годов принес новую форму прозаизма – прозаизм существования. Протест против него реализовался в известной «проверке» романтического идеала, во включении в текст иронии и гротеска («вторая» и «третья» волны). С развитием реализма закономерно исчезает и фантастика как самостоятельная жанровая единица: конфликт, построенный на противостоянии исключительной личности потусторонней реальности, оказался неактуален. Фантастическое подвергается переработке, становясь второстепенным элементом поэтики реализма.

С кризисом реализма фантастика также не становится ведущим жанром: критический пафос «социальной» фантастики был чужд символизму. Распространенной ситуацией было использование научно-фантастического антуража для мистического погружения в тайны сознания: роман В.Я. Брюсова «Гора Звезды», рассказ «Республика Южного Креста».

После революции некоторые авторы используют фантастическую образность для поиска новых форм литературного творчества: Е. Замятин, М.А. Булгаков, С. Кржижановский, А.П. Платонов и другие. Невостребованность результатов подобных поисков определила другой путь развития фантастики: она включается в 1930-х годах в эстетику соцреализма как «литература мечты», сформировав жанр научной фантастики. Заметим, что еще долго фантастический жанр сосуществует в литературоведении с утопией, антиутопией и приключенческой литературой: необходимость жанровой самостоятельности тогда объявлялась «прихотью», либо жанры приключения и фантастики рассматривались как одно целое.

Кризис административной системы в конце 1960-х отражается и в области литературы: научная фантастика повторяется, теряет читателя и начинает смыкаться с реалистической литературой, уходя от фантастических реалий (братья Стругацкие) и занимаясь психологическими, фило-

софскими аспектами бытия. Соответственно, в литературоведении «возвращается» самостоятельность жанрам утопии и антиутопии.

В середине 90-х годов XX века бурно развивается фэнтэзийный жанр (представленный тогда заимствованным фэнтэзийным романом), который постепенно вбирает в себя научную фантастику, характеризуясь значительной неоднородностью. В современном литературоведении делаются попытки дать жанровое определение фантастике, где бы учитывались следующие соображения: 1) в период зарождения фантастического жанра – 1820–1840-е годы – его представителем была романтическая фантастика; 2) в период 1930–1980-х годов фантастическим жанром называли научную фантастику, которая во многом наследовала черты романтической фантастики В.Ф. Одоевского; 3) с середины 1990-х годов фантастическим «жанром» называют одновременно фэнтэзи и научную фантастику, разные по происхождению и содержанию «жанры». Кроме этого появляются «космическая сага», юмористическая и детективная фантастика, «научное» фэнтэзи, «псевдоисторическая» фантастика и «магический реализм». Все это дало основание Ковтун Е.Н. назвать фантастику «областью поэтики», что вполне приемлемо. Заметим здесь, что выводы исследователем делались не на основании анализа текстов, а на основе теоретических умозаключений, поэтому в вопросах внутренней классификации фантастики критиком допущены некоторые неточности. Оговоримся, что эта краткая история фантастики применима только к реалиям русской литературы.

**Обзор критических работ.** Существует ряд высказываний современников литературного процесса первой половины XIX века о чудесных произведениях, которые последовательно приводят исследователи. Но для характеристики фантастических повестей эти обрывки мыслей барона Е.Ф. Розена, С.П. Шевырева и др. малозначительны. Первой осмысленной попыткой выделить фантастические произведения в отдельную группу была статья «Речь о критике» В.Г. Белинского, где он нарисовал картину исторического развития форм фантастического от мифологии до литературы начала XIX века.

Вторая волна литературоведческих работ о фантастике появляется в начале XX века. Вначале выделяются два направления, где начинает мелькать термин «фантастика»: 1) в первом изучалось идейное своеобразие произведений (П.Н. Сакулин, М.О. Гершензон, В.В. Сиповский, В.В. Гиппиус); 2) во втором исследовалась художественная специфика текстов (символисты В.Я. Брюсов, А. Белый, В.В. Розанов). Понятно, что подобные труды нельзя отнести собственно к фантастологии, но они сыграли свою роль в привлечении внимания литературоведов к забытому жанру. Кроме того, в 1920-х годах различные аспекты «околофантастических» произведений рассматривались Ю. Н. Тыняновым, В.В. Виноградовым, Б.М. Эхейнбаумом.

В 1930-х годах появляются работы о фантастике, на деле культивирующие упрощенно-социологический подход. Наиболее характерна книга В.Ф. Переверзева, который утверждал, что «фантастика – это игра, в которую не верит сам автор».

С 1970-х годов появляется ряд действительно плодотворных трудов о фантастике. Сначала в описательных статьях авторы затрагивают вопросы эволюции жанра, его этимологии [11, 13]. Работы научно-популярного характера подготавливают более концептуальное обращение к теме фантастического жанра, хронологически продолжаясь до середины 1990-х годов [5], [25, 26], [50, 51], [65], [66], [68], [78, 79], [80], [98], [105], [109], [110], [115], [120], [123]. Отметим, что в эти годы выходят научно-популярные справочные пособия о научной фантастике [23], [40], [58], [59], [82], [111], [112], [122], [133], [134]. В «Основах фантаствоведения» (1989) А.Н. Осипова утверждается появление особой отрасли литературоведения, но серьезный анализ подменяется беседой о свойствах фантазии.

В 1970 – 1990-х годах появляются диссертационные исследования Е.М. Неелова, И.В. Семибратовой, И.А. Тихонова, Т.А. Чебанюк. В них рассматриваются частные вопросы функционирования фантастического жанра. Специфические изыскания в области сравнительных исследований свойств фантазии, ее структурных компонентов сделаны в монографии Ц. Тодорова.

С 1990-х годов появляются научные работы о фантастике в Интернете, характеризуясь, в подавляющем большинстве своем, популяризаторским подходом к анализу материала. Как отправные точки для исследователя возможны следующие адреса: <http://bestlibrary.ru>, <http://rutex.ru/>, <http://anita-blake.sitecity.ru/>, <http://lavka.lib.ru/blake/>, <http://rusf.ru/>, <http://book.pp.ru>, <http://bomanuar.ru/>, <http://iddk.ru>, <http://vgershov.lib.ru/>, <http://sf.nm.ru>, <http://literature.gothic.ru>, <http://fantasy.ru>, <http://fenzin.org>, <http://crpg.ru> и др. Отметим также, что появляются статьи на электронных носителях, как правило, в рамках текстовых библиотек. В частности, на территории РФ за 10 последних лет нами были просмотрены следующие диски: «Домашняя библиотека 10–13», «Happy Fan Collection v. 1–5», «Библиотека в кармане», «Библиотека фантастики», «Библиотека Мошкова», «Библиотека научной фантастики», «Всемирная литература А-Я». Все остальные электронные библиотеки так или иначе дублируют уже названные. Неунифицированность, а часто и библиографическая неточность подобных статей определяют нежелательность их приоритетного использования, но как один из источников информации будет разумно привлекать к работе труды известных критиков, авторов. Перечислим наиболее известных: Т. Алешкин, Г. Альтов, П. Амнуэль, С. Бережной, Д. Биленкин, Н. Богословский, В. Гончаров, И. Гомель, А. Горшенин, И. Знаменская, А. Измайлов, В. Казаков, В. Каплан, В. Конецкий, О. Корабельников, С. Лукьяненко, Ю. Нестеренко, А. Первушин, Г. Прашкевич, А. Свиридов, Б. Стругацкий, Е. Харитонов, В. Шелухин, А. Шпейн, В. Щербаков и др.



**Фантастоведение о романтической фантастике.** Своеобразие фантастических повестей 1820–1840-х годов получает освещение только с 1970-х (здесь понимается разговор о фантастике как о единице жанрового уровня, а не о составной части функции художественной условности). Б.С. Мейлах выделил несколько типов оригинальных русских повестей: 1) повести, близкие к фольклорной фантастике (О.М. Сомов, А. Бестужев-Марлинский, М. Загоскин); 2) философская фантастика (А. Погорельский, В. Одоевский). Уточним здесь, что А. Бестужев-Марлинский писал фантастические романтические повести на основе готической традиции, а первая русская фантастическая повесть «Лафертовская маковница» А. Погорельского (1825) философской повестью (в специфическом для русской романтической фантастики смысле) не является.

И.В. Семибратова проанализировала источники и общие закономерности развития русской фантастической прозы. Акцент в исследовании был сделан на вопросе формирования прозы без разделения ее на жанры, при этом повесть не выделялась из общего потока.

Вопросы происхождения русской фантастической повести затрагивались в исследованиях В.И. Сахарова и В.Ю. Троицкого, посвященных масонскому роману и волшебнo-богатырской повести. Р.И. Альбеткова изучала образную систему повестей Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского 1830-х годов. Н.Н. Петрунина посвятила работу О. Сомову, повести которого включила в «фольклорную» фантастику 1820–1830-х годов.

Более подробный обзор литературы по конкретным авторам находится далее.

**Фантастоведение о научной фантастике.** Научная фантастика на данный момент является наиболее разработанной составной частью фантастической литературы, что объясняется как длительностью ее функционирования (по сравнению с романтической фантастикой и фэнтэзи), так и тем фактом, что именно в период расцвета НФ складывается само фантастоведение.

Первые споры о природе фантастического метода начинаются в 1960-х годах, сопровождаясь своеобразной жанровой революцией: фантастика выводится за границы «массовой», а также детской литературы.

В исследовании собственно научной фантастики выделяются несколько этапов<sup>1</sup>.

1) 1920–1960-е года – период накопления информации: рецензии, статьи А. Ивича, Я. Рыкачева о НФ как о приложении к науке.

Первым серьезным исследованием в 1920-е годы стал очерк Е. Замятина «Герберт Уэллс» (1922) – первое же литературное исследование спе-

---

<sup>1</sup> Некоторый объем фактической информации заимствован из уникальных библиографических трудов Е. Харитонов, приведенных далее.

цифики фантастического в XX веке. Фантастика в социально-историческом контексте излагалась в работах В. Святловского «Русский утопический роман», «Каталог утопий» (1922). Первая библиографическая статья появляется в 1923 году в журнале «Казанский библиофил» (В. Десяткин «Уэллс на русском языке и русская литература о нем: 1895–1922 гг.»). Далее Н. Рынин в «Энциклопедии межпланетных сообщений» (1928–1930) приводит названия произведений и библиографические обзоры научно-фантастической тематики.

В 1940–1950-х годах развивается фантастика «ближнего прицела», что приводит к некоторому снижению интенсивности развития. Появляется ряд псевдонаучных политизированных статей, где часто научная фантастика лишь повод для словопрений.

С. Иванов считает научной фантастикой статью М. Ломоносова «Краткое описание разных путешествий по северным морям...» (1763), где есть «такая же фантастическая смелость предвидения»; объединяет ее в жанровом отношении с приключенческой литературой; утверждает о неизменной оптимистичности советской фантастики по сравнению с «буржуазным Западом» (Октябрь, 1950, № 1).

В. Захарченко (Октябрь, 1953, № 2) подменяет теоретический анализ жанра разговором о детской литературе, сказке, далее следует обзор нескольких произведений, «выгодно отличающихся» от «буржуазной» литературы.

На этом фоне резко выделяются действительно серьезные исследования жанра. Так Е. Брандис разрабатывает теоретические основы для научной составляющей изучаемой литературы. Его же перу принадлежит и первая монография по НФ: «Жюль Верн. Очерк жизни и творчества» (1956).

В 1958 году прошло I Всесоюзное совещание писателей-фантастов, на котором был «взят курс на человековедение». Это, в свою очередь, ознаменовало новый этап в литературоведении, когда сформировалась целая группа исследователей: К. Андреев, упоминавшийся выше Е. Брандис, В. Бугров, А. Громова, В. Дмитриевский, А. Евдокимов, С. Никольский, Р. Нудельман, А. Осипов, В. Ревич. Кроме этого появляются работы таких фантастов, как Г. Альтов, Д. Биленкин, Г. Гуревич, И. Ефремов, Е. Парнов, бр. Стругацкие. Поскольку большинство из перечисленных критиков занимались преимущественно популяризацией жанра либо исследовали зарубежную фантастику, то отсылаем интересующихся к наиболее полной на данный момент библиографии Е. Харитоновой, а также публиковавшемуся в 1969 – 1979-х годах в ежегоднике «Фантастика» ретроспективному указателю «Советская фантастика: 1917 – 1977».

В 1968 году защищена первая кандидатская диссертация по НФ Е. Званцевой «Научно-фантастическая проза И. Ефремова». В том же году сирийцем К. Джингрой защищена первая диссертация по общим проблемам развития исследуемого жанра: «Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе». На данный момент суще-

ствуует более ста защищенных работ о разных проявлениях фантастического в литературоведении, языкознании, искусствоведении, педагогике.

С 1980-х годов к научной фантастике обращено общее внимание периодических изданий («Литературное обозрение», «Иностранная литература», «В мире книг», «Книжное обозрение», «Детская литература», «Советская библиография», «Вопросы литературы») – ранее вопросами НФ с 1960-х годов занимался лишь журнал «Уральский следопыт».

Помимо популяризации идей научной фантастики в середине 1980-х появляются первые работы о генезисе фантастического и научной фантастики в частности: Т. Чернышева «Природа фантастики» (1985), Е. Неелов «Волшебно-сказочные корни научной фантастики» (1986).

В 1990-х годах в связи с издательским кризисом объем критических исследований снижается. Выходит единственная капитальная библиографическая работа: речь идет о монографии А. Осипова «Библиография фантастики: Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики» (1990). А. Шек выпускает библиографический указатель по проблемам научной фантастики (Вып. I (1917–1970 гг.)). Появляется единственная работа о научной фантастике Б. Ланина «Русская литературная антиутопия» (1991). Традиционно выходят сборники различных статей: «Око тайфуна» (1994) С. Переслегина, «Живем только дважды» (1991) и «Участь Кассандры» (1993) Р. Арбитмана, «Что там за горизонтом?» (1995) В. Шитика и Р. Баландина. Из периодических изданий работы о НФ публикуются в журналах «Если», «Мир фантастики», еженедельнике «Книжное обозрение», академическом издании «Библиографии». Отрадно, что и в Минске под редакцией Вл. Гакова в 1995 году вышла «Энциклопедия фантастики: кто есть кто?».

В завершение приведем несколько библиографических справочников последних лет, призванных облегчить труд исследователей, за авторством Е. Харитоновой. Помимо присутствующей в электронных ресурсах работы «Теория и практика библиографии фантастики и фантаствоведения. Библиографический указатель» вышли следующие работы:

1) Фантаствоведение в книжном измерении: Библиографический указатель литературно-критических, методических и библиографических работ по проблемам научной фантастики, изданных на русском языке в 1900–1993-х годах // Библиогр., 1994, № 2.

2) Фантаствоведение: Кто есть кто: Библиографический справочник // Библиогр., 1997, № 5; 1988, № 1 – 6.

**Фантаствоведение о фэнтези.** Исследования о фэнтези весьма малочисленны и преимущественно находятся в Интернете (чаще всего в FidoNet), в любительских фэнзинах за исключением нескольких печатных работ. Фэнтезийная литература еще складывается как отдельная разновидность фантастики, поэтому для критических работ характерны разнопо-

лярность мнений, некоторая агрессивность в вопросе признания самостоятельности фэнтези, обилие фактических ошибок, часто общая недобросовестность.

Отдельные упоминания о природе фэнтези присутствуют в «Краткой литературной энциклопедии» (1972): «Фэнтези занимает промежуточное положение в фантастике. На одном ее полюсе находятся произведения, в которых важнейшие мотивы научной фантастики разрабатываются в сказочно-утопическом плане (В. Шефнер); на другом полюсе, смыкаясь с современной религиозной фантастикой (К. Льюис), расположена мистическая фэнтези, современный вариант фантастики сверхъестественного и ужасного, продолжающий иррациональные мотивы романтизма». Делается и попытка дать определение, где фэнтези понимается как особый вид литературной сказки, использующий мотивы волшебства, магии, рыцарского эпоса в сочетании с приемами реалистического рассказа. На данный момент такое определение устарело и относится лишь к «толкиновскому» фэнтези.

Т. Алешкин («Анизотропное шоссе», 1998) делает обзор альтернативной фантастики и корректно разделяет ее на две разновидности: «альтернативную историю» и «фантастику о параллельных мирах». Если первая относится к НФ, то вторая включается в жанр фэнтези. Этой же разновидности посвящены и работы В. Гончарова («Если», 1998), А. Шпейна («EX LIBRIS НГ» от 22.05.1997).

Наиболее известной научной работой, где говорится о фэнтези, является монография Е.Н. Ковтун «Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)» (1999). Исследователь однозначно называет фэнтези «особым типом художественного вымысла», где есть своя проблематика и художественная структура. Далее доктор наук приводит перевод англоязычного определения «фэнтези»: «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; в ней присутствуют в качестве основного и неустраняемого элемента сверхъестественные и невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми герой и читатель оказываются в более или менее тесных отношениях». Указав на широту формулировки, автор справедливо констатирует пренебрежение в советском литературоведении этим жанром, несколько необоснованно включая в круг фэнтезийных произведений сатирическую фантастику К. Булычева, И. Варшавского, бр. Стругацких, книги Ч. Айтматова и А. Кима, В. Тендрякова и Д. Гранина. Отсутствие критической литературы по фэнтези объяснено Е. Ковтун включением жанра в область научной фантастики, отсюда и многие работы научно-фантастического свойства объявляются фэнтезийными. Заметим пока, что первые русские фэнтезийные произведения появляются в конце 1980 – начале 1990-х годов (в этом все остальные исследователи единодушны), поэтому приведение имен начала 1960-х годов, когда на Западе эта литература только развивалась, по

меньшей мере, некорректно. В чем же тогда ценность данной работы? Дело в том, что автор впервые озвучил многие положения относительно категории фантастического применительно к фэнтэзи. Во-первых, вполне справедливо в фэнтэзи допускается существование иного, чудесного мира, т.е. иррациональная интерпретация нашего мира; во-вторых, указывается на строгую детерминированность всех чудес в таком мире (речь идет о следовании автора какому-либо философскому подтексту: гностические, тантрические учения, положения романтизма, фольклорные источники и т.д.); в-третьих, говорится о важнейшем отличии фэнтэзи от другой фантастической литературы: мотивация фэнтэзийной посылки становится интертекстуальной, т.е. выносится за пределы текста вообще. В фэнтэзи реальность предстает в волшебном облике, потому что она (реальность) и не нуждается в рациональном доказательстве, существует изначально. В-четвертых, фантастическое допущение в фэнтэзи мгновенно преобразует бытие, изменение носит скачкообразный характер, что отличается от плавного его варианта в рациональной фантастике.

Особое внимание Е. Ковтун уделяет разновидностям фэнтэзи, среди которых намечает четыре большие группы, различающихся по задачам фэнтэзийной посылки и ее роли в развитии действия.

1) *Мистико-философское* фэнтэзи трактует волшебную концепцию бытия как «сверхъестественные слои, доступные лишь избранным» («Фауст» И.В. Гете, «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана, «Плаха» Ч. Айтматова, творчество Л. Андреева, В. Брюсова, Д. Мережковского, А. Куприна). Напомним здесь еще раз, что первые книги фэнтэзи появились гораздо позже многих из приведенных примеров.

2) *Метафорическое фэнтэзи* (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А. Грин, А. Белый, Ф. Сологуб и т.д.) – «квинтэссенция удивительного, чудесного, содержащегося в реальной действительности или скрытого в глубинах человеческой психики. Заметим, что функции указанной разновидности выполняет романтическая фантастика, а с ее угасанием – «фантастический реализм», символизм, психологическая фантастика.

3) *Ужасное или «черное»* фэнтэзи (А.К. Толстой, В. Ф. Одоевский, Г. Лавкрафт, С. Кинг, А. Столяров, С. Логинов, Г. Олди) восходит к фольклорным быличкам (характерно, что сам Толкин указывал на сказку, миф в качестве прародителя фэнтэзи), волшебная реальность опасна, недоступна пониманию смертного. Автор отождествляет здесь понятие «фэнтэзи» и «ужасы».

4) Самую многочисленную группу составляет «героическое» фэнтэзи – фантастика здесь декорация, принцип эстетического оформления категорий пространства и времени, когда главное – приключенческий сюжет современного Бовы-королевича. Мировоззренческие основы для такой литературы не важны, наблюдается тенденция к циклизации (М. Муркок, Р. Говард, А. Меррит, У. Ле Гуин, Р. Желязны). В целом верное замечание,

но с оговоркой: «героическим» фэнтэзи традиционно называют книги о Конане и подобные им. Остальные имена приводить здесь некорректно, так как они составляют другую разновидность фэнтэзи (фэнтэзи «имен», «авторское» фэнтэзи). Таким образом, одна из основательных работ по исследуемому предмету все же не отвечает на главный вопрос для фэнтэзи: что же это такое?

В ростовском фэнзине «Танелорн» есть несколько интересных статей научно-популярного свойства: работа «Фэнтэзи в Ростове» А. Колпикова (1995, № 2) – освещение общих черт жанра; статья Р. Железного «Фэнтэзи и научная фантастика: взгляд писателя» (1995, № 7) – говорится о пересечении многих свойств этих жанров на современном этапе; приводятся отрывки из эхоконференций о жанре фэнтэзи с участием О. Мороза, В. Кудрявцева, А. Колпикова и др., а также рецензии, интервью, библиографии.

Известный ныне автор С. Лукьяненко в заметках для эхоконференции «Фантастика пути – или, куда идти?» выделяет следующие разновидности русского фэнтэзи: «киберпанк», «турбореализм», «классическое» фэнтэзи, что «годится лишь детям», фантастика «пути». Не названы здесь как минимум две разновидности: «фолькфэнтэзи» и «юмористическое» фэнтэзи, не упоминается и о «пограничных» для жанровой области явлениях.

В новосибирском альманахе «Та сторона» (1993–1994), выпускаемом клубом «Лоцман», в интервью с известным автором В. Крапивинным (1994, № 7) есть важное утверждение о родстве русского фэнтэзи и романтической фантастики.

А. Свиридов в пародийной форме приводит основные фэнтэзийные штампы, тем самым достаточно полно раскрывая фабульные элементы фэнтэзи.

В. Гончаров (RU.FANTASY) в статье «Конан на переломе эпох» отрицает «вторичность» русского фэнтэзи, находя корни в творчестве Чайнова, Булгакова, бр. Стругацких. Далее выделяется особая разновидность фэнтэзи – «пионерско-готическое» (творчество В. Крапивина, И. Тяглова, С. Лукьяненко), уточняется перечень других разновидностей: «шаблонное копирование первых лет», «героическое», «историческое» фэнтэзи, фэнтэзи «имен» (произведения не поддающиеся стандартной западной классификации). Важной является и попытка дать вполне корректное определение фэнтэзи: «фэнтэзи – жанр фантастики, где действие происходит в мирах со средневековым антуражем и нетехнологической психологией, а роль науки выполняет магия. Пространственно это параллельные миры, другие планеты, посткатастрофное будущее или собственно фэнтэзийная, выдуманная земля. Необязательна, но важна подробная географическая карта».

Ю. Нестеренко указывает на сходство фэнтэзи с рыцарскими романами, сказкой, героическим эпосом, авантюрным романом, называя при этом НФ «настоящей литературой», а фэнтэзи – чисто развлекательным жанром. Примитивность жанра доказывается на основании нескольких по-

ложений: 1) примитивен сюжет (всегда есть далекая цель, преграда, волшебный артефакт); 2) отсутствие психологизма, сложности межличностных отношений: мир фэнтэзи четко двумерен и т.п. Надо сказать, что подобные высказывания не редкость в литературоведении, поэтому следует прояснить ситуацию. Итак, 1) сюжет – это не фабула, доводами Ю. Нестеренко можно объявить примитивной и сказку: развиваясь с 1990-х годов, русское фэнтэзи характеризуется хитросплетениями сюжета, попыткой создать свою фабульную канву; 2) современное русское фэнтэзи как раз и отличается усиленным психологизмом, неоднозначностью поступков героев (например, практически все творчество Н. Перумова). В итоге для Ю. Нестеренко фэнтэзи – литература с примитивным сюжетом, напоминающим игру, и примитивными героями в черно-белом мире, ориентированная на детей подростков. Фэнтэзи должна изучаться не в литературоведении, а в психиатрии, как воплощение инфантилизма. Напомним, что ранее и научная фантастика критиковалась за «фантастический» подход к действительности.

А. Первушин («Фэнтэзи на службе отечеству») вводит в фантастование термин «метаэго» – общественное сознательное, находит в фэнтэзи иррациональное, что объединяет такую литературу с романами ужасов. Жонглируя самым общим значением термина, автор называет фэнтэзи всякое произведение с 1917 года, где есть противопоставление Советов и Запада (Добро и Зло), «социальная» фантастика объявляется «промежуточным этапом к фэнтэзи», указываются пути дальнейшего развития фэнтэзийной литературы (технофэнтэзи, «самореализация на фэнтэзийном фоне», переосмысление «советской религии», каноническое фэнтэзи). Отметим, что обзор направлений традиционно неполон, наблюдаются очевидные противоречия в трактовке категории фантастического.

**Понятие «фантастика».** Понятие «фантастика» на данный момент включает целый комплекс явлений.

1. Наиболее широкая трактовка его связана с греческой традицией называть фантастическим все, что создается воображением. В литературе, согласно «Словарю литературоведческих терминов», фантастичны те произведения, где «есть неправдоподобные явления и образы, ясно ощущается нарушение художником присущих природе причинных связей».

2. Лингвистический словарь также неоднозначно трактует термин «фантастика»: 1) представления, образы, созданные воображением, не соответствующие действительности; 2) изображение событий, явлений, невозможных в действительности; 3) сказочное, волшебное начало в произведениях искусства.

3. В собственно литературоведении сложился свой комплекс представлений о понятии «фантастика».

Дмитриев В.А. считает фантастику одним из способов образотворчества, наряду с гротеском, сатирой; Николаев Д.П. определяет фантастику

как «средство сатирической типизации»; Ляпунов В.В. говорит о фантастике, как о литературе будущего, называя «миром мечты».

Фантастическое (как структурный компонент сказки) становится предметом исследования В.А. Бахтиной. В работах А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, М.И. Шахновича фантастика рассматривается как характерная черта мифологического мышления человека.

В работах Т.А. Чернышевой и В.М. Чумакова выработан подход к определению жанра фантастики с точки зрения его происхождения и развития, что сопровождается обзором ранних и поздних форм фантастики.

В научно-популярной форме вопрос о преемственности различных форм фантастической образности поставлен в работах Ю.Г. Кагарлицкого «Что такое фантастика?» и Н.И. Черной «В мире мечты и предвидения». Более полное определение фантастики есть в работе В.В. Ванслова «Эстетика романтизма», где фантастическое названо категорией, характеризующей саму суть романтического искусства. С этих же позиций подходит к поставленной проблеме Г.П. Гачев в работе «Жизнь художественного сознания», где говорит о формировании нового вида художественной образности, складывающегося в эпоху романтизма.

## **ТЕМА 2. Русская романтическая фантастика 1820–1840-х годов**

*Истоки романтической фантастики. Фантастическое творчество А. Погорельского.*

Фантастика романтиков начала XIX века основывалась на представлениях о мифологических существах и человеческом общении с миром сверхъестественного, которые трансформировались в идею двоемирия. В отличие от классического представления о чудесном как формальном приеме, способствующем украшению предметов природы, в романтизме сложилась своя установка. Это стремление к достоверности, которое выразилось: а) в мотивированном введении фантастики в произведение; б) в убедительности изображения фантастического. В качестве образца русские романтики-фантасты взяли литературную традицию Запада: «использование фантастики должно быть осмысленным, мотивировано эпохой».

В курсе лекций показывается эволюция русской фантастической повести 1820–1840-х годов – от ее обзора в целом до исследования творчества отдельных авторов. Ранее повести романтиков оценивались по критериям других литературных направлений, а угасание романтической фантастики с середины 1840-х годов поставило под сомнение сам факт ее существования как отдельного жанра: в системе реализма фантастика рассматривается как второстепенный элемент поэтики.



Специфика метода анализа определила выбор авторов по нескольким критериям: во внимание брались принадлежность к романтическому направлению, наличие в фантастическом творчестве типологических свойств, определяющий интерес писателей к фантастике, присутствие в рамках их творчества определенной эволюции фантастической повести, вклад в развитие фантастического жанра.

Анализируя фантастическую повесть, преимущественно рассматривался способ формирования, организации произведения как эстетически целого, так как подобный подход к структуре художественного произведения ближе всего к определению жанра и наиболее продуктивен в эволюционном исследовании. Особенности изображения характеров, выразительные и образительные средства в прорисовке конфликта, что составляет творческий метод и стиль автора, привлекались нами по мере необходимости.

Первый этап становления и развития фантастической литературы отличает общность творческого подхода писателей к действительности и решаемых проблем. Такая общность проистекает из принадлежности авторов к романтическому направлению, что определило, в свою очередь, выбор нами для анализа произведений романтической фантастики. А поскольку романтизм культивировал из фантастических жанров лишь фантастическую новеллу и повесть, дальнейший выбор нами был сделан в пользу повести. Дело в том, что в русской литературе в 1820–1840-х годах наиболее значимым и продуктивным был жанр романтической фантастической повести.

***Истоки романтической фантастики.*** Разработка жанра романтической фантастической повести в России связана с массовым использованием романтиками наследия готической прозы (романы М. Симпсон, Ж. Казота, М. Льюиса, А. Рэдклиф, Х. Уолпола). То есть речь идет о преобладающем начальном воздействии зарубежных образцов, что далее будет доказано. Другие влияния на романтическую фантастику фрагментарны, хотя И.В. Семибратова на основе «национальных источников фантастики» 1750–1830-х годов, таких, как русская готическая проза, баллады, утопические повести, литературная сказка дает соответствующую классификацию. На наш взгляд, корректнее будет говорить об элементах национального влияния. Далее мы будем часто ссылаться на преимущественное использование романтиками зарубежной традиции вплоть до середины 1830-х годов, поэтому необходимо прояснить вопрос о заимствованиях.

Балладное начало И.В. Семибратовой связывается с творчеством В.А. Жуковского. Речь идет о «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» (1814). Разумеется, это является «обработкой средневекового предания» о ведьме, что должно указывать на фольклорное происхождение баллады. Но сам автор упоминал, что это вольный перевод баллады Саути «Старуха из Беркли»

(1799): «Вчера родилась у меня баллада-приемыш ... Уж то-то черти, то-то гробы!». Связь с готическими традициями здесь очевидна.

Русские утопические произведения XVIII века также напрямую не повлияли на фантастическую повесть первой половины XIX века. Интерес авторов к жанру утопии был тесно связан с просветительской деятельностью, далекой от фантастики. «Первым опытом создания национальной литературной утопии» стала повесть М. Щербатова («Путешествие шведского дворянина С. в землю Офирскую»), который одновременно был автором книги «О повреждении нравов в России». В «Путешествии...» Щербатов ориентировался на земную просвещенную монархию, находя идеал жизни на земле, а не в потустороннем мире.

Связь русской утопической повести XVIII века с фантастикой заключалась не в наследии типичных для утопии фантастических образов государственного устройства, а в копировании нравственного, этического идеала. Образом становится человек страдающий, с «чистым» сердцем (А.П. Сумароков «Счастливое общество», 1759).

Итак, наибольшее влияние на формирование фантастических повестей оказала готическая проза. Она возникла в период английского предромантизма, начало последнего принято обозначать 60-ми годами XVIII столетия. Пограничность положения между Просвещением и романтизмом определила сохранение в английском предромантизме, с одной стороны, некоторых черт Просвещения, а с другой – проявление принципов, предвосхитивших романтизм. Предромантики считали, что мир – это абсурд, а в природе не существует никаких объективных законов. Подобный агностицизм реализовался в создании ими увлекательных образов и мистификации жизни. Ведущей проблемой становится проблема взаимоотношений личности и враждебного загадочного мира. Истоки готического романа некоторые исследователи находят еще в средневековой литературе.

Английские предромантики стремились разрушить целостность просветительской концепции искусства. Для этого они использовали новые эстетические принципы «романтического» (в значении героической любовной истории), «готического», «живописного» и «ужасного». Категория «романтического» подразумевала включение в сферу искусства авантюризма и фантастики. «Живописными» были описания бурь, потрясений, сражений, преступлений, то есть всего, что с этической точки зрения выглядело как безобразное, но в художественном изложении могло «доставить эстетическое наслаждение». Категория «готического» предполагала использование средневекового материала, начиная с «готических» пейзажей и заканчивая средневековыми преданиями и суевериями.

Наследие готической прозы активно восприняли романтики, также стремившиеся к эстетизации зла. Наиболее характерна в этом смысле работа Лотмана Ю.М., где дана «формула» романтического героя: «Активный герой в романтической поэтике всегда был героем зла».

В России происходит ослабление влияния протестантизма, что выразилось в утрате яркости фантастических образов. Е.В. Жаринов полагает, что «происходит ослабление и сюжетной линии, так как православие не приемлет доктрину протестантизма о Добре и Зле». Романтический герой сближается с центральным персонажем элегии, ему придаются черты «преждевременной старости души», он теряет волевые импульсы и перестает быть персонажем активного действия. Протест против обыденности и обращение к потусторонним силам сменяются психологическим дневником «маленького человека», пассивно принимающим свою судьбу.

Мы думаем, что такая точка зрения применительно к русской литературе нуждается в уточнении. При более глубоком рассмотрении сюжета русских романтических повестей с чертами готики подобная «пассивность» героя мнимая. Активному, но всегда печальному союзу-противостоянию романтического героя и потусторонних сил предлагается альтернатива. Пассивность героя при выборе дальнейшего пути сопровождается просветительским неверием в чудо.

Таким образом, романтическая фантастическая повесть 1820–1840-х годов в значительной мере копирует образцы готической прозы, примеряя их к реалиям русской действительности. Заметим, что прямым следствием такой обработки стало просветительское снижение воздействия элемента «ужасного», видоизменение сюжетного шаблона.

В качестве доминанты классификации разнородных фантастических повестей 1820 – 1840-х годов, мы предлагаем концепцию «эволюционных волн». Этот термин дает возможность самостоятельного подхода в трактовке творчества отдельных авторов и снимает существующие противоречия в определении границ отдельных этапов. В основе понятия «эволюционных волн» лежит принцип кардинального изменения черт романтических фантастических повестей в ходе освоения фантастического жанра.

***Фантастическое творчество А. Погорельского.*** «Первая волна» фантастических повестей (К.С. Аксаков, А.А. Бестужев-Марлинский, А.Ф. Вельтман, М.Н. Загоскин, И.В. Киреевский, М.Ю. Лермонтов, В.Ф. Одоевский, А. Погорельский, Н.А. Полевой, О.М. Сомов, В.П. Титов) начинается с 1825-го года единственной фантастической повестью А. Погорельского (А.А. Перовского) «Лафертовская маковница». Повесть заложила основу для первой разновидности фантастических повестей 1820–1840-х годов XIX века – «собственно романтической фантастической повести». В ней А. Погорельский использовал три компонента: романтические шаблоны (действующие на уровне сюжета и образной системы), сентиментальную повествовательную манеру (создающую атмосферу мещанского быта и видоизменяющую сами романтические клише) и назидательный финал в духе баллад Жуковского. Фантастика А. Погорельским, следовательно, использовалась преимущественно в просветительских целях –

для «нравственных акцентов» в трактовке Т.П. Дудиной, что утверждается в его дальнейшем нефантастическом творчестве – «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828).

Выбор фантастического рода повествования в то время был нестандартен. В русской литературе это был первый опыт таких повестей, и редактор журнала «Новости литературы» А.Ф. Воейков для подготовки общественного мнения сопровождал его специальным рациональным разъяснением.

Первое освоение непривычного для просвещенного русского читателя жанра требовало образцов для подражания, которые можно было бы применить на новой почве. В качестве такой основы был принят знакомый Перовскому фантастический мир Гофмана, но обработанный в рамках повествовательной манеры сентиментализма. Эта повествовательная манера в первом фантастическом произведении была пока главенствующей и даже проникала в сами романтические шаблоны. В дальнейшем она была воспринята другими авторами фантастического жанра как эталонная, исчезнув лишь к концу 1830-х годов.

Гофмановская стихия прежде всего представлена знакомой нам образностью. Известный черный кот, способный к волшебным превращениям в «Лафертовской маковнице» сопровождает «мурлыканием» таинственный напев старухи-колдуньи. По завершении же обряда на нем оказывается мундирный сюртук. Принцип сюжетного переплетения сверхъестественного с будничным также последовательно заимствуется у Гофмана. Обыкновенные предметы получают способность к мифическим метаморфозам, персонажи, соответственно, являются двойниками.

Отмеченные нами элементы фантастики Гофмана не составляют, тем не менее, и половины сюжета. Использование заимствований носит преимущественно формальный характер, что проявляется в ряде существенных расхождений. Гофмановские сказки («Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Повелитель блох», «Принцесса Брамбилла») превращали волшебством бытовой мир в арену фантазмагии. Обычным явлением в ней становилась борьба добра и зла на вселенском уровне. Погорельский действительно вводит историю Маши в круг подобных проблем, но кардинально перерабатывает пространственно-временные свойства мира в повести, что позволяет говорить об оригинальности «Лафертовской маковницы». Для Маши волшебные силы не просто чужды, они не имеют абсолютной власти: «Маша перекрестилась – и тень пропала».

Более того, герои, отмеченные «роковым» для романтиков знакомством с потусторонним миром, способны волевым усилием разорвать пространственную связь двух миров: «Она бросила ключ прямо в колодезь; черный кот завизжал и кинулся туда же ... С груди ее свалился тяжелый камень». Последствия такого разрыва благоприятны, а неизбежное проклятие отсутствует. В результате мы видим редкую картину в романтизме: кратковременный контакт миров завершается мирно и бесследно. Характе-

ристика времени в повести также служит снижению эффекта заимствования. Выбраны ни далекие (следовательно, изначально волшебные) времена преданий, ни романтические эпохальные события, ни безвременье сказки: «Лет за пятнадцать пред сожжением Москвы ... стоял деревянный домик».

Далее А. Погорельский использует многие элементы собственно романтического стиля, без авторской привязки. Это еще раз подчеркивает стремление писателя не создать слепок с фантастики Гофмана, а воспользоваться всем богатством средств романтического направления в целом.

Таковы «длинные, костяные пальцы» еще живой колдуньи, неизбежная «мрачная тишина вокруг ее дома», романтическая восприимчивость Маши к чудесному (троекратный обморок за один день). Во время смерти старухи происходит сильное возмущение природы, прыгают гости-огоньки с Введенского кладбища.

Общеромантическую ценность повести окончательно определяет отсутствие в «Лафертовской маковнице» неизбежных для позднего немецкого романтизма гротеска, иронии. В 1820-е годы в русской литературе они были преждевременны в первом фантастическом произведении.

Но основную сложность при анализе повести составляет прозаический пласт, по-своему неплохо заменивший ироническую проверку идеала. В дальнейшем предвещание фантастических событий в русской фантастической повести 1830–1840-х годов станет неизменной традицией, что акцентирует ценность вклада А. Погорельского.

Именно прозаический пласт, воссоздающий мещанский быт принимает на себя роль идеала, так как романтический идеал, подвергаемый проверке в позднем романтизме, был еще чужд. В итоге в «Лафертовской маковнице» случилась редкая для романтиков вещь: идеалом объявлен быт мещанства, приукрашенный умеренной жадой стяжательства.

Так проявляется сентиментальное начало в повести, также принятое как аксиома последователями А. Погорельского. Пугающее, но завораживающее знакомство с чудесным в западноевропейской литературе сменяется бегством от него с различным финалом. Выдержавшие по сентиментальному канону выпавшие на их долю испытания счастливо избегнут такой встречи.

Поскольку А. Погорельский стал примером для подражания, имеет смысл обговорить механизм введения прозаического пласта.

Типичным для русской романтической фантастической повести станет развернутое описание места действия. Разрушенным замкам и непокоенным кладбищам, с начала произведения будоражившим воображение западного читателя, противопоставляются «домики», «светлицы», «ветхие заборы» и «колодезь». Эгоистическому бунту сильного героя против всего мира противопоставлено правильное поведение, которое заключалось в следовании морали, скромном образе жизни. Вера в чудеса при этом полностью не отрицалась, варьируясь от активного праведного гнева до пассивного избегания контактов. Предлагаемый автором идеал не включал

только одного – активного отрицания факта существования сверхъестественного мира. Это во многом подготовило восприятие читателем более стандартных романтических образов упырей, русалок и тому подобных.

Финал «Лафертовской маковницы» представляет собой третью стихию повести, влияние баллады. Трагические последствия встречи с потусторонним миром для стандартных романтиков А. Погорельский «отменил», отдав предпочтение назидательности сентиментализма. Но ведь и там контакт со злом неизбежно оставляет след, если не рану. В «Лафертовской маковнице» зло не просто побеждается, оно исчезает без следа, как сон. Неизбежно возникает ощущение, что события в повести – плод разыгранного воображения. И действительно, мы ни разу открыто не встречаемся с явным проявлением волшебства.

Учитывая «сборный» характер компонентов повести, искать прямые аналогии среди баллад Жуковского будет некорректно. По духу же ближе всех находится известная «Светлана» (1808–1812). Если А. Погорельский считается основателем собственно романтической фантастической повести, то Жуковский был первым в романтической фантастике вообще. Именно он высвободил читательское сознание из плена рассудочной логики. Уход Жуковского от тонкостей романтической концепции также был понятен: в поэзии он был первопроходцем. Это вынуждало сначала задуматься о сближении просвещенного сознания эпохи с наивным народным взглядом на мир.

Автор «Светланы», как и А. Погорельский, далек от немецкого романтизма с его иронией, скепсисом, эстетических тонкостей. Его вселенная – это мир цельный и справедливый, где все зависит от нравственного выбора героя. Погорельский также делает идеалом кротость и праведность. Это одинаково исключает бунт и приспособление к обстоятельствам, борьбу за свое счастье и любые уступки злу. Этот идеал сентиментально противопоставляется современности, хаосу жизненных отношений. Заклучив в финале, что в столкновении миров побеждают незыблемые ценности, знакомые большинству сограждан, снимается всякое сомнение в факте такого столкновения. Тем самым фантастическое включается в привычный литературный контекст.

### **ТЕМА 3. Жанровое своеобразие «фольклорно-романтических фантастических повестей» О.М. Сомова**

*Фантастическое творчество О.М. Сомова. «Фольклорно-романтические» фантастические повести. «Киевские ведьмы».*

О.М. Сомов был первым автором в романтизме, который писал преимущественно фантастические повести. Первым писателем был и в количестве повестей: не единичные пробы пера, как у А. Погорельского, А. Бес-

тужева-Марлинского, а целые циклы повестей, так или иначе касающиеся фантастической темы и закладывающие основы жанра. В свете этого именно О.М. Сомов оказал первое весомое влияние на развитие романтического фантастического жанра. Именно в его творчестве определились группы произведений с фантастическими чертами, бытовавшие без изменений до появления романтика-философа В.Ф. Одоевского. Изучение фантастического творчества О. Сомова необходимо, потому что оно до сих пор остается пробелом в фантаствоведении. Две небольшие вступительные статьи к изданиям повестей О. Сомова носят ознакомительный характер: статьи З.В. Кириллук и Н.Н. Петруниной, а более полная работа З.В. Кириллук «Сомов – критик и беллетрист пушкинской эпохи» посвящена творчеству О. Сомова в целом. Печатавшийся с 1817-го года, О. Сомов был видным литературным деятелем, известным журнальными публикациями романтической тематики. Его перу принадлежит и первая обстоятельная работа о романтизме: трактат «О романтической поэзии» (1823), в котором он переносил положения западноевропейского романтизма на русскую почву, призывая к внимательному и бережному отношению к фольклору и языку народа.

Фантастическое творчество О. Сомова начинается с серии малороссийских былей и небылиц, из которых к собственно фантастическим можно отнести «Русалку» (1829), «Купалов вечер» (1831), «Бродячий огонь» (1832), «Киевских ведьм» (1833) и «Недобрый глаз» (1833). Вторую группу произведений составляют две повести: «Кикимора» (1829) и «Оборотень» (1830), построенные на материале русского фольклора. Они характеризуются избавлением от крайностей романтической школы и вниманием к изображению быта. Это проявляется в иронических предисловиях или прямых вкраплениях авторской иронии в текст, что станет нормой в «завуалированной» фантастике.

Третья группа повестей основана на реальных наблюдениях и содержит социальные конфликты, замаскированные фантастической условностью. Внешне законы жанра соблюдаются, реалистические мотивировки ирреальны, но на самом деле эти повести уже выходят за границы фантастики («Приказ с того света» (1827), «Страшный гость» (1830)).

**«Фольклорно-романтические» фантастические повести.** Традиционно первую группу повестей О. Сомова, как и вторую, называют «фольклорной фантастикой», образуя неверное сочетание. Фантастика как литературный жанр зарождается в 1820-х годах, поэтому возникающие ассоциации с фольклором, где понятие «фантастика» как жанр не употребляется, приводят к терминологической путанице. Во избежание этого мы предлагаем именовать повести О. Сомова «фольклорно-романтическими фантастическими повестями» подобно «собственно романтической фантастической повести» А. Погорельского.

«Фольклорно-романтические» фантастические повести открываются «Русалкой» (1829), в которой О. Сомов предпринял попытку освоения имеющегося клише западноевропейского романтизма: трагическое сочетание реального и ирреального миров. Нами отмечено примерно равное соотношение двух пластов, что отличает «Русалку» от зарубежных фантастических повестей.

Повесть построена типично для романтической фантастики: первое описание Горпинки («бела, румяна и свежа») сменяется романтической томностью и задумчивостью: «не злой ли глаз поглядел, не колдуны ли обошли». Но далее появляется социальная тема (девушка влюбляется в «ляха»), что существенно отвлекает внимание читателя от фантастического сюжета. Любовные страдания Горпинки, романтическое нагнетание беды достигают апогея в описании визита к деревенскому колдуну, а завершается первая часть повести встречей рыбака с неизвестной утопленницей.

Заявленный жанр предания обязывает О. Сомова избегать романтических подробностей, фиксируя внимание читателя на фактах. Именно поэтому отсутствуют выигрышные для фантастики описания колдуна и творимой им волшебства. Вторая часть более романтична: случай из прошлого описан, и в дело вступает авторское воображение, а значит, и вторая сюжетная канва. Тем не менее, отсутствие опыта в изображении фантастических событий сказывается, и автор сбивается на сентиментальный тон, заимствуя эту манеру у А. Погорельского: «бедная старушка бродила далеко, далеко», «миновала осень в слезах и молитвах».

В «Русалке» смешиваются самые разные стихии, что говорит о специфике первого этапа освоения фантастической прозы: одновременном сосуществовании фольклорной, сентиментальной и собственно романтической составляющей.

Романтическая часть сюжета, подготовленная упоминанием колдуна и девушки-утопленницы в части бытовой, продолжается описанием визита старушки-матери к колдуну: «волосы у старушки поднялись дыбом, и лихорадочная дрожь ее забила», «она увидела старика, словно выходца из того света». Присутствуют и необходимые атрибуты колдовства: «около него был очерчен круг, в ногах колдуна сидела огромная черная жаба», «за кругом кипел и вился всяческий гад». Старик дает женщине клык *черного* вепря и *черную* свечу для свершения таинства, бормочет «что-то на неведомом языке», завершая «страшную» часть повести. Увидев дочь, мать должна была удерживать ее в кругу и далее год «не сказывать своим попам, не служить панихиду».

Детальное знакомство с потусторонним миром происходит со слов дочери-русалки: «Там весело! там легко! там все молодеют... Что в вашей земле?... Там мы не знаем никаких нужд, всем довольны». Романтическая бездна между мирами дополняется свидетельством их враждебности: «... для забавы мы часто шутим над живыми. Что в том беды, если мы подчас уносим их на дно реки?».



Традиционно для романтизма общение с потусторонним миром не приносит матери Горпинки желаемого эффекта. Колдун «выполнил» обещание: старуха увидела дочь и «была рядом с ней», но русалка оживает с тем, чтобы сбежать. Ситуация взаимовлияний различных литературных направлений ярко отразилась в сентиментальном, а потому чуждом по стилю финале произведения: мать Горпинки «пошла в женский монастырь и тихо умерла».

Итак, сюжетный пласт повести О. Сомова отражает ситуацию первого освоения фантастического жанра и характеризуется многокомпонентностью. Заимствованные фантастические романтические образы колдуна, черной жабы, бездны между мирами дополняются деталями «малороссийского» фольклора и назидательностью сентиментализма.

В «фольклорно-романтических» фантастических повестях после О. Сомова вырабатывается типическое отношение к таким определяющим для фантастики категориям, как пространство и время. Если в западноевропейском романтизме потусторонний мир и мир реальный соприкасались, и точкой соприкосновения была судьба главного героя, то у Сомова мир волшебный пространственно находится в рамках мира реального.

Следующая повесть «Купалов вечер» (1831) из цикла малороссийских былей и небылиц оказала относительное влияние на формирование фантастического жанра, так как ее публикации появились лишь в 1980-е годы. Автографы О. Сомова не сохранились, а потому текстологическая обработка повести далека от оригинала, что особенно проявляется в неровном строении ее сюжета. «Купалов вечер» представляет собой вторую попытку освоения жанра фантастической повести: «повесть-небылицу» в отличие от «повести-предания» «Русалки». Специфика «небылицы» определила важный для русской литературы «оправдательный» момент относительно фантастических деталей и указывала на приоритет романтической фантастики.

Третьим вариантом фантастической повести на фольклорном материале стала небольшая повесть «Бродячий огонь» (1832). Она представляет собой своеобразное сочетание летописного стиля и карамзинского минорного описания. Неудача О. Сомова с предыдущей «небылицей» романтической направленности привела к некоторой упорядоченности стилизаций. Роль предания, реального пласта выполняет летописное сказание. С этой целью автор включает характерные повторно-антонимичные обороты, фразы высокого стиля. Пласт волшебный еще сохраняет сентиментальную стилизацию (имена Велесил, невеста витязя Милава), когда использование романтических деталей случайно. Герой встречает кладбищенский огонек (отметим характерный суффикс), идет за ним (а не мчится), затем засыпает на могиле и видит сон с райскими кущами и любимой. Раздавшийся затем «ужасный гром» должен был подготовить романтическую развязку, однако действие неожиданно обрывается: «люди нашли Велесила на могиле прекрасной Милавы».

Как видим, автор пытается уйти от крайностей романтического фантастического повествования, сохранив любовную интригу в фольклорном обрамлении.

Следующему произведению Сомов дает свое наиболее удачное определение – «малороссийское предание». «Недобрый глаз» (1833) действительно близок к «Русалке» (подробно описывается дом, указывается «заветная скринька с дукатами»). Чтобы закрепить эффект предания, автор стилизует текст на манер былины, сентиментальная стихия минимизирована. Романтические образы в «Недобром глазе» впервые у Сомова получают преимущественную фантастическую окраску: «красно-рыжий оселедец, как полоса запекшейся крови ...», «голос вырывался, как из могилы», «не помолясь Богу, сел за стол».

Трижды утром просит гость отдать за него старшую Галю («отдана другому»), среднюю Докийку («есть жених») или Наталку («еще дите»), но получает обидный отказ. Со следующей угрозой гость обращался к хозяину: «Смотри, чтоб после не каялся» как представителю земного мира. Далее путешественник делает неудачную попытку подарить казаку «проклятые вещи», кульминацией становится проклятие «неблагодарных». Здесь четко реализована такая важная для романтизма тема, как тема рока: проклятие тяготеет над теми, кто прикоснулся к потустороннему миру, и никакое вмешательство реального мира, включая и молитву, не поможет им выжить. Все, что остается людям после контакта с потусторонним миром, это проklinать «злого» человека.

О. Сомов в «Недобром глазе» создал типичный образец фольклорно-романтической фантастической повести. Заметим, что сюжетно это скорее небылица, чем быль, так как отсутствуют признаки времени, указания на место действия. Подобный факт свидетельствует о некоторой эволюции фантастики у О. Сомова: автор перестал привязывать сюжетную линию к событиям былей или небылиц и создал новый для русской литературы тип фантастической романтической повести.

**«Киевские ведьмы».** Завершает малороссийский цикл писателя известная повесть «Киевские ведьмы», события которой сюжетно перекликаются с повестью «Вий» Н.В. Гоголя. Повесть «Киевские ведьмы» как бы подводит собой итог развития фольклорно-романтической фантастической повести. В ней реализовано основное требование к произведениям этой жанровой разновидности: использование социально-бытовых сцен, не отягощенное необходимостью оправдания, маскировки фантастики, когда за основу берется знакомая читателю реальность со всеми суевериями того времени. Образная система предпочтительно строится на основе фольклорных ассоциаций автора. Фольклорные образы, сентиментально окрашенные в «Русалке», в «Купаловом вечере», «Бродячем огне», подвергаются романтической обработке, сочетаются с устоявшимися романтиче-

скими образами: напомним соседство в «Недобром глазе» О. Сомова романтического образа гостя-мертвеца и сентиментально добродетельных девушек-жертв.

События в «Киевских ведьмах» теперь уже традиционно для О. Сомова повествуют о недавнем прошлом. Обобщенная категория времени в предании сменяется четким указанием на возвращение «молодого казака Киевского полка Федора Блискавки ... из похода против утеснителей Малороссии, ляхов». Характерно, в этом смысле, использование специфической лексики: брани, диалектных слов («подножки», «дукаты», «крамори»).

Структура повести также претерпевает изменения. Встреча двух миров завершалась ранее победой одного из миров с искупительной жертвой в пользу мира чудесного. Сомов чередует в повествовании сюжетные части мира реального и потустороннего, что понуждает читателя принять на веру все в целом, не разделяя схематично частей. Образующее в итоге единство фантастического и реального делает последний мир ярче. Это было особенно актуально для позднего романтизма, как спасение от надвигающейся эпохи всеобщего практицизма.

Прозаическое описание времени событий в повести прерывается типично романтическим оправданием реальности событий с использованием неопределенно-личных глаголов: все *говорили*, будто мать одной красавицы на самом деле ведьма. Это свидетельствует о некотором видоизменении в творчестве О. Сомова такой важной для фантастики категории, как пространство. В «Недобром глазе» гость и его конь описывались как потустороннее зло, в «Киевских ведьмах» ведьмы живут среди людей, а торговли знакомы с деталями колдовства. Таким образом, потусторонний мир и мир реальный у О. Сомова пространственно не различаются, что в дальнейшем станет нормой в творчестве Н.В. Гоголя.

Обманутый женой-ведьмой, казак находит под подушкой узелок трав, от которых «дворная собака ... упала и заснула». Казак сам использует свойства трав, чтобы уснуть, мажется волшебными притираниями. Такие действия мог совершить лишь человек, поверивший в чудо. Еще невелика пропасть между обыденным сознанием и верой в чудо, поэтому герой возвращается в недавнее для его народа состояние, когда колдовство считалось нормой жизни.

О. Сомову принадлежит еще одно новаторство в романтической фантастике: автор впервые объединил фантастические образы в систему, разработав первую, в этом смысле, демонологию. Указанным фактом повесть значительно отличается от произведений А. Погорельского, А. Бестужева-Марлинского, где такие образы заимствовались в необработанном виде из зарубежной литературной традиции. Главенствует над ведьмами, сидя на черном сукне, «пребольшой медведь с двойною обезьяньей мордой, козлиными рогами, змеиным хвостом, ежовой щетиной по всему телу, с руками остова и кошачьими когтями на пальцах». Заметим, правда, что

подобное обилие не всегда удачно сочетающихся деталей характерно для первых образцов фольклорно-фантастических повестей.

По-новому автор подходит и к количественной стороне фантастических образов, значительно сближая пространство мира волшебного и реального, делая встречи с чудесными образами обыденностью, – соответственно количеству этих встреч возрастает и число таких образов: «кипел базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых». Утверждение равных прав мира реального и мира потустороннего повлекло за собой смешение их составляющих. В некоторых случаях «нечисти» придаются черты конкретной личности: Федор увидел на Лысой горе «тещу Ланцюжиху с пасечником», «старую Одарку Швойду, торговавшую бубликами, девяностолетнего Крамаря Артюха Холозия, почитаемого за набожного, нищую калеку Мотрю».

О. Сомов разработал также подробную схему колдовских обрядов, расширил их описательную сторону. Отмеченная у А. Погорельского скудная атрибутика колдовства сменяется, впервые в русской литературе, его детализированным описанием. В частности, автор пишет, что снадобья состояли из «человеческих костей и волос, сушеных нетопырей и жаб, скидок змеиной кожи, волчьих зубов». В кипящую воду бросались корни и травы, с редкими и терпкими запахами, что сопровождалось «странными, дикими для слуха» словами.

«Малороссийский» цикл фантастических повестей О. Сомова в итоге стал первым образцом собственно фольклорно-фантастической романтической повести, построенным на оригинальном подходе автора к использованию фантастических образов, к интерпретации категории пространства. Повесть «Киевские ведьмы» во многом определила в дальнейшем эволюцию фантастической повести 1830–1840-х годов, будучи итоговой и для самого О. Сомова.

Второй цикл повестей О. Сомова: «Оборотень» (1829), «Кикимора» (1830) основан на русских поверьях и отличается ироническим обращением к читателю. Это выделяет повести в особый тип среди фантастических романтических повестей на фольклорную тему.

«Малороссийские» предания по определению не нуждаются в оправдании фантастических событий. Для русского читателя поверья другой местности выглядели достаточно ново, чтобы оценивать правдивость событий. Собственный же фольклор был привычен, т.е. лишен таинственности. Отсюда возникла необходимость введения автором в стиле клише позднего западноевропейского романтизма образа «просвещенного читателя», воспринимающего события с явной насмешкой («Кикимора»), либо авторских отступлений на ту же тему («Оборотень»). Сказочный характер сюжета подчеркивается О. Сомовым и в жанровых подзаголовках повестей: «рассказ русского путешественника» («Кикимора») и «народная сказка» («Оборотень»).

Хронологически «Оборотень» (1829) и «Кикимора» (1830) написаны в начале фантастического творчества О. Сомова и представляют собой еще один, тупиковый для фольклорно-фантастических повестей вариант их развития. Развлекательный характер указанных повестей, бедность фантастических образов отсутствие дальнейшей литературной традиции делают повести «околофантастичными».

Русский цикл повестей О. Сомова характеризуется развлекательностью и одновременно дидактизмом, бедностью описания фантастических образов, потерей самостоятельности категории пространства ввиду счастливого финала, пародированием колдовских обрядов. В итоге он оказался непродуктивным для дальнейшего развития фантастического жанра. Это подтверждается датировкой произведений О. Сомова: 1) «Русалка» (1829) – заявка фантастического жанра; 2) «Оборотень» (1829) – вариант фантастической повести на сказочной основе с развлекательной целью; 3) «Кикимора» (1830) – углубленное изучение деталей волшебного мира на фольклорной основе с нечеткой границей между миром реальным и потусторонним; 4) «Купалов вечер» (1831), «Бродячий огонь» (1832) – попытки придать фантастике сентиментальные (т.е. «русские» свойства), первое сближение двух миров; 5) «Киевские ведьмы» (1833) – создание эталона фольклорно-фантастических повестей, идея пространственного сосуществования двух реальностей.

#### ТЕМА 4. Специфика освоения В.Ф. Одоевским достижений фантастического жанра в «практическо-философской» фантастике

*«Пестрые сказки». «Таинственные повести». «Социальная» фантастика «Русских ночей». Проблема жанра в утопии «4338-й год».*

**«Пестрые сказки».** Хронологически фантастическое творчество романтика продолжается в период «второй» и «третьей волн». Тем не менее, мы наблюдаем сохранение свойств «первой волны» на протяжении всего творчества автора. Противоречие здесь кажущееся, так как у В.Ф. Одоевского присутствует своя эволюция – эволюция философской идеи. Попытки Одоевского в отношении фантастического жанра привели к тому, что автор разрабатывает особую разновидность романтической фантастики: «практическо-философскую» фантастику. Философской романтическую фантастическую прозу можно назвать по определению. Но называть Одоевского автором «философской» фантастической прозы будет некорректно, учитывая пропасть, отделяющую его произведения от подобных повестей К.С. Аксакова, А.Ф. Вельтмана, И.В. Киреевского.

Идеалистичность философии в романтической фантастике видоизменяется автором в контексте той идеи, что интересовала его всю жизнь: это создание своим творчеством «национальной философии». Одоевский главным качеством писателя объявляет энциклопедизм, когда книги становятся «учебниками новой жизни». Практичность «философских» повестей Одоевского выражается в наличии предисловий, послесловий псевдонаучной направленности, в обилии терминов, ссылок на философские труды, в прямом цитировании своих идей.

Фантастическое творчество В.Ф. Одоевского включает в себя произведения из нескольких циклов:

*Из цикла «Пестрых сказок...» (1833):*

«Игоша», «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Та же сказка, только наизворот», «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем», «Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником».

*Цикл «таинственных повестей»:* «Сильфида» (1837), «Орлахская крестьянка» (1838), «Косморамма» (1840), «Саламандра» (1841).

*Цикл «Русские ночи» (1844):*

«Рукопись» («ночь» третья), «Насмешка мертвеца» («ночь» четвертая), «Последнее самоубийство» («ночь» четвертая), «Город без имени» («ночь» пятая), «Импровизатор» («ночь» седьмая), «4338-й год».

Первым циклом, содержащим фантастические произведения, у Одоевского стал цикл «Пестрые сказки» (1833). В большинстве своем, это романтические повести, написанные на злободневные темы, с использованием фантастики в сатирических целях. Одоевский предлагает свой вариант освоения романтической традиции на русской почве, когда заимствуются фантастические образы, некоторые детали быта и описательный стиль. Практичность повестей реализовалась в преимущественном использовании русских образов, реалий быта, в расширении круга тем. Такие злободневные произведения соседствуют у Одоевского с типично романтическими повестями из следующего «таинственного» цикла. Это свидетельствует о продолжающихся поисках автором своего пути, далее увенчавшихся успехом в цикле «Русские ночи».

Одоевский создает фантастические повести, последовательно применив к ним теорию «полезности», в итоге выходя в четырех из пяти произведениях за рамки романтической фантастики. Экспериментируя с зарождающимся жанром, Одоевский привносит в него чужеродные элементы, что в следующих циклах не делает.

Выделение фантастического творчества В.Ф. Одоевского как отдельной жанровой разновидности («практическо-философской» фантастической повести) является необходимым, так как произведения романтика обладают рядом уникальных свойств: написанные как иллюстрация к теории

полезности, заявленные как «новая» литература», повести Одоевского во многом предвосхитят достижения жанра научной фантастики. Основой же для такого выделения и стала «практическая» философия автора.

В цикле «Пестрых сказок» наиболее близкой к романтизму является повесть «Игоша», в которой впервые говорится о теории «полезности». Четко выраженный «заглавный» смысл «Игоши» во многом проясняет позицию Одоевского-философа. Учитывая изначальное стремление автора обогатить типичный романтический фантастический сюжет о конфликте мира реального и мира потустороннего, анализ произведений Одоевского в рамках одного уровня не представляется возможным. На первый, романтический уровень понимания накладываются другие, формируя несколько вариантов прочтения произведения, что естественно для автора философской прозы.

Первый уровень повествования в повести «Игоша» – история о домовом, которая построена романтически: введение потусторонних событий минимизировано, описания быта кратки. Образ Игоши описан скупо: «безрукий, безногий дверь отворил». Этот уровень сравним с «фольклорно-романтическими» фантастическими повестями О. Сомова.

Второй сюжетный уровень повествования в «Игоше» представлен точкой зрения ребенка на события. Для романтизма, с его сложившейся сложной личностью, это нестандартный ход. Чистота, незамутненность детского восприятия фантастических событий, наивная способность верить в чудо имеют явные руссоистские корни. Мы не найдем в повести призывов к бегству от цивилизации, к «естественному» воспитанию. Как должное воспринимаем и взросление героя, но именно ребенок связывает мир реальный с миром чудесным, являясь «научным» доказательством существования потусторонних сил.

Второй уровень понимания повести гораздо важнее для романтического сюжета. Именно ребенку принадлежат все диалоги с Игошей, которые погружают читателя во внутренние противоречия существа; о борьбе «детского», человеческого начала и «дьявольского», потустороннего. Знакомство с Игошей на первом уровне еще может сформировать уверенность читателя в фольклорном, а потому и сказочном происхождении существа. Тем самым «серьезное» (еще раз напомним о важности этого слова для Одоевского) повествование сводилось бы к небылице. Но при углубленном анализе заметно стремление автора отдалиться от фольклорных повестей О. Сомова. Это отразится в социализации описания Игоши: существо «произошло» от всеми забытого умершего мальчика-калеки, имеет абсурдное для домового телосложение, не вполне выполняет его функции. В итоге образ теряет сказочно-развлекательную функцию и становится обобщенным символом любых фантастических контактов с потусторонним миром. Последнее поясним.

Одоевский прямо говорит о том, что у его современников сохраняется способность видеть «по-детски», замечать волшебные черты мира. Та-

кое видение случайно, что и отражается в поведении Игоши, не подчиненном законам логики «взрослого» мира: мальчик выполняет все требования Игоши, получая взамен лишь неблагодарность.

Романтическое столкновение двух миров у Одоевского философски усложняется: изначальная враждебность человека к потустороннему миру заменяется его непониманием, что проявляется уже в детстве. Тем самым, применяя приемы анализа, логики, человек постигает фантастические события, пытаясь объяснить их, сделать разумными, то есть «реальными». Контрастное противостояние героя романтической повести чуждой действительности видоизменяется в концепцию единого пространства, что, несомненно, стало далее продуктивным путем развития романтической фантастики, обусловило специфику категории пространства в «социальной» и научной фантастике.

Третьим, итоговым уровнем повествования стала художественная иллюстрация Одоевским к его тезисам об обязательной «практичности» литературы. Повесть заканчивает прозаическое авторское дополнение, чужеродное как для фольклорного повествования (уровень первый), так и для романтического (уровень второй). В детстве «игра воображения чудно сливается с действительностью», а затем случаются «минуты пробуждения», когда душа возвращается «из какого-то иного мира». В этом мире душа живет и действует по законам, «нам здесь неизвестным», принося с собой остатки знания из иного мира. Это проявляется в виде грез, воспоминаний.

Перед нами попытка хотя и псевдонаучного, но все же первого в русской фантастической повести объяснения процесса воображения. В дальнейшем творчестве Одоевский будет сопровождать иллюстрацию своей теории научными фактами, цифрами, значимыми для современников именами.

Называя цикл повестей «Пестрыми сказками», Одоевский мотивировал эту «пестроту» разножанровыми произведениями. Следом за новаторским «Игошей» автор расположил всякого рода «сказки». Жанровое определение Одоевского условно, так как они представляют собой романтические повести с элементами фантастики.

**«Таинственные повести».** Следующим в аналитическом ряду произведений Одоевского будет цикл «таинственных» повестей: «Сильфида» (1837), «Орлахская крестьянка» (1838), «Косморама» (1840), «Саламандра» (1841). Основная в нем – повесть «Косморама», как бы демонстрирующая положения второго этапа эволюции фантастического творчества Одоевского. Цикл отдельно не издавался и объединен литературоведческой традицией по сюжетно-тематическому принципу.

Уровень первый «Косморамы» представлен романтическим сюжетом светской повести, куда включаются «таинственные» события. Тем не менее, разрыв между пластом реальным и волшебным в повести выражен бо-



лее ярко, что отражает второй этап в развитии «практическо-философской» фантастики Одоевского.

В «таинственных» повестях за основу структуры мира Одоевский берет двоичный вариант романтизма, слегка его видоизменяя. Мир реальный и мир волшебный разделяет бездна, видоизменения касаются мира волшебного: из мира далекого и потустороннего, он превращается в отражение мира реального, живущее по вполне постижимым законам. Поэтому первый, романтический уровень повести принадлежит миру реальному.

В первом, романтическом уровне происходят события, по-разному трактуемые читателем. В отличие от «завуалированной» фантастики, предлагавшей два варианта (скептический и потусторонний), в «Космораме» скептический вариант лишь заявлен и постоянно подвергается иронической проверке. Основным выбором совершается между вариантом потусторонним и «практически-философским». Причем вульгаризируются не скептические отзывы, а потусторонние, что говорит о желании Одоевского уйти от ошибок предшественников.

Начинается повесть «Предуведомлением от издателя». Это вполне стандартный прием в «завуалированной» фантастике, к которой близок первый уровень повествования. Указывается случайность находки сюжета, присутствует неременная ирония («спешу порадовать читателей известием, что готовлю ... до 400 комментариев»). Фантастическая часть сюжета первого уровня начинается с появления у ребенка косморамы, которая на короткое время позволяет мальчику обрести «истинное» зрение.

Вторая встреча с косморамой происходит в отчем доме: в предмете появляется доктор-двойник и предлагает свое, фантастическое толкование событий. В потустороннем мире на игрушке «сильною рукою» были сделаны «очарованные знаки», которых должен был коснуться дядя для предостережения несчастья, но мальчик случайно получает первым «чудную и бедственную способность». В его душе отворяется дверь, сквозь которую герой может «видеть все». Дар этот по-романтически роковой: каждый взгляд в иной мир приносит «ужасные откровения будущего», но герой не в силах ничего изменить.

Второй уровень повествования «Косморамы» соответствует выбранному Одоевским принципу соединения фантастики и «практической» философии. Конкретизация автором положений своей теории выразилась в использовании теософских мотивов «звездной» жизни, восходящих к космографии английского философа-мистика Джона Пордеча, темы инобытия, мотива круговой поруки.

Одоевский видит в потустороннем мире не чуждую реальность, а мир, зеркально отражающий наши поступки в реальной жизни. Задача автора — открыть тайную суть такой реальности, и Одоевский предлагает свой ключ к новой вселенной — это предметы детства. Романтик предлагает считать такие предметы знаками, такими же, как слова в обыденной жизни. Тем самым ста-

новится возможным создание нового, фантастического языка, предлагаемого Одоевским как средство общения. Сама мысль о подчинении потустороннего мира законам логики реального мира была новой для 1830-х годов, а в середине XX века стала основой для возникновения фэнтэзи.

Повесть «Саламандра» далека от фантастики даже по формальному признаку. Наиболее прозрачный (первый) уровень повествования здесь бытовой и напоминает историческую повесть или быль. Второй, фантастический уровень сведен к минимуму и представляет собой разрозненные вставки фантастических элементов. Подвергшийся иронической критике в «Космораме», здесь он явно не преобладает. Третий, практическо-философский уровень схож с предыдущей повестью. Одоевский упрощает его пониманием ссылками на научного характера. Новым здесь будет введение темы «магнетизерства», алхимии. Это лишь дополняет теорию Одоевского некоторыми незначительными деталями, поэтому «Саламандра» и не стала предметом нашего рассмотрения, как и другие «таинственные» повести («Сильфида», «Орлахская крестьянка»).

**«Социальная» фантастика «Русских ночей».** Третьим и последним фантастическим циклом Одоевского стал цикл «Русские ночи» (1844), куда были включены произведения с 1830-го года. Из восьми «ночей», где собрано несколько десятков историй, только в четырех присутствуют фантастические или подобные им произведения (всего пять, учитывая не вошедшую в цикл утопию «4338-й год»).

Весьма спорное отнесение утопий и антиутопий («Последнего самоубийства», «4338-го года», «Земли без имени») к фантастическим романтическим повестям, «околофантастичность» и незначительность оставшихся «Рукописи», «Импровизатора», «Насмешки мертвеца» позволяют сдержанно говорить о фантастичности цикла в целом. Поясним, что мы имеем в виду.

Одоевский движется вперед в формировании идеи «практической» философии. В середине 1840-х годов автор излагает итоговое понимание будущего устройства мира и литературы в утопии «4338-й год», одновременно прогнозируя катастрофу буржуазному обществу в «Последнем самоубийстве» и «Земле без имени». Вычленение «Рукописи» в качестве отдельной жанровой единицы сомнительно, так как та находится в плотном контексте с содержанием окаймляющих ее речей, занимая явно подчиненное положение. Остается близкая к «Пестрым сказкам» «Насмешка мертвеца» и родственная «таинственным» повестям «Импровизатор». Одоевский проходит в «Русских ночах» путь от периода создания идеи «практической философии» до ее завершения. Писатель вводит читателя в стихию своего образа мысли, дает примеры мышления разных периодов, снабжая их подробнейшими предварительными комментариями и послесловиями (из которых, собственно, и состоит цикл). Это напоминает своего рода

учебник, где растолковывается так ревностно оберегаемая им мысль о важности нового образа мысли, нового поведения, новой литературы. В итоге можно говорить о фантастичности лишь двух повестей: «Насмешки мертвеца» и «Импровизатора», типологический анализ которых не даст нам желаемого эволюционного эффекта. Разумно поэтому будет остановиться на важной для анализа повести «4338-й год», часто понимаемой как научно-фантастической.

Возможные выводы о научном характере утопии возникают при анализе лишь некоторых частей «4338-го года». Утопия была задумана как последняя часть трилогии, повествующей о времени Петра, далее о современной Одоевскому России и далеком будущем. Трилогия не состоялась: самая полная, третья часть была не завершена, от второй сохранились лишь отрывки («Петербургские письма») с переносом действия в будущее на 2000 лет. Обычно фрагменты двух частей и печатают вместе, несколько искажая представление об утопии (имеется в виду «4338-й год») в целом. Речь идет о «Петербургских письмах», где действительно сохраняются черты раннего научно-фантастического произведения: прогностическая функция и проповедь идеи техногенной цивилизации.

«Письма...» находятся через 2000 лет после их написания в XIX веке и описывают состояние общества, утопическое для того же XIX века (сравнимое по деталям с XXI веком). Люди «занемогают предсмертной болезнью» из-за понимания «несостоятельности своих орудий». Единственной преградой между счастьем является отсталость технологий (мысль о будущем уже выработалась «умственной деятельностью»). Ученые предлагают проекты (использование вулканов, химии), которые далее превращаются в жизнь. Огромные вентиляторы смягчают климат, развитие френологии уничтожает притворство, развивается аэростатика, прогнозируется исчезновение книг, выдвигается идея электроники. В условно 1900-м году подтверждаются некоторые прогнозы, затем книга обрывается. То, что составляло суть «4338-го года», здесь упомянуто вскользь как одно из благодатных последствий использования науки – исчезновение фальши. Прогнозирование в отрывке действительно бесконечно, это ода техническому прогрессу. Но не будем забывать, что сам автор отрывка не объединял, и «Петербургские письма» занимают всего три страницы текста. Даже учитывая расплывчатые границы романтической повести 1820–1840-х годов, этого явно недостаточно для самостоятельного анализа. Одоевский тяготел к шеллингианской «астрологии», основанной на вере в силу троичности (законами мироздания человечеству предопределено три степени развития). Автор опробовал эти положения еще в 1825-м году в отрывке «Два дня из жизни земного шара», где отвергалась модная идея о скорой гибели Земли от кометы Галлея: человечество еще не достигло «возмужалости». Подобная же идея была заявлена в будущей трилогии: петербургский период представлялся младенчеством России, век XIX

(читаем 1900-й год) – средним периодом, а 4338-й год – эпохой возмужания, когда «молодые» цивилизации (в утопии – Китай) учатся у России мудрости. Оторванное от замысла трилогии понимание «Петербургских писем» поэтому формирует ложное представление о появлении научно-фантастического произведения в целом. Мы вправе говорить лишь о появлении *черт* научно-фантастического произведения, которые являются следствием тщательного следования Одоевским своему вполне романтическому замыслу «практической» философии.

Романтик выдвигает идею о слиянии прозаического и романтического начала в будущей русской цивилизации, при этом техника здесь скорее средство для достижения цели, нежели самоцель. Это «нетипичная» утопия, но все-таки утопия, так как рисует модель идеального устройства общества. Главный упор Одоевский делает на моральный облик будущих россиян, на воспитание чувства прекрасного, на образование общества мыслителей, живущих по романтическим законам (отсюда желание Одоевского сохранить в тексте стиль одежды, мышления, возвышенность речи современников). Неприятие собственно техногенной цивилизации четко отразилось в созданной годом ранее антиутопии «Город без имени», где автор высказался против закона пользы, бездуховного развития, что было актуально уже в 1840-е годы. В целях упорядочения представления о развитии фантастического в исследуемый период мы предложим и особый термин для столь спорного и странного жанрового образования, каким стал «4338-й год»: «научная утопия». Для повести характерно детализированное доведение элементов идеального будущего до логического конца сообразно науке своего времени. Оговорим исключительность такого определения, так как в XX функцию подобных произведений взяла на себя научная фантастика.

Возможные выводы о принадлежности «4338-го года» жанру научной фантастики могут быть сделаны на основе анализа предвидений Одоевского (прогностическая функция научной фантастики). Проясним эту ситуацию. Дело в том, что утопия описывает заведомо несбыточные явления. Практически все предсказания Одоевского сбылись, причем в том ключе, который и был заявлен автором (аэропланы, машины, механические изобретения, паровое отопление, химическая промышленность и так далее). Фантастические для современников, научные гипотезы оказались реальны для нас, то есть «нефантастичны». «Практическая» философия романтика, являясь реакцией автора на романтические клише, знаменует единственную в литературе XIX века попытку соединения в фантастике практических элементов с элементами философско-утопическими. В этом смысле «научность» утопии имеет лишь отдаленное сходство с жанром «научной фантастики», в ранних образцах проповедующим безликую техногенную эру. «Научность» для Одоевского – это следование своей «практической» теории, теории вполне утопической. Именно поэтому «4338-й год» называется нами «научной утопией», что позволяет отграничить по-

весть от жанров утопии, научной фантастики, но и не отрицает наличие определенных черт указанных жанров.

Антиутопия «Город без имени» вполне стандартна в жанровом отношении и не представляет интереса для анализа в рамках нашей работы, поскольку здесь Одоевский следовал традиции.

Таким образом, Одоевский разработал особую разновидность романтической фантастики «первой волны»: «практическо-философскую» фантастическую повесть.

## **ТЕМА 5. «Упырь» А.К. Толстого как типическое явление «второй волны» фантастических повестей**

*Изучение критикой повести «Упырь». Уровни анализа повести.*

«Вторая волна» романтических фантастических повестей характеризуется критическим отношением авторов к уже сложившимся фантастическим клише в форме литературной игры («Перстень» Е.А. Баратынского (1832), «Пиковая дама» А.С. Пушкина (1834), «Упырь» А.К. Толстого (1841). Хронологически «вторая волна» зарождается на исходе «первой волны» – в середине 1830-х годов. Это не исключает из нашей схемы фантастическое творчество авторов «первой волны», выступивших в литературе в конце 1830 – начале 1840-х годов, поскольку их произведения тематически повторяли предшественников: К.С. Аксаков, А.Ф. Вельтман, М.Н. Загоскин, И.В. Киреевский, М.Ю. Лермонтов, Н.А. Полевой. Выбор нами для анализа повести «Упырь» А.К. Толстого осознан: фантастическое творчество романтика в наибольшей степени содержит фантастические элементы, оставаясь малоизученным.

Повесть «Упырь» была не единственным фантастическим произведением А.К. Толстого. В черновиках писателя были найдены рассказы «Семья вурдалака», «Встреча через 300 лет», долго не издававшиеся и написанные по-французски (русский перевод «Семьи вурдалака» выйдет в свет лишь в 1884 году), а также еще один текст на французском языке – «Амена» (фрагмент незаконченного романа). Указанные тексты не станут предметом нашего рассмотрения ввиду их жанровой неоднородности.

Изучением повести «Упырь» занимались В.Г. Белинский, Г.Н. Пospelов, Г.И. Стафеев (отрицание чуждой реализму идеологии и фантастического жанра с ней вкуче). Как необходимую составляющую творческого процесса мистическую устремленность к непознаваемому у А. Толстого отмечал В.С. Соловьев.

В литературе 1970–1990-х годов наблюдается возобновление интереса к сверхъестественному, что выражается в возросшем интересе критики к фантастике (И.В. Семибратова, Т.А. Чебанюк, Т.П. Дудина, А.С. Курилов,

С.Ф. Васильев). Важным является общее для всех утверждение исследователей, что повесть «Упырь» носит черты и романтизма, и скептического отношения к его традициям. Исходя из такой предпосылки, произведение А.К. Толстого можно считать новым этапом в становлении романтической фантастической прозы: на смену неприятию пугающего и враждебного потустороннего мира приходит постижение социально-исторических основ фантастического в художественной практике, философское осмысление фантастического сюжета. Это изначально делает фантастические повести «второй волны» философскими в практическом понимании, что отличает их от философских романтических повестей предшественников. Легко заметить внутреннее сходство повестей «второй волны» с «практическо-философским» фантастическим творчеством В.Ф. Одоевского, что указывает на эволюционный характер развития романтической фантастики. «Практическая» обработка В.Ф. Одоевским романтических клише ранней фантастики с целью создания «новой» литературы, «новой» реальности привела к созданию нового клише. Романтики «второй волны» подвергают иронической проверке как стандартные положения западноевропейского романтизма (специфика «первой волны»), так и псевдонаучные изыскания В.Ф. Одоевского, наследуя интерес к реальному миру.

**Уровни анализа повести.** Проследим на конкретных примерах, как А. Толстой в форме литературной игры решает «неигровые» вопросы, традиционно для философских повестей построив наше рассуждение на основе анализа нескольких уровней изучения текста.

1) Первым уровнем понимания текста станет выделение в «Упыре» черт распространенной в 1830-е годы романтической светской повести, жанра психологического и бытового. Завязку сюжета образует распространенная сцена бала, далее следует любовная интрига с препятствиями (клевета барышни Софьи Карповны, происки ее матери, дуэль Руневского и Владимира) и благополучный финал: главные герои, противясь «тлетворному» влиянию света, укрепляют свои чувства. Подобной сюжетной организацией пользовались и другие романтики (В.Ф. Одоевский, А.А. Бестужев-Марлинский), используя ее для маскировки глубокого содержания.

2) В рамках второго уровня анализа текста на светский шаблон накладываются элементы фантастики. В нескольких персонажах на балу Рыбаренко узнает вампиров. Складывается впечатление, что автор отдал предпочтение еще одному литературному клише: сатирической фантастике. Подобная манера письма, характерная еще для просветительского реализма, как нельзя лучше отвечает содержанию «второй волны» фантастических повестей: читателю попеременно предлагаются несколько вариантов прочтения текста. Каждый последующий отрицает правоту предыдущего, что направлено на ослабление дидактизма, скрытие авторской позиции.

3) На третьем уровне восприятия главной темой становится соотношение реального и ирреального, то есть та проблематика, которая характерна для «завуалированной» фантастики.

Легендарные и таинственные события включаются в текст неопределенно-личными глаголами: «говорят, будто...», «сообщают», «ходят слухи», а в рамках обычной житейской истории появляются черты «готического» романа. Это проклятие, тяготеющее над целым родом Даши, тайна преступления ее далекого предка, продажа души дьяволу, старинные виллы, населенные призраками (в итальянском эпизоде) и т.п. По законам «завуалированной» фантастики каждый такой мотив становится предметом дискуссии: объяснения, основанные на вере в ирреальное, оспариваются объяснениями вполне рационалистическими.

Тем не менее, специфику «второй волны» фантастических повестей жанр «завуалированной» фантастики не определяет. Значительно превышая по объему предыдущие уровни анализа текста, третий лишь подготавливает восприятие читателя к более глубокому погружению в текст.

4) Четвертым уровнем становится отступление автора от традиций «завуалированной» фантастики. Повествование сближается с точкой зрения главного героя, который вынужден поверить в реальность происходящего, проясняется сверхъестественная связь событий.

Значительным сюжетным фантастическим элементом здесь становится старинная баллада, благодаря которой события получают второе, вневременное объяснение. Нагнетание фантастического эффекта в романтической фантастике обычно сопровождается приведением никак не комментируемых автором важных подробностей, дополнительно характеризующих событие с фантастической точки зрения. Другим приемом, который позволяет автору акцентировать внимание на фантастическом характере событий, является изменение сюжетной канвы «завуалированной» фантастики: «позиция романтика – позиция-опровержение героя-скептика». А. Толстой сначала развенчивает фантастический эпизод, а затем дает ему истинное, потустороннее объяснение. Игра с литературными клише, использование иронии при проверке романтического идеала являются атрибутами «второй волны» романтической фантастики.

На четвертом уровне понимания текста по-новому характеризует фантастичность событий возвращение автора к некоторым эпизодам, уже получившим другое, реалистическое толкование. Помимо указания на литературную игру, подобный прием у А. Толстого требует многовариантного прочтения повести. Каждый последующий уровень приносит новые детали, корректирующие смысл эпизодов. Руневский, снова встречаясь с Рыбаренко, возвращается к уже «разъясненной» привычке «вампиров» щелкать зубами. Реалистическая трактовка эпизода основывалась на слухе о

сумасшествии Рыбаренко. Забота о благополучии Даши, то есть интерес личный, заставляет героя видимое доказательство пересмотреть на предмет истинности. Выясняется, что слух распушен самими «вампирами», и тогда обнаруживается пласт совершенно новых соображений: «Что-то ему говорило, что Рыбаренко не совсем сумасшедший».

Итоговая мысль четвертого уровня понимания текста, утверждающая фантастичность событий, сама по себе не нова (подобные повести писались еще в середине 1825-х годов). Новой является логика такой мысли: потусторонний мир подвергается романтической проверке, отвергается обывательским сознанием и затем вновь утверждается прозревшим героем. Разделение раннего романтического бытия на два полюса уступает место многополярности мира в позднем романтизме. Тенденция «второй волны» к полифонии, к многоуровнему пониманию текста и определяет специфику ее анализа.

5) Пятый уровень понимания текста в «Упыре» имеет много общего с «практическо-философскими» повестями В.Ф. Одоевского, откуда берет начало научная фантастика. Наследуется псевдонаучное объяснение фантастики, преимущественное внимание реальному, а не потустороннему миру (эта сюжетная линия, соответственно, в дальнейшем будет активно использоваться в научной фантастике). Речь идет о нравственном законе «кармы», естественном для потустороннего мира, черты которого прозорливая личность может уловить и в событиях мира реального.

А. Толстой в «Упыре» проводит по-своему «научный» опыт над чувствами Руневского, предлагая герою различные варианты решения загадки. Автор исследует механизм зарождения и действия такой разновидности «кармы», как родовое проклятие. В романтической фантастике прямо говорилось о существовании потустороннего мира, «завуалированная» фантастика маскировала чудесное для еще большего его утверждения в своих правах. А. Толстой идет дальше: он иронизирует не над излишним мистицизмом или неверием, автор отказывается от романтической игры с «потусторонним», с такими понятиями, как «рок», «судьба», и призывает к серьезному разговору об этом.

Заметим, что А. Толстой не копирует модный в 1830-е годы закон кармы, а романтически его конкретизирует, создавая образы «исполнителей» закона. В готическом романе ими были вампиры, духи, то есть жители потустороннего мира (прямым заимствованием таких образов отличаются фантастические повести «первой волны»). А. Толстой написал повесть гораздо позже, на излете популярности романтизма, и прямое утверждение о вампирах уже не соответствовало логике времени. Поэтому «исполнителями» кармы стали родные того, кто нарушил закон. Преступление предков оказывает разлагающее действие на потомков, превращая их в «вампиров», как бригадиршу или Теляева.



Наличие пятого уровня толкования текста подтверждается и таким весомым композиционным моментом, как счастливый финал повести, где утверждается практическая возможность изменения кармического наказания. Традиционно романтическую фантастическую повесть должен венчать трагический для главного героя финал. А. Толстой, так же как и В.Ф. Одоевский, завершает псевдонаучное объяснение событий идеальным примером следования новой схеме, новому «закону». С судьбой можно успешно бороться, считает он, исправлять ее нравственно чистым людям, причем усилия для этого необходимы небольшие: разбить кабалистическую доску и жениться. Несчастья продолжают сыпаться на род, так как потомки не знают «ключа» к двери, где скрыта своя «кабалистическая доска».

б) И все же следует пойти дальше в разговоре об уровнях понимания «Упыря», так как приведенные выше пять уровней не составляют в целом специфики новой, «второй волны» фантастических романтических повестей. Утверждение либо просветительское отрицание фантастических событий характерно и для повестей А. Погорельского, О.М. Сомова, а псевдонаучный характер кармической теории А. Толстого сравним с «практической» теорией В.Ф. Одоевского. Многоуровневый подход к анализу текста действительно характеризует поздние романтические произведения, но, учитывая нечеткость хронологических границ романтического направления, соотносим с анализом любой философской романтической повести.

Специфику «второй волны» фантастических повестей образует общая для всего текста направленность литературной игры. Элементы такой игры присутствуют во всех пяти сюжетных уровнях и составляют шестой, итоговый «надуровень». Его окончательность подчеркивается следующей структурной особенностью: предыдущие уровни последовательно сменяли друг друга, характеризуясь определенной целостностью в тексте. Пронизывая повесть от начала до конца, элементы литературной игры сначала являются чужеродными в каждом конкретном уровне, но, постепенно накапливаясь, получают самостоятельное, довлеющее значение.

Надо отметить, что мы разграничиваем романтическую иронию позднего романтизма и элементы литературной игры у А. Толстого. Позднее знакомство русской литературы с наследием западноевропейского романтизма привело к использованию уже в первых русских фантастических повестях иронической «проверки» романтического идеала («Лафертовская маковница» А. Погорельского). Ирония таких повестей не всегда естественна и объясняется следованием уже известным заимствованным клише. Поэтому кризис романтического идеала в середине 1830-х годов уже не мог проявиться через использование иронии, гротеска, так как они к этому времени сами стали частью кризиса, своего рода «клише». Необходим был следующий уровень «проверки» романтического идеала, где бы автор мог

иронизировать на «иронией». Таким уровнем и стали моменты литературной игры, на самом деле уже серьезно подрывающие саму веру в этот романтический идеал. Двойная ирония оказалась в русской фантастической литературе недолговечным явлением, так как с задачей критической оценки действительности гораздо лучше справилось такое литературное направление, как реализм.

А. Толстой уже с первой страницы применяет скрытую иронию по поводу фантастических событий, которая приобретает разоблачительный характер. Поскольку нравственная проблематика напрямую связана в повести с раскрытием потустороннего, под сомнение ставится и сама «мораль» в произведении. Как мы уже говорили, такая ирония не объясняется привычным для «первой волны» противопоставлением типа «веры – неверия» в реальность происходящего. Приведем примеры.

Романтик Рыбаренко, представитель фантастического понимания мира, при разговоре о вампирах не приходит в трепет, не бледнеет, а сдержанно замечает, заботясь о чистоте русского языка: «Могу вас уверить, что им настоящее русское название: упырь». Согласимся, что эти слова должны принадлежать скептику, который по взятой им на себя «роли» и должен снижать фантастичность событий. Более того, в дальнейшем Рыбаренко сам может иронизировать: «Признайтесь, что когда мы познакомились, на бале, вы приняли меня за сумасшедшего?»

Далее по тексту приехавшего Руневского оставляют на ночь в *особых*, «зеленых комнатах»: там «давно никто не жил» с тех пор, как скончалась мать Даши. Перед поселением приводится разговор слуги с бабушкой, где акцент ожидания чуда усиливается: комнаты «*те самые*». Руневский воспринимает общие недомолвки о «зеленых комнатах» как литературную игру: «Разговор этот напомнил Руневскому несколько сказок о старинных замках, обитаемых привидениями». Эта позиция героя не характерна для «завуалированной» фантастики, так как представляет собой третий вариант помимо фантастического и скептического: вариант игрока в «страшную историю».

У романтиков герой оказывался по одну из сторон: он либо принимал существование потусторонних сил, либо отвергал. Различные авторы обычно лишь варьировали расстояние между сторонами. А. Толстой вообще снимает проблему позиции или расстояния между чудом и реальностью: объединяя два мира на сцене, он выводит тезис об их единстве, о том, что чудесное – лишь сторона реальности. Разделять бытие, верить в чудо – значит для писателя играть.

Итак, наличие указанной выше «двойной» иронии А. Толстого, сложная структура конфликта в произведении, отсутствие дидактизма, общего для всей повести, осознанное невнимание автора к ее дальнейшей

судьбе, многочисленные нарушения уже сложившихся способов передачи потусторонних явлений – все это позволяет сделать вывод о принадлежности повести «Упырь» к особой, «второй волне» фантастических повестей.

Репозиторий ВГУ

## ТЕМА 6. Творческие поиски Н.В. Гоголя как представителя «третьей волны» (на примере фантастической повести «Вий»)

*Исследование повести «Вий». Оригинальность трактовки Гоголем категории фантастического. Видоизменение романтической традиции в повести «Вий».*

Повесть Н.В. Гоголя «Вий» анализируется нами в рамках «третьей волны» фантастических повестей 1820–1840-х годов. Напомним, что она отражает кризис романтической фантастической литературы и сближается с литературой реалистической, сохраняя романтический приоритет пространственно-временных свойств. При выделении «третьей волны» фантастических повестей возникают некоторые проблемы: существует лишь один автор «третьей волны» – Н.В. Гоголь. Но бедность фантастической литературы в 1820–1840-х годах, эпохальная значимость автора для дальнейшего движения жанра, тем не менее, в свете типологического подхода являются достаточными основаниями для этого. Эффект «волны» создает ряд произведений Н.В. Гоголя фантастической направленности, где наблюдается зарождение черт «третьей волны» («Вечера на хуторе...») либо виден обратный процесс: трудно отделимы, но значимы сопутствующие повести, выходящие за рамки фантастического жанра («Нос», «Шинель»): «Бисаврюк» (1830 – анонимно), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), «Вий» (1834–1842), «Нос» (1835), «Шинель» (1841). Две последние повести принадлежат уже реалистическому направлению, зарождаясь в рамках «третьей волны», поэтому для ее анализа нами была выбрана наиболее характерная повесть «третьей волны» – «Вий».

«Вий» был написан в конце 1834-го года и включен в состав «миргородского» цикла – сборника, имевшего подзаголовок «Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки». При жизни автора текст основательно подвергся изменениям в 1842-м году: правки касались отдельных сцен, деталей (старуха-ведьма превратилась в красавицу, одна ночь в церкви расширилась до трех, характерные подробности в описании чудовищ были устранены), сохранив первоначальную концепцию при холодной встрече критиков. Это не может не говорить о твердой позиции автора.

В.Г. Белинский отметил в повести лишь нарушения канонов романтизма; Г.Н. Пospelов предпринял попытку хронологически соотнести произведения Гоголя с различными историческими эпохами; М.Б. Храпченко считал, что «фантастика в «Вие» – это отступление от глубокого восприятия народного духа и выражение реакционно-мистического взгляда Гоголя»; Н.Л. Степанов дал анализ лишь сатирической фантастики Гоголя, понимая повесть «Вий» как «временное отступление от главной, реалистической линии»; А. Гуковский трактовал фантастически-фольклорные эле-

менты повести как «причудливый фон для этапов духовного роста бурсака»; схожие положения содержит и работа Ф.З. Кануновой.

Как видим, авторы не выделяли романтическую фантастику в отдельный жанр, что вполне естественно, учитывая время издания их работ и позднюю разработку теории жанра.

Менее популярно, но столь же категорично представление о Гоголе-романтике, который использовал стандартные романтические положения, специфически их видоизменяя. Отдельные высказывания содержатся в общих работах по творчеству Гоголя и других классиков у В.Я. Брюсова («Испепеленный», 1909), В.В. Розанова («Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевском», 1902), Д.С. Мережковского («Гоголь и черт», 1906). А. Белый свел фантастику у Гоголя «к иллюзии субъективного зрения от смещенности перспектив, как при гадании с зеркалом».

Позднее появляется работа Р.Н. Поддубной, где романтический подход к анализу «Вия» впервые получает более детальную проработку. Исследователь относит Хому к романтическим героям и говорит о «катарсисе в повести, который связан неудержимым, хотя и роковым порывом героя к красоте». Более подробно комментирует гоголевскую фантастическую прозу Р.В. Иезуитова, выделяя «два типа фантастики, украинской и петербургской», где разделение проходит внутри границ фантастического жанра. К первому типу автор относит «Вечера на хуторе близ Диканьки», а ко второму – повести «Нос» и «Шинель». «Вий» при этом определяется как промежуточный этап в движении автора к реализму.

Вопросу о соотношении фантастического элемента в повестях «Шинель», «Нос» посвящена работа О.Г. Дилакторской, где фантастика называется социальной. Отдельными вопросами поэтики повести «Вий» занимались исследователи В.Э. Вацуро, В.В. Иванов и В.И. Топоров, В.Я. Пропп.

Таким образом, фантастические повести Гоголя либо включались в реалистическую литературу, либо анализировались, как только романтические, что не соответствует истине. Как мы уже упоминали, фантастическое творчество Гоголя образует «третью», заключительную волну романтических фантастических повестей, которая значительно отличается от повестей «первой волны» оригинальной трактовкой элементов фантастической поэтики. Это свидетельствует об актуальности предложенной нами «волновой» теории развития романтической фантастики.

Типологический подход к анализу фантастических повестей Гоголя обусловил выбор повести «Вий», как наиболее характерной для третьего этапа развития фантастики. Развитие гоголевской фантастики начинается с «Вечеров на хуторе...», далее продолжается повестью «Вий», где фантастическая повесть приобретает законченный вид, и завершается повестями «Нос» и «Шинель» – фантастическое в них становится элементом поэтики реализма. Поэтому именно повесть «Вий» действительно выступает как

промежуточное звено к фантастическим повестям «Нос» (1836) и «Шинель» (1842), что подтверждается и хронологически.

Хронологически «Вечера...» совпадают с фантастическими повестями «второй волны» – середина 1830-х годов. Тем не менее, уже в ранней фантастике Гоголя («Ночь перед рождеством», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место» и др.) появляется своеобразная трактовка фантастических событий, иногда напрямую отличавшаяся от общепринятых канонов раннего романтизма. Это позволяет выдвинуть тезис о жанровом единстве фантастических повестей Гоголя в рамках «третьей волны». Главным сходством станет ироническое отношение к фантастическому, так как оно явится средством разоблачения отрицательных сторон быта (корыстолюбие, волокитство, страсть к нарядам, обжорство). Фантастика Гоголя «социализируется», как и произведения «второй волны».

***Оригинальность трактовки Гоголем категории фантастического.***  
Романтизм «Вечеров на хуторе близ Диканьки» при внешнем совпадении с канонами фантастической повести обладал рядом отличий. Если предшественник Гоголя О. Сомов вполне серьезно говорил о потустороннем мире, обрамляя его фольклорными чертами, то Гоголь, помимо изменения антуража – малороссийского быта, привносит некоторые черты, вполне соотносимые с системой позднего романтизма или даже реализма. Главным нововведением станет сужение пропасти между потусторонним миром и реальностью. Их разделение уступает место совместному существованию, так как потусторонний мир ограничивается рамками реального села, оврага, дыры в земле. Количественно волшебный мир невелик и является малой частью реального мира. Это значительно видоизменяет основной конфликт романтической фантастической повести: философское противостояние мира реального и мира потустороннего становится неактуальным. На первый план выходит мир реальный, а мир потусторонний получает эпитет «уходящего» мира, что четко отграничивает повести Гоголя от фантастических повестей двух предыдущих волн. Многозначительность такого факта дополняется массовым вкраплением юмора, местами критически едкого.

В повести «Вий» Гоголь идет гораздо дальше: изменениям подвергается романтический конфликт вообще. Главный герой, Хома Брут воспринимает свое положение в обществе как удобное, потребности тела и радости простого человека – это верх его мечтаний. Он часто пробовал «крупного гороху», но относился к этому философски, находя утешение в «люльке» и вине: главный герой принадлежит скорее к «толпе», нежели является исключительной личностью. Такое сходство объясняется возрастающим влиянием реального мира и «уходящим» характером мира потустороннего. Хотя мотив романтического беспокойства у Хома возникает лишь при случайном контакте с ведьмой, само то, что такое беспокойство возникает, свидетельствует о фантастичности «Вия», ведь реалист изначально от-

рицает потусторонний мир. Наш вывод подтверждает дальнейшее переплетение автором приземленных черт главного героя и романтических.

Начиная повесть с описания грубости нравов бурсы, Гоголь уловил новейшие тенденции времени. Повесть «Вий» действительно насыщена разговорной лексикой, что несколько отличается от обязательного в позднем романтизме механического наполнения текста колоритными диалектными словами. Карманы героев наполнены «дрянью», лицо называется «мордой», распространено слово «дурень». Использование Гоголем диалектной лексики своеобразно. Описание семинарских будней на то время само по себе было новаторством. Вместо обычного вступления для создания местного фольклорного антуража дается развернутое описание внешности бурсаков, распорядка дня, что сопровождается частым использованием «малороссийской» лексики: «чиликать», «пали», «троп», «маковники», «паничи», «вертычи» и другое. Единичные вкрапления региональных слов в 1820-е годы были нормой для фольклорной фантастики (О. Сомов), но Гоголь делает «вкраплениями» как раз романтическую лексику, оставляя основным фоном грубоватый быт школяров. Подобной манеры будут придерживаться авторы «натуральной школы» в 1840-х годах, да и сам Гоголь в повестях «Нос», «Шинель».

Гоголь более оригинально подходит к проблеме фантастического в реальной жизни, что и дает нам право выделить его повесть как единицу следующего уровня, отличного от «второй волны». Нет необходимости сравнивать позиции романтика и скептика для доказательства возможности таинственных событий: позиция скептика слабеет с усилением веры Хомя в реалистичность происходящего. Последовательно объединяя два мира пространственно, Гоголь объединяет и позиции героев: скептик принимает сторону романтика.

***Видоизменение романтической традиции в повести «Вий».***  
В дальнейшем автор следует образцу фольклорных фантастических повестей, дважды приводя троих школяров в одинокий хутор. Хозяйкой хутора-приманки оказывается отвратительная старуха-ведьма, ночью приходящая за наиболее слабым, склонным к страху героем. Когда «старуха шла прямо к нему с распростертыми руками», герой реагирует явно иронически: «нет, голубушка! устарела». И лишь на третью попытку «приставания» Хома реагирует как удивленный реалист: «Бабуся! Что ты? Ступай себе с Богом!».

Очевидно влияние культурного слоя цивилизации в сознании Хомя, постепенно смывающегося под влиянием обстоятельств. Подобная ситуация характерна в целом для «завуалированной» фантастики. Но и здесь Гоголь выступает новатором, так как стандартному «сомневающемуся» герою достаточно было первого намека на реальность потусторонних событий, чтобы поверить в чудо. Герой же «Вия», Хома Брут, мчит на себе ведьму, и только когда они «минули хутор и перед ними открылась ровная

лощина... , только тогда сказал он сам себе: «Эге, да это ведьма». Отметим будничность характер такого замечания, что выразилось в отсутствии восклицания. Герой-романтик жил в постоянном ожидании контакта с чудом, выражая контрастные эмоции его отрицания либо принятия. Хома «отвык» от такого ожидания, поэтому и действует «нестандартно».

У Гоголя потустороннее, как и у ранних романтиков, выполняет двоякую функцию: оно пугает и завораживает. Пугает современников Хома все увеличивающаяся пропасть между реальностью с ее приземленными ценностями и потусторонним миром чудесного с заведомо отвлеченными идеалами. Пропасть эта контрастно выражается образами фольклорной демонологии: лешими, ведьмами, русалками, то есть существами демоническими, злыми. Им полярно противостоит мир реальности, с образами обычными, мелкими и нейтральными.

Своеобразие трактовки Гоголем романтических канонов проявится и в дальнейшей реакции его героев на чудо. Если романтик всю свою дальнейшую жизнь свяжет с потусторонним миром, то Хома, после первого ошеломления, попытается реагировать на чудо как человек своего времени. Борьба с ведьмой более привлекательна для философа, нежели восхищение или диалог с ней. Другое дело, что противопоставить философу магическим способностям ведьмы нечего, кроме магических же средств: «Он перебирал все заклятия против духов и вдруг почувствовал какое-то освежение...».

В дальнейшем Гоголь описывает специфику воздействия на современного ему романтического героя фантастических событий.

Заброшенность церкви, будущего места встречи с ирреальным миром никак не влияет на Хому: «Что ж, ...чего тут бояться? Человек придти сюда не может, а от мертвецов и выходцев из того света есть у меня молитвы...». Отметим, что опасность потусторонняя отодвигается на второй план!

С момента полного неприятия чуда школяром-скептиком проходит всего три дня, но каждый день из трех дежурств Хома у гроба панночки очищает его от налета прагматизма современной цивилизации. Безусловно, Гоголь здесь новатор: романтический герой изначально стремится уйти из тягостного ему реального мира, сопротивляясь всеми силами попыткам «здравомыслящих» вернуть его. Хома с такой же силой противится уходу из реального мира, так как знаком с миром чудес, отождествляя его с адом. Оттенки черного здесь отсутствуют, делая фантастические образы крайне неприятными, и герой воспринимает такое знакомство, как приближение к могиле. Таким образом, Гоголь четко определяет свое отношение к потустороннему миру: он присутствует в рамках реальности, но имеет отрицательный характер, чуждый современному человеку. Более категорично по этому поводу выскажется Ю.В. Манн: «Хотя Гоголь исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, но собственно доброй фантастики его творчество не знает».



Мир практики соседствует с постепенно уходящим в прошлое миром фантастическим. Светлые его грани для современников Гоголя уже неразличимы, и заметить такой мир можно только с помощью темных сторон потустороннего бытия. Если романтик после такой встречи часто оставался жив, так как его душа оказывалась родственной потустороннему миру, то герой-«псевдореалист» теряет преимущество такого родства, сохраняя генетическую подверженность чуду, и погибает.

Перед читателем не просто сожаление об уходящем мире романтизма: формируется другой взгляд на мир, место в котором для фантастики нет. Это движение к фантастике как к приему, а не сути произведения.

Очевидно и сожаление автора об уходе фольклорных чудес из обихода современников Гоголя, и желание противопоставить деятельную позицию своего героя безвольному ужасу-восхищению раннего романтизма. Подобные тенденции характерны в целом для переходной эпохи конца 1830-х – начала 1840-х годов, когда поздние романтики часто выходили за пределы романтического направления.

Итоговым этапом станут такие образцы социальной фантастики, как «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего».

## ТЕМА 7. Эволюция научной фантастики в русской литературе

*Специфика научной фантастики. Жанровые разновидности научной фантастики. Эволюционные волны НФ. «Турбореализм». Белорусская научно-фантастическая литература.*

С появлением и развитием научной фантастики, переосмыслением категории фантастического, развитием фантаствоведения частым становится вариантное понимание общей специфики предмета исследования, что никак не способствует успешности усвоения таких знаний. Научная фантастика в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) называется «основной частью фантастической литературы», поэтому именно здесь мы рассмотрим некоторые проблемные теоретические аспекты. Определимся с исходными положениями академической точки зрения.

1) В эволюции фантастики выделяются три системы: мифологическая, религиозная и научная с характерным для каждой из них основным типом структурного противоречия. Они сходны в том, что все они дают единообразное художественное толкование смысла бытия, который не находит целостного выражения в повседневных формах самой жизни и поэтому не может быть запечатлен другими художественными средствами.

Учитывая временные рамки курса лекций, мы будем заниматься последней системой, которая складывается в русской литературе с XIX века. К этому времени относят современную трактовку понимания вариантов фантастического:

А) В романтической фантастике поэтика фантастического связана с удвоением мира. Здесь автор или моделирует свой вымышленный мир, или воссоздает два потока бытия (действительный и сверхъестественный). В отличие от религиозной фантастической условности появляется мотивировка фантастического (сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна), что отражается в «завуалированной» фантастике. Далее в «социальной» фантастике субъект фантастического и вовсе может сниматься («Нос», «Шинель» Н.В. Гоголя).

Б) В реалистической литературе фантастика сужается до разработки отдельных мотивов и эпизодов или выполняет функцию подчеркнуто условного приема, привлекается как своеобразный контекст повествования, придающий символический характер реалистическим образам (М.Е. Салтыков-Щедрин).

В) Научная фантастика принципиально обособлена от фантастической традиции, так как она рисует реальный, хотя и фантастически преображаемый наукой мир. Ее основная задача – средствами искусства готовить человеческое сознание к переменам, внесенным в жизнь НТР. Здесь специфический способ художественного постижения мира, присущий фантастике вообще, оказался созвучным парадоксальности современного научного мышления.

2) Под фантастикой в целом понимается метод художественного отображения жизни, использующий такую же форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, «чудесно», сверхъестественно.

3) Проблемно называть НФ жанром, приемом, методом (в узком понимании), так как помимо многожанровости она переплавляла в себе элементы волшебной сказки, мифа, приключенческой литературы, заимствовав у романтизма исключительность обстоятельств, а у реализма – стремление к психологической достоверности. Заметим, что дальнейшей конкретизации вопроса в критической литературе пока не происходит.

Так что же такое научная фантастика? «Основная часть советской фантастической литературы», «разновидность фантастической литературы», «произведения, где присутствуют научно-фантастические образы», «жанр», «область поэтики»? В литературной традиции сейчас используются термины «научно-фантастический жанр», «научно-фантастическая литература». Если последний термин и не вызывает особых возражений из-за общего характера формулировки, то ничего нового и конкретного для исследования и не дает. Сложнее дело обстоит с «научно-фантастическим жанром», здесь будет мало указать на неточность термина, так как читающий подсознательно сравнивает проблему с двумя прецедентами.

В романтической фантастике главным продуктивным жанровым представителем была «романтическая фантастическая повесть», что формально дает основание считать романтическую фантастику «жанром».

Русская фэнтэзийная литература до середины 1990-х годов преимущественно была представлена «фэнтэзийным романом», что также позволяло считать его «жанром». Таким образом, из трех основных разновидностей русской фантастической литературы (романтическая фантастика, научная фантастика, фэнтэзи) лишь НФ не было «жанром», так как за вековой срок развития появились «научно-фантастический рассказ», «научно-фантастическая повесть», «научно-фантастический роман». По аналогии с соседними жанрами и установилась неверная традиция называть научную фантастику «жанром». Этому также способствовала общая неразработанность и противоречивость теории жанра. Проясним ситуацию.

Как известно, жанры делятся: 1) на основе принадлежности к тому или иному литературному роду; 2) по преобладающему эстетическому качеству; 3) учитывая объем и соответствующую общую структуру произведения. Мы имеем дело преимущественно с прозой, поэтому в фантастике присутствуют большие, средние и малые формы прозаического эпоса (роман – повесть – новелла). Они делятся далее на виды по: 1) тематике (научно-фантастический роман, приключенческий роман ...); 2) свойствам образности (фантастическая сатира, гротескная ...); 3) типу композиции и 4) национальной специфике.

В итоге «жанровый» вопрос для научной фантастики проясняется следующим образом: «научная фантастика – особая разновидность фантастики, включающая жанры научно-фантастического романа, повести и рассказа». Разумеется, это не исключает тематического деления НФ на социальную, философскую, психологическую, сказочную и т.д., но все же позволяет упорядочить исследуемую область структурно. Например, и в философской научной фантастике все так же будут выделяться жанры романа, повести и рассказа. Иначе говоря, не следует смешивать принципы «вертикального» (жанрового) и «горизонтального» (тематического) структурного деления.

**Жанровые разновидности научной фантастики.** Помимо общих теоретических вопросов спорными для научной фантастики остаются и границы ее разновидностей.

Традиционно в «Краткой литературной энциклопедии» среди НФ выделяются:

- 1) утопия («Возвращение» бр. Стругацких);
- 2) антиутопия и роман-предупреждение («Возвращение со звезд» С. Лема);
- 3) юмористическая и сатирическая фантастика («Понедельник начинается в субботу» бр. Стругацких);
- 4) «техническая» фантастика (произведения строятся на основе развития научных идей);
- 5) НФ для детей (приключенческая фабула, научно-популярный антураж): «Страна семи трав» А. Платова);
- 6) философская фантастика (С. Лем).

Присутствие утопии, имеющей свой вековой путь развития (как и антиутопии), а также детской научно-фантастической литературы здесь не желательны. В итоге мы имеем всего три разновидности, что на данный момент недостаточно. И дело здесь не в устаревшем характере сведений, ведь в более новом «Литературном энциклопедическом словаре» (1987), когда уже вышли первые диссертации по теме, находится еще более архаичная схема:

- 1) собственно научная фантастика;
- 2) фантастика, сочетающая различные возможности («Мастер и Маргарита» М. Булгакова);
- 3) фантастическо-аллегорический жанр (цикл «натурфилософских» поэм Н. Заболоцкого);
- 4) народно-сказочная фантастика (П. Бажов);
- 5) литературно-сказочная фантастика (пьесы Е. Шварца).

Повторяет предыдущие ошибки и последняя «Энциклопедия фантастики» (Мн., 1995):

- 1) «твердая»;
- 2) «естественно-научная»;
- 3) «научно-техническая» или «мягкая»;
- 4) «гуманитарная»;
- 5) «фантастика идеи»;
- 6) «утопия»;
- 7) «антиутопия»;
- 8) «роман-предупреждение» и т.п.

Наиболее корректное в этом смысле исследование провела Е. Ковтун в «Поэтике необычайного» (1999). Указав на очевидную проблему смешения различных принципов классификации, критик вслед за академическим литературоведением вместо проблемно-тематического критерия предлагает сочетание структурно-художественного и функционального. Далее выделяется «содержательная» (в жанровом понимании собственно фантастика) и «формальная» фантастика (где фантастика – иносказательный элемент, художественная условность). Е. Ковтун делает при этом очень важную оговорку: проблемно-тематический критерий остается приоритетным там, где речь идет о широких научно-фантастических обзорах, а при конкретном анализе книг он приводит к преобладанию описания подклассов фантастических произведений над их анализом. Иначе говоря, для нашей последующей задачи выделения «тематических» разновидностей НФ в учебном пособии «устаревший» тематический критерий будет оптимальным. Более того, в приводимой далее схеме параметров различных классификаций именно русской научной фантастике места нет:

- 1) по характеру фантастической посылки (научная фантастика – фэнтэзи);
- 2) по функции фантастической посылки («научная» – «социальная», «твердая – мягкая» и т.д.);

- 3) по месту фантастического элемента (структурообразующий принцип – элемент поэтики);
- 4) по роли фантастического элемента («содержательная» и «формальная» фантастика);
- 5) в неспециальных работах по проблематике, типу сюжета (философская, психологическая, приключенческая, сатирическая и т.п.).

Как нетрудно заметить, первые четыре варианта классификации предлагают оппозицию двух элементов схемы. И лишь «неспециальные» для исследователя работы предлагают многообразные тематические варианты. Исходя из того, что разновидностей НФ на данный момент более двух, мы будем все же рассматривать литературу с текстовой точки зрения, не подгоняя под заранее созданные академические схемы.

Характерно, что Е. Ковтун признает, что классифицировать фантастическую литературу по какой-то «оси координат» невозможно. Займемся «невозможной» задачей.

Вся трудность проблемы в том, что, последовательно приводя в исследованиях историю развития фантастики, критики не учитывают ее национальной специфики. Ведь развитие литературы – это сложный, не всегда последовательно эволюционный процесс. Редко какая-нибудь литературная единица, продуктивно развивавшаяся в течение нескольких десятилетий, бесследно исчезает, чаще всего она возрождается спустя годы, трансформируясь и видоизменяя при этом область возрождения. И фантастика здесь не исключение.

Являясь особенной литературой, обладая приметными составляющими, фантастика в целом с XIX века составляет «область литературы» (терминология Е. Ковтун). Первый представитель фантастики как ведущего элемента в поэтике произведения – романтическая фантастика. Именно в 1820 – 1840-х годах разрабатывались *первые* тогда жанровые разновидности, которые в дальнейшем оказали определяющее влияние на фантастику XX века, и мы вполне осознанно уделили в издании так много места освещению этого вопроса. Именно это влияние не позволяет теоретически изолированно анализировать НФ, фэнтэзи как самодостаточные системы, именно оно привносит, казалось бы, чуждые в научно-фантастической литературе элементы. Поясним вышесказанное.

- 1) Фольклорная романтическая фантастика в НФ определила функционирование такой тематической группы, как «сказочная» фантастика с различными ее модификациями.
- 2) Философская фантастика В.Ф. Одоевского была более продуктивна: романтик дал образцы «собственно научной фантастики» и «философской» фантастики.
- 3) Фантастика Н.В. Гоголя, варьируясь от фольклорных образцов к «социальной» фантастике, сохранила саму терминологию.

Учитывая эти влияния и понимая указанные три разновидности как органическую часть романтической фантастики, можно сделать неголословный вывод об оригинальном происхождении русской научной фантастики, поскольку основные разновидности НФ здесь присутствуют. Это значительно отличает научно-фантастическую литературу от фэнтэзи, где был полностью заимствован его главный жанр – жанр фэнтэзийного романа.

В этом свете и классификационные примеры из энциклопедических словарей выглядят более органично:

- 1) Собственно НФ.
- 2) Фольклорная («сказочная») НФ.
- 3) Философская НФ.
- 4) Юмористическая НФ.
- 5) Социальная НФ.

Понимание эволюционной природы научной фантастики снимает еще одну классификационную проблему: в литературной практике принято говорить о двух «школах», не подпадающих ни под какие критерии («школа Ефремова» и «школа Стругацких»). Трудность здесь кажущаяся: И. Ефремов один из лучших представителей философско-фантастического романа («Лезвие бритвы»), а бр. Стругацкие творили в русле «социальной» фантастики, возведя этот принцип с 1990-х годов в ранг литературного манифеста.

**Эволюционные «волны» НФ.** Перечень имен в той или иной разновидности слишком велик, библиографические справочники присутствуют и доступны в электронной форме, поэтому мы приведем список лишь наиболее известных авторов при иллюстрации «эволюционных волн» НФ.

1) Первая волна научно-фантастических произведений относится к 1920–1930-м годам. В это время складывается собственно НФ, которая характеризуется научностью и классовостью произведений. Под словом «складывается» здесь мы понимаем целый комплекс взаимовлияний:

- влияние утопической фантастики романтизма (картины идеального общества);
- влияние зарубежной научно-фантастической традиции (Ж. Верн, Г. Уэллс), которое отразилось в механическом насыщении текста фантастическими достижениями науки;
- жанровые поиски (в рамках сложного сплава приключенческой, утопической, детективной и сатирической литературы);
- обязательная идеологическая привязка конфликта произведений к полярному противостоянию Советов и Запада.

Приведем несколько примеров таких влияний.

Л. Арабесков в рассказе «Конкурс мистера Гопкинса» (1924) использует шаблоны детектива (фабула) и сатирического рассказа (пространные отступления об образе жизни миллионера и его секретаря), выводя на первый план столкновение изобретений русского и французского исследова-

теля. Побеждает, разумеется, русский специалист, но обещанного приза не получает... Романтически подается само столкновение умов: «Паллады» и «Орла» не стало, они ... перестали существовать, как потухшая фантазия». Как и В.Ф. Одоевский, автор произведения сожалеет о «детском» уровне развития человечества, говорит о преждевременности научных открытий.

А. Айзенворт включил в детскую приключенческую повесть «Пятеро смелых» (1935–1937) НФ элементы в виде фантазий юных путешественников.

3. Зеликович в научно-фантастическом романе «Следующий мир» (1930) создал картину утопического общества на Сатурне (при этом присутствует явное стилистическое влияние «4338-го года» В. Одоевского); другая авторская задача (популяризация научных достижений) была решена посредством обильного цитирования базовых знаний по каждому поводу, из-за чего книга превратилась в неплохой учебник.

В. Владко написал классический научно-фантастический роман «Аргонавты Вселенной» (1935), где помимо исследования космических лучей романтически показывалась и специфика взаимоотношений астронавтов. Далее книга дважды основательно перерабатывается в 1957 и 1975, так как «необходимо было устранить научные» несоответствия, установленные развитием астрономии. В издании 1957 года присутствует «обязательное» тогда послесловие доктора физико-математических наук, профессора С. Всехсвятского, в котором разбираются не литературные, а научные достоинства произведения.

А. Линевский «Листы каменной книги» (1930) называет НФ историческую повесть о человеке эпохи неолита.

2) В 1940–1950-х годах в фантастической литературе был сформулирован принцип «ближнего прицела». Фантазия жестко регламентировалась пятилетним планом развития, поэтому среди фантастических образов появляются немнущиеся брюки, самонадевающиеся ботинки, радиоуправляемые трактора и т.п. – книги В. Немцова, В. Охотникова, В. Сапарина, А. Палея.

В «Шестом чувстве» (1946) В. Немцова изобретен генератор микроволн, что избирательно освобождает поля и огороды от вредителей. В «Снегиревском эффекте» подобный генератор выращивает из «мертвого» дерева живое (из удочек – бамбук, из табакерок – карельскую березу). «Новая кожа» посвящена изобретению защитного слоя кожи, который позволяет не бояться обморожения, ожога.

А. Палей («Остров Таусена», 1948) популяризирует идеи эндокринологии: на отдельном острове ученый чудак бежал от мира и создал породы видоизмененных животных с полезными свойствами.

На таком фоне выгодно выделяются сюжетным динамизмом произведения Сергея Беляева и его однофамильца Александра Беляева, Л. Лагина, В. Обручева, Л. Платова, А. Студицкого. С 1945 года Иван Ефремов заявляет себя как самобытный автор, предлагая концепцию «тайны рядом»,

когда фантастическим оказывается реальный, хотя и экзотический мир («Путешествие Баурджеда», «Голец Подлунный», «Озеро горных духов», «Алмазная труба», «Тень минувшего»). Именно здесь наиболее ощутимо сказывается влияние русской романтической фантастики, которая трактовала ирреальный, фантастический мир как нечто пространственно близкое миру реальному (В.Ф. Одоевский, А.К. Толстой, Н.В. Гоголь) – в энциклопедической трактовке «романтико-приключенческая фантастика».

Перед войной была распространена также литература о врагах социализма: «Тайна двух океанов» Г. Адамова, «Пылающий остров» А. Казанцева, «Генератор чудес» Ю. Долгушина.

3) В 1957 году выходит «Туманность Андромеды» И. Ефремова, что знаменует новый взгляд на научную фантастику: главным объектом в ней становится Человек и его насущные проблемы. Иначе говоря, именно здесь начинается история современной научной фантастики и появляется целая плеяда авторов: бр. Стругацкие, Г. Альтов, А. Днепров, Е. Войскунский и Исай Лукодьянов, В. Михайлов, В. Савченко, М. Емцев и Е. Парнов, И. Варшавский, лучшие книги Г. Гуревича. Позже к ним присоединяются Кир Булычев, О. Ларионова, Д. Биленкин, З. Юрьев, А. Балабуха и др.

4) «Четвертая» волна авторов НФ – устоявшееся название поколения фантастов, которые начинали писать в 1960 – 1980-х гг., но в советское время мало издавались. В жанровом отношении «четвертая» волна однородна с «третьей», специализируясь преимущественно на рассказах, миниатюрах. Как правило, это участники «Малеевских», «Дубултинских» всесоюзных (первый семинар молодых писателей, работающих в жанре фантастики и приключений, прошел в 1982 году), а также региональных семинаров: Н. Астахова, В. Бабенко, А. Бачило, Д. Биленкин, Н. Блохин, Ю. Брайдер и Н. Чадович, А. Бушков, Э. Геворкян, Е. Дрозд, Ф. Дымов, В. Жилин, Б. Зеленский, М. Веллер, С. Иванов, А. Измайлов, Л. Козинец, А. Копти, А. Кубатиев, А. Лазарчук, С. Логинов, Лукины, А. Молчанов, В. Покровский, Б. Руденко, В. Рыбаков, А. Силецкий, А. Столяров, И. Тибилова, Д. Трускиновская, М. Успенский, Е. Филенко, М. Шаламов, Б. Штерн, Н. Ютанов и др.

Отметим, что указанных писателей объединяет «отлучение от публикаций», т.е. хронологически в 1960 – 1980-е годы они ощутимо не повлияли на развитие фантастики. С конца 1980-х годов эта группа авторов в целом относится к «социальной» или «реалистической» в понимании бр. Стругацких фантастике, сохраняя стойкий интерес к эпохе социализма (в формах отрицания либо ностальгии). Наиболее продуктивным здесь стал «*турбореализм*» – «самоназвание» направления в отечественной фантастике, которое пытается отмежеваться от фантастики как таковой. Зыбкость границ турбореализма (философская НФ, которая свободно обращается с реальностями) обуславливает достаточно широкий круг авторов: М. Веллер, А. Лазарчук, А. Столяров, В. Пелевин, близки к ним В. Покров-



ский, А. Саломатов, Э. Геворкян, М. Успенский, Е. Лукин, В. Рыбаков, Б. Штерн.

Причисление фантастов к турбореализму происходит по факту совпадения некоторых свойств их произведений с основными положениями указанного течения:

– литература представляется как информационная волна из прошлого в будущее, в которой автор должен находиться впереди ее; отсюда желательна повышенная смысловая насыщенность текстов, приводящая к множественности трактовок (понятие «надтекста»);

– человечество существует в условиях «перманентной катастрофы», что обуславливает пессимизм текстов – «эпикастрофизм»;

– такие начала, как личность, бог, мир равнозначны, поэтому любое проявление волшебства – существенная, обыденная часть единой реальности.

В заключение добавим, что нам не представляется необходимым выделять турбореализм как отдельную разновидность НФ, так как выше указаны слегка видоизмененные положения романтической философской фантастики. Совмещение в одной реальности фантастического и прозаического является также основным требованием для фольклорной научной фантастики (с 1960-х годов). Характерно, что в начале XXI века писатели сами признали некоторую искусственность такого названия, понимая турбореализм как «временный полигон для творчества».

5) С конца 1980-х годов помимо начавших печататься фантастов «четвертой» волны в НФ приходят новые имена: Ю. Буркин, В. Васильев, А. Громов, Г.Л. Олди, А. Легостаев, Ник Перумов, Н. Романецкий, М. Семенова, А. Тюрин, Е. Хаецкая, А. Щеголев и др.

Оговоримся, что с академической точки зрения такая классификация условна, но, тем не менее, позволяет в каждый из периодов целостно рассмотреть такое сложное и противоречивое образование, как научная фантастика. При этом «горизонтальный», проблемно-тематический срез классификации неконфликтно стыкуется с жанровым, что дает возможность проследить судьбу отдельных жанровых единиц, формируя фантастическую литературу как единое целое.

**Белорусская научно-фантастическая литература.** С сожалением приходится констатировать, что исследований по белорусской фантастике выходит мало, а библиографии отсутствуют. Традиционно систематизируем разрозненные критические сведения, приводя названия на языке оригинала.

В конце 1980-х годов наблюдался некоторый издательский интерес к фантастике в Беларуси: выходил русскоязычный журнал «Фантаkrim MEGA», в издательстве «Юнацтва» была основана «Библиотека приключений и фантастики». С середины 1990-х годов статьи о фантастике и художественные произведения публикуются в журнале «Маладосць».

Г. Зенова в работе «Фантастыка ў беларускіх апавяданнях 80–90-х гг.» (1999) дает краткий обзор имен, сопровождая теоретические послылки очень широким пониманием термина (как фантастическое в целом, жанр, тип литературы). Определения жанра здесь не дается, отсутствует анализ исследовательской базы.

Г. Воронова началом белорусской научной фантастики называет драму К. Крапивы «Брама неўміручасці» (1973), далее развитие НФ связывает с творчеством В. Шитика, где утверждается вера в науку, мощь человеческого разума идеализированного первопроходца (идеи, что были характерны для НФ того времени в целом).

Непринятие критикой «нежелательного» ответвления от приключенческой литературы, привело к забвению белорусской НФ вплоть до появления «Брамы...» К. Крапивы (1973). Авторитетом классика утверждается право фантастики на существование, дана новая тематическая установка: фантастика – это зеркало, отражающее актуальные проблемы общества, когда главным героем становится наш современник.

Фантастика 1980–1990-х годов характеризуется разочарованием в техническом прогрессе:

1) в результате экологической катастрофы (произведения В. Гигевича «Пабакі», А. Минкина «Карова», Л. Дайнеки «Чалавек з брыльянтавым сэрцам», Я. Сипакова «Блуканне па іншасвеце», А. Федоренко «Смута ...»);

2) в «иронической» фантастике творчество А. Павлихина;

3) в «космической» НФ: В. Гигевич («Карабель», «Марсіянскае падарожжа», «Кентаўры»), В. Климович («Сістэма Баслі», «Чацвертая ад Рэгула»).

Тогда же возникает белорусская антиутопия (В. Гигевич «Карабель»; А. Минкин «Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў»), философская фантастика (Я. Сипаков «Тыя, хто ідуць» и «Падары нам дрэва»; П. Васюченко «Белы мурашнік»), главной чертой которых становится печальная ирония.

Характерно, что в других работах исследователя в качестве отправной точки белорусской фантастики называется творчество Я. Мавра.

Важным является утверждение критика о тематическом изменении современной белорусской фантастики по сравнению с фантастикой 60–70-х годов: возрастает критичность в оценке перспектив человека в связи с развитием науки.

Исследователем допускаются некоторые неточности при трактовке самого понятия «научная фантастика»: 1) прогнозирование как основная функция (другие не названы) НФ; 2) утверждается происхождение научной фантастики из социальной фантастики XIX века.

С. Минскевич «по доле фантазии» делит фантастическую литературу на два течения, фэнтэзийное и научное. В последнем распространены следующие разновидности: фантастика предупреждения, социальная фантастика (под этим здесь понимается утопия), киберпанк и др. Корни фэнтэзийной литературы (как магическо-мистической) критик находит в бело-

русском фольклоре и верованиях, творчестве А. Мицкевича (утраченная фантастическая повесть о Литве 2000 года), дневниковых записях Я. Дроздовича. Вступление в космическую эру дало новый импульс фантастике: повести В. Шитика. На современном этапе выделяется философско-насыщенной прозой В. Гигевич, Ю. Станкевич, И. Шударева, П. Семинский.

Солодовников С. понимает фантастику как художественную условность и находит ее в сказке, мифе. Художественным методом фантастики является «адвартная мифатворчасць», т.е. переустройство мира. Научная фантастика при этом является новейшей мифологией. Далее под фантастикой понимается специфический художественный образ. Начало белорусской фантастики связано прежде всего с XX веком, когда разрабатывался жанр сказки в творчестве Богдановича, Тетки, Бедули, Коласа. В Беларуси первым в жанре НФ стал работать Я. Мавр «Чалавек ідзе» (1920) – история жизни древних людей. Смешения разных теорий, классификаций здесь очевидны: автор разграничивает понятие «в жанре НФ» и «НФ» («позже у Мавра появляется и научная фантастика – «Фантамабіль прафессара Цылякоўскага»). Далее впервые приводится хронологический ряд произведений белорусской научной фантастики: 1962 г. – первая книга В. Шитика («Апошняя арбіта»); 1967 г. – книги «Зорны камень», 1970 г. – «Парсекі за кармой», 1975 г. – «У час не вярнуліся». В 1973 году появляется комедия «Брама неўміручасці» К. Крапивы.

А. Павлихин в статье «Ці існуе беларуская фантастыка?» приводит достаточно полный перечень имен писателей-фантастов с конца 1980-х годов.

М. Шамякина («Чакаючы непазбежнага») делит фантастику на следующие разновидности: 1) социально-философская фантастика; 2) научная фантастика; 3) научно-приключенческая фантастика. При этом отмечены некоторые важные свойства советской фантастики: идеологизированность, «романтичность». Утверждается, что развитие НФ до 1980-х зашло в тупик: сюжет представлен несколькими вариантами апокалипсиса. Указав на характерное для белорусской научной фантастики соединение психологизма, социально-философского прогноза и научной точности, далее исследователь дает обзор жанров зарубежной фантастики. В русской литературе критиком добавлены такие оригинальные «жанры», как «турбореализм», «Школа братьев Стругацких», «Школа Ефремова».

Н. Химардин отмечает нарастающий кризис белорусской фантастики с 2000-х годов, указывает на единичность известных авторов. Действительно, на постсоветском пространстве известны имена лишь Ю. Брайдера и Н. Чадовича, работающих в соавторстве. Их первая публикация «Парушальник» (1983), дальнейшие сборники «Поселок на краю Галактики», «Ад на Венере», романы «Телепатическое ружье», «Евангелие от Тимофея», «Клинка Максара» и др., публиковавшиеся на русском языке, получили признание критики: премии «Странник», «Меч Руматы», «Меч в зеркале». Но на развитие белорусской фантастики творчество указанных авторов в силу их «пророссийской» настроенности напрямую не повлияло.

Р. Ковалев указывает на актуальность изучения специфики НФ, говорит об остроте этой проблемы, предлагая свое видение одной из ее сторон: НФ и фольклор. Исследователь перечисляет неперемные атрибуты научной фантастики: воображение, философская проблематика существования человека и мира, связывая их с фольклорными аналогами. Так, прослеживаются некоторые сюжетные соответствия подобной проблематики (проблема пространства и времени), освещаются идейно-художественные функции фольклорных образов в НФ (естественно-природное их толкование). При этом трансформация фольклорных образов служит расширению проблематики произведений, а образы становятся научно-фантастическими.

Белорусская научная фантастика нами понимается в более обобщенном смысле: до распада СССР сюда включаются и книги, издававшиеся белорусскими авторами на русском языке. Учитывая некоторую «интернациональность» НФ и официальное двуязычие, это представляется наиболее корректным, а также позволит несколько увеличить исследовательскую базу, что для Беларуси является критически важным.

Речь идет о творчестве витебчанина А. Геращенко, В. Гончарова, В. Гусева, Е. Дрозда, В. Козько, Н. Новаш, В. Павлова, А. Потупы, В. Строкина, А. Фомицы, имена которых даже в кратких обзорах почему-то не упоминаются, хотя подобный прецедент уже имеется – книги В. Шитика выходили и на русском языке.

Надо сказать, что белорусская научно-фантастическая проза находится сейчас в стадии «затянувшегося» становления. Стартуя в 1950-х годах примерно с одинаковых позиций вместе с русской НФ, до конца 1980-х годов белорусские авторы сохраняли «приверженность» к уже устаревшему кругу тем. Как следствие, возникает потеря издательского интереса, и неожиданный всплеск начала 1990-х ничего здесь не изменил: российская НФ также теряет своего читателя и на некоторое время замыкается в себе. На данный момент накопился изрядный текстовый материал, В. Гигевич, Ю. Брайдер и Н. Чадович известны за рубежом, а в самой Беларуси единого, центробежного, собирательного движения (хотя бы на уровне отдельного жанра) не наблюдается. Поэтому как никогда актуальными остаются вопросы бережного собирания литературного фантастического наследия, уяснения эволюционных путей развития белорусской фантастики. Перспективными здесь являются исследования о специфике фантастического в XIX веке, а также, учитывая плотное взаимодействие фантастической литературы, и сравнительные работы по славянским литературам. Что же касается белорусской НФ, то пока тот небольшой круг произведений, понимаемых под этим наименованием, находится в русле развития русской фантастики. Указанные критиками приведенные выше отличительные черты были актуальны для литературы уже с 1960-х годов.

## ТЕМА 8. Своеобразие фэнтэзи

*Жанровые разновидности зарубежного фэнтэзи. Своеобразие русского фэнтэзи. «Центральные» разновидности. «Пограничные» разновидности.*

Фэнтэзи – особая разновидность фантастической литературы, для которой характерны следующие черты: 1) наличие детализированной Волшебной Страны, живущей по нерациональным законам; 2) эпическая трактовка сюжетного конфликта; 3) заимствование основных элементов фабулы у сказки и авантюрного романа; 4) уникальная образность; 5) средневековый антураж; 6) особые пространственно-временные характеристики. Эксперименты с другими жанрами могут видоизменять стандартный набор свойств (технопанк, киберпанк, технофэнтэзи, фолькфэнтэзи).

Определение достаточно общее, что объясняется спецификой фэнтэзи: до сих пор идут споры о самой природе фэнтэзи. Более того, в каждой разновидности присутствуют уникальные черты – подробнее об этом далее.

Если до начала 1990-х годов жанр фэнтэзи во многом оставался подражательным (т.е. был представлен исключительно фэнтэзийным романом), то далее он включает смежные с научной фантастикой разновидности, притчу, осваивает юмористическую фантастику, появляются фэнтэзийные поэмы, стихотворения, сказки. В итоге разумно будет назвать фэнтэзи жанровым образованием, подчеркивая его особенную полиморфность в этом смысле, продолжающийся процесс интеграции в исследуемый объект новых компонентов. Почему же тогда не типом литературы, особой разновидностью? Дело в том, что подобной вынужденной описательностью уже характеризуется научная фантастика, имея вековую отечественную историю развития. Фэнтэзийный рассказ, как и повесть, всегда стремится к фрагментарности, являясь лишь частью, «осколком» Волшебной Страны. Незначительная распространенность рассказа в этом смысле подтверждает нашу мысль (см. «О волшебных историях» Толкина), а повесть обладает устойчивой тенденцией к циклизации, со временем образуя романную форму. В итоге наименование «жанровая область» здесь наиболее применимо, так как учитывает наличие прежде всего фэнтэзийного романа и жанровых единиц, тяготеющих к нему.

Заимствованный характер жанра, обусловил далее...

**Обзор жанровых разновидностей зарубежного фэнтэзи.** Жанр фэнтэзи был заявлен в 30-е годы XX века с появлением «Хоббита» Дж.Р.Р. Толкина, а эпичности в своем повествовании Толкин достигает в эталонном ныне «Повелителе Колец» (1954). Проявляясь в различной мере в творчестве Г. Лавкрафта, Л. Кэрролла (цикл об Алисе), Ф. Баума («Волшебник страны Оз»), К. Льюиса («Хроники Нарнии»), именно в творчестве

Толкина наиболее полно реализовались принципы нового тогда направления, а также, что не менее важно, и теоретически закрепились («О волшебных историях»). Безусловное родство фэнтэзи с волшебной сказкой, эпосом и мифами древних народов определило и задачи первого этапа функционирования зарождающегося жанра: мифотворчество и популяризация созданного мира. Толкин разработал Традицию с большой буквы, преодолеть которую попытались лишь в 1960-х годах. Традиция регламентировала практически все сферы литературного произведения: идейно-тематический уровень (с его концепцией вселенской борьбы Добра и Зла), образную систему (созданная автором демонология просуществовала в «толкиновском» фэнтэзи и до наших дней), стиль. Характерно, что стремление Толкина к детальности своего мира-мифа отразилось в смежных разработках с литературой (географией, языкознанием), формируя категории пространства и времени как определяющие для фэнтэзи. Интрига в «толкиновском» фэнтэзи второстепенна, она увязает в детальном описании холмов, рек, четком соблюдении ритма путешествия.

В дальнейшем традиции Толкина продолжит целая плеяда имен (Э. Бойо, Т. Деннинг, Д. Геммел, Р. Джордан, Д. Уайли, А. Фостер, Б. Хэмбли и др.), все они будут писать о Герое в средневековом мире, который живет по закону Равновесия. Отсюда характерным станет использование контрастных образов, среди которых Герой и ищет свое место.

Вторая традиция в жанре фэнтэзи представлена творчеством Р. Говарда (романы о Конане-варваре), изначально развиваясь параллельно толкиновской. Позже, в 1960-е годы она оформится как литература «меча и магии», «героическое фэнтэзи», поддержанная уже более серьезной мифосоставляющей кельтской мифологии (Артурианский цикл, ирландские саги и поверья). Реформа жанра выразилась в том, что авторы перестали эксплуатировать сказочные мотивы, сохранять символику волшебной сказки, обогащать сказочный сюжет разработанным фоном. Главным отличием от предыдущей разновидности станет создание мира вокруг Героя, ориентация на психологизм образов, а отсюда и невозможность их четкого разделения на Добро и Зло. Добро и Зло заключено в Герое, а весь мир – это сценическая бутафория, не претендующая на эпичность.

В рамках «героического фэнтэзи» выделяется несколько крупных разновидностей по тематическому признаку: «сказания о Конане», литература «драконов и подземелий», «классическое» фэнтэзи. Кратко охарактеризуем каждую из них.

Из фантастики на одну тему сказания о Конане выросли в целую ветвь литературы. На основе незаконченных вещей, черновиков и заметок Говарда первую волну таких новелл Л. Картера, С. де Кампа, Б. Ниберга С. де Камп опубликовал в 1960 – 1970-х годах в 12-томнике издательства Lancer Books. Всего было 12 циклов повестей и романов, общей чертой которых было следование намеченной Говардом сюжетной линии.

К 1980-м годам указанные авторы уже самостоятельно разрабатывают вселенную о Конане, включая имена Э. Оффута, Д. Мэя, К. Вагнера и П. Андерсона (было написано 9 циклов): суть изменений заключается в заполнении лакун во временной линии произведений Говарда.

С 1980-х годов написание книг о Конане окончательно поставлено на поток на коммерческой основе, авторы волны, среди которых появляются новые имена (Ш. Мур, Д. Хокинг, Л. Карпендер, Р. Грин и др.), лишь используют географию и псевдомифы Хайборийского мира.

Литература «драконов и подземелий» также имеет несколько миров: RavenLoft, Dark Sun, Forgotten Realms и DragonLance, каждому из которых соответствует свой круг авторов. Только последний мир насчитывает свыше 90 произведений. Близость такой литературы к настольным и компьютерным играм обусловила и свою специфику: упрощенный сюжет, развлекательная цель, яркие образы, подробная демонология, упрощенность пространственно-временных свойств миров. Наиболее известными авторами разновидности являются Т. Хикмен и М. Уэйтс с трилогией «Сага о копье», «Драконами летнего полдня» и др.; Дж. Локхард со «Временем для драконов»; Энн Маккефри («Перн 1 – 11»); Д. Коул («Знак драконьей крови»); Д. Найлз (цикл романов о королевстве Муншаез) и др.

«Классическое» фэнтези зарождается в 1960-е годы, когда формируется новая волна авторов, сделавших попытку сотворения своего Мира. Наиболее многочисленная и чаще других копируемая, эта разновидность сегодня является «классической» по сравнению с концом XX века, когда появляется «научное фэнтези», «киберпанк». Понятно, что чисто в жанровом отношении такая разновидность недалеко от «толкиновского» фэнтези, но ее отличает удачный симбиоз авантюрного сюжета (наследие романов о Конане) и философской основы (определяющая черта толкиновских книг). Мир вокруг Героя и Герой как творец мира чередуются в таких произведениях, образуя причудливые сочетания, часто не поддающиеся четкому разграничению. И лишь обилие имен не позволяет называть эти книги отдельными разновидностями. Таковы саги Майкла Муркока, Андре Нортон, Фрица Лейбера, Урсулы Ле Гуин, Филиппа Фармера, Глена Кука, Эдмонда Гамельтона, Фрэнка Хэрберта, Кэтрин Куртц, Анжея Сапковского, Роберта Шекли, Роджера Железного.

В числе проблемных моментов до сих пор остаются вопросы о самостоятельности так называемых разновидностей «научного» фэнтези, «киберпанка», юмористического фэнтези, альтернативной истории.

«Научное» фэнтези появляется в конце 1960-х годов и представляет собой сплав научной фантастики и фэнтези в классическом его понимании (М. Суэнвик «Дочь железного дракона», Н. О'Донахью «Перекресток», Ч. Кэрлайн «Моргейн»). Иначе говоря, законы магии, волшебные артефакты объясняются вполне научно сообразно законам времени. Нам представляется сомнительным необходимость включения «научного» фэнтези

именно в фэнтэзийную литературу, так как вопросами техногенной цивилизации традиционно занимается научная фантастика.

Идеи «киберпанка» напрямую выросли из наследия «научного» фэнтэзи, но отличаются значительным сближением с фэнтэзи по целому ряду признаков – книги У. Гибсона. Волшебная Страна в «киберпанке» – это Сеть, волшебное существо; роль гоблинов и орков выполняют охранные программы, вирусы; силы добра – искатели информации. Средневековый быт успешно узнается в соответствующих аналогах в технике, описание инфоопераций сравнимо с магическими действиями волшебников.

Юмористическое фэнтэзи стало самостоятельной разновидностью юмористической фантастики (наряду с научной фантастикой) ввиду нарушения главного закона Мэтра: «реальность» волшебного мира автором ставится под сомнение. Традиционно разновидность делится на два подвида: «собственно юмористическое» (Р. Асприн – «Мир воров», Т. Гудкайнд – «Правила Волшебника», Г. Рэндал «Слишком много волшебников») и пародии (Г. Берд, Д. Кенни «Холестерин колец», «Тошнит от колец»). Различия касаются степени отрицания: сомнение и добрая улыбка противопоставлены грубому отрицанию волшебства.

В «альтернативной истории» фантастическим является сам факт возможного ее переписывания (Д. Мэй «Изгнанники в плиоцен», К. Холт «Тризна по женщине», П. Хьюсон «Сувенир»). Часто другие элементы фантастики там и вовсе отсутствуют, что ставит под сомнение разумность выделения такой единицы, поскольку ее функции успешно выполняют исторические произведения.

**Разновидности русского фэнтэзи.** Русское фэнтэзи имеет свои особенности по сравнению с западным аналогом, и особенности эти проявляются ярче всего в следующих разновидностях.

*Центральные разновидности:*

1. Классическое фэнтэзи (представлено фэнтэзийным романом разной тематической направленности, фэнтэзийной повестью, реже рассказом).
2. Фольклорное фэнтэзи (фольклорно-фэнтэзийная повесть, литературная сказка, реже фольклорно-фэнтэзийные роман и рассказ).
3. Авторское фэнтэзи (как правило, это фэнтэзийные романы, тяготеющие к эпичности и образующие целые фантастические миры).

*Пограничные разновидности* в основном построены на взаимопроникновении фэнтэзи и научной фантастики:

1. Технофэнтэзи.
2. Киберпанк.
3. Альтернативная история.
4. Юмористическое фэнтэзи.
5. Новеллизация компьютерных игр.



Остается открытым вопрос о включении следующих единиц в фэнтезийную область: мистики, космической оперы, сказки, притчи, сатирического и научного фэнтези.

Данная классификация обладает одним несомненным достоинством (как и недостатком): она не привязана к жесткому классификационному признаку, а ориентируется на сложившуюся традицию понимания фантастического, что есть несомненный плюс для литературы, способной за следующие пять лет значительно измениться. Понимая фэнтези как жанровую область, мы тем самым оставляем широкий простор для дальнейшего видоизменения схемы. Укрупнение отдельных разновидностей либо их исчезновение не изменит главных групп: всегда останется центральная группа для области, а также всегда будут наблюдаться пограничные явления, объясняемые активной полиморфностью фэнтези. За рубежом центральная группа сохраняется неизменной уже более 50 лет, у нас же она сложилась к середине 1990-х годов, что позволяет надеяться на таковую неизменность еще некоторое время. Критериями для отнесения произведений в центральную либо пограничную группу стали специфические черты фэнтези, указанные в определении. Оговоримся, что порядок свойств в определении отражает важность каждого из них: отсюда отсутствие Волшебной Страны изначально является препятствием для применения дальнейших пунктов.

#### 1. Классическое фэнтези.

Находясь в мейнстриме фэнтези, эта разновидность является прямой наследницей сразу двух западных разновидностей: «толкиновского» и «героического» фэнтези. В русской литературе, как правило, сейчас наблюдается симбиоз: в качественных книгах трудно разделить, где описание Волшебной Страны является самоцелью, а где – авантюрным фоном для описания походов героя. Для данной разновидности обязательным является соблюдение всех шести вышеуказанных принципов.

От авторского фэнтези классическое отделяет тонкая грань миротворчества. Писатели, продолжающие работать в каноническом мире Толкина либо Говарда, обязаны соблюдать определенные законы для достижения эффекта «узнавания», а часто, на первых порах, и успешности книги (наиболее яркий пример – вольное продолжение «Властелина колец» Н. Перумовым). В дальнейшем, в случае успеха, начинается процесс поисков, самостоятельного миротворчества (авторское фэнтези). За отсутствием толковой библиографии приведем список имен и наиболее интересные для анализа произведения:

Л. Андропова «Вода окаянная», А. Анисимов «Игры богов», В. Банников «Почти дом», К. Бояндин «Ралион 1 – 7», Н. Васильева «Черная книга Арды», О. Викторов «Дороги судьбы», И. Волознев «Дарт 1 – 3», А. Ворон «Время волков», О. Голотвина «Представление для богов», Д. Данильченко «Повелитель драконов», Д. Фарид «Властелин Севера», Л. Жаков «Чудес не бывает», Д. Иртегов «Картель крысоловов», В. Камша «Хроники

Арции 1 – 4», А. Китаева «Век дракона», А. Колпиков «Дар менестреля», А. Корепанов «Вино Асканты» и «Найти Эдэм», О. Котенко «Слово говорящего», Д. Крюков «Хроника великой войны», И. Кублицкая «Год грифона», А. Лайк «Синий, как море», В. Лосев «Игрушка богов», Е. Лотош «Делай, что должно», Е. Лукин «Разбойничья злая луна», А. Марков «Апсу», А. Мартьянов «Мир волкодава 1 – 5», А. Матюхин «Удел упыря», Н. Мещанкин «Одержимый 1 – 2», И. Мороз (П. Молитвин) («Полуденный мир», «Наследники империй», «Ветер удачи», «Тень императора»), Е. Нечаев «Сын Люцифера 1 – 2», В. Обедин «Волчий пасынок: путь к Сухому морю», В. Овчаров «Жестокие истины», Ю. Остапенко «Стигматы», А. Палий «Там, где кончается лес», А. Пехов «Крадущийся в тени» и «Цена свободы», А. Платов «Алая книга Готреда» и «Замок», И. Пронин «Куклы всадника Лойоди», С. Раткевич «Посох Заката», Н. Резанова «Золотая голова» и «Крепость», А. Рыжов «Земля Тре», А. Сергеев «Беглец», В. Синельников «Веер миров» и «Тени миров», О. СклЯров «Белый путь» и «Агинский мир», В. Спринский «То, что приходит на зов», Н. Степанов «Магистр», Ю. Токтаева «Протяни мне руку из тьмы», В. Третьяков «Увидеть дракона», Д. Херпи «Карты Рая», С. Челябин «Ключи коростеля», творчество А. Егорова, О. Елисейевой, Н. Ипатовой, А. Льгова, В. Исьемини (Ночкина), А. Легостаева, Э. Раткевич, С. Садова, Д. Скирюка, Д. Трускиновской, Ф. Чешко.

Другой характерной чертой русского фэнтэзи является частое рациональное обрамление фэнтэзийного текста: здесь сказывается влияние научной фантастики, более распространенной у нас до 1990-х годов. Обычно такое допущение представляет собой видоизмененное заимствование из романтической «завуалированной» фантастики: герой волею обстоятельств попадает в Волшебную Страну. Здесь возможны варианты с периодическим возвращением в реальный мир, со значительным укрупнением предыстории, порой до 1/3 текста.

Перечислим примечательных авторов: Е. Абаринова-Кожухова («Холм демонов», «Дверь в преисподнюю», «Искусство наступать на швабру»), Л. Андропова «Игра» и «Скажи «Сабикон», А. Бачило «Проклятье Диавардов» и «Помочь можно живым», В. Волков «Великая тайна», Н. Гайдамака «Меченная молнией», А. Дихнов «Рагнаради 1 – 3», Д. Казаков «Открытая книга», С. Карелин «Хроники Шандалара 1 – 3», А. Карпенко «Грань креста» и «Гребцы галеры», С. Кириенко «Гулы», В. Кумеров «Тьма над бездною», Ю. Латынина «Вейнская империя 1 – 5», Н. Мазова «Исповедь зеленого пламени», И. Мак «Дракон огня 1 – 3», Е. Малинин «Проклятие Аримана 1 – 3», Ю. Михайлова «Кора», О. Панкеева «Судьба короля 1 – 3», В. Проскурин «Сага о хоббите 1 – 3», А. Фомичев «Пусть бог не вмешивается», творчество Е. Гаркушева, А. Мазина, В. Угрюмовой, М. Фрая, Е. Хаецкой.

2. Фольклорное фэнтэзи – фолькфэнтэзи, славянское фэнтэзи, сказочная фантастика. Ее особенностью стал интерес преимущественно к русскому фольклору, когда происходит стилизация западных литературных стандартов под русскую мифологию и демонологию.

Лучшие авторы этой тематической группы: А. Андреев «Путь к перевалу», «Охота на крыс», П. Анорин «Железный воин», Л. Бутяков «Владигор», А. Зубко «Волхв-самозванец», Н. Лазарева «Вырь», А. Лазарчук «Кесаревна Отрада 1 – 2», Е. Лукин «Катали мы ваше солнце», В. Любимова «Одолень-трава», А. Миронов «Семь верст до небес»; творчество А. Бушкова, О. Громыко, В. Купцова, Т. Кухто, Ю. Никитина.

Тяготение фольклора к небольшим жанрам повлияло здесь на преимущественную продуктивность жанра повести. С накоплением материала, появлением тематических циклов заметна тенденция к укрупнению жанра. Начиная, как авторы литературных сказок, далее фэнтэзийно-фольклорных повестей, писатели тяготеют к миротворчеству, которое выходит за рамки фольклорной тематики. Поэтому лучших из подобных фантастов (М. и С. Дьяченко, Ю. Никитин, М. Семенова) предпочтительнее анализировать в авторском фэнтэзи. Поясним нашу мысль.

Никто не отрицает наличие у нас славянской мифологии, но она не является частью нашей жизни, поскольку отождествляется прежде всего с язычеством. Читатель русского фэнтэзи принадлежит к христианскому архетипу (либо постсоветскому) и, внушаемое этим религиозным архетипом презрение ко всему, что было до крещения Руси (или до 1917 года), это ставит крест на попытках популяризации язычества. Небольшие миниатюры, повести по аналогии с фольклором воспринимаются более благосклонно, как дань «патриотизму», литературной моде, часто творческие эксперименты. Создание полноценного романа на фэнтэзийной основе требует органичного воссоздания языческого мира, а главное, как основной постулат фэнтэзи, – веры в него. Преобладание указанных архетипов сознания ставит непреодолимую преграду для такой задачи. И дело здесь не в том, что автор не в состоянии полно изобразить пантеон славянских богов или опасается затронуть религиозные чувства читателя (например, известны скептические взгляды на христианство Н. Перумова). Дело в том, что книги эти пишутся не для «языческого» писателя, а для христианской аудитории. Допустим, должный уровень обобщения фантастом достигнут и создано нечто более монументальное, чем быличка или стилизованная под фольклор повесть – творчество Ю. Никитина. Но это место в сознании читателя уже занято классическим фэнтэзийным романом, который в принципе не противоречит христианству, а где-то даже и сходно трактует мир как противостояние великого Зла и Добра. Поэтому тщательная проработка языческого мира вплоть до воссоздания его мифологии воспринимается как «талантливая» фольклорная стилизация, необычный фэнтэзийный роман, где автор как бы «подменил» имена и географические названия. Для

большинства подобных книг данный мыслительный шаблон действительно разумен, но в случае действительного миротворчества следует отграничивать такие произведения. И наиболее оптимальным вариантом здесь представляется отнесение их к авторскому фэнтези.

### 3. Авторское фэнтези.

Перечень авторов здесь невелик: В. Васильев, М. и С. Дьяченко, Ю. Никитин, Н. Перумов, М. Семенова, возможно, В. Крапивин. Однако напомним, что в фэнтези есть «имена» и есть «Имя». Первые пишут о Волшебной Стране, а вторые ее создают. Продуктивность такого деления иллюстрируют известные примеры, когда «Имя» – это значит отдельная разновидность фэнтези (Д. Толкин – классическое, толкиновское; Р. Говард – героическое). Русские писатели разработали фэнтезийные миры, не уступающие по оригинальности и детализации токиновскому. Им подражают, у них заимствуют идеи, сюжетные схемы, образы, что образует свои тематические группы. Подобные процессы происходят и на Западе: там также сложился круг авторов, выделяющихся из стандартной классификации (саги Майкла Муркока, Андре Нортон, Фрица Лейбера, Урсулы Ле Гуин, Филиппа Фармера, Глена Кука, Эдмонда Гамельтона, Фрэнка Хэрберта, Кэтрин Куртц, Анжея Сапковского, Роберта Шекли, Роджера Железного и др.).

***Пограничные разновидности фэнтези.*** 1. Технофэнтези и киберпанк мы рассматриваем в русской литературе как одну тематическую группу (технофэнтези), так как разновидности отличаются лишь разной степенью «механизации» Волшебной Страны, малопродуктивны (к 2005–2006 гг. наблюдается падение читательского интереса к литературе киберпанка). Основные представители разновидности: В. Васильев, В. Гусева, Д. Ильин, А. Козлов, Л. Кудрявцев, О. Кулагин, А. Матях, В. Панов, А. Тюрин, В. Холмогоров, некоторые книги В. Головачева, Ю. Петухова; Д. Кузнецов «Быстринка», А. Лесной и Н. Чугунов «Кромсая защиту», С. Лукьяненко «Лабиринт отражений», Т. Матвеева «Глубокое погружение» и «Башня ангелов», Н. Менщикова «Тайна Мебиуса», Ю. Охлопков «Могурцы», О. Палек «Реальная виртуальность», В. Проскурин «Deer Downtown», А. Ромаданов «HTML», В. Точинов и А. Щеголев «Новая инквизиция».

Помимо рассмотренных ранее в зарубежном обзоре черт разновидности укажем на некоторое своеобразие технофэнтези в русской литературе: 1) отмеченная выше общность тематики у киберпанка и технофэнтези; 2) полностью заимствованный характер (заимствование готовых сюжетных схем, идей); 3) постепенное выделение новеллизации компьютерных игр в отдельную тематическую группу.

Пограничность положения технофэнтези выражается в тесном взаимодействии с НФ, использовании ее технических реалий. Но причисление технофэнтези к научной фантастике будет неверным, так как здесь присутствуют основные черты фэнтези:

- несколько видоизмененная Волшебная Страна, функции которой выполняет виртуальная реальность;
- уникальная (нереальная) образность;
- фантастические свойства пространства и времени.

Основное действие в таких произведениях разворачивается не в реальности или будущей реальности (НФ), а некоей «надреальности», непостижимой, бесконечной, истинной. Периодические возвращения героя домой становятся реже, и далее появляется главная Цель – остаться в Волшебной Стране навсегда. Неизменно присутствует RPG рост персонажа, препятствия на пути к сказочной цели (чаще всего это артефакт), волшебные помощники и т.д.

Единый фэнтэзийный конфликт здесь делится на два варианта: герой и враждебная виртуальная реальность, герой и также враждебная ему реальность (чаще в киберпанке).

## 2. Новеллизация компьютерных игр.

Это сравнительно новое явление даже по меркам зарубежной фантастики, так как связано оно с бумом компьютерных игр с середины 1990-х годов. Фэнтэзийность таких книг избирательна: различаются произведения по типу жанровой разновидности игры (ролевые, шутеры, квесты и т.д.). Выделим здесь единицы фэнтэзийного и научно-фантастического свойства:

А. Андронов «Сталкер», «Быть победителем», Т. Борщевская «Операция «Выродок в космосе», Д. Виконтов «Место боя», О. Калашник «Рэйнджер», А. Краснянский «Wing Commander II: Новеллизация игры», В. Пелевин «Принц Госплана», В. Третьяков «Игра в Грааль», А. Лайк «Избранник Господень», творчество В. Маруцкого, В. Марченко, подборки подобных произведений присутствуют в игровых изданиях и тематических журналах («Лучшие компьютерные игры», «Мир фантастики», «Виртуальные радости»).

Интересно, что произведения на основе НФ игр, если следовать логике, мы также должны причислить к околофэнтэзийным, так как в них присутствует выдуманная волшебная страна, есть установка на ее истинную реальность, как и в киберпанке.

## 3. Альтернативная история обычно делится на две группы:

- Собственно АИ, которое обладает претензией на научность и незначительно отличается от исторической литературы произвольным изменением хронологии повествования, зафиксированной логики исторического развития. В результате читатель оказывается в «другой» реальности, живущей по законам «первой», уже существующей. Стартовая разбежка обычно заключается в несовпадении с каким-нибудь известным событием, после которого будущее человечества изменилось.

- Повествование о параллельных мирах, не претендующее на правдивость, которое мало отличается от соответствующих тематических «прародителей» (историческая литература, НФ, утопия, фэнтэзи).

Границы между указанными группами размыты, их понимание индивидуально, что говорит не в пользу дробления альтернативной фантастики. Поэтому приведем единый список наиболее известных авторов:

В. Аксенов «Остров Крым», Т. Алешкин «Плутарх. Жизнеописание Александра», М. Алферова «Мечта империи», В. Антонов «Китайская петля», Н. Бегемотов «Фронты», И. Бугайенко «APOCALYPSE RETURN», В. Булат «Лишь бы не было войны», А. Бушков «Россия, которой не было», Л. Вершинин «Первый год республики», Е. Витковский «Павел II» и «Земля святого Витта», С. Данилин «Отменить Христа», А. Доставалов «По ту сторону», А. Ерпылев «Зазеркальные близнецы», В. Звягинцев («Одиссей покидает Итаку», «Вихри Валгаллы», «Право на смерть»), А. Зинухов «В лето 6454», П. Крусанов «Укус ангела», А. Лазарчук «Иное небо» и «Все способные держать оружие», С. Лукьяненко «Холодные берега», А. Молчанов «Схождение в ад» и «Падение «Вавилона», С. Норка «Русь окаянная», В. Рыбаков «Человек напротив», В. Светлогорко «Отщепенец мелкого масштаба», М. Тырин «Истукан», М. Успенский «Посмотри в глаза чудовищ», О. Санчес «Побег от ствола судьбы на горе жизни и смерти», Е. Сартинов «Последняя империя», Б. Штерн «Второго июля четвертого года» и «Эфиоп», В. Щепетнев «Марс, 1939 год», творчество А. Валентинова, О. Григорьевой, О. Маркеева, Н. Романецкого, В. Сегалья.

Фантастичность такой литературы часто сомнительна, не говоря уже о ее фэнтэзийности, поэтому «пограничное» положение АИ можно объяснить лишь методом отталкивания: это не собственно историческая литература. Волшебная Страна здесь не отрицается, но прямо и не утверждается: «все события могли иметь место ...».

#### 4. Юмористическое фэнтэзи.

Исходным пунктом для исследования фэнтэзийной литературы здесь будет утверждение об обязательном разделении юмора и сатиры. Юмористическое фэнтэзи в целом соответствует данному нами определению по всем пунктам, сатирическое по этим же пунктам сразу же исключается из предмета исследования (отрицается существование Волшебной Страны как единственной реальности, ее детализация заменяется схематичным наблюдением сказочной фабулы). Но если юмористическое фэнтэзи соответствует определению, то в чем же его «пограничность», ведь часто исследователи приводят анализируемую разновидность как «твердое» фэнтэзи?

Пограничность такой литературы заключается в некотором нарушении каждого принципа фэнтэзи за счет смеховой составляющей (герои ставят под сомнение отдельные моменты проявления Волшебной Страны либо ведут себя как современные читателю люди; серьезность противостояния сил Зла и Добра снижается осмеянием Зла; на первое место выдвигается авантюренность сюжета).

В рамках юмористического фэнтэзи выделим следующих авторов: творчество А. Беянина, А. Больных, Э. Замогильного, Е. Клещенко,

Н. Маркеловой; А. Воронова «Дети Брагги», В. Грубман «Герой», А. Дихнов «Записки Черного Властелина», Т. Ермолаев «Дети Судного дня», Б. и Н. Жуковы «Экскурсия», А. Лайк «Алая книга западных пределов», Е. Лукин «Там, за Ахероном ...», Е. Малинин «Шут королевы Кины», Д. Мансуров «Кощей» и «Бессмертный», А. Миронов «Двенадцатая дочь» и «Древнерусская игра: много шума из никогда», Г. Орловский (Грушвицкий) «Ричард Длинные Руки 1 – 4», Я. Трофимов «Вечная ночь», А. Уланов «Раз герой, два герой».

Сатирическое фэнтэзи отрицает уникальность Волшебной Страны и использует фантастику как художественный прием. Логично будет поэтому изучать такие произведения в сатирической литературе. Приведем, тем не менее, имена некоторых авторов: творчество П. Вязникова, Д. Емеца; А. Абрамкин «К вопросу о ...», А. Горшков «Призраки», К. Еськов «Последний кольценосец», А. Жвалевский «Порри Гатер», С. и Е. Захаровы «Рыцарь и Ко», Э. Мухутдинов «Мечи Эглотаура», Д. Нечай «Дуракам закон не писан», К. Рогов («Варвар и меч», «Взхоббит против тьмы», «Ружье из черной стали»), М. Успенский «Там, где нас нет».

Проясним некоторые моменты, касающиеся «спорных» разновидностей. «Космическая опера» – достаточно продуктивная группа произведений с НФ тематикой, но имеющая тенденцию к циклизации, эпичности, что выделяет ее из рамок НФ как литературы о Человеке. Все-таки это научная фантастика, что подтверждается длительным путем ее параллельного развития с фэнтэзи в зарубежной литературе. У нас она приобретает популярность довольно поздно, одновременно с развитием фэнтэзийной литературы, что, возможно, и повлияло на терминологическую путаницу.

Мистику мы относим в отдельную группу произведений и понимаем в русской литературе как производную от романов ужасов – самостоятельного жанра. Подобную независимость отметим и у сказки, притчи, детективной фантастики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агеносов В.В. Советский философский роман. – М., 1989. – 466 с.
2. Альбеткова Р.И. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века // Из истории русского романтизма: Сб. ст. – Кемерово, 1971. – 71 с.
3. Арсентьева Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. – М., 1993. – 355 с.
4. Баталов Э.Я. В мире утопии. – М., 1989. – 319 с.
5. Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. – Саратов, 1972. – 52 с.
6. Белинский В.Г. Речь о критике // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1953. – Т. 1. – 572 с.
7. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1954. – Т. 4. – 675 с.
8. Белинский В.Г. Литературные мечтания // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1955. – Т. 6. – 799 с.
9. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески и «Миргород») / Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М., 1953. – Т. 1. – 572 с.
10. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1996. – 351 с.
11. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология // Русская литература, 1984, № 3. – С. 55–74.
12. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л., 1970. – 448 с.
13. Бритиков А.Ф. Эволюция научной фантастики / О прогрессе в литературе. – Л., 1977. – С. 209–287.
14. Бушмин А.С. Сатира Салтыкова-Щедрина. – М.–Л., 1959. – 664 с.
15. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – 403 с.
16. Васильев С.Ф. Проза А.К. Толстого: направление эволюции и контекст: Учеб. пособие. – Ижевск, 1990. – 96 с.
17. Вацуро В.Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // Культурное наследие древней Руси: Истоки, становление, традиции. – М., 1976. – 460 с.
18. Взгляд сквозь столетия. (Русская фантастика XVIII и первой половины XIX вв.). – М.: «Молодая гвардия», 1977. – 336 с.
19. Виргинский В.С. В.Ф. Одоевский. Естественнонаучные взгляды. – М., 1975. – 111 с.
20. Вопросы романтизма в отечественном литературоведении: Библиогр. указ. 1956–1968 гг. – Казань, 1970. – 172 с.
21. Гачев Г.П. Жизнь художественного сознания. – М., 1972. – 227 с.
22. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в XIV т. – М.–Л., 1952. – Т. VIII. – 816 с.
23. Горбунов А., Семибратова И. Научная фантастика: Библиогр. список произвед. сов. и прогрес. зарубеж. писателей / ГБЛ. – М., 1985. – 24 с.



24. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.–Л., 1959. – 531 с.
25. Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике. – М., 1991. – 158 с.
26. Гуревич Г.И. Карта страны фантазий. [Фантастика в литературе и кино]. – М., 1967. – 176 с.
27. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. – Владивосток, 1986. – 204 с.
28. Дмитриев В.А. Проблемы условности в реалистическом искусстве. – М., 1974. – 279 с.
29. Дудина Т.П. Мистическая культурная традиция в творчестве А.К. Толстого // Русская классика: проблемы интерпретации. – Липецк, 2002. – С. 44–57.
30. Жаринов Е.В. Романтическая беллетристика в России начала 19 века и проблема фатализма // Проблемы истории литературы. – М., 1998. – Выпуск 4. – С. 12–37.
31. Жаринов Е.В. Современный роман ужаса и традиции английского предромантизма и романтизма // Проблемы истории литературы. – М., 1998. – Выпуск 5. – С. 21–39.
32. Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В двух томах / Сост. А.А. Гугнин. – М., 1985. – Т. 1: Сборник. – 1985. – 608 с.
33. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. – М.: Наука, 1974. – 342 с.
34. Иванов С. Фантастика и действительность // Октябрь, 1950, № 1. – С. 155–164.
35. История русской литературы XIX века: 1800–1830-е годы: в 2 ч. / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. – М., 2001. – Ч. 2. – 256 с.
36. Кагарлицкий Ю.Г. Что такое фантастика? – М., 1974. – 349 с.
37. Кагарлицкий Ю.Г. Реализм и фантастика // Вопросы литературы, 1971, № 1. – С. 101–117.
38. Калугин В. Были и небыли Александра Вельтмана // Вельтман А.Ф. Избранное. – М.: Правда, 1989 – 556 с.
39. Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Н.В. Гоголя. – Томск, Изд-во Томск. ун-та, 1962. – 135 с.
40. Кац С.Р. История советской фантастики. – Саратов, 1993. – 216 с.
41. Кирилюк З.В. О. Сомов – критик и беллетрист пушкинской эпохи. – Киев, 1965. – 167 с.
42. Ковтун Е.Н. К вопросу о соотношении понятий «условность» и «фантастика» в литературоведении // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, 1990, № 1. – С. 16–22.
43. Ковтун Е.Н. Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М., 1999. – 308 с.
44. Купалов вечер: Избр. произведения / О. Сомов. – Киев, 1991. – 557 с.

45. Курилов А.С. Примечания // Толстой А.К. Князь Серебряный. – Тула, 1985. – 351 с.
46. Ланин Б.Н. Литературная антиутопия XX века. – М., 1991. – 102 с.
47. Лем С. Фантастика – не самоцель // Вопросы литературы, 1970, № 9. – С. 175–180.
48. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957. – 620 с.
49. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа 19 столетия // Лотман Ю.В. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 3. – 495 с.
50. Ляпунов Б.В. В мире мечты. Обзор научно-фантастической литературы. – М., 1970. – 213 с.
51. Ляпунов Б.В. В мире фантастики. Обзор научно-фантастической и фантастической литературы. – М., 1975. – 207 с.
52. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М., 1966. – 183 с.
53. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1978. – 398 с.
54. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976. – 375 с.
55. Маркович В.В. Вступительная статья // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произв. / Сост. А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, М.А. Турьян и др. – Л., 1990. – 672 с.
56. Мейлах Б.С. Русская фантастическая повесть // Русские повести XIX века. История и проблематика жанра: Сб. ст. – Л., 1973. – С. 50–81.
57. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1995. – 407 с.
58. Мир глазами фантастов. – М., 1986. – 175 с.
59. Мир Толкина: Справочник. – М., 1992. – 96 с.
60. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976. – 351 с.
61. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л., 1986. – 198 с.
62. Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – М., 1977. – 358 с.
63. Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л., 1975. – 317 с.
64. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1959. – 495 с.
65. Око тайфуна. Последнее десятилетие советской фантастики: Сб. статей. – СПб., 1994. – 256 с.
66. Осипов А.Н. Основы фантаствоведения: Пособие для культпросветучрежд. и любит. объедин. – М., 1989. – 126 с.
67. Павлинов С.А. Философские притчи Гоголя: Петербургские повести. – М., 1997. – 80 с.
68. Парнов Е.И. Фантастика в век НТР. Очерки современной научной фантастики. – М., 1974. – 192 с.
69. Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. – М., 1982. – 511 с.
70. Петрунина Н.Н. Творчество О. Сомова // Сомов О. Были и небылицы. – М., 1984. – 365 с.

71. Погорельский А. Избранное / Сост.; вст. ст. М.А. Турьян. – М., 1985. – 432 с.
72. Погорельский А. Двойник: Избранные произведения / Сост.; предисл. и примеч. З.В. Кирилук. – Киев, 1990. – 367 с.
73. Поддубная Р.Н. Тип героя и характер конфликта в повести «Вий» // Вопросы художественной структуры произведений русской классики: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н.М. Владимирская. – Владимир, 1983. – 97 с.
74. Пospelов Г.Н. История русской литературы XIX века (1840–1860-е гг.). – М., 1972. – 470 с.
75. Пospelов Г.Н. Творчество Н.В. Гоголя. – М., 1953. – 280 с.
76. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – 364 с.
77. Путешествие без конца. В мире приключений и фантастики: история и поэтика жанров / Сост. Н. Славинский. – Киев, 1986. – 227 с.
78. Ревич В.А. Не быль, но и не выдумка: Фантастика в русской дореволюционной литературе. – М., 1979. – 64 с.
79. Ревич В.А. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. – М., 1998. – 354 с.
80. Розанова А.А. Космическая тема в научной фантастике. – Киев, 1966. – 48 с.
81. Розанова А.А. Социальная и научная фантастика в классической французской литературе 16–19 веков. – Киев, 1974. – 152 с.
82. Русская фантастика XX века в именах и лицах: [Биогр.] Справ. / Под ред. М.И. Мещеряковой. – М., 1998. – 136 с.
83. Русская фантастическая повесть эпохи романтизма. – М., 1987. – 368 с.
84. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е года): Сб. произведений / Сост. А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, Турьян М.А. и др. – Л., 1990. – 672 с.
85. Русские писатели. XIX век: Биографии. – М., 2000. – 464 с.
86. Русские утопии: Сб. статей. – СПб., 1995. – 352 с.
87. Сахаров В.И. Массонская проза // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. – М., 1982. – 391 с.
88. Сахаров В.И. // В.Ф. Одоевский. Сочинения в 2-х томах. – М., 1981. – Т. 1. Русские ночи. Статьи. – 365 с.
89. Сахаров В.И. Страницы русского романтизма. – М., 1988. – 352 с.
90. Святловский В.В. Русский утопический роман. – М., 1922. – 53 с.
91. Семибратова И.В. Из истории отечественной фантастики XVII – начала XX века / ГБЛ. – М., 1990. – 24 с.
92. Семибратова И.В. К истории вопроса о русской фантастической прозе 1830-х гг. 19 века // Вестник МГУ, 1972, № 4. – С. 18–28.
93. Семибратова И.В. Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: Дисс. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 01. – М., 1972. – 199 с.
94. Скотт. В. О сверхъестественном в литературе // Собр. соч.: в 20 т. – М. – Л., 1965. – Т. 20. – 838 с.

95. Словарь литературоведческих терминов / Сост. Л.И. Тимофеев. – М., 1974. – 509 с.
96. Словарь русского языка в 4-х томах. – М., 1981. – Т. 4. – 782 с.
97. Словарь современного русского литературного языка в 17 т. – М. – Л., 1964. – Т. 16. – 1610 с.
98. Смелков Ю. Фантастика – о чем она? – М., 1974. – 63 с.
99. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990. – 574 с.
100. Сомов О.М. – М., 1984. – 365 с.
101. Стафеев Г.И. А.К. Толстой. Библиографический указатель. – Брянск, 1969. – 75 с.
102. Стафеев Г.И. А.К. Толстой. Очерк жизни и творчества. – Тула, 1967. – 128 с.
103. Степанов Н.Л. Н.В. Гоголь. – М., 1961. – 432 с.
104. Стругацкие о себе, литературе и мире: Полн. собр. всех нехуд. произв. – Омск, 1991–1994. – 122 с.
105. Сулейменов Т. Путешествие в страну «Фантазия»: [О научно-фантастической литературе]. – Алма-Ата, 1975. – 112 с.
106. Тихонов И.А. Формы и функции фантастики в русской прозе нач. XX века: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 02. – Вологда, 1994. – 21 с.
107. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: Моногр. / Пер. с франц. Б. Нарумова. – М., 1997. – 144 с.
108. Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XIX века. – М., 1985. – 279 с.
109. Урбан А. Фантастика и наш мир. – Л., 1972. – 255 с.
110. Фанк: Сб. материалов о фантастике и фэндоме / Сост. Б.А. Завгородний. – Волгоград, 1984. – Вып. 1; 1991. – Вып. 2. – 35 с.
111. Халымбаджа И.Г. Фантастика в дореволюционной русской литературе: Опыт библиогр. // Поиск-83. – Свердловск, 1983. – С. 328–352.
112. Харитонов Е. Фантастика на страницах периодики. Выпуск 1: Библиогр. указ. произведений и лит.-крит. ст., опубл. в журн. и газ. на рус. яз. в 1990–1991 гг. – М., 1992. – 82 с.
113. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. – М., 1959. – 620 с.
114. Чебанюк Т.А. Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х гг. XIX века: Дисс. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 01. – М., 1979. – 217 с.
115. Черная Н.И. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. – Киев, 1972. – 228 с.
116. Чернышева Т.А. Научная фантастика и научное мифотворчество // Фантастика. – М., 1972. – 260 с.
117. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск, 1984. – 331 с.

118. Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX веков. – М., 1967. – 341 с.
119. Чумаков В.М. Фантастика как литературно-художественное явление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 08. – М., 1977. – 18 с.
120. Шаров А. Волшебники приходят к людям. – М., 1979. – 382 с.
121. Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия. – Л., 1971. – 240 с.
122. Шек А. Советская научная фантастика. Вып. 1 (1917–1970): Библиогр. указ. критич. лит. по проблемам НФ / Мин-во нар. образ. Узбек. ССР, Самарканд. гос. ун-т им. Алишера Навои. – Самарканд, 1988. – 55 с.
123. Шитик В. Галактика у каждого своя // Фантакрим-экстра. – Мн., 1995. – 224 с.
124. Шумко В.В. «Вий» Н.В. Гоголя как этап в развитии фантастической прозы I половины XIX века // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. – Славянск, 2003. – С. 59–64.
125. Шумко В.В. Генезис, развитие жанра фэнтэзи и его современное состояние // Веснік ВДУ, 2002, № 2 (24). – С. 95–104.
126. Шумко В.В. Осознание «настоящего-будущего» в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина и братьев Стругацких // Веснік ВДУ, 2001, № 3 (21). – С. 72–78.
127. Шумко В.В. Повесть А.К. Толстого «Упырь» как этапное произведение в развитии фантастической прозы I половины XIX века // Веснік ВДУ, 2003, № 3 (29). – С. 71–79.
128. Шумко В.В. Русская фантастика и отечественное литературоведение // Русская классика: проблемы интерпретации. – Липецк, 2002. – С. 97–107.
129. Шумко В.В. Современная белорусская фантастика // Молодежь и наука в XXI века: (сб. ст. молод. учен.). – Витебск, 2004. – Вып. 1. – С. 138–143.
130. Шумко В.В. Эволюция социального начала жизни в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина и братьев Стругацких // Русская классика: проблемы интерпретации. – Липецк: Липецк. гос. пед. ун-т, 2000. – С. 120–124.
131. Шумко В.В. Эволюция социально-утопических взглядов Л.Н. Толстого и творчество писателей-фантастов I половины XIX века // Толстовский сборник 2001. – Тула, 2002. – С. 115–125.
132. Энциклопедия сверхъестественных существ / Под ред. К.М. Королева. – М., 1997. – 592 с.
133. Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. В. Гакова. – Минск, 1995. – 694 с.
134. Дичев Ивайло. Утопия – Антиутопия // Лит. Мисъл., 1990, № 2. – С. 34.
135. Haggerty J.E. Gothic fiction, gothic form. – University park; L.: Pennsylvania state univ. Press, 1989. – XI, 194 p.

136. Kumar K. Utopia and anti-utopia in modern times. – Oxford; N.Y.: Blackwell, 1987. – 506 p.
137. Lexikender Science Fiction Litrratur: Enw. u. Aktualisierte Neuausg. In einem Band /Alpers H.J., Fuchs W., Hahn R., Jeschke W. – Munchen: Heyne, 1988. – 1272 s.
138. Schreider M. Histoire de la litterature fantastique en France. – P.: Fayard, 1985. – 463 p.
139. Воранава Г. Паміж марай і рэальнасцю // Голас Радзімы, 2000, 19 красавіка, № 16. – С. 6–7.
140. Воранава Г. У краіне антыутопіі // Польша, 2001, № X. – С. 267–311.
141. Зенава Г.М. Фальклорна-фантастычны кірунак творчага пошуку Анатоля Казлова // Роднае слова, 2003, № 9. – С. 24.
142. Зенава Г.М. Фантастыка ў беларускіх апавяданнях 80–90-х гг. // Весн. Бел. дзярж. ун-та, 1999, № 2. – С. 14–17.
143. Кавалёў Р.М. Фальклорныя вобразы ў навуковай фантастыцы // Узроўні фальклорных уплываў: [Зборнік] / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Ін-т літ-ры Я. Купалы; [Рэд. У.В. Гніламедаў, К.А. Цвірка]. – Мн., 1982. – 189 с.
144. Маханькоў Ю. Рэальнае і фантастычнае у прозе Я. Баршчэўскага і М. Гогаля // Беларуска-руско-польскае супастаўляльнае мовазнаўства і літаратуразнаўства: (матэр. IV Міжнарод. навук. канф.). – Віцебск, 1997. – С. 328–331.
145. Мінскевіч С. Па слядах яе вялікасці фантастыкі // Маладосць, 2005, № 3. – С. 115–118.
146. Паўліхін А. Ці існуе беларуская фантастыка? // Маладосць, 2004, № 5. – С. 142–143.
147. Саладоўнікаў С. Поплеч з мараю // Маладосць, 1979, № 6. С. 157–163.
148. Хімардзін М. Ці будзе ў Беларусі свая фантастыка? // ЛіМ, 2005, 4 сакавіка. – С. 7.

**Учебное издание**

**Шумко Виталий Васильевич**

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ:  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

**Курс лекций**

Технический редактор А.И. Матеюн  
Корректор Л.В. Приставко  
Компьютерный дизайн Г.В. Разбоева

Подписано в печать 2006. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,53. Уч.-изд. л. 4,93.  
Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования  
«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»  
Лицензия ЛВ № 02330/0056790 от 1.04.2004.

Отпечатано на ризографе учреждения образования  
«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»  
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

**В.В. Шумко**

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР  
В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ:  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**



**Витебск 2006**



Репозиторий ВГУ