

4 || ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ



ПРОБЛЕМЫ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

ПОЭТИКА
ФАНТАСТИЧЕСКОГО



ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Выпуск 4

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Главный редактор:

д-р филол. наук, проф. В. Н. Захаров

Редакционная коллегия:

Ph.D Бенами Баррос Гарсиа; *Ph.D* Джузеппе Гини,
д-р филол. наук, проф. В. В. Дудкин; д-р филол. наук,
проф. И. А. Есаулов; д-р филол. наук А. Е. Кунильский;
д-р филол. наук, проф. Т. Г. Мальчукова; д-р филол. наук,
проф. В. М. Маркович; д-р филол. наук, проф. А. В. Пигин;
Ph.D Таня Попович; д-р филол. наук Н. А. Тарасова;
Ph.D Йосип Ужаревич, д-р филол. наук, проф. В. Е. Хализев
д-р филол. наук, проф. Чжоу Ци-чао

THE PROBLEMS OF HISTORICAL POETICS

Volume 4

THE POETICS OF THE FANTASTIC

Members of the Editorial Board:

V. N. Zakharov, Prof. (Editor); Benami Barros Garsia, Ph.D;
Giuseppe Ghini, Ph.D; V. V. Dudkin, Prof.; I. A. Esaulov, Prof.;
A. E. Kunilsky, Ph.D; T. G. Malchukova, Prof.; V. M. Markovich,
Prof.; A. V. Pigin, Prof.; Tanja Popovič, Ph.D; N. A. Tarasova,
Ph.D; Josip Užarević, Ph.D; V. E. Khalizev, Prof.;
Zhou Qichao, Prof.

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Выпуск 4

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Петрозаводск
Издательство ПетрГУ
2016

УДК 82-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
П781

Издание осуществлено по гранту Министерства образования и науки России «Новые источниковедческие и текстологические исследования русской словесности XIX–XX веков» (№ 34.1126).

Проблемы исторической поэтики / М-во образования и науки РФ, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозаводский гос. ун-т; П781 [редкол.: В. Н. Захаров (отв. ред.) и др.]. — Вып. 4 : Поэтика фантастического. — Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2016. — Рез.: англ. — 290 с.

В четвертом выпуске «Проблем исторической поэтики» рассматривается одна из самых сложных проблем современной теории литературы — проблема фантастического. Авторы статей анализируют историю и значение термина, дают интерпретации фантастических произведений и жанров, таких как сказка, литературная и научная фантастика, фэнтези и др. Выпуск посвящен памяти профессора Петрозаводского университета, исследователя русского фольклора и литературы Е. М. Неёлова, который разработал оригинальную концепцию научной фантастики, методику анализа фольклорных и литературных жанров.

УДК 82-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISSN 1026-9479 (print)
ISSN 2411-4642 (online)

© Петрозаводский государственный университет, 2016

The Ministry of Education and Science of the Russian Federation
The Federal State-Financed Higher Educational Institution
PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

**THE PROBLEMS OF HISTORICAL
POETICS**

Volume 4

THE POETICS OF THE FANTASTIC

Petrozavodsk
Petrozavodsk State University Publishing House
2016

The Problems of Historical Poetics / Editor V. N. Zakharov;
Petrozavodsk State University (PetrSU). — Petrozavodsk,
2016. Volume 4. The Poetics of the Fantastic. — 290 p.

ISSN 1026-9479 (print)

ISSN 2411-4642 (online)

In the fourth issue of “The Problems of Historical Poetics”, one of the most complex problems of contemporary theory of literature — the problem of the fantastic — is considered. The authors of the articles analyze the history and meaning of the term, give interpretations of fantastic works and genres such as fairy tale, literary fantastika and science fiction, fantasy, etc. The issue is dedicated to the memory of E. M. Neyolov, professor of Petrozavodsk State University, the researcher of the Russian folklore and literature who developed an original concept of science fiction, a method for the analysis of folklore and literary genres.

DOI 10.15393/j9.art.2016.4021

УДК 82

Владимир Николаевич Захаров*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

vnz01@yandex.ru

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ: АКСИОМЫ, ПАРАДОКСЫ, ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация. Фантастическое является одной из самых сложных терминологических проблем. Это понятие почти не поддается рациональному объяснению. Почти все определения предполагают исключения. Ни одно из них не исчерпывает явление. Обсуждение проблемы осложнено переводом категории поэтики Аристотеля *adύvato / impossibile / невозможное*, переводом заимствованных из греческого языка понятий *фантазия, фантастический* на разные языки и изменением их значений. У Аристотеля не было термина *фантастическое / фантастика*, но есть предпосылки теории фантастического. Собственно, «возможное по необходимости», которое выходит за рамки «возможного по вероятности», и есть то, что мы называем фантастикой. В русской теории литературы «фантастическое / фантастика» *не жанр, не вид литературы или искусства, не есть условность или вид условности, а категория эстетики и поэтики*, которая является неотъемлемой принадлежностью искусства, выражает сущность творчества. Один из парадоксов заключается в том, что критикам приходится различать *фантазию фантастическую и нефантастическую*. В произведении возникает некий остаток, который не распознается по отношению к «реальному», а остается плодом фантазии автора. Законы искусства не тождественны законам эмпирического мира. В искусстве всё вымысел, всё фантазия, всё сочинено и вместе с тем всё реально — и возможное и невозможное. В искусстве возможно всё, в том числе и невозможное: то, чего не может быть. Фантастика нарушает «законы пространства и времени, бытия и рассудка», она невозможна в реальном мире, выходит за пределы эмпирического опыта человека, но вопреки здравому смыслу реальна в художественном мире. В этом состоит эстетический эффект фантастического в искусстве.

Ключевые слова: фантазия, вымысел, фантастическое, невозможное, фантастика, условность, сон, кошмар, безумие

Фантастическое — одна из сложных и запутанных проблем в современном литературоведении. Это понятие, которое почти не поддается рациональному определению.

У фантастики много определений, но все стереотипные определения фантастики несостоятельны.

Фантастика *не жанр, не вид литературы или искусства*. Есть фантастические и нефантастические жанры, фантастическое может быть в разных литературных жанрах, во многих видах литературы или искусства.

Фантастика *не есть условность* или *вид условности*. Фантастика и условность — понятия, семантические поля которых совпадают лишь частично: кроме *фантастической условности* и *условной фантастики* (что одно и то же), есть *нефантастическая условность* и *неусловная фантастика*.

Почти все определения фантастического предполагают исключения. Ни одно из них не исчерпывает явление.

Лаконично определил фантастику И. Анненский: «Вымышленное, чего не бывает и не может быть» [1, 207].

Можно возразить: в искусстве многое из того, чего в жизни нет, не считается фантастическим. Мы не признаем фантастикой поэтическую речь. Например, тропы. Гипербола — преувеличение, то, что невозможно в реальном мире, но естественно в поэтическом языке. Описывая Бородинскую битву, Лермонтов писал: «И ядрам пролетать мешала / Гора кровавых тел». Сражение было кровавым, но никто не складывал «горы тел».

Фантастику понимают как нарушение законов правдоподобия, но искусство само по себе неправдоподобно. Неправдоподобны многие виды искусства, условности жанра, сюжета, поэтики и языка художественных произведений [12, 47–51].

Ц. Тодоров предложил в качестве критерия фантастики сомнение в реальности происходящего [24; 25, 31–32], но данный критерий применим лишь к одному историческому типу фантастического — к неусловной фантастике XIX–XX вв. В условной фольклорной, литературной и научной фантастике герои живут в фантастическом мире, в котором фантастическое реально и реальность происходящих событий не вызывает сомнений.

Ю. В. Манн выделяет такой тип фантастического, как «нефантастическую фантастику». Она проявляется не в сюжете, а в стиле и речи повествователя и героев: «Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить» [16, 124]; [17, 126]. Однако «нефантастическая фантастика», как и *мнимая фантастика* [12, 53], фантастикой не является.

Читатели романа Л. Толстого «Анна Каренина» обычно не обращают внимания на то, что Кити Левина вынашивает ребенка около полутора лет. Ошибка Толстого? Нет, не ошибка. Кити рождает тогда, когда это нужно автору. Это условность фабулы, которую читатель не замечает, и в этом нет ничего фантастического.

Правдоподобие в искусстве — всего лишь иллюзия, фикция. Искусство стремится не к правдоподобию, а к правде. Художественную правду автор выражает в фантастических и нефантастических сюжетах, правду характеров — в фантастических, исключительных и типических героях. То же и жизнеподобие. Искусство требует не подобия жизни, оно само есть жизнь.

Искусство условно. Эта аксиома является системообразующим принципом поэтики Аристотеля: искусство не есть действительность, оно лишь *воспроизводит* ее («подражает» ей)¹. В этом, собственно, и состоит сущность *мимесиса* как эстетического выражения действительности в искусстве². Поэт создает не предметы, не явления реального мира, а их образы.

Искусство образно. Сама природа творчества обязывает не принимать художественную реальность за действительность. Это условность искусства.

В свою очередь, каждый вид искусства имеет свои законы, которые диктуют свои типы условности. Для театра это условность сцены, актерской игры и пр. В театре зрители и актеры, исполнители и слушатели находятся в одном пространстве, разделенном на сцену и зал. Свои типы условности в изобразительных искусствах. В живописи для того, чтобы представить явление, создать образ, необходимо нарисовать предмет. В скульптуре — показать его объемно, в виде статуи, барельефа. В литературе герои многих сочинений говорят стихами. Кроме условности повествования, есть условности сюжета, жанра, композиции, хронотопа. Мы знаем: время необратимо. В художественных произведениях оно нередко развивается в нескольких измерениях: в прошлом и настоящем, а иногда и в будущем.

Что же тогда фантастическое?

Следует различать фантастику как явление и термин.

Фантастики нет в мифе, но она неотъемлемая принадлежность искусства, возникшего в результате кризиса мифологического сознания.

Миф исходит из тождественности мышления и действительности, искусство — из их относительности.

В искусстве всё вымысел, всё фантазия, всё сочинено.

Аристотель ставил в пример Гомера, который учит, как сочинять ложь (*ψεудῆ* / *pseudē*):

Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὀμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ [26, 1460a11]; [27, 223].

Слово *ψεудῆ* переводится на русский язык как «ложь», но в искусстве эта ложь — *правда*: рассказывая о том, чего не было, поэт говорит о том, что есть.

В этом, как утверждал Аристотель, заключается принципиальное отличие дела историка от дела поэта: первый говорит о том, что было, второй — о том, что могло бы быть, «о возможном по вероятности или по необходимости» [2, 67], [3, 1077] (*τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*):

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γεγόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον [26, 1451b]; [27; 77, 79].

У Аристотеля нет термина *фантастическое*, *фантастика*, но есть предпосылки теории фантастического. Собственно, «возможное по необходимости», которое выходит за пределы «возможного по вероятности», и есть то, что мы можем называть фантастикой.

История термина *фантастическое* и его другие имена, поэтика фантастического в античной словесности (в том числе в «Поэтике» Аристотеля) подробно рассмотрены в статье Т. Г. Мальчуковой (стр. 27–52 данного издания). Поясню ключевые положения.

Аристотель предпочитал *невозможное вероятное возможному невероятному*:

Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα [26, 1460a11]; [27, 225].

(«Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно» [3, 1105]. Ср.: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному» [2, 125]³).

Что это значит, можно показать на примере фантастической повести Н. В. Гоголя «Нос». Герой повести, «кавказский коллежский асессор», он же «майор», полагает, что знакомые дамы только и думают, как женить его. Он и сам не прочь жениться, но лишь в том случае, когда за невестой дадут двести тысяч рублей приданого, а «так» — тоже готов жениться, но прежде «нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года». Ничто не мешает Ковалеву жениться, особенно после того, как сбежавший нос благополучно вернулся на лицо «майора», но в сюжете повести он навсегда останется «женихом». Женитьба «майора» Ковалева и есть то «возможное, но маловероятное», которое автор исключил из фантастического сюжета повести.

«Невозможное вероятное» — это фантастическое происшествие: с лица майора Ковалева исчез нос. Почему — можно лишь гадать. Коллежский асессор — гражданский чин. В Табели о рангах ему соответствовало воинское звание «майор», но еще Петр I строжайше запретил гражданским чиновникам именоваться воинскими чинами. Ковалев *заносится, задирает нос, важничает*, хочет быть *чиновнее*, чем на самом деле, — и эту интенцию героя осуществляет беглый нос, который объявляется чином тремя рангами выше — статским советником (чин между полковником и генералом). Между майором и его носом возникают противоестественные, невозможные, но понятные чиновничьи отношения: когда Ковалев робко настаивает, чтобы нос вернулся на место, тот обрывает его и говорит, что они служат в разных ведомствах, и поэтому ему нужно отнестись официально, в соответствии с правилами делопроизводства.

«Невозможное вероятное» и «возможное, но невероятное» — эти категории поэтики Аристотеля позволяют прояснить поэтику фантастической повести Гоголя.

Ряд фрагментов «Поэтики» Аристотеля посвящены теории критики. Аристотель рассуждает о том, что порицают в искусстве:

критикуют невозможное, нелогичное, противоречивое, бессмысленное, вредное для нравственности. Он учит обращать внимание на то, к чему относится это невозможное, противоречивое, нелогичное, — к незнанию предмета или непониманию искусства. Одно дело, если невозможное, противоречивое, нелогичное принадлежит самому явлению или обнаруживает незнание поэтом или художником какого-то ремесла; другое дело, если это прегрешение перед искусством или нравственностью. Художник или скульптор могут не знать, что конь не стоит с двумя поднятыми правыми ногами. Это невозможно с точки зрения физиологии, но является типичной ошибкой начинающих скульпторов. Или художники и скульпторы грешат, когда представляют лань с рогами — у самок нет рогов и грив. Лермонтов забыл об этом, когда в поэме «Демон» вдохновенно сравнил Терек с львицей («как львица с косматой гривой на хребте»). Или, описывая поединок Мцыри с барсом, он не знал, что барсы на Кавказе не водятся. Поэт снова ошибся, но эпизод выразительно раскрывает характер героя.

Аристотель учит: если поэт делает ту или иную часть своего сочинения поразительной, он имеет право на ошибку или право сам сочинять мифы: «δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων» [26, 1451a36]; [27, 85]. Ср.: «Из этого ясно, что поэт должен быть более творцом фабул (у Аристотеля: μύθων. — В. 3.), чем метров» [3, 1078].

В теории критики Аристотель категоричен:

Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην· αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα [26, 1460b6]; [27, 253]. («Итак, упреки (поэтическим произведениям) бывают пяти видов: в том, что изображено невозможное, или невероятное, или нравственно вредное, или противоречивое, или несогласное с правилами поэтики» [3, 1110]).

Аристотель оправдывает невозможное, невероятное или противоречивое — если оно необходимо автору, но осуждает нарушение законов искусства, категорично отвергает всё, что противоречит нравственности.

Искусство — вымысел. Автор различно описывает даже события личной жизни, каждый раз представляя их иначе, чем тогда, когда они случились. Он по-разному рассказывает, что и как было. В мемуарах есть и правда, и вымысел. Таково свойство памяти. Человек, как правило, обращает внимание на одно, но не замечает и не помнит другое.

Творчество, ограниченное лишь личным опытом автора, многое теряет в своем значении. Писатель не должен описывать себя и своих знакомых, он должен выдумывать своих героев, создавать их образы и характеры, он должен *сочинять*.

Искусство не только вымысел: оно создает новую реальность, автор творит свой художественный мир, который подчас реальнее исторического мира. О войне 1812 года мы, как правило, судим не по мемуарным источникам, историческим документам или исследованиям, а по роману Толстого «Война и мир». Реальные Кутузов и Наполеон были другими, но для большинства читателей они будут такими, какими их представил Лев Толстой. Герои пушкинского «романа в стихах» Онегин и Ленский, Татьяна и Ольга Ларины реальнее исторических лиц, которые жили в России 1810–1820-х годов. Происходит подмена истории романом, реальных лиц — вымышленными.

Фантазия — универсальная категория художественного творчества.

В случае с фантастикой следует различать *фантазию фантастическую* и *нефантастическую*. Это один из парадоксов искусства. В художественном произведении может быть некий остаток, который не расподобляется по отношению к действительности, есть то, что может быть, и то, чего не бывает в действительности.

Фантастическое в искусстве определяется лишь в отношении к «реальному», но «реальное» и «объективное» в искусстве не реально и не объективно в жизни.

Чтобы возникло фантастическое, необходимо фантастическое событие, которое невозможно в реальном мире и выходит за пределы эмпирического опыта и условности для данного вида искусства.

По поводу своей повести Пушкин писал: «Моя “Пиковая дама” в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся...»⁴. Пушкин деликатно умолчал, что было с игроками: они проигрывали.

В том, что три карты (тройка, семерка и туз) выигрывают, но Германн проиграл, потому что «обдернулся», нет ничего фантастического. Это условность сюжета. Фантастично то, как Германн узнал тайну этих карт от мертвой старухи, и то, что они обладают магическими свойствами. Еще фантастичнее желание Германна: герой с профилем Наполеона и душой Мефистофеля желает подчинить своей воле случай, который во власти не смертных, но Бога.

Мы употребляем метафоры и в поэтической, и в обыденной речи. В метафоре «поневоле приходится раздвояться», чтобы поспеть на два заседания сразу, нет ничего фантастического. Фантастика в стихотворении В. Маяковского «Прозаседавшиеся» возникает, когда, врываясь на заседание, поэт видит не чиновников, а их половины. Всё объясняет «спокойнейший голосок секретаря»:

Они на двух заседаниях сразу.
 В день
 заседаний на двадцать
 надо поспеть нам.
 Поневоле приходится раздвояться.
 До пояса здесь,
 а остальное
 там⁵.

Чтобы метафора стала фантастикой, она должна предстать явлением, получить развитие в сюжете.

Необходимо различать такие категории, как *условность* и *фантастика*. Их семантические поля частично совпадают. Зона совпадения — *условная фантастика*, или *фантастическая условность*, что, в принципе, одно и то же. Фантастическая условность (или условная фантастика) воспринимается как нарушение законов реального (объективного) мира, которые писатель, поэт, творец, любой автор не обязан соблюдать.

Есть и зоны несовпадения: *нефантастическая условность* и *неусловная фантастика* [12, 48–53].

В условной фантастике всё реально — и возможное, и невозможное: герои живут и действуют в фантастических обстоятельствах, фантастические персонажи являются такими же действующими лицами, как и нефантастические герои. Принцип условной фантастики: *фантастическое реально*.

Неусловная фантастика требует от автора разграничения реального и фантастического. Это мотивированная, или «завуалированная» фантастика [16, 108–119]; [17, 56–79]. Уже в древности пристрастные критики советовали представлять фантастическое, выдавая его за сон героя или за рассказ очевидца. Они исходили из того, что человеку может присниться всё что угодно, во сне случаются любые нелепости и несообразности. Человек привирает в своих рассказах, врун может сочинить любые небылицы. Очевидцы лгут, и читатель сам решает, верить ли их баснословным рассказам. Сон и рассказ о фантастическом — самые распространенные мотивировки фантастического, которые преобладали до XIX века.

Важную роль в мировой литературе играют сны. Есть священные сны, в которых открывается истина, сны, в которых человек общается с Богом. Есть вещие сны, которые предсказывают будущие события. Есть «художественные» (зачастую фантастические) сны, в которых человек попадает в другую реальность, в другой мир, переживает то, чего не было в реальной жизни. Наконец, есть психологически достоверные сны, которые описывает автор.

Сон в искусстве — *рудимент мифологического сознания*: человек переживает реально, верит в то, что происходит во сне, хотя и понимает, что это сон.

Литература освоила все типы снов.

У Достоевского сны бывают не только снами, но и кошмарами.

Описывая сны, автор последовательно отмечает переход героя от бодрствования ко сну, его выход из сна в явь. Герой переживает сон как реальность, хотя и сознает, что видит сон. В кошмаре нет перехода от реальности ко сну, нет осознания, что герой видит сон, сон принимается за реальность, есть только выход из кошмара в реальность — пробуждение.

Таковы кошмары Свидригайлова и Ивана Карамазова, в которых им кажется, что они не спят и всё происходящее видят «наяву».

Подчас автор обыгрывал эту своеобразную ситуацию — утрату в кошмарах границ яви и сна.

В трехчастном предсмертном кошмаре Свидригайлова есть мнимые пробуждения и мнимые засыпания во сне. Герой дважды просыпается во сне, переживая ужас своих преступлений. Через детали обстановки Достоевский показывает, что этих пробуждений не было. Сначала, засыпая, Свидригайлов во сне просыпается от ужаса, ощущая, что во время наводнения по его телу бегают мышь. Это мнимое пробуждение в кошмаре. Засыпая, Свидригайлов видит цветы, праздничный Троицын день, посреди залы гроб утопленницы, украшенный цветами, вспоминает свою вину и снова просыпается. Казалось бы, укоры совести свидетельствуют о пробуждении нравственного сознания в герое, но, блуждая по коридору, Свидригайлов находит плачущую, забывшуюся под лестницу пятилетнюю девочку. Он пожалел ребенка, уложил ее в кровать, и вдруг лицо маленькой девочки превращается в лицо развратной «камелии». Свидригайлов оскорблен видением и просыпается, на этот раз окончательно, просыпается в ужасе от своей свидригайловской натуры, и его решение о самоубийстве получает еще один аргумент.

Сначала мнимое, потом реальное пробуждение героя происходит в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых», когда герой слышит громкий стук в окно, вскакивает, ему кажется, что он проснулся, но не может пошевелиться, и только лишь через несколько мгновений с усилием воли пробуждается окончательно. Возникает эффект двойного пробуждения: сначала герой пробуждается во сне, потом наяву.

Достоевский высоко ценил эстетический эффект сновидений. Ему нравилось представление жизни как сна (таковы описание сна Ордынова в «Хозяйке», водевильная интрига в повести «Дядюшкин сон», развитие повествования в начальных главах рассказа «Вечный муж», в которых автор создает эффект развертывания сюжета как сна [6]).

В романтическую эпоху способом включения фантастического в произведение искусства стало безумие героя.

В трактовке романтиков безумие — состояние героя, который соприкоснулся с иными мирами, с враждебной человеку реальностью, его борьба с неведомым и таинственным несет в себе гибель в этой схватке.

В «Медном всаднике» герой Пушкина теряет всё, к чему стремился, рушится его идиллическая мечта о семейном счастье, он утратил будущее. Пушкин рассматривает личную трагедию Евгения в контексте истории России. Герой сознает свою судьбу как конфликт с основателем города и преобразователем России — Петром I. Маленький человек бросает вызов Петру — грозит Медному Всаднику: «Ужо тебе!». Евгений сходит с ума, но его безумие имеет не психопатологическую, а политическую подоплеку. В своем безумии Евгений прозревает причины того, что произошло сто лет назад, когда Петр I основал город, не сообразуясь с законами природы, не вняв предупреждениям, что здесь бывают наводнения. За эту ошибку Петр I расплатился жизнями тысяч своих подданных. Безумие героя выражает иррациональную сущность петербургского периода русской истории.

В «Записках сумасшедшего» Гоголь представил героя, который сначала задумался, отчего он титулярный советник, потом — почему в Испании нет короля, а позже сообразил: «В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я»⁶. Благодаря этой безумной идее Гоголь ставит перед читателем онтологическую проблему. Поприщин хочет быть человеком, достоинство которого признают, с которым считаются, уважают, — но над ним смеются, его ни во что не ставят, и переписка собачек открывает Поприщину оборотную сторону его жизни, которая ни одному сумасшедшему не могла бы открыться. В психопатологической трактовке мания величия должна была бы проявиться во всем, а тут герою открывается его мизерность, ничтожность в глазах не только окружающих, но и собачек. Безумие — поэтическая идея. Благодаря этой сугубо поэтической идее Гоголь выражает «безумную» мысль, согласно которой каждый самоценен, самодостаточен, достоин быть человеком среди других людей.

В 1820–1840-х годах была предпринята попытка рационалистического переосмысления роли фантастики. Авторы трактовали фантастическое как обман чувств или проделки шутников (*мнимая фантастика* [12, 53]), предлагали клиническое развитие фантастических тем: фантастическое объяснялось тем, что герой произведения — сумасшедший, финал его похождения — сумасшедший дом.

Иногда такую интерпретацию фантастических сюжетов давали не авторы, а критики. Такова ошибочная трактовка фантастического в «Двойнике» Достоевского (критику и опровержение этого *внетекстового* объяснения фантастической повести см.: [8, 106–107]; [9, 10–15]; [10, 23–74]; [11, 65–95]; [14, 88–133]).

В отличие от поэтической трактовки безумия психопатологическая трактовка фантастических сюжетов мало что объясняет и мало что дает. Психиатрия вредит «делу поэта», скрывает сущность явлений, обесценивает фантастическое.

Интерпретация фантастических сюжетов в критике зачастую ограничивается установлением того, что было: приснился ли герою сон или кошмар, сошел ли он с ума, видел ли галлюцинацию. Исследователь объясняет фантастическое и этим ограничивается, но обсуждение мотивировок фантастического — лишь преддверие критического анализа текста.

Что из того, что ключевые эпизоды фантастических рассказов Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке» и «Сон смешного человека» — сны героев? Психологическая мотивировка исключает сны из фабулы, но оставляет их в сюжете. Во сне происходит явление Христа замерзающему мальчику и преобразование «смешного человека». Неусловная фантастика — такая же реальность, как и условная фантастика, как нефантастическая условность, как любой эпизод в произведении автора.

Что остается у читателя после того, как критик ему объяснит, что герой рассказа «Бобок» — сумасшедший, и разговоры мертвецов — всего лишь его галлюцинации? Ничего, кроме того, что герой — сумасшедший, и весь рассказ — его бред и галлюцинации.

В поэтике Достоевского «галлюцинации» являются не мотивировкой фантастического, но его прикрытием и мистификацией (подробнее об этом см.: [8, 116–120]).

Так и в рассказе «Бобок».

Достоевский не дает психопатологической трактовки разговоров мертвецов, который слышит пьющий фельетонист Иван Иванович.

Его переход из одного в другое состояние обозначен одной фразой: «Тутъ-то я и забылся»⁷. Герой «долго сидѣлъ, даже слишкомъ; то есть даже прилегъ на длинномъ камнѣ въ видѣ мраморнаго гроба. И какъ это такъ случилось, что вдругъ началъ слышать разныя вещи?»⁸.

В русском языке *забыться* — *задремать, заснуть, отвлечься, отрешиться от действительности, впасть в беспамятство, задумчивость, замечтаться*.

У Достоевского *забыться* — отрешиться от действительности, впасть в сон наяву.

Антонимы слова: *проснуться, очнуться, опомниться, пробудиться*.

Когда герой чихнул — он очнулся, и всё исчезло:

И тутъ я вдругъ чихнулъ. Произошло внезапно и ненамѣренно, но эффектъ вышелъ поразительный: все смолкло точно на кладбищѣ, исчезло какъ сонъ. Настала истинно-могильная тишина⁹.

Парадоксален и абсурден стиль описания «поразительного» эффекта:

...все смолкло **точно** (?! — В. З.) на кладбищѣ (как будто не на кладбище! — В. З.), исчезло **какъ** (? — В. З.) сонъ (если судить по аналогии с предыдущим сравнением, то смолкло и исчезло на кладбище и во сне! — В. З.). <...> Не думаю, чтобы они меня устыдились: рѣшились же ничего не стыдиться! Я прождалъ минутъ съ пять и — ни слова, ни звука. Нельзя тоже предположить, чтобы испугались доноса въ полицію; ибо что можетъ тутъ сдѣлать полиція? Заключаю невольню, что все таки у нихъ должна быть какая-то тайна, неизвѣстная смертному, и которую они тщательно скрываютъ отъ всякаго смертнаго¹⁰.

Мертвецы скрывают свою тайну от фельетониста, но она очевидна для читателя: их души мертвы, они отказываются от бессмертия и спасения. «Бессмысленное» словцо *бобок*, которое время от времени бормочет, умирая уже окончательно, мертвец, не бессмысленно. Это последнее слово, последнее воспоминание о словах и прощальное послание умершего. Внутренняя форма понятна. В слове есть корень. *Боб* — зерно, плод бобового растения; *бобок* — концентрация и угасание смысла в «точке исчезновения» («незамѣтная искра»), «конец концов», символ смерти без воскрешения.

М. М. Бахтин справедливо назвал рассказ Достоевского «Бобок» «почти микрокосмом всего его творчества» [5, 162]. По объему и многообразию это самое «содержательное» его произведение.

В трактовке фантастических сюжетов важно не только то, как автор объясняет фантастику, но прежде всего то, что происходит в произведении, как фантастическое выявляет сущность происходящего, выражает тайны бытия.

Чудо в рождественских и пасхальных рассказах *реально* в фантастике, и условной, и безусловной, в многозначности и двойственности мотивировок фантастического. Явления Христа реальны во снах героев романов Достоевского «Преступление и Наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке». Несмотря на то, что мотивированная фантастика исключена из фабулы, она осталась в сюжете произведений. Так и в рассказе Чехова «Ванька»: вопреки насмешкам критиков дедушка получил и читает письмо внука [7].

Фантастическое реально.

В истории искусства представлены три тенденции в отношении к фантастическому: отрицание, апофеоз и апология. Фантастику отвергали здравомыслящие поэты, критики и читатели, не принимавшие в искусстве то, что выходило за пределы эмпирического опыта. Ее любили немногие поэты и увлеченные читатели, которым нравились чужие вымыслы. Большинство же поэтов и критиков предпочли компромисс: допустили фантастику в мотивированном (завуалированном) виде — как сон, как вранье болтуна, как психическую болезнь, в недавнее время

способом мотивировки фантастического стали гипотетические возможности науки и техники, которые лежат в основе научной фантастики. Изучение научной фантастики — одно из активно разрабатываемых направлений истории литературы и современной критики. Среди них — исследования Е. М. Неёлова, который предложил оригинальную концепцию научной фантастики как современной волшебной сказки; его методика анализа фольклорной и литературной сказки, научной фантастики представляет интерес в изучении поэтики жанров массовой литературы (см.: [18]; [19]; [20]; [21]; [22]; [23]).

Сейчас фантастика не нуждается в защите. Нужна ли в искусстве фантастика, решили авторы, читатели, зрители, слушатели.

Итак, что такое фантастика?

Прежде всего, это эстетическая категория и категория поэтики, выражение сущности искусства.

Если искать исчерпывающее определение, то я доверился бы Достоевскому, который рассматривал фантастическое как «форму искусства», «безбрежную фантазию», способ выявления «поэтической правды» о человеке и времени; фантастическое произведение — «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)». Фантастика нарушает «законы пространства и времени, бытия и рассудка» [13, 53]. Законы искусства не тождественны законам эмпирического мира. Они поощряют свободу творчества. В искусстве возможно всё, в том числе и невозможное: то, чего не может быть. Фантазия — универсальное свойство художественного мышления и творчества, фантастическое — неотъемлемая принадлежность искусства.

Примечания

* Исследование выполнено по гранту Министерства образования и науки России «Новые источниковедческие и текстологические исследования русской словесности XIX–XX веков» (№ 34.1126).

¹ Н. Г. Чернышевский в своей рецензии на перевод «Поэтики» Аристотеля Б. И. Ордынским предлагал переводить на русский язык категорию *мимесис* как *воспроизведение* [25, 278], Т. Г. Мальчукова — как «воспроизведение реальности в действии» (стр. 30, 37 данного издания).

² Подробнее о проблеме мимесиса у Аристотеля см.: [15, 454–470].

- ³ В современном критическом переиздании этот фрагмент перевода исправлен: «...именно в поэтическом произведении предпочтительнее невозможное, но убедительное чем возможное, но неубедительное...» [4, 67].
- ⁴ Пушкин А. С. Дневники // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 8. С. 33.
- ⁵ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 2013. Т. 1: Стихотворения 1912–1923. С. 167.
- ⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [в 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1938. С. 207.
- ⁷ Гражданинъ. Газета-журналь политической и литературный. 1873. 5 Февраля. № 6. С. 163. URL: <http://philolog.petrstu.ru/fmdost/grajd/grajdanin.html>.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же. С. 166.
- ¹⁰ Там же.

Список литературы

1. Анненский И. Ф. О формах фантастического у Гоголя (Речь, читанная на годовичном акте гимназии Гуревича 15-го сентября 1890 г.) // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — С. 207–216.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. В. Г. Аппельрота. — М.: Худож. лит., 1957. — 184 с.
3. Аристотель. Поэтика / пер. Н. И. Новосадского // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литература, 1998. — С. 1013–1112.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. В. Аппельрота, Н. Платоновой. — СПб.: Азбука, 2000. — 347 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. — Т. 6. — С. 6–301.
6. Бем А. Л. «Развертывание сна (“Вечный муж” Достоевского)» // Ученые записки, основанные Русской учебной коллегией в Праге. — Прага, 1924. — Т. 1. — Вып. 3. — С. 45–59.
7. Есаулов И. А. О некоторых особенностях рассказа А. П. Чехова «Ванька» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. — С. 480–483.
8. Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб. / отв. ред. И. П. Лупанова. — Петрозаводск: ПГУ, 1974. — С. 98–125.
9. Захаров В. Н. Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 1975. — 25 с.

10. Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. — Петрозаводск: ПГУ, 1978. — 112 с.
11. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: ЛГУ, 1985. — 209 с.
12. Захаров В. Н. Условность и фантастика: взаимоотношение категорий // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. — Петрозаводск: ПГУ, 1986. — С. 47–54.
13. Захаров В. Н. Фантастическое // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник / науч. ред. Г. К. Щенников. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 53–56.
14. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
15. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975. — 776 с.
16. Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопросы литературы. — 1969. — № 9. — С. 106–125.
17. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М.: Худ. лит., 1988. — 413 с.
18. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 198 с.
19. Неёлов Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 124 с.
20. Неёлов Е. М. Натурфилософия русской волшебной сказки. — Петрозаводск: ПГУ, 1989. — 88 с.
21. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. — Вып. 1: Исследования и материалы. — С. 31–40.
22. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая: проблема границ) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 58–66.
23. Неёлов Е. М. Еще раз о жанровой специфике фантастической литературы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. — № 1 (91). — Июнь. — С. 100–105. — (Серия: Общественные и гуманитарные науки).
24. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
25. Чернышевский Н. Г. О поэзии. Сочинение Аристотеля // Полн. собр. соч.: в 15 т. — М.: ГИХЛ, 1949. — Т. 2: Статьи и рецензии 1853–1855. — С. 263–288.
26. Aristotelis. De arte poetica liber / ed. I. Bywater. Oxonii, 1911. 62 p.
27. 'Αριστοτέλους. Περὶ ποιητικῆς. Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς “Ἐστίας” I. Δ. Κολλάρου, 2004. 320 Σ.

Vladimir N. Zakharov

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

vnz01@yandex.ru

ABOUT THE FANTASTIC: AXIOMS, PARADOXES, PROBLEMS

Abstract. The concept of the fantastic is one of the most complicated topics of terminology. It can hardly be explained in a rational way. Almost all definitions are supposed to have exceptions. None of them covers the phenomenon. The discussion of the problem is compounded by the translation of the category of Aristotle's poetics *ἀδύνατο* / *impossibile* / *impossible*, of the concepts *fantasy*, *fantastic*, adopted from Greek, into various languages and by the alteration of their meanings. Aristotle did not introduce the term *the fantastic* or *the fantastika*, but he conceived a theory of the fantastic. "The possible by necessity" that goes beyond "the possible in probability" is properly what we define as the *fantastika*. In Russian theory of literature "*the fantastic* / *the fantastika*" is not a genre or sort of literature or art, neither is it conventionality or a sort of it, but a **category of aesthetics and poetics** that is an indispensable requisite of Art and captures the essence of creativity. One of the controversial issues resides in the fact that reviewers have to distinguish *fantastic imagination* and *non-fantastic one*. There is left a certain remain in a literary work, that is not identified in relation to "the real" but remains the phantom of the author's imagination. The rules of art are not identical to the rules of an empirical world. In the art everything is fiction, fancy, invention and at the same time everything is real, both the possible and the impossible. In art everything is possible, including the impossible — something that can not happen. The *fantastika* infringes the "rules of space and time, existence and intelligence". It is impossible in the real world, goes beyond the empirical experience of man, but regardless of common sense it is real in the artistic world. It is here where an aesthetic effect of the fantastic resides in.

Keywords: fancy, fiction, the fantastic, the impossible, the *fantastika*, conventionality, dream, nightmare, madness

References

1. Annenskiy I. F. O formakh fantasticheskogo u Gogolya (Rech', chitannaya na godichnom akte gimnazii Gurevicha 15-go sentyabrya 1890 goda) [On the Forms of The Fantastic by Gogol (The Speech Said at the Anniversary Performance at Gurevich Grammar School on September 15, 1890)]. *Annenskiy I. F. Knigi otrazheniy* [Annenskiy I. F. Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 207–216.
2. Aristotel'. *Ob iskusstve poezii* [On the Art of Poetry]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1957. 184 p.
3. Aristotel'. *Poetika* / perevod N. I. Novosadskogo [Poetics / Translated by N. I. Novosadsky]. *Aristotel'. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii*

- [*Aristotle. Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories*]. Minsk, Literatura Publ., 1998, pp. 1013–1112.
4. Aristotel'. *Poetika. Ritorika / perevod V. Appel'rota, N. Platonovoy* [*Poetics. Rhetoric / Translated by V. Appelrot, N. Platonova*]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 347 p.
 5. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [The Problems of Dostoevsky's Poetics]. *Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [Bakhtin M. M. *Collected Works: in 7 Vols*]. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2002, vol. 6, pp. 6–301.
 6. Bem A. L. «Razvertyvanie sna (“Vechnyy muzh” Dostoevskogo)» [“The Development of a Dream (“The Eternal Husband” by Dostoevsky)”]. *Uchenye Zapiski, osnovannye Russkoy uchebnoy kollegiy v Prage* [Scholarly Notes Founded by Russian Learning College in Prague]. Praga, 1924, vol. 1, issue. 3, pp. 45–59.
 7. Esaulov I. A. O nekotorykh osobennostyakh rasskaza A. P. Chekhova «Van'ka» [About Some Peculiarities of Anton Chekhov's Story Van'ka]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1998. Vol. 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Issue 2, pp. 480–483.
 8. Zakharov V. N. Kontseptsiya fantasticheskogo v estetike F. M. Dostoevskogo [The Concept of The Fantastic in the Aesthetics of Dostoevsky]. *Khudozhestvennyy obraz i istoricheskoe soznanie* [An Artistic Image and Historical Consciousness]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., pp. 98–125.
 9. Zakharov V. N. *Fantasticheskoe v estetike i tvorchestve F. M. Dostoevskogo. Avtofef. dis. ... kand. filol. nauk* [The Fantastic in the Aesthetics and Creative Work of F. M. Dostoevsky. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Petrozavodsk, 1975. 25 p.
 10. Zakharov V. N. *Problemy izucheniya Dostoevskogo* [The Problems of Studying Dostoevsky]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1978. 112 p.
 11. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: Tipologiya i poetika* [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 209 p.
 12. Zakharov V. N. Uslovnost' i fantastika (vzaimootnoshenie kategoriy) [Conventionalism and The Fantastika (the Interrelation of the Categories)]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya* [Genre and Composition of a Literary Work]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986, pp. 47–54.
 13. Zakharov V. N. Fantasticheskoe [The Fantastic]. *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics. Dictionary and Reference Book]. Chelyabinsk, Metall Publ., 1997, pp. 53–56.
 14. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy* [The Author's Name is Dostoevsky]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p.

15. Losev A. F. *Istoriya antichnoy estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika* [The History of Ancient Aesthetics. Aristotle and Later Classics]. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 776 p.
16. Mann Yu. Fantasticheskoe i real'noe u Gogolya [The Fantastic and the Real by Gogol]. *Voprosy literatury*, 1969, no. 9, pp. 106–125.
17. Mann Yu. *Poetika Gogolya* [Nikolai Gogol's Poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 413 p.
18. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 198 p.
19. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [Fairy Tale, Science Fiction, Modernity]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 124 p.
20. Neyolov E. M. *Naturfilosofiya russkoy volshebnoy skazki* [Physiophilosophy of the Russian Magic Fairy Tale]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1989. 88 p.
21. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki [The Fantastic World as a Category of the Historical Poetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1990, vol. 1: Issledovaniya i materialy [Researches and Materials]. Pp. 31–40.
22. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki (stat'ya vtoraya: problema granits) [The Fantastic World as a Category of Historical Poetics (Article No. 2: The Problem of Boundaries)]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, vol. 2: Artistic and Scientific Categories, pp. 58–66.
23. Neyolov E. M. Eshche raz o zhanrovoy spetsifike fantasticheskoy literatury [Genre Specificity of Fantastic Literature Revisited]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye i umanitarnye nauki* [Proceedings of Petrozavodsk State University. Series: Social Sciences and Humanities]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008, no. 1 (91), June, pp. 100–105.
24. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [The Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p.
25. Chernyshevskiy N. G. O poezii. Sochinenie Aristotelya [About Poetry. Aristotle's Work]. *Chernyshevskiy N. G. Polnoe sobranie sochineniy: v 15 tomakh* [Chernyshevsky N. G. Complete Works: in 15 Vols]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1949, vol. 2: Articles and Reviews 1853–1855, pp. 263–288.
26. Aristotelis. *De arte poetica liber* [Aristotle. About Poetic Art]. Ed. I. Bywater. Oxonii, 1911. 62 p.
27. Ἀριστοτέλους. *Περὶ ποιητικῆς* [Aristotle. Poetics]. Ἀθήνα, Βιβλιοπωλείον τῆς “Ἑστίας” Ι. Δ. Κολλάρου Publ., 2004. 320 p.

Дата поступления в редакцию: 15.09.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.4022

УДК 82

Татьяна Георгиевна Мальчукова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

medeya@petsu.ru

О ФАНТАСТИЧЕСКОМ В АНТИЧНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Аннотация. Статья посвящена изучению понятия «фантастическое» — одного из важнейших понятий современного литературоведения. Исследование расширяет сведения, касающиеся истории этого понятия, обозначенного словом греческого происхождения («фантастическое» от греч. «τὸ φανταστικόν»). Приводятся также другие имена и определения в греческом и латинском языке для обозначения вымышленного, невероятного, сказочного, баснословного, сверхъестественного, чудесного. Впервые рассматривается история бытования понятия «фантастическое» в античной словесности, а также противоположного фантастике понятия «мимесис», обозначающего, по определению Аристотеля, «воспроизведение реальности в действии» (*Arst. Poet. IV 1448 b 39–40*). На примере сочинений греческих и римских авторов доказывается постоянное присутствие фантастического в античной художественной литературе, философии, историографии, науке, вопреки давно сложившейся, авторитетной традиции, относящей фантастическое к периферии античной культуры. В статье представлены пути постижения античной традиции сочетания фантастического с мимесисом, мифологического и рационального в литературе нового времени.

Ключевые слова: фантастическое, античная литература, мифология, Гомер, Аристотель, парадоксография, мимесис

I. К постановке проблемы

Обобщающие работы на названную тему в науке отсутствуют. Отчасти оттого, что в античности не существовало обобщающего понятия, подобного понятию фантастического в современной литературе, несмотря на то, что оно обозначено словом греческого происхождения. В греческом языке были уже все лексические единицы, породившие в современном русском, как и в других языках, такие слова, как «фантастическое», «фантастический», «фантастичный», «фантастично», «фантаст», «фантазировать», «фантазия» — τὸ φανταστικόν, φανταστικός, φανταστός, φανταστικῶς, φανταστός,

φαντάζομαι, φαντασιόω, ἡ φαντασία, ἡ φανταστική τέχνη, ἡ φάντασις, τὸ φάντασμα, ὁ φαντασμός, τὸ φαντασματίον. Но они обладали несколько иной семантикой. Эта семантика определена их происхождением от глагола φαίνω — являть, показывать, φαίνόμενον — явленное, явление, в соотношении по связи и противоположности с глаголом εἶμι — быть, его причастиями ὄν, ὄν — сущий, сущее, отглагольным существительным ἡ οὐσία — бытие, сущность. Поэтому в греческих дериватах от φαίνω, φαίνομαι — являть, являться — φανταστικόν и φαντασία отчасти ощутимо и значение соответствия реальности, сущности, в той мере, в какой она проявляется, присутствует в явлении: φανταστικόν и φαντασία могли восприниматься как образ действительности, реальности, эквивалентный греческим понятиям τὸ εἶδος и ἡ εἰκών [3, 141–142]. Вместе с тем в греческой мысли и слове осознавалась и дистанция между сущим и явленным, неполное, даже искаженное явление сущности, что нашло выражение в противопоставлении являющихся «вещей» и порождающих их «идей» — видов, сущностей в философии Платона. В обыденной речи укреплялась противоположность между «быть» и «казаться» как действительным и желаемым, объективной данностью и субъективными намерениями: μὴ ὄν φαίνεσθαί τι — казаться чем-то, не будучи им на деле. В художественном сознании эта субъективная сторона понимается с положительным знаком, как способность к творческому воображению, в этом значении φαντασία переходит и в европейские языки. Когда Пушкин пишет, что эпос, как и трагедия, комедия, сатира, в большей степени, чем ода, требуют поэтической *fantaisie*, он поясняет французское слово понятиями: «Творчество, воображение, гениальное знание природы»¹.

Поскольку в греческом понятии фантастического присутствовали и реальная истина, и художественная правда — образ действительности, создаваемая поэтом ее модель по законам возможности и вероятности, и, наконец, вымысел вопреки этим законам, — то для обозначения собственно вымышленного, невероятного, сказочного, баснословного, сверхъестественного, чудесного, что входит в семантическое поле современного понятия «фантастическое», в греческой литературе употреблялись такие имена и определения, как ἡ ἀπάτη, ἀπατήλιος, ἀπατηλός, ἄπιστος, ὁ ἀρεταλόγος, τὸ θαῦμα,

θαυμάσιος, θαυματουργέω, ὁ μύθος, μυθικός, τὸ μυθολόγημα, ἡ μυθολογία, μυθώδης, μυθολογῶ, παράδοξος, ψεύδω, ψευδολογέω, ἡ ψευδολογία, а в римской литературе — admirabile, aretalogus, incredibile, fabula, fabulosus, paradoxa, fallax, falsum, falsus, falsidicus, falsiloquus и пр.

Если иметь в виду все разнообразные виды и аспекты фантастического, то в античной литературе можно назвать очень мало произведений, в которых оно не присутствовало бы в том или ином виде. Мимы Герода и новоаттическая комедия Менандра, насколько мы знаем ее по немногим сохранившимся произведениям и фрагментам, — вот едва ли не единственные здесь примеры. Если исключить бытовую комедию и мим, такие смешанные художественно-научные произведения, как история Фукидида, философская проза Аристотеля или «Характеры» Феофраста, поле фантастического в античной литературе окажется необозримым и едва ли не совпадет с общими ее границами, потому что, если присмотреться, то и у названных выше авторов можно обнаружить отдельные его элементы.

Эта безбрежность темы (подобно пресловутому «реализму без берегов», без берегов в литературе, во всяком случае, в античной, оказывается и фантастическое), а также многообразие его аспектов и определений, иногда совпадающих, иногда пересекающихся, а иногда и противоречащих друг другу, как раз и были основными причинами, затрудняющими общее изучение и описание фантастического в античности. Еще одной причиной было то, что долгое время античную культуру ценили преимущественно со стороны ее рационализма. Так, Вольтер принимал античную мифологию как аллегорию рационального содержания. Только со времени публикации книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» наряду с «аполлоническим», рациональным, начинает привлекать внимание и «дионисийское», «иррациональное», и появляются частные исследования сказочного, ареталогического и некоторых других жанров²: скорее периферии античной литературы, чем ее центра. В изучении же архаики и классики господствует противоположная, давно сложившаяся, авторитетная традиция.

Начиная с самой древности по наше время определяющей чертой античной литературы считается противоположное

фантастике воспроизведение, подражание действительности — ἡ μίμησις. «Воспроизведение реальности в действии» — «μίμησις δραματικός» — считал главным отличием таланта Гомера, основополагающего поэта для всей античной литературы, великий Аристотель (Arst. Poet. IV, 1448 b 39–40). И видный литературовед XX века Э. Ауэрбах назвал свою книгу о реализме в европейской литературе античным понятием «Мимесис» и показательно начал ее с анализа сцены «Омовения» в гомеровской «Одиссее» (XIX, 335–507) [2]. Между тем читателю Гомера хорошо известно, как много «фантастического», «вымышленного» и в «Одиссее», и в «Илиаде», причем не только на современный сторонний или атеистический взгляд, для которого греческая мифология и религия — пустые выдумки, басни или намеренная ложь. «Зевеса нет, мы сделались умней» — так однажды сформулировал этот постулат новоевропейского рационализма А. С. Пушкин (IV, 118). Попробуем встать на иную точку зрения, возвыситься до исторического взгляда и принять миф и религию, во всяком случае, для носителей определенной религиозно-мифологической традиции, как высшую правду³, явленную умному зрению, сверхчеловеческой мудрости, божественному вдохновению, откровению, чуду или творческой поэтической симпатии — соперживанию. Так, проникаясь поэзией Гомера, поэт предромантизма Шарль Мильвуа пишет о нем в элегии «Combat d’Homère et d’Hésiode»:

L’Olympe est ton domaine, et ton puissant genie
Pénètre librement dans le conseil des Dieux.

И так же сочувственно и проникновенно передает эти стихи в своем переводе К. Батюшков:

Твой гений проникнул в Олимп: и вечны боги
Отверзли для тебя заоблачны чертоги⁴.

Вспомним, что и сам Гомер не раз обращается к Музам с мольбой открыть ему и божественную правду, и человеческую, историческую истину. Приведем как наиболее развернутое обращение поэта к Музам в «Илиаде» (В 484–494) сначала в переводе Н. И. Гнедича, а затем в греческом оригинале:

Ныне поведайте Музы, живущие в сених Олимпа:
 Вы, божества, — вездесущи и знаете все в поднебесной;
 Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим.
 Вы мне поведайте, кто и вожди и владыки данаев;
 Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить,
 Если бы десять имел языков я и десять гортаней,
 Если б имел неслабеющий голос и медные перси;
 Разве, небесные Музы, Кронида великого дщери,
 Вы бы напомнили всех, приходивших под Трою ахеян.
 Только вождей корабельных и все корабли я исчислю⁵.

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι —
 ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν —,
 οἳ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεῖη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας (В 484–494)⁶.

Так и героям Гомера боги в их собственном виде являются и по их мольбе, и по собственному благоволению — невидимо для остальных — только достойным. Так является Афина Ахиллу, «только ему лишь явленная, прочим незримая в сонме» — «οἷφ φαينوμένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὀράτο» (А 198), Одиссею (В 172), Диомеду (Е 123, 793), узнанная только им, а для остальных, даже для бога Ареса, скрытая своего рода шапкой-невидимкой — шлемом Аида: «Афина шлемом Аида покрылась, да будет незрима Арею» — «αὐτὰρ Ἀθήνη δῦν' Αἴδος κυνέην, μὴ μιν ἴδοι ὄβριμος Ἄρης» (Е 844–845). Так же незримо для окружающих являются к избранным героям и другие боги: Аполлон, Посейдон, Афродита.

Таким образом, по Гомеру, кроме очевидной для всех эмпирической реальности, существует гораздо более широкая божественная, космическая реальность, доступная взору только чудом, божественным соизволением. Божественным пророкам или певцам это соизволение может быть дано раз

и навсегда. Так было, как рассказывается в «Одиссее» (θ 63–64), с божественным певцом Демодокосом:

τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδον δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε
«ὄφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδον δ' ἠδέϊαν ἀοιδήν».

Муза его при рождении злом и добром одарила,
Очи затмила его, даровала за то сладкопенье⁷.

«Сладкопенье» — в греческом тексте «сладостная песнь» — «ἠδέϊαν ἀοιδήν» (θ 64) или «божественная песня» «θέσπιν ἀοιδήν» (θ 498) — это вместе с тем и правдивая песня, истинный рассказ. Феакийский певец поет обо всем, как будто видел все сам или узнал от присутствующих очевидцев — «λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιοῶν οἶτον ἀεΐδεις, ὅσσ' ἔρξαν τ' ἐπαθὸν τε καὶ ὅσσα ἐμόγησαν Ἀχαιοί, ὡς τέ που ἦ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλον ἀκουσας» (θ 491). И это касается и того, что происходило под Троей в ахейском лагере и самом Илионе, и того, что произошло на Олимпе с Аресом, Афродитой и Гефестом. В Демодоке, как известно, видели автопортрет самого Гомера. По античным представлениям Гомер был «всевидящий слепец»⁸, для которого не было границы между очевидным и невидимым для глаза, но открытым умному зрению.

Но даже если вместе с поэтом принять эту божественную правду наряду с человеческой исторической действительностью, то и за их пределами в поэмах Гомера открывается место для фантастического, вымышленного согласно возможности и вероятности, а часто и вопреки им. Вот Одиссей повествует о своих сказочных приключениях в стране лестригонов и лотофагов, на острове киклопа Полифема и волшебницы Кирки, о сиренах, Скилле и Харибде, а царь Алкиной хвалит его: «Ты не похож на хвастуна и обманщика, измышляющих ложь о том, чего никто и не видел» — «Ψεῦδέα τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο» (λ 366) — «У тебя красота слов, и внутри блестящие мысли. Ты рассказал свою повесть со знанием дела», «как певец» — «σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί. μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας» (λ 367–368).

Из этого видно, что кроме религиозной мифологии, была еще, так сказать, и географическая мифология дальних экзотических стран, которая тоже принималась за правду, и так будет не только в древности, но и в средние века, и даже

в новое и новейшее время, пока экзотика натуральная и этнографическая не вытеснила экзотику мифологическую. Любопытно, однако, что вымысел в сфере хорошо знакомой действительности, даже если он соответствует каким-то историческим фактам или поэтической правде «по возможности и по вероятности», оценивался как ложь. Так, Одиссей в образе нищего рассказывал Пенелопе об Одиссее правдоподобные, но вымышленные истории, и Гомер замечает: «так говорил он много лжи, похожей на правду» — «Ἰσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα» (τ 203). И в конце «Поэтики» Аристотель отмечает, что «Гомер учит и других говорить ложь как следует» — «ὡς δεῖ» (Arst. Poet. XXIV, 1460 a 23), чтобы она принималась за правду. Нужно погрузить ее в правдивый контекст, так что слушатель, услышав правдоподобное, подумает, что и дальнейшее «фантастическое» — правда. А это — «ложное умозаключение» — «παραλογισμός» (Arst. Poet. XXIV, 1460 a 23). «Ведь люди думают, что когда это есть или возникает, существует или возникает и то, и последующее будет, если есть предшествующее, и возникнет, если возникло и предыдущее. А это ложь». — «Οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τοῦδι ὄντος τοῦδ᾽ ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερόν ἐστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος» (Arst. Poet. XXIV, 1460 a 24–26). «Ложное умозаключение» легче реализуется при восприятии текста на слух, потому оно уместнее в эпосе, чем при постановке трагедии на сцене. «Должно в трагедии представлять удивительное, но особенно в эпосе возможно невысказанное, благодаря которому как раз и происходит удивительное, из-за того, что не видно действующего лица. Так, события, относящиеся к преследованию Гектора, при представлении на сцене показались бы смешными: одни стоят и не преследуют, а другой подает им знак головой. В эпосе же это не заметно. А удивительное — приятно. Доказательство тому то, что все рассказывают с собственными добавлениями, рассчитывая этим понравиться» — «Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα. Ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖν, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδύ σημεῖον δὲ πάντες γὰρ προστιθέντες

ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαρίζομενοι» (Arst. Poet. XXIV, 1460 a 14–21). В данном случае при анализе преследования Гектора в X песне «Илиады» (X, 205–207) Аристотель комментирует текст с точки зрения здравого смысла, да еще представляя изображаемое с условной точки зрения постановки его на сцене. Но в духе эпических ценностей «тщиться других превзойти, непрестанно пылать отличиться» — «αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων» (Λ 784), как и исключительной доблести Ахилла, эта сцена вполне закономерна для Гомера и наглядна для Ахилла, запрещающего другим ахейцам преследовать и поражать оружием Гектора с тем, чтобы оставить славу победителя исключительно за собой:

Войскам меж тем помавал головою Пелид быстроногий,
Им запреща бросать против Гектора горькие стрелы,
Славы б не отнял пронзивший, а он бы вторым не явился. —

λαοῖσιν δ' ἀνένευε κάρητι δῖος Ἀχιλλεύς,
οὐδ' ἔα ἰέμεναι ἐπὶ Ἑκτορι πικρὰ βέλεμνα,
μή τις κύδος ἄροίτο βαλὼν, ὃ δὲ δεῦτερος ἔλθοι (X 205—207).

Возможно, в истолковании текста Аристотелем сыграла роль форма ἰεμαι, принимаемая им за средний залог от εἶμι (идти), или, при отсутствии тогда диакритических знаков, слово ιεμαι связывалось с глаголом (ἰεμαι) ἦμι (стремиться, спешить). Между тем как последующая александрийская редакция текста (III–II в. до н. э.) утвердила в рукописной традиции (вплоть до первоизданий Димитрия Халкондила в 1488 и Альда Мануция в 1504) форму ἰέμεναι от глагола ἦμι (пускать, бросать), принятую в переводе Гнедича. При прямом соединении в «Илиаде» и в «Одиссее» δραματικὰς μιμήσεις — драматических подражаний действительности, в которых Аристотель видел как раз уникальный талант поэта, с мифологическими преданиями, в которых чрезвычайно силен фантастический элемент, первый историк и теоретик греческой литературы замечает чрезвычайную осторожность гомеровского эпоса. Так, морской фольклор в «Одиссее» (Кирка, Калипсо, Сцилла, Харибда, лестригоны, киклопы и подобное) рассказывается самим героем, а не автором. В авторском же рассказе о возвращении Одиссея на родину от сказочных феаков Гомер использует

необходимый при обращении к реальности от мифологии, но невероятный в этом тексте мотив сна: феаки выносят спящего Одиссея на берег и складывают рядом все его подарки. Художественный мотив сна, скрадывающий гигантское различие между мифологической фантастикой и реальностью, далее оправдывается психологически. Одиссей не узнает своего отечества, которого не видел 20 лет, — деталь, восхитившая позднейших читателей Гомера, Шиллера и Батюшкова. Вот что пишет об этом эпизоде у Гомера Аристотель: «Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному <...> ясно, что противные смыслу части “Одиссеи”, например высадка [героя на Итаку], были бы невыносимы, если бы их сочинил плохой поэт; а теперь поэт прочими красотами скрасил бессмыслицу и сделал ее незаметной» — «Προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα <...> φαίνεται εὐλογώτερος ἐνδέχεσθαι, καὶ ἄτοπον. Ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτά, δῆλον ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειεν· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἠδύνων τὸ ἄτοπον» (Arst. Poet. XXIV, 1460 a 33–34, 41–43, 1460 b 1–2).

Еще раз возвращается Аристотель к защите гомеровского эпоса от порицаний в 25 главе трактата. Начинает он, как всегда, с самых общих рассуждений: «Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. Это выражается или <в обыденной речи>, или в глоссах и метафорах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам» — «Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς, ὡσπερ ἀνεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι ἀεὶ ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει, ἐν ἧ καὶ γλῶττα καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεως ἐστὶ δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς» (Arst. Poet. XXV 1460 b 9–15).

Указывая на необходимость различать ошибки поэтики живого подражания и какого-либо другого специального искусства (например, анатомии), он прощает вторые, если таким образом та или иная часть поэтического произведения станет

более выразительной, например, преследование Гектора (Arst. Poet. XXV, 1460 b 26–27), или если причиной выбора поэтом ошибки в другом искусстве станет его желание быть верным своему искусству, «чтобы достичь в нем большего блага или избежать большего зла» — «οἶον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται» (Arst. Poet. XXV, 1461 a 10–11). И к тому же, пишет далее Аристотель, «если поэты упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть; если же [его упрекают в том], что он не следует ни тому, ни другому, то [он может отвечать на это], что так говорят, например, о том, что касается богов; именно, о них не говорят ни того, что они выше действительности, ни того, что они равны ей, но, может быть, говорят согласно с учением Ксенофана, — однако же так говорят!» — «Πρὸς δὲ τούτοις, ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως δεῖ, οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἴους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἰσίν, ταύτη λυτέον. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασί, οἶον τὰ περὶ θεῶν. Ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον [οὔτε] λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν ὡσπερ Ξενοφάνει' ἀλλ' οὖν φασί» (Arst. Poet. XXV, 1460 b 38–42, 1461 a 1–2).

И, подводя итоги своему рассуждению о невозможном в поэзии, Аристотель заключает: «Вообще при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализацию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное... <Хотя и невозможно>, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксид, но надо предпочесть лучше это невозможное, так как следует превосходить образец. А нелогичное [следует оправдывать] тем, что говорят люди, между прочим и потому, что иногда оно бывает не лишенным смысла: ведь вероятно, чтобы [кое-что] происходило и вопреки вероятности» — «Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν, <καὶ ἴσως ἀδύνατον> τοιοῦτους εἶναι οἶον Ζεῦξις ἔγραφε, ἀλλὰ βέλτιον τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

Πρὸς δ' ἄ φασιν τᾶλογα, οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστὶν εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι» (Arist. Poet. XXV, 1461 b 10–16).

В конце, как мы видим, Аристотель допустил фантастическое «невозможное» и «нелогичное» — «ἀδύνατον» и «ἄλογον» в эпосе как следствие художественных задач, идеализации, отражения устной традиции («как говорят») и, наконец, реальности («ведь вероятно, что что-то происходит и вопреки вероятности»). Но, будучи философом, начинал он свой теоретический трактат в эпоху рационализма, в эпосе Гомера видел преимущественно подражание реальности (ничего не говоря о мифологическом содержании этого эпоса) и сравнивал его с другим жанром греческой литературы — тоже направленным на воспроизведение действительности — с историографией. В 9 главе своего трактата о поэзии Аристотель формулирует свое понимание задач поэта: «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей, как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось <...> Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее [остаётся] поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом» — «...οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων), ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἦστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν <...>.

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστὶ μιμῆται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἓνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν» (Arst. Poet. IX, 1451 a 41–44, 1451 b 1–11, 1451 b 29–35).

Таким образом, Аристотель в «Поэтике» (IX, 1451 a 41 — b 35) пишет о различии «исторической» правды единичного факта и обобщающей поэтической (т. е. творческой, воображаемой, «фантастической») правды событий «возможных согласно закону вероятности или необходимости».

Так определяется Аристотелем закон «драматических изображений» — «μῖμῆσις δραματικός» (Arst. Poet. IV, 1448 b 39–40) в поэзии, создания в литературе, говоря современным языком, обобщающей «модели» жизни и человеческих отношений и ее отличия от исторической правды отдельного факта, а затем устанавливаются правила «незаметного», скрытого от читателя поглощения ею «лжи» и «фантастики». И законы в литературе обобщающего правдоподобного изображения прагматической действительности и ее правило включения вероятного фантастического формулируются на века. Еще 15 июня 1880 года Ф. М. Достоевский пишет начинающей писательнице Ю. Ф. Абаза, что «фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел

видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром злых и враждебных человечеству духов»⁹. Но если в литературе XIX века фантастическое появляется в силу присутствия в ней романтических интенций (Пушкин, Гоголь, Гофман, По), то в обозреваемой Аристотелем античной словесности фантастическое присутствует в силу неперменной ее мифологичности, восходящей к устному преданию, включающей в каждый образ и сюжет «и реальное, и фантастическое содержание»¹⁰. Аристотель ничего не говорит о мифологичности греческой литературы, потому что иной словесности, за исключением чисто научной, философской, исторической, медицинской и др., он и не знал, между тем, как другие греческие мыслители и художники, разделявшие уважение Аристотеля к Гомеру («Гомер воспитал всю Грецию»), часто упрекали великого поэта в том, что он соскальзывал на фантастику и ложь. Уже Гесиод, соперничавший с Гомером в искусстве рапсода, был его первым критиком и возлагал ответственность за ложное в его поэмах на самих Муз. Он рассказывал в поэме «Теогония» (27–28), что однажды встретил Муз на горе Геликон и они сказали ему:

Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду,
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем¹¹.

Ἰδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα
Ἰδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

Конечно, Гесиод выбирает для себя правду, которую и рассказывает далее в своей поэме о происхождении богов — «Теогонии». Его ἀληθέα — это высшая божественная правда религиозно-мифологической традиции. Что же касается ψεύδεα Муз — лжи, выдумок, вымыслов, фантастики, то здесь может подразумеваться и иллюзионизм Гомера — и в частности та воображаемая им реальность повседневной жизни небожителей, которую он описывает по человеческому образцу и настолько точно, что античные схолиасты не раз указывают на полях комических олимпийских сцен: «...и это жизненно, и это взято из жизни». Как ложь эти сцены могли оцениваться Геси-

одом потому, что они были неизвестны мифологической традиции и были творческим изобретением, фантазией самого Гомера. А вот с точки зрения Ксенофана Колофонского, философа и поэта-моралиста VI в. до н. э., и трансформация Гомером народно-поэтического предания в соответствии с людскими обычаями, и принятые Гесиодом очеловеченные боги религиозно-мифологической традиции — все ложь, «брань и поношение» — «ὄνειδεα καὶ ψόγος»¹². Так определяются поэтические фантазии с позиций моралистической критики и рациональной философии.

Несмотря на критику философского рационализма, античная словесность не отвергала ни мифологию, ни фантастику и в дальнейшем — на протяжении всего своего существования. С мифологией дело, по-видимому, обстоит так же, как, по народному присловью, с природой: гони ее в дверь, она влезет в окно. Свидетельства мифологического мышления и фантастических вымыслов сохраняются и в научно-художественных жанрах античной литературы: в историографии, как, к примеру, у Геродота и многочисленных его последователей, в философии — вспомним здесь мифы и утопии Платона, в естественно-научных сочинениях, в частности в медицине — здесь примерами могут быть многочисленные рассказы о чудесных исцелениях в храме Асклепия в Эпидавре. Что говорить о художественной литературе, о мифологической трагедии, о древнеаттической комедии, которая реальные политические и культурные проблемы разрешает с помощью богов и древних героев, мифологии, утопии и фантастики (здесь полеты на небо, нисхождение в Аид, построение в воздухе государства — «Тучекукуйщины», власть женщин, хоры птиц и лягушек и проч.), наконец, об эпосе, который даже в эллинистическом ученом своем варианте мирно сочетает сведения новейшей науки, географии и истории и фантастическую мифологию. История античной словесности на всем своем протяжении дает нам многочисленные примеры сочетания и взаимопроникновения мимесиса реальности и мифологии, рационального и иррационального, действительного и фантастического. Вот почему исследователь греческой мифологии И. Какридис в своем обзоре ее источников в античной

литературе перечисляет все жанры и едва ли не всех авторов, греков и римлян, вплоть до христианских апологетов, хронографов и схоластов¹³.

Можно видеть в этом, как это принято, показатель особой традиционности античной литературы, в частности постоянного стремления поэтов не только поучать, но и развлекать слушателей, чему как раз и служила мифология. Именно этот аргумент приводит географ 1 в. до н. э. — 1 в. н. э. Страбон, защищая славу Гомера как «первого географа»: «Мы можем простить поэту, если он внес в свой исторический и поучительный рассказ некоторые сказочные черты. Это не заслуживает порицания; ведь Эратосфен не прав в своем утверждении, что всякий поэт стремится доставлять удовольствие, а не поучать. В самом деле, наиболее мудрые из тех, кто писал о поэзии, наоборот говорят, что она является чем-то вроде начальной философии»¹⁴. Поэтому, думается, есть в этом и свидетельство постоянного сосуществования мифологического мышления с рациональным. С ослаблением государственной религии не наступает пора тотального рационализма, но рядом с угасающим культом богов укрепляется культ эллинистического монарха или гения римского императора, усиливается влияние чужеземных религий и народных суеверий. Напрасно рационалист и сатирик Лукиан осмеивал все суеверия в своих остроумных пародиях «Любитель лжи, или Невер», «Александр, или Лжепророк», «О кончине Перегринна», «Как следует писать историю», «Правдивая история», «Разговоры богов», «Разговоры в царстве мертвых» и др. Пересмешник и не верующий ни во что, он остался в истории античной мысли едва ли не в полном одиночестве. Многие воспринимали разрыв с традиционной религией трагически. Их голос доносит до нас эпиграмма эллинистического писателя Каллимаха:

На могиле Хариданта

- Здесь погребен Харидант? — Если сына киренца Аримны Ищешь, то здесь. — Харидант, что там, скажи, под землей?
- Очень темно тут. — А есть ли пути, выводящие к небу?
- Нет, это ложь. — А Плутон? — Сказка. — О горе же нам...¹⁵

Приведем последние два стиха с оценочной лексикой в греческом оригинале:

ἼΩ Χαρίδα, τί τὰ νέρθε; — «Πολὺς σκότος». — Αἱ δ' ἄνοδοι τί; — «Ψεῦδος». — Ὁ δὲ Πλούτων; — «Μῦθος». — Ἀπώλομεθα¹⁶.

(AP VII, 524.)

В этом греческом тексте народная вера охарактеризована словами «ψεῦδος» и «μῦθος», которые мы уже встречали в качестве указания на фантастичность народного предания с позиций философского рационализма. Однако полное отрицание традиционной мифологии все же остается уделом немногих. Для массового сознания характерна скорее верность отеческому обычаю и некая синкретическая вера во все на свете, а для массовой литературы интерес ко всякого рода чудесным явлениям. Рассказы о чудесах наводняют географические описания и исторические повествования, проникают в жанр античной биографии, в христианские жития святых, в риторику усиливается интерес к странным случаям и парадоксальным темам, в романе — к удивительным поступкам и невероятным приключениям. Об античном романе как явлении массового сознания и массовой литературы имеется интересное исследование В. Н. Илюшечкина [6]. Ареталогическому жанру в античной литературе посвящен первый раздел в диссертации Е. В. Желтовой [5]. Здесь в дальнейшем изложении, во второй части этой статьи мы попытаемся показать, как проявлялось массовое мифологическое сознание не в сравнительно узких рамках одного жанра, а в более широких пределах одного литературного периода, и остановимся подробно на парадоксографических ее мотивах.

II. Парадоксографические мотивы в римской литературе I века н. э.

Литература I века н. э., проникнутая влиянием стоической философии¹⁷ и риторики¹⁸, обнаруживает всесторонний интерес к парадоксографии. Этот интерес отражается и в непосредственных высказываниях, и в манере включать парадоксографические мотивы. «Первая забота для человека — познать

землю, и что удивительного в ней несет природа», — пишет Луцилий Младший¹⁹. Ему вторит автор трактата «О возвышенном»: «Необходимое и даже полезное легко доступно людям, однако удивительно всегда необычное»²⁰.

Продолжают появляться парадоксографические сборники: «Невероятные истории» Исигона Никейского, «Отдельные чудесные сведения о реках, источниках и озерах» Сотиона, «Удивительная история» и «Новая история» Птолемея, сына Гепестиона; в начале второго века в русле этой традиции Флегонт пишет сочинения «О долголетних людях и удивительных вещах».

Правление Юлиев-Клавдиев, эпоха морских экспедиций и географических открытий [8, 142], богата географическими сочинениями. «Описание земли» Помпония Мелы и первые книги «Естественной истории» Плиния показывают, какое обширное место занимают в них парадоксографические excursus. Вероятно, такой же характер имели не дошедшие до нас сочинения Сенеки «О положении Индии», где он, по словам Плиния²¹, упоминал 60 рек и 122 народа, и «О положении и святынях египтян», произведения Туррания, Требия Нигера и Балбилла, у которых география смешивается с рассказами о чудесах [8, 143–148]. Сенека в сочинении «Естественно-научные вопросы» пишет о таких удивительных явлениях природы, как кометы²², благодатные разливы Нила²³; сообщает, что в Аркадии существует источник по имени Стикс с водой, не вызывающей подозрений ни по цвету, ни по запаху, но тем не менее причиняющий смерть²⁴, источник в Фессалии в Темпейской долине, губительная сила которого уничтожает траву и кустарник и разъедает твердые материалы²⁵, некоторые реки меняют цвет шерсти пьющих из них овец: черные становятся белыми и наоборот²⁶. Упоминает Сенека и о плавающих островах, в различное время поднимающихся из моря²⁷, и т. д.

Парадоксографические мотивы появляются и в художественной литературе I в. н. э.: в эпосе, где они имеют давнюю традицию, в трагедии, басне, романе.

Лукан в «Фарсалии» сообщает чисто парадоксографические сведения о различных видах змей в Ливийской пустыне²⁸, об истоках и течении Нила²⁹, часто в поэме присутствует удивительное как результат божественного вмешательства. Примерами такого рода являются знамение в Риме, предвещающее

гражданскую войну³⁰, описание священного леса под Массинией³¹, знамение перед Фарсальской битвой³².

В трагедии Сенека пророчествует о будущем открытии громадной земли в океане за Фулой³³, упоминает экзотические народности³⁴, описывает удивительный климат Скифии³⁵, туземных животных³⁶ и т. д.

Последователи нового стиля, Сенека и Лукан, выбирают редкие варианты мифов, тяготеют к изображению гиперболизированных образов и невероятных ситуаций. Экзотические подробности флоры, фауны, обычаев туземных народов завершают здесь создание колорита удивительного.

Федр в своих баснях передает рассказы о египетских собаках³⁷, об удивительном способе, которым медведь добывает себе пищу³⁸, о понтийских бобрах³⁹, о рождении насекомых из трупов животных⁴⁰, о рождении ягнят с человеческими головами⁴¹.

Удивительное, странное, небывалое в содержании литературы I в. н. э. и, главным образом, эксцентричность «нового стиля» Сенека объясняет в письме к Луцилию нездоровым вкусом народа и развращенностью его нравов: «Речь у людей такова, какова жизнь. Как действия отдельного человека соответствуют его речи, так и стиль речи иногда отражает общественные нравы»⁴². Если обратиться к быту Римской империи, то можно заметить тот же интерес к удивительному. В Риме Цезари показывают особенно безобразных и страшных уродов, редких зверей и т. п.⁴³, то же происходит и в других городах⁴⁴. В цирке представляют зверей, которых укротители приучали к тому, что было противно их природе⁴⁵.

Карлики, известные уже в Афинах V века, пользуются во времена империи прямо-таки патологической любовью. Август показал в амфитеатре карлика Луция ростом в 59 см и весом 5,574 кг⁴⁶. Среди шутов Тиберия упоминается некий карлик, задавший императору дерзкий вопрос⁴⁷. Внучку Августа Юлию увеселял карлик по имени Конопас, мать которого Андромеда принадлежала Юлии Августе⁴⁸. Нерону карлик Астурк служит в качестве шута⁴⁹. Карлики не только развлекали знатных людей дома, но и выступали на арене как гладиаторы⁵⁰. Любовь римлян к подобного рода монстрам была настолько велика, что они выращивают карликов искусственно, с малых

лет заключая их в ящик, чтобы воспрепятствовать естественному росту⁵¹.

Карлики, которых древние обычно называют пигмеями, независимо от их происхождения⁵², представляют постоянный образ античной изобразительной карикатуры⁵³, пародируя мифологический сюжет⁵⁴, либо выступая средством сатирического изображения определенного сословия [9, 13], [10, 59]⁵⁵, или создавая комические ситуации, независимо от цели пародии и сатиры⁵⁶.

Популярный образ греческой вазовой живописи и малой пластики — пигмеи⁵⁷ — изображается в Риме на стенах таверн и жилых домов, вызывая удивление и смех. Фрески в домах Помпеи и Геркуланума показывают нам пигмеев в ателье у художника, триумф пигмеев, пигмеев, носящих воду, карликов, продающих хлеб, атлетов, кулачных бойцов, дискоболов [9; 30–37, 44].

Свою тягу к необычному, странному, фантастическому Рим эпохи империи выразил и в создании гротесков, причудливых сочетаний элементов реальных растений и частей тела животных и людей. Моду эту осуждает уже Витрувий⁵⁸, но она не умирает, и «Золотой дом» Нерона изобилует ими [15]⁵⁹. На стенах «Золотого дома»⁶⁰ «поднимаются одни за другими хрупкие стебельки с волютами, которые несут на себе, вопреки здравому смыслу, сидячие фигуры, или такие же стебельки несут на себе еще другие фигурки, одни с человеческими, а другие с звериными головами»⁶¹.

Эпиграмма I в. н. э. как стихотворение на случай, тесно связанная с современностью, как римская, так и греческая, изобилует парадоксографическими мотивами. Четверть эпиграмм Лукилла, большинство скоптических эпиграмм Никарха, «Книга Зрелищ» Марциала почти целиком и отдельные эпиграммы в остальных книгах представляют убедительное свидетельство этого.

В заключение можно сказать, что обзор парадоксографических и ареталогических мотивов в римской литературе I века н. э. приоткрывает лишь одну небольшую часть фантастического в античной словесности, показывая вместе с тем, как велико, необозримо все его поле и насколько важно систематическое его исследование. Однако и на основе этого

краткого обзора и предварительных замечаний можно, думается, установить характерные черты фантастического в античной словесности. Во-первых, это присутствие фантастического в переплетении с мимесисом действительности на протяжении всего развития античной словесности как свидетельство постоянного сосуществования мифологического и рационального сознания. Во-вторых, это присутствие фантастического, парадоксографического, ареталогического в самом рациональном — в философии, историографии, науке. Повидимому, все это свойственно не только античности, но и новому времени. О последнем говорит постижение подобных явлений гением Пушкина, определившего научные открытия как чудо и парадокс:

О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель (III, 153).

Пушкин открыл и мифологические основы массового сознания, питающегося баснями — т. е. мифами. И сказал об этом в предостережение читателю в своей драме «Борис Годунов» (V, 228):

...бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна
А баснями питается она (курсив мой. — Т. М.).

Примечания

- ¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 8. С. 30. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.
- ² Общую постановку вопроса находим в книге Э. Доддса [13]. Есть и русский перевод этой книги [4].
- ³ Так определил миф, рассматривая его на материале исландской поэтической традиции, М. И. Стеблин-Каменский [7; 4, 5, 30].
- ⁴ Цит. по: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М.: Радуга, 1989. С. 260–261.

- ⁵ Гомеровский эпос цитируется по изданию: Гомер. Илиада / пер. Н. И. Гнедича. Изд. подг. А. И. Зайцев. Л.: Наука, 1990.
- ⁶ Греческий текст гомеровского эпоса цит. по изд.: *Homeri opera recognoverunt brevioque adnotatione critica instruxerunt D. V. Munro et Th. W. Allen in 5 tomis. Oxonii, 1920. Т. I–II Ἰλιάς, Т. III–IV Ὀδυσσεΐα.*
- ⁷ Перевод В. А. Жуковского неточен. В греческом тексте сказано: «Его очень Муза любила, а дала и благо, и зло: ведь она лишила его зрения, но дала сладостную песню». «При рождении» — добавка переводчика, по-видимому, в связи с легендарными биографиями Гомера. В фольклоре физическая слепота часто выступает как знак умного зрения, особой мудрости (см. об этом, к примеру, в [1]). Исследователи, обратив внимание на широко распространенный образ слепого певца (так, исполнители украинских дум назывались «сліпачами»), давали этому факту и социологическое объяснение: это свидетельство естественной профессиональной дифференциации в обществе, в силу чего непригодный к войне, ремеслу или земледелию слепец становился певцом. Добавим к этим объяснениям и еще более естественное, как нам кажется, — возрастное. Певец народной традиции обычно стар. Слабое или вовсе потухшее зрение в старости не исключает его остроты в предшествующее время. Так, певец «Илиады» и «Одиссеи» отличается такой зоркостью в наблюдении и такой точностью в описании очевидного мира в его красках и очертаниях, свете и тени, покое и движении, причем особенно в авторских «гомеровских» сравнениях, что приходится думать, если искать реальных объяснений в легендарной биографии поэта, что Гомеру было доступно и физическое зрение, утраченное в глубокой старости, и обостренное поэтическим талантом и божественным вдохновением внутреннее умное зрение.
- ⁸ «Слепец всевидящий» — емкая формула, в которой отразили легендарные представления о Гомере Батюшков в элегии «Гесиод и Омир, соперники» и Гнедич в поэме «Рождение Гомера».
- ⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 30. Кн. 1. С. 192.
- ¹⁰ Τσάτσος Κ. Η έννοια του μύθου. Εισαγωγή στη μυθική σκέψη του ανθρώπου // Ελληνική μυθολογία. Τ. I–V. Τ. I. Athens, 1986, Σ. 15: «Мифологическое сознание строит мир, который иногда соотнобразуется с законом причинности, а иногда нет, мир, отчасти разумный и отчасти неразумный».
- ¹¹ Цит. по: Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963. С. 170.
- ¹² Цитаты из Ксенофана Колофонского приводятся по изданию: *Anthologia Lyrica Graeca. Ed. E. Diehl Lipsiae: In aedibus V. G. Teubneri. MCMXXV. Vol. I. P. 58.*
- ¹³ Какρίδης Ι. Θ. Οι πηγές: αρχαία γραμματεία // Ελληνική μυθολογία. Athens, 1986. Σ. 101–157.
- ¹⁴ Страбон. География / пер. Г. А. Стратановского. Л.: Наука, 1964. Кн. 1. Гл. 1, 10. С. 12.
- ¹⁵ Перевод Л. Блуменау. Цит. по: Греческая эпиграмма. М.: ГИХЛ, 1960. С. 99.

- ¹⁶ Греческий текст эпиграммы приводится по изд.: *Anthologia Graeca. Griechisch-Deutsch ed. H. Beckby. Bd. I–IV. München, 1965–1970. Bd. II. S. 310.*
- ¹⁷ Стоическая философия усматривает в удивительном знак божественного провидения и потому чрезвычайно внимательно относится к парадоксографическим фактам, оставив всякую рационалистическую критику (см.: [12, 247]). Кроме того, противопоставляя философскую этику общепринятым мнениям, стоики, как и киники, часто развивают парадоксальные положения. Цицерон (*De paradoxa stoicorum*) и Плутарх (*Stoicos absurdiora poetis dicere*) оспаривают такие догматы стоической этики, как: «только прекрасное благо», «добродетель достаточна для счастья», «все проступки равны», «все, кроме единого мудреца, безумны», «только мудрец свободен, а всякий неразумный — раб», «только мудрец богат». Положения стоической этики осмеивает и Гораций (*Sat. I, 3* и *II, 3*).
- ¹⁸ Помимо того, что речь оратора получает в известной мере парадоксальную обработку (см.: *Plat. Phaedr. 267, AB*; также *Apul. De dogm. Platonis III, p. 262*) и украшается логическими парадоксами (см., например, *Arst. Rhetor. II, 23* — речь Андрокла из Питфы), среди тем эпидиктического красноречия числится также и удивительное — *παράδοξον, admirabile*. Примерами последнего будут энкомий Танатосу Алкидаманта, панегирик бедности Перегриня Протея, похвальные речи шмелям, соли, мышам, горшкам и камешкам у Поликрата, комару, попугаю и волосам у Диона Хриостома, лысине у Синесия, мухе и паразиту у Лукиана, дыму, пыли и пренебрежению у Фронтона. Темы школьных декламаций, встречающиеся у Сенеки Старшего, показывают, как видно из следующих примеров, что совещательному и судебному красноречию не чужд интерес к странному:
1. Закон: Соблазнитель, если не умолит на тринадцатый день своего отца и отца соблазненной, подлежит смерти. Тема: Соблазнитель умолил отца соблазненной, а своего отца не умолил. Он обвиняет отца в безумии (*Sen. Contr. II, III*).
 2. Закон: Слепой да получит от народа 1000 динариев. Тема: Десять юношей, когда промотали свое имущество, мечут жребий, чтобы тот, чье имя выпадает, был ослеплен и получил 1000 динариев. В деньгах ослепленным было, однако, отказано (*Sen. Contr. III, I*).
 3. Некто, потеряв троих детей, прямо от могилы был отведен роскошно одетым юношей в соседние сады, где был принужден переодеться и присутствовать на пиру. Отпущенный, он возбуждает (против юноши) дело о несправедливости (*Sen. Contr. IV, I*).
- Примечательно, что Квинтилиан (*Quint. Instit. orat. II, 5, 10*) сравнивал вкус к речам подобного рода с пристрастным интересом к горбтому или каким-либо способом обезображенному телу, проводя прямую параллель между ирреальными темами контroversий и удивительным, отклоняющимся от нормы, — тем, что составляет предмет парадоксографии.

- ¹⁹ Luc. Jun. Aetna, 252.
²⁰ De sublim. 35, 5.
²¹ Plin. Nat. hist. VI, 21.
²² Sen. Nat. quaest. VII, passim.
²³ Sen. Nat. quaest. IV, 2 повествование о Ниле развивается в антитезах: «Не менее удивительна и природа этой реки: в то время как другие большие реки уносят и размывают почву, Нил не только не смывает и не уносит, но и, наоборот, увеличивает массу земли».
²⁴ Sen. Nat. quaest. III, 25, I.
²⁵ Sen. Nat. quaest. III, 25, 4.
²⁶ Sen. Nat. quaest. III, 25, 2–3.
²⁷ Sen. Nat. quaest. III, 25, 6, 10; VI, 21, 2.
²⁸ Lucan. Phars. IX, 700–733.
²⁹ Lucan. Phars. X, 194–330.
³⁰ Lucan. Phars. I, 522–583.
³¹ Lucan. Phars. II, 399–452.
³² Lucan. Phars. VII, 151–179.
³³ Sen. Medea, II, 376.
³⁴ Sen. Phaedra, 66–72; 165–169; Oedip, 469–470; 478–482.
³⁵ Sen. Hercul. furens, 533–546.
³⁶ Sen. Agamemn. 676–686; Hercul. Octacus, 143–146.
³⁷ Phaedr. I, 25.
³⁸ Phaedr. A, 20.
³⁹ Phaedr. A, 28.
⁴⁰ Phaedr. A, 29.
⁴¹ Phaedr. III, 3.
⁴² Sen. Epist. mor. 114.
⁴³ См.: Suet. Div. Aug. 43, 4; Phlegon. De mirab. XIV, XX.
⁴⁴ См.: Plin. Nat. hist. VII, 3, 6; VIII, 4; X, 5; Phlegon. De mirab. XXVI.
⁴⁵ Mart. Lib. spect. и I, 48, 51, 104; VI, 31.
⁴⁶ Suet. Div. Aug. 43, 3.
⁴⁷ Suet. Tib, 61, 5.
⁴⁸ Plin. Nat. hist. VII, 16, 75.
⁴⁹ Plin. Nat. histor, VII, 75.
⁵⁰ Dio Cass. LXVII, 8; Stat. Silv. I, 651 sq; Mart. I, 43; XIV, 213.
⁵¹ De sublim. 44, 5.
⁵² De sublim. 44, 5.
⁵³ Другой постоянной чертой античной карикатуры является изображение человека в виде животного (чаще других фигурируют обезьяна, осел, собака), либо придание ему отдельных зооморфных черт. Этими средствами создается гротескный образ, совмещающий в себе гетерогенные элементы. Эти два вида карикатурного изображения использует и карикатура нового времени (ср. карикатуры на Наполеона, обычно представляемого в виде карлика с огромной головой, и зооморфные образы Гойи. Такие примеры можно было бы легко умножить).

- ⁵⁴ См. упоминание изображения Кефала в виде пигмея на беотийских сосудах [9, 16].
- ⁵⁵ Изображенный на Ватиканском килике пигмей с козлиной бородой и костылем вместо руки, поучающий сидящего перед ним лиса, представляет, по мнению исследователей, карикатуру на философов или на баснописцев.
- ⁵⁶ Ср. популярные сюжеты: битва пигмеев с журавлями или Геракл, связываемый керкопами [10, 170].
- ⁵⁷ Е. Фукс отмечает, что карикатура встречается преимущественно в вазовой живописи, фресках и терракотах, в тех видах искусства, где отражается повседневная жизнь и особенно ее праздничная сторона [14, 27].
- ⁵⁸ Vitruv. De archit. VII, 5.
- ⁵⁹ На стр. 185 и след. воспроизводится гротескный орнамент. На стр. 178–189 воспроизводятся рельефы, где заметны фигуры маленьких людей. Курциус обращает внимание на особую популярность гротескного орнамента во втором (современном Витрувию) и в четвертом (63–79 гг. н. э.) помпейском стиле, сравнивает его с европейским рококо [11, 12], считая его чистой и произвольной игрой фантазии. Прихотливый, изысканный, освобожденный максимально от воспроизведения реальных соотношений, этот орнамент господствовал в Риме более полувека (правление Клавдиев и Флавиев).
- ⁶⁰ Vitrum. De archit. VII, 5. Перевод Ф. А. Петровского.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. — М.: Наука, 1972. — С. 90–102.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.: Прогресс, 1976. — С. 23–44 (гл. I. «Рубец на ноге Одиссея»).
3. Бычков В. В. Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977. — 199 с.
4. Доддс Э. Р. Греки и иррациональное / пер. С. В. Пахомовой. — СПб.: Алетейя, 2000. — 507 с.
5. Желтова Е. В. Античная традиция о персидских магах Зороастре, Остане и Гистаспе (Жанровая принадлежность сохранившихся свидетельств): дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 1995. — 208 с. Гл. I. Ареталогический жанр в античной литературе.
6. Илюшечкин В. Н. Отражение социальной психологии низов в античных романах // Культура древнего Рима: в 2 т. — М.: Наука, 1985. — Т. II. — С. 79–107.
7. Стеблин-Каменский М. И. Миф. — Л.: Наука, 1976. — 103 с.
8. Bardon H. La littérature latine inconnue : in 2 vols. — Paris, 1956. — Vol. 2: L'époque impériale. — 338 p.
9. Binsfeld W. Grylloi: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur. — Universität zu Köln, 1956. — 85 s.

10. Champfleury J. Fr. Histoire de la caricature antique. — Paris: E. Dentu, 1865. — 248 p.
11. Curtius L. Die Wandmalerei Pompejis. — Leipzig: E. A. Seemann, 1929. — 431 s.
12. Giannini A. Studi sulla paradossografia greca. — (Rendiconti. Classe di lettere e scienze morale e storiche). — Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1963. — V. 97. — fasc. II.
13. Dodds E. R. The Greek and the Irrational. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963. — 327 p.
14. Fuchs E. Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. — Berlin: H. Hofmann & Comp., 1901. — 240 s.
15. Weege F. Das goldene Haus des Nero // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — Berlin, 1913. — Bd. 28. — S. 127–244.

Tat'yana G. Malchukova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

medeya@petsru.ru

ABOUT THE FANTASTIC IN ANCIENT LITERATURE

Abstract. The article is dedicated to the analysis of the concept of “the fantastic” that is one of the essential notions of modern literature. The research provides more data on the history of the concept derived from the Greek word «τὸ φανταστικόν». The article offers other Greek and Latin names and notions for designating something imaginary, fantastical, illusionary, fabulous, transcendental and miraculous. For the first time it studies the evolution of “the fantastic” notion in Ancient literature and of an antagonistic concept of “mimesis” which means “the representation of reality in actions” by Aristotle (Arst. Poet. IV 1448 b 39—40). Based on Greek and Latin authors’ literary works the article asserts constant existence of the fantastic in Ancient literature, philosophy, historiography and science, contrary to a longstanding authoritative tradition that refers the fantastic to the periphery of Ancient culture. The article presents the ways of comprehension of the Ancient tradition of correlating the fantastic with mimesis, the mythological with the rational in literature of the Modern period.

Keywords: the fantastic, ancient literature, Homer, Aristotle, paradoxography, mimesis, mythology

References

1. Averintsev S. S. K istolkovaniyu simboliki mifa ob Edipe [On the Interpretation of Symbolism of the Oedipus Myth]. *Antichnost' i sovremennost'* [The Ancient and Modern World]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 90–102.

2. Auerbakh E. *Mimesis. Izobrazhenie deystvitel'nosti v zapadnoevropeyskoy literature* [*Mimesis. The Description of Reality in Western Literature*]. Moscow, Progress Publ., 1976, pp. 23–44.
3. Bychkov V. V. *Vizantiyskaya estetika* [*Byzantine Aesthetics*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 199 p.
4. Dodds E. R. *Greki i irratsional'noe* [*The Greek and the Irrational*]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 507 p.
5. Zheltova E. V. *Antichnaya traditsiya o persidskikh magakh Zoroastre, Ostane i Gistaspe (Zhanrovaya prinadlezhnost' sokhranivshikhsya svidetel'stv). Dis. ... kand. filolog. nauk* [*The Ancient Tradition about the Persian Sacrificers Zoroaster, Ostana and Hystaspes (Genre Attribution of Surviving Evidence). PhD. philol. sci. diss.*]. St. Petersburg, 1995. 208 p.
6. Ilyushechkin V. N. Otrazhenie sotsial'noy psikhologii nizov v antichnykh romanakh [The Reflection of Social Psychology of the Lower Classes in Ancient Novels]. *Kultura drevnego Rima: v 2 tomakh* [*The Culture of Ancient Rome: in 2 Vols*]. Moscow, Nauka Publ., 1985, vol. 2, pp. 79–107.
7. Steblin-Kamenskiy M. I. *Mif* [*Myth*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 103 p.
8. Bardon H. *La littérature latine inconnue: in 2 vol.* [*Unknown Latin Literature*]. Paris, 1956, vol. 2: *L'époque impériale* [The Imperial Era]. 338 p.
9. Binsfeld W. *Grylloi: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur* [*Grylloi: Contribution to the History of Ancient Caricatures*]. Köln, Universitaet zu Köln Publ., 1956. 85 p.
10. Champfleury J. Fr. *Histoire de la caricature antique* [*The History of Ancient Caricatures*]. Paris, E. Dentu Publ., 1865. 248 p.
11. Curtius L. *Die Wandmalerei Pompejis* [*The Wall Painting of Pompeii*]. Leipzig, E. A. Seemann Publ., 1929. 431 p.
12. Giannini A. Studi sulla paradossografia greca [Studies on Greek Paradoxography]. *Rendiconti. Classe di lettere e scienze morale e storiche* [Reports. The Course in Philology, Historical and Aesthetic Sciences]. Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere Publ., 1963, vol. 97, issue 2.
13. Dodds E. R. *The Greek and the Irrational*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press Publ., 1963. 327 p.
14. Fuchs E. *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit* [*Caricatures of the European People from Ancient Times to the Present Day*]. Berlin, H. Hofmann & Comp. Publ., 1901. 240 p.
15. Weege F. Das goldene Haus des Nero [The Golden House of Nero]. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* [Yearbook of the German Archaeological Institute]. Berlin, 1913, vol. 28, pp. 127–244.

Дата поступления в редакцию: 25.05.2013

DOI 10.15393/j9.art.2016.3744

УДК 821.161.1.09"18"

Иван Андреевич Есаулов

*Литературный институт им. А. М. Горького
(Москва, Российская Федерация)*

jesaulov@yandex.ru

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ — ЧУДЕСНОЕ — РЕАЛЬНОЕ В ПОЭТИКЕ И ПРОЗАИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ*

Аннотация. В статье рассматривается семантика фантастического, чудесного, реального как в самом поэтическом мире, так и в системе категорий современного российского литературоведения. Утверждается, что результат научного описания (собственно интерпретация как конкретных произведений, так и других научных предметов, вплоть до национальных литератур) весьма зависит от системы ценностей (аксиологии) литературоведа. Например, жития святых (особенно юродивых) переполнены как внешне комическими, так и вполне фантастическими подробностями. Однако «научно» интерпретировать их в качестве проявления *смехового мира* (как, впрочем, и мира фантастического) возможно, только отрешившись от традиции *святости*, подходя с внешней позиции к предмету своего научного описания, т. е. лишая его специфической поэтической реальности. Если действительность (реальность) «чуда» признается литературоведом как позитивная значимость того образа мира, который он исследует, его описание — и понимание — своего предмета может быть одним, а если он наследует принципиально иной культурной традиции — то иным может быть и его научное описание.

Ключевые слова: поэтика, литературоведение, фантастика, чудо, реальность

Евгений Михайлович Неёлов, согласно устному свидетельству, которому я вполне доверяю, был одним из тех, кто вполне оценил поэтический парадокс рождественского чеховского рассказа «Ванька», который я пытался разобрать в своей небольшой статье, опубликованной в «Проблемах исторической поэтики» почти двадцать лет назад (см.: [11]). Мне было важно подчеркнуть тогда, что в пределах той реальности, которую создает (а не только лишь «изображает») Чехов, в его художественном мире невозможное, как представляется, чудо как раз происходит. Письмо Ваньки «на деревню дедушке»

получено. Описанием этого чуда, случившегося в рождественскую ночь, и завершается рассказ: дедушка не только *получает* письмо, но и, «свесив босые ноги» с печки, «*читает* письмо кухаркам» (курсив мой. — И. Е.). Рождественская «встреча» дедушки и внука, таким образом, состоялась — в единственно возможном для этой встречи поэтическом космосе произведения.

Дело в том, что сам Е. М. Неёлов, стараясь обосновать новую категорию исторической поэтики — «фантастический мир» (см.: [20]), любил и ценил подобные поэтические парадоксы. В своей последней статье — в тех же «Проблемах исторической поэтики», — интерпретируя пушкинскую сказку, он, к примеру, утверждал: «...пушкинский поп <...> оказывается, по сути дела, предателем священнического долга, дела, которому он должен служить», тогда как «некие высшие (но безусловно христианские) силы посылают Балду “расследовать” преступление попа, раскрыть его тайну, делегировав Балде право судить и наказывать. <...> за обликом деревенского дурачка проступают черты героя волшебной сказки, а в финальных сценах — даже богатыря» [22, 133]. Этой фантастической, казалось бы, трактовкой Неёлов расширил «спектр адекватности» истолкования этого произведения (см.: [7]; [14, 577–582]), успешно полемизируя, между прочим, с известным пушкинистом В. С. Непомнящим.

Серьезной заслугой Неёлова явилось то, что на протяжении длительного времени (все постсоветские десятилетия) он пытался аргументированно снять навязываемое в гуманитарных науках более века (еще с досоветского «либерального» литературоведения и донныне) противопоставление (либо даже антагонизм) фольклорного и христианского в русской национальной культуре. Как известно, мнимая оппозиционность «народного» и «церковного» (как вариант: «прогрессивного» и «реакционного») не восходит только лишь к ленинскому учению о «двух культурах», а формируется еще в недрах либеральных утопических воззрений XIX века. Поэтому весьма важен вывод Неёлова в одной из его работ: «Таким образом, русская сказка <...> служила своеобразным каналом, по которому евангельские идеи и образы <...> проникали

уже на уровне жанровых структур в мир профессионального творчества» [21, 273]; «...в русской волшебной сказке христианская традиция воплощается особым <...> способом» [21, 263]. Я всегда испытывал интеллектуальную симпатию к такого рода научной деятельности — хотя бы потому, что она — в университетско-научной среде — восстанавливает единство национального образа мира, проступающего в русской культуре как таковой.

В советской гуманитарной науке поэтика почти тотально виделась сквозь призму *мифопоэтики*, так или иначе устремленной к мифу вообще, имеющему изначально устные, фольклорные коннотации, в том числе и в славянской культуре. В последние десятилетия наше литературоведение пополнилось немалым количеством исследований, в которых рассматриваются архетипы поэтики русской классики, однако эти архетипы изучаются почти исключительно сквозь призму *мифа*, т. е. устной дохристианской сферы (см. в качестве характерных примеров: [18]; [19]).

Мне такая научная установка представляется частным случаем забавного и даже по-своему трогательного анахронизма. Да, совершенно бесспорно, что и Новый Завет также можно рассматривать в духе «Золотой ветви» Дж. Фрэзера, хотя каждый понимает, насколько это в наше время научно непродуктивно и на сколько десятилетий отстает от передовой линии современной гуманитарной науки. Но точно таким же анахронизмом является рассмотрение «фольклоризма» (*мифопоэтики* или архетипов) того или иного русского автора без учета именно новозаветной специфики. При этом игнорируются почти девять столетий именно христианской книжности на Руси и десять столетий доминирования не язычества, а именно *Slavia Orthodoxa* (Р. Пиккио) в восточнославянском мире.

Попытаюсь на некоторых примерах показать проблемность ряда научных положений в изучении поэтики, кажущихся зачастую очевидными. Недавно успешно защищена докторская диссертация В. Д. Денисова «Ранняя гоголевская проза (1829–1834): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев» (см.: [5]). В работе Денисова имеется большой раздел,

посвященный анализу соотношения «языческого» и «христианского». Будучи вполне солидарен с ним в понимании значимости этого соотношения, я все-таки позволю себе ряд частных несогласий. Например, с резким определением в качестве «демонических» некоторых особенностей поведения гоголевских персонажей. Вполне понимая, например, что догматически-церковное отношение к самоубийству, к «знахарям и колдунам», к «разгулу» и «бражничеству» является резко отрицательным и однозначно негативным, я, тем не менее, хотел бы обратить внимание на различие кругозора персонажей и позиции исследователя (литературоведа). Даже «готовность <...> расстаться с жизнью» [5, 26] у героев «Вечера накануне Ивана Купалы» невозможно, как представляется, интерпретировать как вариант демонического отречения от Бога. Полагаю, что не только указанные выше персонажи не рассуждают и не мыслят своего поведения в таких формулировках и оценках, но и авторская интенция вряд ли в данном случае адекватно может быть описана при помощи подобного инструментария. Полагаю также, что и бражничество, и разгул в ментальности не только казаками, но и самим Гоголем могут быть поняты как *грех* (однако допустимый и, так сказать, освященный обычаем грех), но никак не «отречение от Бога».

В общем, «пограничные» ситуации, в нашем литературоведении актуализированные в подобной исследовательской стилистике после пионерских работ М. М. Бахтина в трудах Ю. В. Манна и его последователей, нуждаются, на мой взгляд, в несколько более глубоком осмыслении, чем это часто происходит. Разделение «языческого» и «христианского», «ночного» и «дневного» акцентируется научным (литературоведческим) языком описания, но в самом поэтическом мире Гоголя (а также в миропонимании гоголевских казаков) эти пласты жизни — как и фольклорное, и книжное — отнюдь не являются какими-то антагонистическими, противоположными друг другу полюсами бытия, они гармонизируются в единстве человеческой личности определенного культурного типа. Все-таки не стоит забывать, что наша обычная исследовательская практика их вычленения имеет отчасти

условный характер, но отнюдь не это разделение доминирует в мире Гоголя. Говоря московско-тартуским семиотическим языком, эта оппозиция вовсе не является структурообразующей для гоголевского поэтического космоса. А также не является структурообразующей для русской культуры как таковой. Это, подчеркну, относится не только к кругозору героев, но и к авторской интенции.

Приведу еще пример. Опираясь на определенную научную традицию, рассуждая о слове «вечер», В. Д. Денисов замечает: «...мифологическое <...> начинается <...> с заглавия <...> ибо вечер — граница дня и ночи — это “сумеречное”, *пограничное* (курсив мой. — И. Е.) состояние между светом и тьмой, жизнью и смертью, правдой и ложью» [5, 28]. Да, иногда в художественной литературе бывает именно так. В других случаях бывает не совсем так. А зачастую — совсем не так. В общем же, можно сказать, что перед нами классический пример ложного универсализма. Это такой «закон», который не «работает» во многих случаях. Его так же нельзя воспринимать как универсальный, как нельзя, на мой взгляд, упрощать соотношение «фольклорного» и «книжного», «языческого» и «христианского», «реального» и «фантастического».

Вряд ли корректно ритуальный бой Тараса Бульбы и Остапа истолковывать как нарушение пятой заповеди — «Чти отца своего и мать свою...», к чему склоняется Денисов (см.: [5, 119–120]), а уж тем более связывать это с «гибельным следствием» [5, 120] — «Кто ударит отца своего или свою мать, того должно предать смерти» (Исх. 21:12, 15). Думается, что Денисов, процитировавший этот жесткий ветхозаветный текст, с большей продуктивностью мог бы сопоставить подобное «законничество» и волю («широкую волю!») казака как начало, по духу своему противоположное жесткой законнической регламентации жизни. С другой стороны, это еще один пример ложного универсализма, в свое время «преодоленного» уже приходом Христа. Ясно, что Андрий и Остап чтят отца с матерью, но отнюдь не руководствуются при этом ветхозаветными критериями, грозящими неизбежным суровым наказанием виновного.

Понятие «национальный образ мира» (см.: [25]) позволяет не делить этнопоэтику на «фольклорную» и «литературную», «языческую» и «православную», не ограничивать архетипическую палитру поэтики русской литературы исключительно мифологическими конструктами, а рассматривать традиции народного творчества и христианской культуры как единую культурную почву, породившую русскую литературу и объясняющую феномен отечественной словесности в единстве национального образа мира.

Остановимся далее на концепции «гротескного реализма» М. М. Бахтина. Вводя эту категорию, Бахтин акцентировал особую значимость «неофициальной культуры». Ее недооценка связана, по мысли ученого, с неверной позицией именно *субъекта* описания: явления *народной культуры* «изучались в свете культурных, эстетических и литературных норм нового времени, то есть мерились не своею мерою, а чуждыми им мерами нового времени. Их модернизировали и потому давали им неверное истолкование и оценку» [2, 24]. Однако я задаюсь вопросом: не является ли абсолютизация самодостаточной значимости «материально-телесной стихии» также своего рода «модернизацией»?

Во всяком случае, А. Я. Гуревич совершенно справедливо, на мой взгляд, указал на не вполне ясное место «народной культуры» в общем контексте культуры средневековой (иными словами, *христианской*) (см.: [4]). Вызывала возражение и жесткость противопоставления *двух культур* Бахтиным, а также вытекающие из этого исключительно негативные коннотации «официальной» системы ценностей.

По мнению Гуревича, средневековый гротеск отнюдь не сводится к карнавализованному комизму [3, 271–325]. Исследователь отметил, что гротескность мировидения средневекового человека вытекает уже из самой сути христианского учения. Гротескность средневековья, если принять эту исследовательскую установку, — в своеобразной «конфронтации» земного и потустороннего миров. С моей же точки зрения, вернее говорить хотя и о *парадоксальном*, но несомненном сопряжении земного и небесного. Причем эта «парадоксальность»

вытекает из несколько остранинной позиции современного субъекта описания, но не из свойств самой системы.

В таком случае не только «народная смеховая культура» (в том смысле, который вкладывал в это понятие Бахтин), но и культура вполне «серьезная», если последнюю определить как христианскую, никогда не игнорирует, вопреки расхожему мнению, *телесную сторону* бытия человека. Это совершенно понятно хотя бы потому, что важнейшими для христианства являются *рождение* (Боговоплощение, то есть приятие Христом человеческой телесной природы), *смерть и Воскресение* Христа. Если гностически-манихейская установка отрицает позитивность телесности человека, то последовательно христианское сознание исходит из совершенно иного понимания соотношения телесного и духовного.

Современные исследователи часто склонны трактовать отдельные элементы единой средневековой (христианской) картины мира, в которой сопрягаются «народное» и «официальное», «посюстороннее» и «потустороннее», «телесное» и «духовное», «реальное» и «фантастическое», как проявление комического гротеска. Совершенно очевидно, что с аксиологической позиции, сопряженной ценностям христианской культуры [6], зачастую гротеск теряет свои комические коннотации. Так, жития святых (особенно юродивых) переполнены как внешне *комическими*, так и вполне *фантастическими* подробностями. Однако воспринимать их как проявление *смехового мира* (как, впрочем, и мира *фантастического*) возможно, только отрешившись от традиции *святости*, иными словами, как раз подходя с внешней позиции (с «мерой нового времени») к предмету своего научного описания.

При этом и саму характеристику гротеска Бахтиным можно (и нужно!) поставить в христианский контекст понимания, соприродный *Slavia Orthodoxa*. Так, характеризуя народные истоки гоголевского мира, ученый замечает: «Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир “само собой разумеющегося” ради неожиданности и непредвиденности правды. Он как бы говорит, что добра

надо ждать не от устойчивого и привычного, а от “чуда” [1, 495]. Как это понять? Если отрешиться от анахронизма, который я уже обозначил выше, согласно которому *народное* должно быть обязательно противопоставлено *христианскому*, то именно христианское видение мира отрицает законнические «абстрактные, неподвижные нормы», отрицает «очевидность» и неизбежность смерти.

«Чудо» одоления смерти является в этом контексте, конечно, именно отрицанием нормы, претендующей «на абсолютность и вечность». Однако смерть впервые *побеждена* — и, тем самым, «карнавально» осмеяна ее значимость — именно в христианском контексте понимания. Разумеется, христианский социум — и сама христианская картина мира — неоднородны (Е. М. Неёлов старался показать и эту неоднородность). Однако, вполне отдавая отчет в подобной неоднородности, следует заметить, что ценностные ориентации архиерея и кузнеца Вакулы в повести «Ночь перед Рождеством» вряд ли кардинально различны в качестве «официальной» и «народной»: они могут быть поняты не в контекстах «двух культур», как это делал сам Бахтин, следуя за советской гуманитарной доктриной, но в контексте единой христианской культуры.

Разумеется, установка субъекта описания не может быть идентичной точкам зрения действующих лиц. Тем не менее, если действительность «чуда» вполне признается литературоведом как позитивная значимость гротескного образа мира, его истолкование своего предмета может быть одним (и в данном случае можно говорить о подлинном понимании), а если он исходит из установок принципиально иной гуманитарной аксиологии — то иным окажется и полученный им результат. И тогда истолкование будет абсолютно внешним по отношению к миру Гоголя. Причем не только внешним его художественному миру, но и этическим и религиозным убеждениям Гоголя. И не только Гоголя.

Однако продуктивной позиции литературоведа, обращающегося к русской словесности, препятствует и ветхая система категорий, которой до сих пор, к сожалению, по старинке оперирует наша филология. Одной из таких является понятие «критического реализма» (см.: [8]). Тогда как

многие вершинные тексты русской классики базируются на совершенно другом творческом принципе — *христианском реализме*.

Что же понимается под христианским реализмом? Приоритет во введении предлагаемого обозначения художественного принципа принадлежит В. Н. Захарову, который предлагает так именовать известный «реализм в высшем смысле» Достоевского. Тот же исследователь совершенно справедливо, на мой взгляд, генерализует предложенную терминологию: «Христианский реализм — это реализм, в котором *жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова*» [15, 175]. Как философский принцип христианский реализм был осмыслен значительно раньше в последнем труде С. Л. Франка «Свет во тьме», где он обратился к духовному опыту русской литературы (см.: [24]). Следует подчеркнуть, что само понятие христианского реализма — явление совершенно иного семантического ряда, нежели принятые обозначения литературных направлений (классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма): речь идет о трансисторическом творческом принципе, который проявляет себя в литературе и искусстве христианского типа культуры.

В творчестве Пушкина множество чудесных совпадений и чудесных развязок (вспомним хотя бы «Повести Белкина», «Капитанскую дочку»). Но как относиться к подобным сюжетным построениям? Как к наследию авантюрной традиции? Как к новеллистическим особенностям? Как к издержкам романтических представлений о мире? Как к проявлениям «фантастического»? Как к отзвуку гротеска в литературе?

Однако совершенно иное научное объяснение вытекает из признания исследователем реальности чуда. Если чудо — как свобода Бога — вполне реальный факт, высшая непреложность которого вполне доказана Воскресением Христа, то многие события, кажущиеся на поверхностный взгляд неправдоподобными, либо фантастическими в художественном мире Пушкина и Гоголя, могут быть охарактеризованы как проявления христианского реализма. Тогда понятен скепсис В. М. Марковича, который усомнился в том, что

«основой реализма является социально-исторический и психологический детерминизм» [17, 27], ведь именно чудо — как раз та духовная реальность, которая «отменяет» любой детерминизм (см. напр.: [9]).

В. Н. Захаров справедливо замечает, что возвращение блудной дочери, несмотря на смерть отца, тем не менее, происходит в пушкинском «Станционном смотрителе» [15, 176]. Стоит отметить, что если мы подойдем к этому тексту с внеположными христианской традиции литературоведческими установками, нужно признать запоздалость и финальную неудачу подобного возвращения: Самсон Вырин в своей земной жизни так его и не дождался. Однако если мы христианскую традицию признаем как духовную грибницу русской культуры, если мы помним, что для Бога нет мертвых, залогом чего является Воскресение Христово, тогда возвращение блудной дочери является несомненным художественным и духовным фактом. Но этот факт — явление именно христианского, а отнюдь не «критического» реализма. Поэтому состоявшееся возвращение героини, которая, несмотря на удачливую жизнь с Минским, «легла» на могиле отца и «лежала долго», свидетельствует, как и евангельская история, о том, что она этим возвращением, которого никак нельзя было ожидать, искупает грех побега [12].

В «Капитанской дочке» автором эксплицируется действенность молитвы. Молитва, как и благословение, возникает в кульминационных, решающих ситуациях. Так, Гринев перед решающим приступом крепости, прощаясь с Машей, говорит: «Что бы со мною ни было, верь, что <...> последняя молитва будет о тебе!»¹. Он же, ожидая очереди на виселицу, сдерживает свое слово: «Мне накинули на шею петлю. Я стал читать про себя молитву, принося Богу искреннее раскаяние во всех моих прегрешениях и моля Его о спасении всех близких моему сердцу» (465). Тот же Гринев, будучи под арестом, «...прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул, не заботясь о том, что со мною будет» (528). Наконец, «матушка <...> молила Бога о благополучном конце замышленного дела» (534–535) (милости

Государыни, за которой отправляется Маша Миронова). Можно заметить, что молитва матушки, как и другие молитвы, помогает герою: Государыня завершает дело: «...дело Ваше кончено» (539). Мы можем сделать вывод о чудесном вмешательстве, но реальность подобного чуда укоренена в самом христианском типе культуры и свидетельствует о христианском реализме этого произведения (см. подробнее: [13, 52–71]).

Точно так же в финале «Мертвых душ» происходит художественно организованное пасхальное чудо воскресения «мертвого душой» центрального персонажа поэмы. Это чудо нельзя позитивистски «объяснить» (нельзя объяснить ни социально-исторически, ни психологически), так как в тексте нет жестких границ, отделяющих описание тройки Чичикова от описания «птицы-тройки», но можно понять, однако такое понимание сопряжено с верой в чудо воскресения. Финальное вознесение Чичикова возможно точно так же, как и воскресение русского народа: ведь пасхальность России в «Выбранных местах из переписки с друзьями» соседствует с убеждением, что «никого мы <русские> не лучше, а жизнь еще неустроенней и беспорядочней всех <...> “Хуже мы всех прочих” — вот что мы должны всегда говорить о себе»². Но осознание греховности в итоге приводит к ее преодолению, когда оказывается возможным — чудесным образом — «сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши, всё позорящее высокую (т. е. Божественную. — И. Е.) природу человека»³, когда — во время пасхального торжества — «вся Россия — один человек»⁴. Таким образом, структура «Мертвых душ» и структура «Выбранных мест...» имеют *пасхальную* основу (см. подробнее: [10, 227–257]), что позволяет их считать явлениями христианского реализма.

Может быть, основой вершинных произведений русской литературы является сопряжение человеческого и Божественного планов бытия в единый художественный образ? Это сопряжение стало возможным в итоге художественного освоения доминанты новозаветного образа мира, который строится на признании человеческой и Божественной природы Христа.

Древнерусская литература осваивает внешние стороны земных последствий этого сопряжения. Она переполнена описаниями чудес, но позиция автора такова, что то или иное чудо не «фантастично», а абсолютно реально, как реально сопряжение человеческого и Божественного начал. Если позиция исследователя, скажем, такова, что агиографическое описание является условностью, то его толкование будет, конечно, тем или иным объяснением текста, но именно внешним объяснением. Если же он найдет в себе, используя выражение А. П. Скафтымова, «широту понимания» и поверит реальности жития святого, то его толкование текста может претендовать не только на внешнее объяснение, но именно на глубинное понимание текста. В противном случае мы имеем порой весьма квалифицированные объяснения текста, в которых, однако, центральный момент древнерусской словесности — воцерковление читателя — выносится за скобки исследовательского внимания. Однако если исследователь не верит в искренность книжника, считая те или иные особенности его письма лишь следованием внешнему «литературному этикету», то он, очевидно, не может претендовать и на подлинное понимание изучаемых им текстов.

Русская же классика XIX века, обогатившись художественными открытиями Нового времени, смогла создать шедевры, которые как в тексте, так и в своих подтекстах наследуют трансисторической христианской традиции в понимании мира и человека. В этих произведениях чудо явлено не в сакрализованном, но зачастую в уже прозаизированном мире. Но этот секуляризуемый мир, тем не менее, помнит о своих христианских истоках. Поэтому как бы ни пытались — со времени «формальной школы» — свести лишь к «побочному художественному приему» слова «Я брат твой», сама христианская основа русской культуры как будто сопротивляется сведению смысла «Шинели» до «языковой игры», до «анекдотического стиля» с «элементами патетической декламации» [26, 55]⁵. Главное же, при подобной абсолютно «внешней» к системе ценностей своего предмета позиции субъекта научного описания, в сущности, подменяется и сам предмет: на первый план в «изучении» выдвигаются по тем или иным причинам близкие субъекту описания моменты его поэтики

(скажем, стихия анекдота), тогда как уходящие в смысловую глубину христианские подтексты редуцируются до «патетики», «мифопоэтики», архаических моделей, что я уже рассматривал выше.

Как доказывал Е. М. Неёлов, даже по отношению к миру собственно фантастическому требуется — для его адекватного восприятия — особого рода рецептивное доверие: «...слушатель сказки не верит в реальную возможность изображаемых событий, и его опыт укрепляет его в этой позиции, но герой сказки верит, и его опыт подтверждает правомерность этой веры “внутри” сказки. Точки зрения противоположны, как полюсы магнита, но из этого столкновения “веры” героя и “неверия” слушателя рождается то, с чего собственно и начинается художественное восприятие — ДОВЕРИЕ: герой говорит “да” (и он прав в своем мире), слушатель говорит “нет” (и он прав в своем, реальном мире), и от этого столкновения “да” и “нет” рождается “если”, <...> доверие к судьбе героя в мире, в котором он живет» [23, 14]⁶. Тем более необходимость подобного читательского *доверия* — хотя бы к фундаментальным ценностям русского мира — требуется при адекватном восприятии древнерусской словесности и русской классики.

Поэтому если действительность (реальность) «чуда» вполне признается литературоведом как позитивная значимость того образа мира, который он исследует, его описание — и понимание — своего предмета может быть одним, а если он наследует принципиально иной культурной традиции — то иным может быть и его научное описание.

Примечания

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 15-04-00212.

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 3-е изд. Т. 6. М.: Наука, 1964. С. 458. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

² Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1994. С. 192.

³ Там же.

⁴ Там же.

- ⁵ Интересно, что Б. Эйхенбаум, рассуждая о «гуманном месте» как «побочном» приеме, ни разу не приводит в своей статье гоголевские слова «Я брат твой», отзываясь о содержании этого «места» как о «сентиментальном и намеренно примитивном» [26, 58]. Подобная «примитивизация» христианской традиции, по-видимому, больше свидетельствует о собственной системе ценностей субъекта объяснения, нежели адекватно описывает «объясняемый» им предмет.
- ⁶ В. Н. Захаров, формулируя особенности поэтики Достоевского, парадоксально совмещает «фантастическое» и «христианское» как «два эпитета, две стороны одной медали, два образа “реализма в высшем смысле” Достоевского: лицевая сторона мерцает загадочным словом фантастический, на обороте откровенное выражение сущности — христианский» [16, 386].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. — М.: Искусство, 1981. — 359 с.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
5. Денисов В. Д. Ранняя гоголевская проза (1829–1834): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев: дис. ... д-ра филол. наук. Петрозаводск, 2012. — 400 с.
6. Есаулов И. А. Гуманитарная аксиология как научная проблема // Русская культура и мир: Тезисы докладов участников II международной научной конференции. — Н. Новгород: НГЛУ, 1994. — Часть 1. — С. 201–203.
7. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). — М.: РГГУ, 1995. — 102 с.
8. Есаулов И. А. Критический реализм // Соцреалистический канон. — СПб.: Академический проект, 2000. — С. 503–508.
9. Есаулов И. А. О чуде воскресения в романе «Преступление и наказание» // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского института: материалы. — М., 2003. — С. 410–417.
10. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
11. Есаулов И. А. «Ванька» А. П. Чехова как рассказ о рождественском чуде // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. — С. 479–483. (То же: Виноград. — 2007. — № 2 (18). — С. 42–45).

12. Есаулов И. А. О сокровенном смысле «Станционного зрителя» А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. — Вып. 10: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып. 7. — С. 25–30.
13. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — СПб.: Алетея, 2012. — 448 с.
14. Есаулов И. А. Постсоветские мифологии: структуры повседневности. — М.: Академика, 2015. — 616 с.
15. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты. — М.: Индрик, 2012. — 264 с.
16. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский: очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
17. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Отделение литературы и языка. — 1993. — № 3. — С. 5–27.
18. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М.: РГГУ, 1994. — 136 с.
19. Мелетинский Е. М. Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы». — М.: РГГУ, 1996. — 112 с.
20. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. — Вып. 1: Исследования и материалы. — С. 31–40.
21. Неёлов Е. М. От волшебной сказки к литературе: Фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н. Ф. Федорова о воскрешении // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. — Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып. 1. — С. 261–273.
22. Неёлов Е. М. Сказка А. Пушкина «О попе и о работнике его Балде» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. — Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып. 9. — С. 124–136.
23. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2002. — 124 с.
24. Франк С. Свет во тьме: Опыт христианской этики и социальной философии. — Париж: YMCA-Press, 1949. — 403 с.
25. Шешунова С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. — Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып. 5. — С. 5–16.
26. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сборник статей. — Л.: Худож. лит., 1986. — 456 с.

Ivan A. Esaulov*The Maxim Gorky Literature Institute
(Moscow, Russian Federation)*

jesaulov@yandex.ru

FICTIONAL — MIRACULOUS — REAL IN POETICS AND THE PROSAIC REALITY OF LITERATURE STUDY: FORMULATION THE PROBLEM

Abstract. The article addresses the semantics of the fictional, the miraculous, the real both in the world of poetics and in the system of categories of the modern Russian literature study. It is argued that the result of the scientific description (the very interpretation of particular literature works, as well as other scientific subjects, including national literatures) depends to quite an extent on the value system (axiology) of a researcher. For instance, hagiography (especially of holy fools) is overflowing with seemingly comic, as well as quite fictional details. However, it is only possible to interpret them “scientifically” as the manifestation of the world of laughter (as well as, in fact, the world of fiction) if one renounces from the tradition of holiness, approaching the subject of the scientific description with detachment, i.e., depriving it from a specific poetic reality. If the effectiveness (reality) of a “miracle” is accepted by the researcher as a positive significance of the world representation under study, the description – and understanding – of the subject may be one, whereas if a fundamentally different cultural tradition is being followed – it may also result in another scientific description.

Keywords: poetics, literature study, the fantastika, miracle, reality

References

1. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p.
2. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessans* [François Rabelais' Oeuvre and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p.
3. Gurevich A. Ya. *Problemy srednevekovoy narodnoy kul'tury* [The Problems of Medieval Folk Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 359 p.
4. Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p.
5. Denisov V. D. *Rannyya gogolevskaya proza (1829–1834): puti razvitiya, zhanrovoe svoeobrazie, tipologiya geroev. Dis. ... doktora filol. nauk* [Gogol's Early Prose (1829–1834): The Ways of Development, Genre Diversity, Typology of Characters. PhD. philol. sci. diss.]. Petrozavodsk, 2012. 400 p.

6. Esaulov I. A. Gumanitarnaya aksiologiya kak nauchnaya problema [Humanitarian Axiology as a Scientific Problem]. *Russkaya kul'tura i mir: Tezisy докладov uchastnikov II mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russian Culture and the World: Abstracts of the Participants of the 2d International Scientific Conference]. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State Linguistic University Publ., 1994, part 1, pp. 201–203.
7. Esaulov I. A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya («Mirgorod» N. V. Gogolya)* [The Spectrum of Adequacy in the Interpretation of a Literary Work (“Mirgorod” by Nikolai Gogol)]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1995. 102 p.
8. Esaulov I. A. Kriticheskiy realizm [Critical Realism]. *Sotsrealisticheskiy kanon* [The Socialist Realist Canon]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 503–508.
9. Esaulov I. A. O chude voskreseniya v romane «Prestuplenie i nakazanie» [On the Miracle of the Resurrection in the Novel “Crime and Punishment”]. *Ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo instituta: materialy* [The Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon's Theological Institute: Proceedings]. Moscow, 2003, pp. 410–417.
10. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Paskhal'nost' of Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p.
11. Esaulov I. A. «Van'ka» A. P. Chekhova kak rasskaz o rozhdestvenskom chude [“Van'ka” by Anton Chekhov as a Story about a Christmas Miracle]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998. Vol. 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Issue 2, pp. 479–483. (Also: *Vinograd*, 2007, no. 2 (18), pp. 42–45).
12. Esaulov I. A. O sokrovennom smysle «Stantsionnogo smotritelya» A. S. Pushkina [About the Inmost Meaning of “The Stationmaster” by A. S. Pushkin]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2012. Vol. 10: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motive, Plot, Genre]. Issue 7, pp. 25–30.
13. Esaulov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [Russian Classics: A New Understanding]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2012. 448 p.
14. Esaulov I. A. *Postsovetskie mifologii: struktury povsednevnosti* [The Post-Soviet Mythology: Structures of Everyday Life]. Moscow, Akademika Publ., 2015. 616 p.
15. Zakharov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki: Etnologicheskie aspekty* [The Problems of Historical Poetics: Ethnological Aspects]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 264 p.

16. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy: ocherk tvorchestva* [The Name of the Author is Dostoevsky. Essay on Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 456 p.
17. Markovich V. M. Vopros o literaturnykh napravleniyakh i postroenie istorii russkoy literatury XIX veka [The Question of Literary Schools and the Composition of Russian Literature History in the 19th Century]. *Izvestiya Akademii Nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka* [Bulletin of the Academy of Sciences of the USSR. Literature and Language Department], 1993, no. 3, pp. 5–27.
18. Meletinskiy E. M. *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1994. 136 p.
19. Meletinskiy E. M. *Dostoevskiy v svete istoricheskoy poetiki. Kak sdelany «Brat'ya Karamazov»* [Dostoevsky in the Light of Historical Poetics. How Was “The Brothers Karamazov” Created]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 1996. 112 p.
20. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki [The Fantastic World as a Category of the Historical Poetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1990. Vol. 1: *Issledovaniya i materialy* [Researches and Materials]. Pp. 31–40.
21. Neyolov E. M. Ot volshebnoy skazki k literature: Fol'klornaya transformatsiya evangel'skoy traditsii v uchenii N. F. Fedorova o voskreshenii [From the Fairy Tale to Literature: Folklore Transformation of Evangelical Traditions in Nikolai Fyodorov's Teaching about the Resurrection]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1994. Vol. 3: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motive, Plot, Genre]. Issue 1, pp. 261–273.
22. Neyolov E. M. Skazka A. Pushkina «O pope i o rabotnike ego Balde» [“The Tale of the Priest and of His Workman Balda” by Pushkin]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2014. Vol. 12: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XII–XXI vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]. Issue 9, pp. 124–136.
23. Neyolov E. M. *Fol'klorny intertekst russkoy fantastiki* [Folkloristic Intertext of Russian Science Fiction]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2002. 124 p.
24. Frank S. *Svet vo t'me: Opyt khristianskoy etiki i sotsial'noy filosofii* [The Light in Darkness. Experience of Christian Ethics and Social Philosophy]. Paris, YMCA-Press Publ., 1949. 403 p.

25. Sheshunova S. V. Natsional'nyy obraz mira kak kategoriya etnopoetiki russkoy slovesnosti [National Image of the World as an Ethnopoetical Category in Russian Literature]. *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008. Vol. 8: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscence, Motif, Plot, Genre]*. Issue 5, pp. 5–16.
26. Eykhenbaum B. *O proze. O poezii: sbornik statey [On Prose. On Poetry: Collection of Articles]*. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 456 p.

Дата поступления в редакцию: 25.03.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3762

УДК 821.161.1.09"18"

Евгений Михайлович Неёлов*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

СКАЗКА — ЛОЖЬ?

Аннотация. Статья посвящена вопросу об отношении в фантастической литературе собственно фантастики и различного рода идей (технических, научных, социологических), которые могут быть обнаружены в фантастическом тексте, о соотношении, если воспользоваться знаменитой пушкинской формулой, сказки, «лжи» и «намека». Традиционно считается, что фантастика, особенно научная, служит прежде всего выражению тех или иных, важных автору идей. Это мнение было общепринятым в критике 20–50-х годов XX века. Но и сегодня реликты такого восприятия фантастики сохраняются в новых формулировках. Полемика с такого рода суждениями в предлагаемой статье уделяется достаточно много места. Анализ показывает, что если считать главным «намеки», а фантастику рассматривать всего лишь как красивую обертку для этих «намеков», призванную завлечь читателя и заставить его усвоить «намеки», то в принципе мы получаем разрушение фантастического мира, а часто саморазрушение «намеков». Речь также идет об «удовольствии от вымысла», об эскапизме фантастики, об абсолютности фантастического вымысла в ткани художественного произведения и абсолютности самого представления о возможном и невозможном в этом тексте, в отличие от относительности и исторической изменчивости этих соотношений (возможного — невозможного) в эмпирической реальности. В статье ведется также полемика с теми критиками, которые с оспариваемых ее автором позиций оценивают знаменитый роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Ключевые слова: сказка, фантастика, фантастический мир, идея

Сказка ложь...

А. С. Пушкин

В классическом высказывании Пушкина «Сказка ложь, да в ней намек!» точно обозначена основная, на наш взгляд, дилемма эстетического восприятия фантастики: что главное в сказке — «ложь» (то есть, собственно фантастика) или «намеки» (идея)?

Хотя в пушкинской паремии оба члена этой оппозиции уравновешены в мудрой неопределенности, традиция, положенная, вероятно, еще В. Г. Белинским и всесторонне развитая эстетикой социалистического реализма, безусловно

отдавала приоритет «намеку», допуская фантастическое лишь в качестве некоей внешней косметической упаковки идейного содержания произведения. Недаром В. Г. Белинский, пусть и в полемическом задоре (вызванном спорами вокруг «Двойника» Ф. М. Достоевского), но вполне убежденно заявлял: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведовании врачей, а не поэтов» [4, 320].

Философы конца XX века, понимая, что в строгом смысле слова в реальной действительности фантастики как особого свойства, качества или отношения не существует, и она поэтому появляется только в искусстве и находится, стало быть, все-таки в ведении поэтов, справедливо, как А. В. Гулыга, считают фантастическое «всеобщей эстетической категорией» [7, 145]. Однако и сегодня скрыто или явно этой «всеобщей эстетической категории» часто отводится подсобная, сугубо техническая роль. Так, А. В. Гулыга, столь высоко оценивший фантастическое, далее, сравнивая булгаковский роман «Мастер и Маргарита» с научно-фантастической повестью С. Лема «Солярис», в сущности, лишает фантастику эстетической самостоятельности, утверждая, что «внимание обоих авторов приковано к одной и той же проблеме: судьба человека в современном мире. Любая фантастика в искусстве — прием, способ воплощения идеи» [7, 148]. Такая точка зрения в отечественной гуманитарной науке к концу 80-х годов нашего века представлялась столь бесспорной, что вошла и в учебники: «Все богатство вымысла в волшебных сказках обнаруживает социальный смысл и зависимость фантастики от идеи» [3, 185]. Если согласиться с этим утверждением, то тогда надо согласиться и с мыслью о том, что для современного человека сказки интересны и поучительны, «если внимание заостряется не на поверхностном фантастическом содержании, а на глубинном смысле произведений» [9, 167].

Подобный подход, последовательно проведенный, во имя «смысла» (идеи) уничтожает фантастику, и особенно это заметно тогда, когда он практически применяется. И тогда становится ясно, что уничтожение фантастики оборачивается уничтожением (или, по крайней мере, искажением) также и самой идеи, ибо «глубинный смысл произведения» кроется,

как можно полагать, не за пределами «фантастического содержания», опрометчиво названного в только что процитированном суждении «поверхностным», но в нем самом.

Вот пример, В. П. Аникин, исходя из особой «зависимости фантастики от идеи», предлагает разбор известной фольклорной сказки «Царевна-лягушка». Он приходит к выводу о том, что «основу сказочного повествования составляет социальное неравенство, существование противоположной морали и этики. Это главное в сказке, и традиционный вымысел всецело и бескомпромиссно выражает идеи нового времени. Волшебный вымысел стал чистой поэтической условностью» [2, 148].

Что это означает на практике?

Во-первых, это означает уничтожение фантастики: «Становится ясным, что основной сюжетный конфликт основан на воспроизведении в условной поэтической форме могущего встретиться в жизни несоответствия внешнего облика и внутреннего достоинства человека» [1, 8]. Сказка при таком ее толковании превращается в притчу, в некое моральное иносказание.

Во-вторых, превращение сказки в однозначное моральное иносказание («в условной форме вымысла передана тема неравного брака» [1, 8]) рассказывается не только неадекватным непосредственному содержанию фольклорного текста, но и деформирует его. Сказка, из которой изгнали «ложь» (фантастику) и оставили один голый «намеки» (идею), становится просто нелепой: Иван-царевич — «человек, который остался верен прежним этическим нормам. Он не ищет богатства и женится на простой болотной лягушке» [2, 148].

Ну как, скажите на милость, можно жениться на простой болотной лягушке? Исследовательская оптика, построенная на убеждении, что фантастика — всего лишь способ воплощения идеи и поэтому ею можно пренебречь, пропускает, не замечает в сказочном тексте все богатство его собственно сказочных и мифопоэтических смыслов¹.

В еще более резкой форме уничтожение фантастического обнаруживается в истории критики, посвященной жанрово-обусловленной (восходящей к поэтике фольклорной волшебной сказки) литературной фантастике и особенно — фантастике научной. Традиционное, окончательно сложившееся

в 30-е годы отношение к этому жанру исходило непосредственно из примата идеи: научная фантастика — это область популяризации различного рода естественно-научных и технических идей и поэтому, как заметил один из довоенных критиков, «основное, что необходимо для каждого автора научно-фантастического романа — это серьезное знакомство с наукой и техникой» [10, 101].

Удивительным образом этот вульгарно-социологический взгляд на мир фантастики сохранился до конца XX века, то выступая в новой и популярной форме «мифотворческой теории», предполагающей, что научная фантастика есть некая разновидность современной научной (точнее, околонучной) мифологии², то выражаясь с прямо-таки реликтовой категоричностью и наивностью: «Для фантастики характерна такая специфическая черта, как доведение до читателя научных знаний, объединенных в логическую систему и вплетенных в ткань общехудожественного повествования. Этот момент чрезвычайно важен, ибо он иллюстрирует действенный характер всей научно-фантастической литературы: человек после прочтения книги не витает, как это считается, в заоблачных высях, а приобретает знания...» [11, 107]. Под этим заявлением современного автора с удовольствием подписался бы и критик 30-х годов.

Любопытно (и закономерно!), что подобное восприятие научной фантастики в конечном счете тоже приводит к ее отрицанию. Логика рассуждения здесь предельно проста: если главное в фантастике — идея, а количество новых научных идей не безгранично, то «явное сокращение притока новых идей <...> ощущается как явление кризисное в современной фантастике», — утверждает Т. А. Чернышева, не случайно назвавшая свою статью так: «Надоевшие сказки XX века» [21, 70]. И в XXI веке обнаруживаются критики и даже писатели (!), сохраняющие подобные представления о фантастике. Так, например, И. Константинов в предисловии «От автора» к своей повести-фэнтези «Прорыв» предупреждает читателя: «Тут есть и погони, перестрелки, жаркие схватки со всякой нечистью. Все это лишь обертка для тех мудрых мыслей, которые автор почерпнул в православной литературе»³. К слову

сказать, автор не замечает, что своим простодушным заявлением обделяет и православную литературу, и читателя, ибо, «мудрые мысли», по его мнению, обязательно требуют яркой «обертки», без которой они оказываются не интересными, не способными увлечь читателя.

Таким образом, если мы в сказке противопоставим «ложь» и «намеки»⁴, отдав приоритет последнему, то сказка нам надоест, перестанет быть интересной (ибо «намеки» мы уже усвоили, извлекли из текста, так сказать, практическую пользу). А что может быть хуже неинтересной сказки? В самом деле, выражение «скучный роман» вовсе не означает, что этот роман непременно плохой, но выражение «скучная сказка» («скучная фантастика») означает эстетическую смерть произведения.

Вероятно, именно с ощущения удовольствия от фантастики, исключаяющего «скуку», и начинается ее эстетическое восприятие. Еще в начале XIX века Якоб Гримм (в письме Арниму от 29 декабря 1812 года) прозорливо заметил: «Сказки основаны на том, что все люди, и взрослые, и дети, любят слушать и получают от этого большое удовольствие»⁵. В сущности, эту мысль более чем сто лет спустя повторяет Я. Э. Голосовкер, вспоминая свой лагерный опыт и реакцию заключенных на «невероятные» истории: «...чем повествование невероятнее, фантастичнее, тем наслаждение сильнее» [6, 141]. Вообще, подчеркивает философ, «эстетическое наслаждение, которое испытывают истари слушатели сказочников <...> было наслаждение выдумкой, фантастическим» [6, 140].

Но чтобы испытывать наслаждение от выдумки, надо прежде всего осознавать ее, то есть ощущать установку на вымысел как эстетическое свойство текста или, другими словами, осознавать (пусть эмпирически) возможное и невозможное в реальности и его отражение в художественной ткани произведения, в котором данное противопоставление структурно закреплено в единстве «сказочной реальности» и «духа науки» (в научной фантастике) или той же самой «сказочной реальности» и «детскости» (в литературной сказке или «магического мироощущения» в фэнтези). Как нами уже отмечалось, противопоставление возможного и невозможного регулируется общепринятой для той или иной эпохи картиной

мира, и поэтому оно исторически относительно, закрепленное же в художественной структуре текста — оно оказывается абсолютным. Другими словами, ощущение того, что может быть на самом деле, а что нет, рождает сама жизнь (и это ощущение может меняться с течением времени), но поэтическим фактом (основой фантастики) это ощущение становится лишь в художественном тексте, и в нем оно абсолютно, потому что отграничено от исторически меняющейся реальности. Например, образ черта в древнерусской литературе носил не фантастический, а мифологический характер, к XX веку, как известно, он потерял свою «реальность» и стал фантастическим (и в этом качестве он оказался персонажем различных литературно-фантастических произведений), но новое фантастическое качество старого мифологического персонажа (обусловленное сменой мировоззренческой парадигмы) вовсе не превращает, скажем, древнерусскую повесть о путешествии архиепископа Иоанна на бесе в Иерусалим в фантастическое произведение (ибо в нем в силу абсолютного поэтического закрепления средневековой христианской нормы возможного-невозможного черт и для читателя XXI века, и даже для атеиста обладает безусловной реальностью и даже сверхреальностью).

Все это, как правило, не учитывается сторонниками взгляда на фантастику как всего лишь способ выражения идеи. И это опять-таки имеет весьма важные практические следствия. Вот еще один пример. Начиная с рубежа 80–90-х годов в нашей критике все чаще появляются работы, вновь отрицающие роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» — один из лучших в русской фантастике XX века. Одна из таких работ, рассматривающая булгаковский шедевр как «энциклопедию сатанизма» [18, 6], интересна для нас как раз попыткой доказать такую оценку романа читательской реакцией.

И. П. Карпов, автор статьи «Явное и тайное в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”», помещенной в учебном пособии «Новое о Булгакове», выделяет три типа читателей романа. Первый тип, по его мысли, представлен специалистами, исследователями романа, обладающими, как можно понять, как бы своеобразным иммунитетом, который

исключает их из сферы непосредственной читательской реакции. О них речь не идет.

«Вторым типом читательского восприятия обладает простой читатель, непосвященный. Такой читатель может воспринять роман, всю его фантастику именно как фантастику, как сказку» [18, 147].

Можно сказать: ну и хорошо, читайте на здоровье, получайте удовольствие, ведь фантастику так и надо читать — как фантастику. Но, оказывается, такое непосредственное восприятие, по утверждению автора, отравляет душу: «Как красиво, увлеченно (и для себя, и для читателя) Маргарита мчится на встречу с дьяволом». Простодушный читатель может поверить в то, что это просто фантастическое, сказочное описание, вполне безобидное, но: «... по средневековым воззрениям, для участия в шабаше надо отречься от Бога, попать Крест, возвести немыслимую хулу на Христа и Богоматерь...» [18, 48]. Стоит обратить внимание на это «но»: «средневековые воззрения» оказываются критерием оценки современного романа, а его фантастика — всего лишь сладкой, внешне безобидной оболочкой скрытого в тексте яда. И это понятно, ибо по логике автора, адекватно отражает нравственный пафос романа третий тип восприятия, носителем которого «является верующий православный человек, который ужаснется роману, посчитает его чтение грехом для себя» [18, 48].

Вот оно, полное торжество «намёка» над «ложью», совершенно не учитывающее историческую динамику представлений о возможном-невозможном и их поэтическую статику (абсолютность) в конкретных художественных текстах. Но такое отношение к фантастике как к пустой оболочке, в которую можно поместить ту или иную идею, которая только и важна, искажает, подчеркнем еще раз, и саму эту идею. Так, И. П. Карпов, объясняя «греховность» булгаковского романа, приводит оценки «Мастера и Маргариты» некоторыми критиками:

- роман убеждает, что «сделаться избранницей дьявола — это величайшее благо и захватывающее наслаждение» (протоиерей Лев Лебедев);

— роман убеждает, что «союз с дьяволом гораздо привлекательнее, чем союз с Богом» (Михаил Дунаев) [18, 48].

Мне кажется, эти цитаты (и прежде всего с православной точки зрения) просто кощунственны: современный художественный роман в них, по сути дела, приравнивается к Евангелию, а скромные литературные персонажи — к Богу и дьяволу. Разве не кощунственно читать светский текст так же, как и Святое Писание? Безусловно, роман М. Булгакова имеет прямое отношение к христианской традиции, как, скажем, имеет прямое отношение к науке какой-нибудь научно-фантастический роман (и вне учета этих традиций произведения не могут быть поняты). Но одно дело художественное отношение к той или иной нехудожественной традиции, другое дело — ее выражение за пределами искусства. Ведь в романе М. Булгакова «как только <...> инерция распределения реального-нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами» [12, 159]. Обвинение автора «Мастера и Маргариты» в «сатанизме» вполне соотносимо с обвинением, к примеру, Р. Бредбери в ненаучности его «Марсианских хроник» (ведь Марс на самом деле существует, а Бредбери, играя, его изображает почему-то по-своему). Критики булгаковского романа не учитывают то, что В. Н. Захаров, воспользовавшись известным поэтическим образом, назвал «двойным бытием»: «Некоторые явления общественного сознания (например, тексты философско-религиозного, мистического или научно-художественного содержания, имеющие эстетическое значение) способны как бы к «двойному бытию» — условному (художественному) и безусловному (вне искусства). Эта позиция выражена в таком высказывании М. Горького: «... религиозное творчество я рассматриваю как художественное; жизнь Будды, Христа, Магомета — как фантастические романы» [8, 46].

Правда, высказывание М. Горького, думается, как раз противоречит отмеченной В. Н. Захаровым закономерности: М. Горький смешивает, путает условное и безусловное, поступая, хотя и с противоположных идеологических позиций, точно так же, как и цитировавшиеся критики-богословы: они художественное творчество рассматривали как религиозное,

а Горький — наоборот; они фантастический роман читали как жизнь Христа, а Горький в этой жизни увидел фантастический роман⁶. И то, и другое есть проявление вульгарно-социологической методологии, причем в ее резком, можно сказать, рапповском выражении. Идеиные позиции у названных выше критиков и у М. Горького, конечно, абсолютно различны, но логика мышления — та же самая, традиционно и ортодоксально соцреалистическая, предполагающая конечное знание «хорошего» и «плохого». А между тем большая литература всегда исходила из предположения о том, что «для нас было бы лучше, если бы мы не воображали, что знаем, каким должен стать мир» [22, 206].

Итак, мы посмотрели, что получается, когда «фантастику» противопоставляют «идее» (социологической, как в «Царевне-лягушке», научной — в НФ, религиозной — в «Мастере и Маргарите»). Получается уничтожение и «идеи», и «фантастики», то есть уничтожение художественного произведения⁷. Поэтому надо исходить, так сказать, из «презумпции фантастичности» фантастического текста (и фольклорного, и литературного), не смешивая при этом разные грани «двойного бытия» фантастики (в жизни и в искусстве).

Эстетическое восприятие фантастики подразумевает, таким образом, прежде всего осознание этой «презумпции фантастичности» (сказка — «ложь», мир осознанного читателем-слушателем вымысла, невозможного в действительности), то есть, попросту говоря, осознание того, что в фантастическом произведении главное — фантастика (при всей возможной общественной, политической, религиозной, научной ангажированности текста: уберите, к примеру, из сказок М. Салтыкова-Щедрина или из повестей М. Булгакова фантастику, и сразу же пропадет их очарование, они погаснут и, более того, ослабнет, если вообще не исчезнет их сатирическая направленность). Точнее, речь должна в данном случае идти даже не столько об осознании «презумпции фантастического», сколько об ее непосредственном переживании, ведь, по словам В. Вундта, «в душе субъекта размышление занимает тем меньшее место, чем глубже эстетическое действие произведения искусства» [5, 72–73].

Непосредственное чувство, возникающее, как уже говорилось, при таком непосредственном, «незаинтересованном» (в кантовском смысле слова) переживании, — чувство удовольствия.

Почему оно возникает? Причин тому много, но одна из них представляется весьма существенной. У читателя, эстетически воспринимающего фантастику, чувство удовольствия вызывает, как можно полагать, сам процесс вынесения реальности, так сказать, за скобки фантастического мира. Фантастика и особенно жанрово-обусловленная фантастика создают ситуацию «ухода от действительности». Об этой эскапистской функции и сказочной, и научной фантастики подробно и убедительно говорил в своем известном эссе о сказках Дж. Р. Толкиен, подчеркивая, что «одна из особенностей кардинальной болезни нашего времени состоит в том, что мы отчетливо сознаем и уродство наших дел, и зло их результатов; это осознание порождает стремление к избавлению, к бегству не от жизни, но от своего времени и от нами же порожденных страданий» [17, 292].

Конечно, на этом пути «всякому автору, не говоря уже о читателе современной фантастики, грозит одна постоянная опасность: затеряться в вымышленном мире — будущем, прошлом, гипотетическом, сказочном — все равно; и не найти обратной дороги в настоящее» [13, 10]. Недаром, существует тип читателя, полностью поглощенного миром фантастики и переносящего его в реальность (в некоторых резких проявлениях фэн-культуры). Однако, если исключить эти крайности возможного читательского «опьянения» жанром, осуществляемый фантастикой «уход от действительности» есть на самом деле не уход, а в о з в р а щ е н и е от сиюминутных форм человеческого общежития (и потому случайных, преходящих, хотя они всегда выставляют себя рассчитанными на века, если не на вечность) к действительно вечным («детским») основам жизни — то есть к идеалу, художественным носителем которого и является фантастика (фантастическое и з о б р а ж е н и е становится идеальным в ы р а ж е н и е м авторской позиции). Таким образом, возвращаясь к началу статьи, можно сказать, что «ложь» фантастики нисколько не противоречит «намеку», заключая его в самой себе, — и это единственный (но зато какой важный!) «урок», который она может преподать «доброму молодцу».

Примечания

- ¹ Альтернативный (в полемике с В. П. Аникиным) анализ «Царевны-лягушки» см.: [15, 30–65].
- ² См. об этой теории: [19]; [20]. Полемику см.: [14].
- ³ Константинов И. Прорыв. Петрозаводск, 2007. С. 1.
- ⁴ О конкретном историко-литературном содержании этого противопоставления в определенный исторический период см., например: [16].
- ⁵ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 438.
- ⁶ Горьковское восприятие религиозного творчества как фантастики живет и на рубеже веков. Примером может служить книга, входящая в состав «Библиотеки русской фантастики» (сост. Ю. М. Медведев), «Сказания о чудесах: Т. 1. Русская фантастика XI–XVI вв.» (М., 1990), где многочисленные христианские тексты без тени сомнения зачислены в разряд фантастических. К слову сказать, Берлиоз в романе Булгакова повторяет, по сути дела, утверждение Горького, заявляя, что все рассказы о Христе — «простые выдумки» (Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 9).
- ⁷ В. Н. Захаров справедливо отмечает, что «попытки религиозного, мистического, психопатологического, позитивистского и т. п. истолкования фантастики, столь популярные в искусствознании и литературоведении, являются, в сущности, внехудожественным прочтением произведения» [8, 54]. Здесь надо только добавить, что такого рода попытки вообще-то вполне допустимы и даже необходимы (например, без них невозможен интертекстуальный анализ). Внеэстетический же смысл они приобретают тогда, когда оказываются направлены не на понимание (в диалогическом переплетении разных пластов и уровней семантики), а на монологическую оценку фантастики с той или иной (политической, научной, мистической — все равно) внехудожественной позиции, претендующей, так сказать, на роль верховного судии.

Список литературы

1. Аникин В. П. О чем говорят народные сказки // Литература в школе. — 1970. — № 3. — С. 4–13.
2. Аникин В. П. Русская народная сказка. — М.: Просвещение, 1977. — 207 с.
3. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. — Л.: Просвещение, 1987. — 479 с.
4. Белинский В. Г. Избранные философские сочинения: в 2 т. — Т. 2. — М.: Госполитиздат, 1948. — 594 с.
5. Вундт В. Фантазия как основа искусства. — СПб.; М.: Издание Т-ва М. О. Вольф, 1914. — 146 с.
6. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 217 с.
7. Гулыга А. В. Принципы эстетики. — М.: Политиздат, 1987. — 286 с.

8. Захаров В. Н. Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1986. — С. 47–54.
9. Кербелите Б. П. Семантика сказок и современность // Фольклорное наследие народов СССР и современность. — Кишинев: Штиинца, 1984. — С. 165–174.
10. Константинов Н. Научно-фантастическая тематика у начинающих писателей // Литературная учеба. — 1934. — № 1. — С. 98–110.
11. Лавроненков Г. Плодотворность и кризис жанра // Четвертое измерение. Всероссийский журнал научной фантастики. — 1991. — № 2. — С. 101–113.
12. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. — Т. 1. — Таллинн: Александра, 1992. — 480 с.
13. Муравьев В. С. Приглашение к «странному миру» // Science Fiction. English and American Short Stories. — М.: Прогресс, 1979. — С. 3–18.
14. Неёлов Е. М. Научная фантастика — миф XX века? // Русская литература. — 1986. — № 4. — С. 202–205.
15. Неёлов Е. М. Сказка и литература: судьба Царевны-лягушки. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. — 130 с.
16. Струкова А. Е. Свет ушедшей эпохи. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. — 214 с.
17. Толкиен Дж. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. — М.: Прогресс, 1991. — С. 145–276.
18. Шенцева Н. В., Карпов И. П., Коссова Е. А. Новое о Булгакове: учебное пособие. — Йошкар-Ола, 1993. — 83 с.
19. Чернышева Т. А. Научная фантастика и современное мифотворчество // Фантастика-72. — М.: Молодая гвардия, 1972. — С. 288–301.
20. Чернышева Т. А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество: сборник // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. — Л.: Наука, Ленинград. отд-е, 1983. — С. 58–76.
21. Чернышева Т. А. Надоевшие сказки XX века // Вопросы литературы. — 1990. — № 5. — С. 62–82.
22. Meyer-Abich K. M., Matussek P. Skepsis und Utopie. Goethe und das Fortschrittsdenken // Goethe-Jahrbuch. Weimar, 1993. — С. 185–207.

Evgeniy M. Neyolov

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

IS TALE A LIE?

Abstract. The article discusses a question about the balance between the fantastika as such and various definite ideas (technical, scientific or sociological) which can be found in a fantastic work — i. e. about the balance between the “lie” and the “hint”, as Alexander Pushkin put it in his well-known poem *The Golden Cockerel*. It is traditionally believed that the fantastika (especially science

fiction) is created by authors to express some ideas they consider essential. This opinion was common among book critics from 1920s to 1950s, and even nowadays, some researchers and reviewers support this view. A large part of this article is devoted to the debate with such speculations. The analysis shows that if we give primary importance to the author's ideas and regard the fantastika only as a nice "wrapping" for these ideas (or, in Puskin's terms, the author's "hints") which is used to attract readers' attention and make them catch the "hints", understand the expressed ideas and learn the lessons, it may lead to the destruction of the fantastic (visionary) world and the ideas embedded into the text. The article also covers such subjects as "pleasure from reading fiction", the escapism of the fantastika, the absoluteness of fictitious narrative in the structure of a piece of fiction, and the absolute notion of the possible and the impossible in such books (as contrasted with the relative and historically changing balance between the possible and the impossible in empirical reality). The article also contains certain arguments against some critics who analyze Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* from the perspective contested by the article's author.

Keywords: fairy tale, the fantastika, visionary world, idea

References

1. Anikin V. P. O chem govoryat narodnye skazki [What do the Folk Fairy Tales Mean]. *Literatura v shkole*, 1970, no. 3, pp. 4–13.
2. Anikin V. P. *Russkaya narodnaya skazka [Russian Folk Fairy Tale]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1977. 207 p.
3. Anikin V. P., Kruglov Yu. G. *Russkoe narodnoe poeticheskoe tvorchestvo [Russian Folk Poetic Art]*. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1987. 479 p.
4. Belinskiy V. G. *Izbrannye filosofskie sochineniya: v 2 tomakh [The Selected Philosophical Works: in 2 Vols]*. Moscow, Gospolitizdat, 1948, vol. 2. 594 p.
5. Vundt V. *Fantaziya kak osnova iskusstva [Fantasy as the Basis of Art]*. St. Petersburg, Moscow, The Wolf Printing House, 1914. 146 p.
6. Golosovker Ya. E. *Logika mifa [Logic of the Myth]*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 217 p.
7. Gulyga A. V. *Printsipy estetiki [The Principles of Aesthetics]*. Moscow, Politizdat, 1987. 286 p.
8. Zakharov V. N. Uslovnost' i fantastika : vzaimootnoshenie kategoriy [Conventionalism and The Fantastika (The Interrelation of the Categories)]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya [Genre and Composition of a Literary Work]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986, pp. 47–54.
9. Kerbelite B. P. Semantika skazok i sovremennost' [Semantics of the Fairy Tales and Modernity]. *Fol'klornoe nasledie narodov SSSR i sovremennost' [The USSR Folk Heritage and Modernity]*. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1984, pp. 165–174.
10. Konstantinov N. Nauchno-fantasticheskaya tematika u nachinayushchikh pisateley [Science Fiction Themes in the Art of Aspiring Writers]. *Literaturnaya ucheba*, 1934, no. 1, pp. 98–110.

11. Lavronenkov G. Plodotvornost' i krizis zhanra [The Fruitfulness and the Crisis of the Genre]. *Chetvertoe izmerenie. Vserossiyskiy zhurnal nauchnoy fantastiki* [The Fourth Dimension. Russian Science Fiction Magazine], 1991, no. 2, pp. 101–113.
12. Lotman Yu. M. *Izbrannyye stat'i: v 3 tomakh* [The Selected Articles: in 3 Vols]. Tallinn, Alexandra Publ., 1992, vol. 1. 480 p.
13. Murav'ev V. S. Priglasenie k «strannomu miru» [An Invitation to “Strange Worlds”]. *Science Fiction. English and American Short Stories*. Moscow, Progress Publ., 1979, pp. 3–18.
14. Neyolov E. M. Nauchnaya fantastika — mif XX veka? [Science Fiction — Is It the Myth of the 20th Century?]. *Russkaya literatura*, 1986, no. 4, pp. 202–205.
15. Neyolov E. M. *Skazka i literatura: sud'ba Tsarevny-lyagushki* [A Fairy Tale and Literature: The Fate of the Princess-Frog]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2011. 132 p.
16. Strukova A. E. *Svet ushedshey epokhi (povest'-skazka v russkoy detskoy literature 60-kh godov XX veka)* [The Light of Bygone Era (Fairy-Story in the 1960s Russian Children's Literature of the 20th Century)]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2009. 214 p.
17. Tolkien J. R. R. O volshebnykh skazkakh [On the Magic Fairy Tales]. *Utopiya i utopicheskoe myshlenie* [Utopia and Utopian Thought]. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 145–276.
18. Shentseva N. V., Karpov I. P., Kossova E. A. *Novoe o Bulgakove: uchebnoe posobie* [New Studies on Mikhail Bulgakov: The Study Guide]. Yoshkar-Ola, 1993. 83 p.
19. Chernysheva T. A. Nauchnaya fantastika i sovremennoe mifotvorchestvo [Science Fiction and the Modern Mythmaking]. *Fantastika-72*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1972, pp. 288–301.
20. Chernysheva T. A. Fantastika i sovremennoe naturfilosofskoe mifo-tvorchestvo [The Fantastika and the Modern Physiophilosophical Mythmaking]. *Khudozhestvennoe tvorchestvo: Voprosy kompleksnogo izucheniya* [Art Work: The Questions of Complex Study]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 58–76.
21. Chernysheva T. A. Nadoevshie skazki XX veka [Boring tales of the 20th Century]. *Voprosy literatury*, 1990, no. 5, pp. 62–82.
22. Meyer-Abich K. M., Matussek P. Skepsis und Utopie. Goethe und das Fortschrittsdenken [Skepticism and Utopia. Goethe and the Idea of Progress]. *Goethe-Jahrbuch*. Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger Publ., 1993, issue 110, pp. 185–207.

Дата поступления: 21.02.2013

DOI 10.15393/j9.art.2016.3562

УДК 821.161.1.09"18"

Вячеслав Анатольевич Кошелев*Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
(Новгород Великий, Российская Федерация)*

anatoly.koshelev@novsu.ru

СКАЗКА ЛОЖЬ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ПУШКИНА

Аннотация. Знаменитый финал пушкинской «Сказки о золотом петушке» (вычеркнутый цензором) содержал нетрадиционное утверждение: «Сказка ложь, да в ней намек, Добрым молодцам урок». Какой, собственно, «намек», вытекающий из «сказочной» истории, разумел автор? И почему сама история была прямо обозначена как ложь? В пушкинском словоупотреблении сказку (нечто «записанное со сказанного») от «не-сказки» отличает установка на выдумку, которая обретает особенное эстетическое значение. Отысканный художником принцип сказки стал основой тех художественных «вымыслов», над которыми можно «слезами облиться». Именно он заставлял художника воспринимать любое изображенное им событие в наиболее острой форме. В статье приводится ряд соответствующих примеров отношения Пушкина к воссоздаваемому событию именно как к «сказке».

Ключевые слова: сказка, предание, история, литературное преобразование, фантазия

Пушкинский дневник за 1833–1835 годы завершается вздохом по поводу последних цензурных придираков:

Ценсура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке

Царствуй, лежа на боку

и

*Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок.*

Времена Красовского возвратились. Никитенко глупее Бирукова¹.

Негодование Пушкина по поводу ужесточения цензуры — понятно. Хотя в конкретном обвинении А. В. Никитенко в «глупости» (и в сравнении его с прославившимся своей строгостью и тупостью А. С. Бируковым) поэт явно несправедлив.

Никитенко был человеком и цензором весьма умным — разве что излишне осторожным. Понятно, почему, цензуруя «Сказку о золотом петушке» для апрельской книжки «Библиотеки для Чтения» на 1835 год, он вычеркнул фразу: «Царствуй, лежа на боку», — она могла вызвать нежелательные аллюзии по поводу кого-то из современных правителей.

Но почему умный цензор вычеркнул знаменитый финальный «пуант» пушкинской сказки? Какого «намек» он испугался? Напечатанная без этого последнего «пуанта» (замененного двумя строчками точек), завершавшаяся сообщением о непонятной «пропаже» неизвестно куда «шамаханской царицы» («будто вовсе не бывало»), сказка выглядела явно неоконченной, «недосказанной».

И какой, собственно, «намек», вытекающий из «сказочной» истории, обозначенной как *ложь*, разумел в данном случае сам автор? Между прочим, в рукописях «Петушка» *никакого «намек» не было* — было только: «Сказка *ложь*» (III, 1119). Черновой автограф сказки завершается фразой: «Не беда что сказка *ложь*» (III, 1119); в «болдинском» беловом автографе значит: «Сказка *ложь* но в ней урок <...>» (III, 1121).

Сама исходная апофегма о сказке как *лжи* как будто пришла из фольклора. Сравни у В. И. Даля: «Сказка — складка, а песня — быль. Сказка — *ложь*, а песня — правда»².

Но наряду с «фольклорным» значением (*сказка* — небылица, вымысел, неправда) это понятие в пушкинские времена обрастало дополнительной семантикой. Оно еще не было ограничено обозначением точно определенного жанра словесного творчества и сохраняло свою этимологическую основу: *сказка* — не что иное, как «действие по глаголу *сказывать*» — так определяет ее тот же Даль в «Толковом словаре...».

Это понятие могло применяться и в случаях «делового показания» («сказка о женихе и невесте» — удостоверение в том, что они не родственники), и в случаях «именного списка» («ревизские сказки»), и в применении к судебной практике («свидетели в сказках своих показали...»), и даже как проповедь («сказка о поражении Стеньки Разина»). *Сказка* противопоставлялась *сказанию* («рассказ, повесть, предание»). Рассказчики последних именовались *сказателями* («рассказчик быллин,

дум, песен, повествователь, говорящий речь, проповедь, передающий события, предания, летописец»). Рассказчики сказок — *сказочники* («кто сказывает сказки, знает их много»)³. Понятие *сказка* заключало в себе целый шлейф самых разнородных значений.

В пушкинском словоупотреблении *сказка* — это не просто *ложь* (вздор, сплетня), но *ложь*, принявшая некую художественную форму. Даль определяет ее так: «Сказка, вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть». *Сказка* — это не просто вымысел или небылица, но повествовательное произведение с *сознательной* установкой на то, чтобы выглядеть как небылица. У Пушкина *сказки* рассказывает «царь-отец» («Сказки. Noel» — II, 69–70); *сказкой* именуется слухи о Микеланджело («Моцарт и Сальери» — VII, 134) и история «трех карт» («Пиковая дама» — VIII, 229), и история, рассказанная в «Графе Нулине» («...Тем и сказка / Могла бы кончиться, друзья<...>» — V, 13), и стихотворные повести И. И. Дмитриева (XI, 99), и (в письме П. А. Плетневу) «Повести Белкина» (XIV, 209) и др.

Сказка в данном случае понимается как нечто записанное со «сказанного» («сказыванье»), как то «чужое слово», которое может принять облик любого повествовательного жанра. Сказку от «не-сказки» отличает установка на *ложь* (выдумку), которая обретает особенное эстетическое значение (см.: [6]). Эта установка соответствует общей цели поэтического творчества, о которой Пушкин писал брату еще в 1820 году: «Ради Бога, почитай поэзию — доброй, умной старушкою, к которой можно иногда зайти, чтоб забыть на минуту сплетни, газеты и хлопоты жизни, повеселиться ее *милым болтаньем и сказками* <...>» (курсив мой. — В. К.) (XIII, 19). Сказка в этом случае уподобляется «болтанью» — ни к чему не обязывающей *болтовне*, которая приобретает особенное значение для творчества. Эту же мысль поэт выразил в мае 1825 года в письме к А. А. Бестужеву: «Роман требует *болтовни*; высказывай всё на чисто» (XIII, 180).

Попав после южной ссылки в северную деревню, Пушкин очень заинтересовался именно «воспитательной» способностью «сказки лжи» (см., напр.: [6, 3]). Знаменательно в этом отношении его известное признание в письме к брату от ноября

1824 года из Михайловского: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем *недостатки проклятого своего воспитания*. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!» (курсив мой. — В. К.) (XIII, 121).

Можно подумать, будто в детстве Пушкин и сказок не слышал... Но нет: это предположение опровергается пушкинским лицейским стихотворением «Сон» (1816), в основе которого — несомненные отголоски его детских впечатлений:

<...> Я сам не рад болтливости своей,
Но детских лет люблю воспоминанье.
Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеяньи,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шопотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.
Под образом простой ночник из глины
Чуть освещал глубокие морщины,
Драгой антик, прабабушкин чепец
И длинный рот, где зуба два стучало, —
Всё в душу страх невольный поселяло (I, 189).

Откуда это живое детское воспоминание? Кто эта «мамушка»? Некая «кормилица»? Или давно уже мифологизированная Арина Родионовна? Кстати, сведение о том, что Арина Родионовна «присутствовала» в пушкинском детстве, основано исключительно на позднейших воспоминаниях его старшей сестры Ольги, в которых о влиянии ее няни на Пушкина (у которого была другая няня — Ульяна) говорится не очень уверенно.

Обстановка этого «воспоминания», скорее всего, деревенская, что видно из единственной детали: «...под образом простой ночник из глины». Вряд ли в столичном доме галломана-вольтерьянца могла висеть подобная икона, обратившая внимание ребенка. Другое дело — деревенская усадьба Захарово в 1805–1809 годы. Пушкины с детьми выезжали туда ежегодно; будущему поэту

было 6–10 лет — тот возраст, когда ребенок начинает себя помнить. А сказывающая страшные сказки «мамушка» «в чепце, в старинном одеянии», с «глубокими морщинами», «драгим антиком» и беззубым ртом — это совсем не Арина Родионовна (которой в те времена еще не было и 50 лет и которая не могла украшаться драгоценной камеей — «антиком»). Это — бабушка поэта по материнской линии Марья Алексеевна Ганнибал (1745–1818), которая, по свидетельству его сестры Ольги, была «замечательна по своему влиянию на детство и первое воспитание Александра Сергеевича» [1, 37].

«Бабушка» («мамушка») поэта в своих сказках опиралась (как позднее сам Пушкин в «Руслане и Людмиле») на «шопот старины болтливой» (IV, 3) — и представляла свое «болтанье» как выражение не *лжи* (выдумки), а чистой *правды*: именно таковыми похождения славянских «рыцарей» (повести М. Д. Чулкова или В. А. Лёвшина) представали в лубочной литературе. Именно поэтому Пушкин и запомнил бабушкино «болтанье» только как выражение поэзии страшного и ужасного: «От *ужаса* не шелохнусь, бывало <...>», «Всё в душу *страх* невольный поселяло <...>». Ребенок воспринимал эти тексты как исходно «правдивые» — и поневоле пугающие своими чудесами, колдунами и злодеями.

Сказки, услышанные уже взрослым поэтом от Арины Родионовны, были принципиально иными. Прелесть реального *сказыванья* предполагает, что «сказанные» тексты не имеют «прямого» отношения к описанным в них событиям и несут в себе установку не на «преданье старины глубокой» (которому следует непременно верить), а на условную и прихотливую выдумку. В *сказке* Пушкина привлек сам принцип отношения к факту, о котором повествуется: переданный сказочными средствами факт становится непереводаем в быт реальный и неподвластен формальной логике.

В 1820 году, выпуская свою первую поэму «Руслан и Людмила», Пушкин отталкивался не от «сказки *лжи*», а от «повести о *правде*». Лирический «рассказчик» «богатырской поэмы» исходил из представления не о теперешней *выдумке*, а о «делах давно минувших дней» (курсив мой. — В. К.). В эти «давно минувшие» времена всякие чудесные деяния и персонажи

были обыденностью. Никого не удивлял ни бородатый «карла-чародей», ни живая отрубленная голова, ни волшебница Наина, — не говоря уже о всякой «волшебной» мелочи:

То бьется он с богатырем,
То с ведьмою, то с великаном,
То лунной ночью видит он,
Как будто сквозь волшебный сон,
Окружены седым туманом,
Русалки, тихо на ветвях
Качаясь, витязя младого
С улыбкой хитрой на устах
Манят, не говоря ни слова...
Но тайным промыслом храним,
Бесстрашный витязь невредим <...> (IV, 56).

Все эти «персонажи» — *богатырь, ведьма, великан, русалки* — представляются не как «жители сказки», а как давние, уже ушедшие из современного быта, персонажи некоего условно «минувшего» времени. Нынче просто время изменилось:

Я каждый день, восстав от сна,
Благодарю сердечно Бога
За то, что в наши времена
Волшебников не так уж много.
<...>
Но есть волшебники другие <...> (IV, 50).

«*Не так уж много*» — *но есть!* (курсив мой. — В. К.) В этой логике мир «Руслана и Людмилы» — не какой-то «вымышленный» мир, но тот самый, который существовал в давнопрошедшие годы, когда на земле жили другие люди, нравы и обычаи которых не вполне совпадали с бытием нынешних людей. Не совпадали во всем — даже и в мелочах быта:

Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Они веселье в сердце лили,
Шипела пена по краям,
Их важно чашники носили
И низко кланялись гостям (IV, 7).

Из нынешней жизни эти «нескорые» обычаи ушли — так же, как и люди, к ним привыкшие. Ушли и их верования, и их представления о «чудесном». Нынешний поэт только восстанавливает, воскрешает «правду» давнопрошедшего бытия. Такова мирозерцательная установка автора «Руслана и Людмилы» в 1820 году.

В 1828 году, готовя второе издание своей поэмы, Пушкин коренным образом изменил именно эту установку. В самом начале поэмы появилось 35 стихов «Пролога», который был написан, вероятно, несколько раньше и создавался без прямой соотнесенности с юношеской поэмой (возможно, это было начало какого-то иного замысла). Пушкин выражал в нем собственные впечатления от устного народного творчества, с которым непосредственно познакомился от «старой няни» в Михайловской ссылке (1824–1826).

Позднее В. Г. Белинский, снисходительно относившийся к утверждениям о «народности» первой пушкинской поэмы, писал: «О прологе к “Руслану и Людмиле” действительно можно сказать: “Тут русский дух, тут Русью пахнет”; но этот пролог явился только при втором издании поэмы, то есть через *восемь* лет после первого ее издания, стало быть, тогда, как Пушкин уже настоящим образом вник в дух народной русской поэзии» [2, 366]. «Пролог», представший началом поэмы, изменил ее содержание. В нем трижды повторяется слово *сказка*, в остальной поэме отсутствующее, и подчеркивается, что всё последующее — не иначе как «сказка»: «Одну я помню: сказку эту / Поведу теперь я свету...» (IV, 6).

Пролог открывается стихом, который указывает не на «богатырскую» Русь, а на некую вполне условную страну: «У лукоморья дуб зеленый...». Это самое *лукоморье* заимствовано Пушкиным из его записи народной сказки (условно датируется 1824 годом), которая позднее была положена в основу «Сказки о царе Салтане...»: «...у моря лукоморья стоит дубъ а на томъ дубу золотыя цѣпи и по тѣмъ цѣпямъ ходитъ котъ въ верхъ идетъ сказки сказываетъ внизъ идетъ пѣсни поеть»⁴.

Что такое «лукоморье»? Историки склонны искать его (в соответствии с источниками) в излучине между нижним течением Днепра и Азовским морем [5]; музейщики — прямо в пушкинском заповеднике в псковском Михайловском (расположенном в излучине между реками Соротью и Великой) [3];

поэты — в некоей условной романтической стране⁵. В любом случае лукоморье становится выдуманной и «условной» страной, не имеющей аналогий с действительной жизнью Киевской Руси.

Далее представлен «сказочник»: «И днем и ночью кот ученый / Всё ходит по цепи кругом» (IV, 5). Этот «кот ученый» (в черновике: «не схожий ни с одним котом») (IV, 276), как и положено «сказочнику», величествен: он не скачет, а неторопливо расхаживает направо и налево по развешанной на ветвях золотой цепи. В сказках ученого кота — нагнетание уже изначально «невозможных» собственно сказочных персонажей: *леший, русалка, избушка на курьих ножках, царевна, бурый волк, королевич, ступа с Бабою Ягой, царь Кощей*. И — «сказочные» формулы («И там я был, и мёд я пил»). Всё это как бы предваряет мир пушкинских сказок, еще не созданных и дает установку на условное его восприятие.

И при всем том — «Там русской дух... там Русью пахнет!» (IV, 6). Здесь тоже переосмысливается очень показательный мотив народных сказок. Баба-Яга, встречая героя «на пороге» волшебного царства, восклицает: «Фу-фу-фу! Русским духом пахнет!». Генетически этот мотив связан с языческими представлениями о загробном царстве, на границе которого живет Баба-Яга: «...запах живых в высшей степени противен мертвецам. По-видимому, здесь на мир умерших перенесены отношения мира живых с обратным знаком. Запах живых так же противен и страшен мертвецам, как запах мертвых страшен и противен живым» [7, 65–66]. Но для Пушкина важно не происхождение этой сказочной формулы. Он тут же переосмысливает ее: *русский дух* воспринимается как особенное духовное явление национального бытия, которое ярче всего выявляется именно в сказке. То есть — во *лжи*.

Из намеченной в первой поэме Пушкина антиномии *сказки и правды* следовал, казалось бы, парадоксальный вывод: именно *сказка ложь* должна стать основой творческих поисков художника. Именно принцип *сказки* становился в основе тех художественных «вымыслов», над которыми можно «слезами облиться». Именно он заставлял художника воспринимать любое изображенное им событие в наиболее острой форме.

Герой «Моцарта и Сальери» задумывается над неким событием, воспринятым «со сказанного»: «...или это сказка / Тупой бессмысленной толпы <...>» (VII, 134). Но в основе сюжета самой этой маленькой трагедии лежит точно такая же «сказка», имеющая такое же «массовое» происхождение. Сам Пушкин приводил единственный, весьма зыбкий, неприменимый с юридической точки зрения аргумент: «Завистник, который мог освистать Д<он> Ж<уана>, мог отравить его творца» (XI, 218). Но это не помешало ему представить «ложное» историческое событие в самой острой из возможных форм.

Когда историк М. П. Погодин слушал в исполнении Пушкина «Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», он уже основательно изучил документы Смутного времени и печатно высказал предположения о том, что «названный Димитрий» не мог быть беглым монахом Григорием Отрепьевым, и о том, что Борис Годунов скорее всего непричастен к смерти царевича. Между тем и Погодин, и его друзья-любомудры с восторгом приняли пушкинскую художественную «ложь», ибо она отражала русское историческое бытие точнее, чем историческая «правда», а «выдумка» оказывалась действеннее исторического факта.

«Какое действие произвело на всех нас это чтение, — вспоминал Погодин, — передать невозможно. До сих пор еще — а этому прошло сорок лет — кровь приходит в движение при одном воспоминании. <...> Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний<...>» [8, 37]. Такое действие на слушателей произвела именно «сказка ложь».

А «болдинские побасенки» 1830 года сам Пушкин, готовя к изданию, называл «сказками моего друга Ив. П. Белкина» (курсив мой. — В. К.) (XIV, 209), изначально определив вымышленного горюхинского помещика на роль сказочника, совершенно сходной с ролью «кота ученого». На титульном листе первого издания фигурировали, правда, еще два жанровых обозначения. Первое — в заглавии: «*Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.*» (курсив мой. — В. К.). Второе — в эпитафии из Фонвизина, отсылавшем к сцене знаменитой комедии, где госпожа Простакова доказывает основательность познаний Митрофанушки: он-де «еще

сызмала к *историям охотник*» (курсив мой. — В. К.) (VIII₁, 57). В сознании Пушкина *сказка ложь* не только не противоречит *повести* или *истории*, но имеет с ними множественные общие черты. Это даже, в сущности, синонимичные понятия.

А в роли «сказочников» выступают не только «г. Белкин», но и другие «особы», значимые «для любопытных изыскателей»: «титularный советник А. Г. Н.», «подполковник И. Л. П.», «приказчик Б. В.», «девица К. И. Т.» (VIII₁, 61). Сколько «котов ученых» — все с интеллектуальным уровнем Митрофанушки! И все «сызмала к историям охотники».

А «истории» (повести) эти — в сущности, самые настоящие «сказки». Ибо не очень подходят к основному требованию реалистических сочинений: «воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах» (Ф. Энгельс)⁶. Если о «характерах» еще можно поспорить, то «обстоятельства», составляющие сюжеты этих самых «историй», — никак не «типические», а совсем исключительные. Вот история юной дочки бедного станционного смотрителя, которая бежала от отца «с проезжим повесою» и оказалась не обманутой, «падшей» и униженной, а «славной барыней» «с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською» (VIII₁, 106) — часто ли такие истории случаются?

Или история провинциальной барышни, которая «случайно» вышла замуж, сама не зная за кого, а через несколько лет, в другом городе России, тоже случайно, соединилась с этим незнакомым «суженым»... Эти истории если не из разряда тех, которых «не может быть», то уж точно *редко* когда случаются... Одним словом, *сказки* — что с них взять?

Подобный же принцип «сказки *лжи*» отыскивается во всех сюжетных произведениях зрелого Пушкина — даже тогда, когда они основаны на повествовательной истине. Его, например, особенно увлекали именно те житейские сюжеты, которые изначально воспринимались критикой как «невиданные» или невозможные. Вот сюжет «Полтавы».

«Прочитав в первый раз в Войнаровском сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную их дочь

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства», — констатировал Пушкин. И далее — рассуждает как раз о «правде» и «неправде» применительно к историческому случаю: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры, и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальнойю. Но в описании Мазепы, пропустить столь разительную историческую черту, было еще непростительнее. <...> Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня» (XI, 160).

Видимая «выдумка» исходного сюжетного мотива — «отроду не видано чтоб женщина влюбилась в старика» — оказывается, «впрочем исторически доказанной» (XI, 158). И этот факт усиливает «восторг создания» поэта: «Полтаву написал я в несколько дней <...>» (XI, 160).

Из многочисленных, собранных самим же поэтом эпизодов «русского бунта» XVIII столетия он отбирает для «Капитанской дочки» самый невозможный и самый «сказочный». В основе сюжета — история превращения фонвизинского «Митрофанушки» в прекрасного «королевича», соотношенная с идеей сбережения «чести». История «чудесного спасения» Маши Мироновой разительно не совпадает с историями других «капитанских дочек», изложенных Пушкиным в «Истории Пугачевского бунта». А для истории «чудесного спасения» героя Пушкину пришлось изменить время года и ввести в сюжет почтовую станцию София, основанную через шесть лет после описанных событий [4, 366–367]. При этом Пушкин как будто не очень и скрывает «выдуманности» сказанного, пряча за спину выдуманного автора «записок» — Петра Андреевича Гринева.

А наиболее «жизнеподобными» созданиями зрелого Пушкина становятся как раз его стихотворные «сказки» — именно потому, что «правды» в них по определению «не может быть»! Сказочная фантастика в них — не более, как простая примета жанра: она отнюдь не становится самодовлеющей.

Сказочный царь Салтан живет в обычном «житейском» мире: то стоит «позадь забора», то отправляется на войну, то оказывается под пятой у вздорных баб — безо всяких

«чудес». Его чудесный сын князь Гвидон, напротив, постоянно инициирует новые «дивы-дивные»: то «град на острове», то «затейницу» белку, то «тридцать три богатыря»... Соответственно этому, Салтан мечтает о «чуде» — и проезжих «корабельщиков» выпрашивает прежде всего, «какое в свете чудо?». А Гвидона интересует лишь: «Чем вы, гости, торг ведете?». И, заполучив себе «главное» чудо — Царевну-Лебедь, — заботится лишь о том, чтобы та стала обычной (а отнюдь не «чудесной») женой: венчается с нею пред «иконой чудотворной» и — «Стали жить да поживать / Да приплода поджидать» (III, 528).

А по смыслу своему «Сказка о царе Салтане...» оборачивается притчей о человеческой зависти и глупости — как «Сказка о рыбаке и рыбке» притчей о человеческой жадности и неумеренности в желаниях. Она, кстати, менее «жизнеподобна», чем ее литературный источник — сказка из сборника братьев Grimm. В немецком источнике вверх по социальной лестнице продвигаются оба супруга — у Пушкина только старуха, а ее муж по-прежнему ходит и ходит к «синему морю». Так не бывает — но именно эта «ложь» придает невинной нравоучительной притче характер символа: старуха у «разбитого корыта».

«Сказка о золотом петушке», почерпнутая из ориентальных повестей Вашингтона Ирвинга, как будто не несет в себе никакой «задней мысли». В ней бессмысленно искать некую «притчу», нравоучение, а тем более «замаскированный политический памфлет» [9, 422]. В ней просто представлена — в наиболее чистом и законченном виде — реализация найденного Пушкиным принципа *сказка ложь*.

Примечания

- ¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 337. Далее произведения и письма Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома (римской цифрой), книги (нижний индекс) и страницы в круглых скобках.
- ² Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Гослитиздат, 1957. С. 972.
- ³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1980. Т. 4. С. 190.
- ⁴ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л.: Academia, 1935. С. 406.
- ⁵ Мартынов Л. Лукоморье // Мартынов Л. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 3. С. 336–344.
- ⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве: в 2 т. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 6–7.

Список литературы

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и примеч. В. Э. Вацура, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. — М.: Худож. лит., 1985. — Т. 1. — 543 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — Т. 7. — 740 с.
3. Гейченко С. С. У лукоморья: Записки хранителя Пушкинского заповедника. — Л.: Лениздат, 1971. — 248 с.
4. Листов В. Пушкин: жизнь в воображении // Листов В. И дольше века длится синема. — М.: Материк, 2007. — С. 326–368.
5. Михайлов В. Д. К локализации пушкинского лукоморья // Временник Пушкинской комиссии. — СПб.: Наука, 1995. — Вып. 26. — С. 192–196.
6. Неёлов Е. М. Натурфилософия русской волшебной сказки. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1989. — 87 с.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 364 с.
8. Погодин М. П. Воспоминания о Степане Петровиче Шевыреве // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1985. — Т. 2. — С. 35–43.
9. Слонимский А. Л. Примечания // Пушкин А. С. Поэмы. Сказки: в 2 т. — Л., 1939. — Т. 2. — С. 381–439 (Б-ка поэта).

Vyacheslav A. Koshelev

*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
(Novgorod the Great, Russian Federation)*

anatoly.koshelev@novsu.ru

FAIRY TALE IS A LIE ACCORDING TO PUSHKIN'S CREATIVE PERCEPTION

Abstract. The well-known final of Pushkin's "Fairy tale of the Golden Cockerel" (crossed out by a censor) contained an unconventional statement: "The tale's a lie, but it's got a hint! For a good pal it's a tip". What was it for a "hint" that was a "fairy tale's" conclusion, that the author was referring to? And why was the tale itself defined as a *lie*? In Pushkin's language use a fairy-tale (something that is told and then written down) is peculiar as it is obviously a fable and that is esthetically important. The *fairy-tale* principle invented by the author provided the basis for the very "fables", one could "pour tears over". That very principle made the author perceive any event he described particularly vividly. This article gives several examples of Pushkin's treating the events he wrote about as a "fairy tale".

Keywords: fairy tale, legend, history, literary transformation, imagination

References

1. A. S. *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh* [A. S. *Pushkin in Memoirs of His Contemporaries: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1985, vol. 1. 543 p.
2. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [Complete Works: in 13 Vols]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1955, vol. 7. 740 p.
3. Geychenko S. S. *U lukomor'ya: Zapiski khranitelya Pushkinskogo zapovednika* [At a Curved Seashore: Sketches of the Keeper of the Pushkin Reserve]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1971. 248 p.
4. Listov V. *Pushkin: zhizn' v voobrazhenii* [Pushkin: Life in Imagination]. *Listov V. I dol'she veka dlitsya sinema* [Listov V. Longer than a Century the Sinema Lasts]. Moscow, Materik Publ., 2007, pp. 326–368.
5. Mikhaylov V. D. K lokalizatsii pushkinskogo lukomor'ya [More on Localization of the Pushkin Curved Seashore]. *Vremennik Pushkinskoy komissii* [The Chronicle of the Pushkin Commission]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995, issue 26, pp. 192–196.
6. Neyolov E. M. *Naturfilosofiya russkoy volshebnoy skazki* [Physiophilosophy of the Russian Magic Fairy Tale]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1989. 87 p.
7. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 364 p.
8. Pogodin M. P. *Vospominaniya o Stepane Petroviche Shevyreve* [Memories of Stepan Petrovich Shevyrev]. *A. S. Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh* [A. S. *Pushkin in Memoirs of His Contemporaries: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1985, vol. 2, pp. 35–43.
9. Slonimskiy A. L. *Primechaniya* [Notes]. *Pushkin A. S. Poemy. Skazki* [Pushkin A. S. *Poems. Fairy Tales*]. Leningrad, 1939, vol. 2, pp. 381–439.

Дата поступления в редакцию: 30.05.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3922

УДК 821.161.1.09“18”+ 821.161.1.09“1917/1922”

Ольга Владимировна Захарова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

ovzakh05@yandex.ru

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ФАНТАСТИКИ В РУССКОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 1820–1970-х годов*

Аннотация. Фантастика как явление искусства имеет давнюю историю. Несмотря на популярность фантастических произведений, определение фантастического как категории поэтики критика смогла дать сравнительно поздно. В России в 1820-е годы интерес к теории фантастического выразился в рефлексии по поводу фольклорной и литературной сказки, в спорах за и против фантастики русских гофманистов. В эстетике доминировали рационализм и позитивизм, которые под видом борьбы за реализм провоцировали многих критиков на отрицание фантастического. Создавая фантастические произведения, право на фантастику защищали сами писатели: А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. П. Чехов и многие другие. Исключительная роль в оправдании фантастики принадлежит Достоевскому, который создал оригинальную теорию фантастического, определял фантастическое как «форму искусства», «безбрежную фантазию», нарушение «законов природы», бытия и рассудка. Глубокие суждения о фантастическом в искусстве высказали И. Ф. Анненский и В. С. Соловьев. В свою очередь концепция В. С. Соловьева была развита Б. В. Томашевским, который связал технику фантастического повествования реалистическими мотивировками. Позже идеи Б. В. Томашевского были восприняты Ю. В. Манном и Ц. Тодоровым, идеи И. Ф. Анненского и В. Я. Проппа — в трудах Е. М. Неёлова. В 1970–1980-е годы оправданием фантастики закончилась эпоха ее отрицания в отечественной критике и литературоведении.

Ключевые слова: фантастика, фантастическое, история и теория фантастики, Э. Т. А. Гофман, В. Скотт, Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, Б. В. Томашевский, Ю. В. Манн, Ц. Тодоров

Фантастические произведения были всегда популярны среди читателей, но определение того, что такое фантастика, критика дала сравнительно поздно.

В русской словесности фантастика представлена в фольклоре (см.: [2]; [4]; [32]; [33]; [26]; [28]; [34]; [31]), в литературе Нового времени, особенно в литературной сказке (см.: [20]; [23]; [24]; [45]; [19]; [31]), которая повлияла на такие жанры, как поэма, повесть, роман (см.: [27]; [29]; [30]; [31]), доминировала сказочная фантастика. Критики выделяют фантастическую и нефантастическую сказку ([38]; [3] и др.).

Начиная со второй половины 1820-х годов внимание к фантастике как феномену искусства в России усилилось в связи с популярностью творчества Э. Т. А. Гофмана среди писателей и критиков. По наблюдениям А. Б. Ботниковой, Гофмана читали практически все писатели, многие из них использовали в своем творчестве его темы и мотивы, фантастика стала салонной и литературной модой, ею восхищались, вели беседы о Гофмане и его произведениях, в литературных кружках сочиняли «устные повести на манер гофмановских», подражали ему в оригинальных произведениях [7, 13]. Среди русских последователей Гофмана следует назвать А. С. Пушкина, А. Погорельского, Н. А. Полевого, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского, А. К. Толстого, Ф. М. Достоевского и др.

В осмыслении фантастики важную роль сыграла статья В. Скотта «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827) (см. об этом: [7, 38–39]), в которой романист анализирует «разные методы воспроизведения чудесного и сверхъестественного в художественной литературе» [35, 619].

В. Скотт выделяет такую историческую форму фантастического, как «чудесное», которое «в сознании людей настолько сблизилось со сказочным, что их обычно рассматривают как явления одного и того же порядка» [35, 604]. По его мнению, поэт должен пользоваться сверхъестественным «бережнее, ибо критика теперь встречает его настороженно», так как оно возбуждает интерес, может быть «пружиной успеха»; этот интерес трудно поддерживать: «Чудесное скорее, чем какой-либо иной из элементов художественного вымысла, утрачивает силу воздействия от слишком яркого света рампы» [34, 605]. Романист советует возбуждать воображение читателя, «по возможности не доводя его до пресыщения»,

критикует увлечение поэтов «чудовищными образами», «атмосферой ужаса», выступает за ограничение сферы сверхъестественного в романе, против той игры фантазии, целью которой является развлечение читателя [35, 605–606].

В. Скотт называет воображение Гофмана больным, требующим «медицинского вмешательства» [35, 651]: «...не станем утверждать, что воображение Гофмана было порочным или извращенным, мы только подчеркиваем его необузданность и чрезмерное пристрастие ко всему нездоровому и страшному» [35, 631]. Он — «зачинатель фантастического направления в литературе, или, во всяком случае, первый значительный художник, который использовал в своем творчестве фантастику и сверхъестественный гротеск, столь близко подойдя к грани подлинного безумия, что он и сам пугался детищ своей фантазии» [35, 632].

Критика Гофмана В. Скоттом находится на грани отрицания фантастики.

В начале своей деятельности В. Г. Белинский положительно оценивал фантастические произведения современных авторов. Он благосклонно отзывался о фантастике Гофмана, Гоголя, Одоевского, но ему же принадлежит суровый приговор фантастическому в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года»: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов» [6, 214].

Рационализм и установка на реализм и эмпиризм в искусстве логично приводили многих критиков к отрицанию фантастического.

Одним из немногих, кто выступил против этой тенденции, был Достоевский, который вслед за Пушкиным и Гоголем не только дал гениальное развитие жанра фантастической петербургской повести («Двойник», «Крокодил») (см.: [12, 9–16]; [13, 23–74]; [16, 65–112]), активно использовал фантастические мотивы и сюжеты в своих произведениях (см.: [14]; [15]), но и создал теорию фантастического (см.: [11]; [12]; [18]).

Важным достижением в теории фантастического является рецензия Ф. М. Достоевского на три рассказа Э. По, в которой писатель изложил свою концепцию фантастического. Она

была предметом анализа (см.: [11, 106–108]; [7, 151–154]; [43, 281–283]). По мнению Ф. М. Достоевского, произведения Э. По нельзя назвать фантастическими, это еще не фантастический род: «Эдгар Поэ только допускает внешнюю возможность неестественного события (доказывая впрочем его возможность и иногда даже чрезвычайно хитро) и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности» [8, 63]. Фантастичность Э. По внешняя, «какая-то материальная», он «всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение» [8, 63–64]. Фантастичность Э. По Достоевский противопоставляет фантастичности Гофмана, который как поэт выше, у него есть идеал, «есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку», он «олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как-будто сам верит в непремненное существование этого таинственного волшебного мира...» [8, 63].

В письме к И. С. Тургеневу от 23 декабря 1863 года о публикации в журнале «Время» его повести «Призраки» Ф. М. Достоевский «поэтической правде» противопоставляет «копированное с действительного факта» [9, 50]. Он отмечает, что повесть похожа на музыку, форма ее «превосходна»: «Форма Призраков всех изумит. А реальная их сторона даст выход всякому изумлению (кроме изумления дураков и тех, которые кроме своего квакерства *не желают* ничего понимать. Я впрочем знаю пример одной утилитарности (нигилизма) которая хоть и осталась Вашей повестью недовольна, но сказала что оторваться нельзя что впечатленье сильное производит» [9, 50]. По мнению писателя, в «Призраках» много реального, которое «*есть тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время уловленная тоска*», «они *не совсем вполне фантастичны*» [9, 51].

В письме к Ю. Ф. Абазе от 15 июня 1880 года Ф. М. Достоевский хвалит идею ее повести и критикует автора за неловкость фантазии:

...Ваш потомок ужасного и греховного рода изображен *невозможно*. Надо было дать ему страдание лишь нравственное, сознание, кончить сделав из него кого-нибудь в образе Алексея человека Божия, или Марии Египетской, победившей кровь свою и род свой страданием неслыханным. А Вы напротив, выдумываете нечто грубо-физическое какую-то льдинку вместо сердца! Доктора лечившие его столько лет не заметили что у него нет сердца! Да и как может жить человек без физического органа? [10, 215].

В этом письме Достоевский излагает «предел и правила» фантастического в искусстве:

Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства написал Пиковую Даму — верх искусства фантастического. И Вы верите что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, <о> е<сть> прочтя ее Вы не знаете как решить: Вышло ли это видение всё из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов (NB. Спиритизм и учения его). Вот это искусство! [10, 215–216].

Фантастическое в понимании Достоевского — «форма искусства», «безбрежная фантазия», «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)», нарушение «законов природы», бытия и рассудка [11, 98–99, 105–113]. В. Н. Захаров определяет фантастическое как «эстетическую категорию и категорию поэтики Достоевского, которая устанавливает “пределы” и “правила” нарушения в искусстве законов объективного мира» [18, 53].

В статье о формах фантастического в искусстве И. Анненский ставит вопрос, что такое фантастическое, и отвечает: «Вымышленное, чего не бывает и не может быть». Реальное в жизни, по мнению критика, «то, что может быть, в творчестве, кроме того, типическое» [1, 207]. Поэт и критик относит фантастическое к воображению автора. Фантастическое и реальное, по мнению И. Анненского, близки друг другу: «Сближенность фантастического и реального в творчестве

основывается на том, что творчество раскрывает вам по преимуществу душевный мир, а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова — нет» [1, 208]. Фантастическое противоречит «человеческому опыту», но опыт «постоянно расширяется» наукой и техникой: «Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы» [1, 209].

Е. М. Неёлов считал это определение фантастического лучшим в критике, постоянно приводил его в своих работах (см., напр.: [26, 30]; [30, 100–101]; [31, 7] и др.).

Свою лепту в теорию фантастического внес В. Соловьев в предисловии к повести А. К. Толстого, изданной в 1841 году под псевдонимом «Краснорогский»¹ и переизданной в 1896 году. По мнению философа, интерес к фантастическому, «сверхъестественному» или «необычайному» в поэзии держится на «уверенности, что все происходящее в мире и особенно в жизни человеческой зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и многообъемлющей, но зато менее ясной» [40, 609].

Определяя признак подлинно фантастического в том, что «оно никогда не является, так сказать, в *обнаженном* виде», автор замечает: «Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а, скорее, должны указывать, *намекать* на него. В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности» [40, 610]. Подробности «должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность» [40, 611].

Отрицая существование обособленных явлений фантастического и полагая, что загадочный или таинственный смысл возникает из совокупности реальных событий, В. Соловьев утверждает: «...бывают только реальные явления, но иногда выступает яснее обыкновенного иная, более существенная и важная, связь и смысл этих явлений» [40, 611]. По его оценке,

повесть А. К. Толстого насыщена фантастическим элементом, который «везде растворен житейской реальностью и нигде не выступает в обнаженном виде», автор создает «удивительно сложный фантастический узор на канве обыкновенной реальности» [40, 611–612].

В рецензии на сборник рассказов С. Норманского «Оттуда» В. Соловьев отмечает, что творчество любого значительного писателя не обходится «без мистической и фантастической стихии», «сверхъестественное» — это «вполне законный элемент литературы» [39, 516]. Он настаивает: «...в фантастических рассказах непременно нужно избегать всяких резких, поразительных и ошеломляющих эффектов» [39, 517].

Концепция В. Соловьева была популяризирована Б. Томашевским, который в своем учебнике «Теория литературы. Поэтика» подробно проанализировал и высоко оценил его теорию фантастического:

Если снять с этих слов идеалистический налет философии Соловьева, то в них заключается довольно точная формулировка техники фантастического повествования, с точки зрения норм реалистической мотивировки. Такова техника повестей Гофмана, романов Радклифф и т. п. Обычными мотивами, дающими возможность двойной интерпретации, являются сон, бред, зрительная или иная иллюзия и т. п. [42, 149].

Б. Томашевский связал концепцию В. Соловьева со своей теорией мотивации фантастического. Он характеризует реалистическую мотивировку, источником которой является или наивное доверие, свойственное народной сказке, или требование иллюзии, в которой «мифологическая система или фантастическое миропонимание (допущение реально не оправдываемых “возможностей”) присутствует как некоторая иллюзорная гипотеза» [42, 148]. Под влиянием требований реалистической мотивировки «фантастические повествования в развитой литературной среде <...> дают двойную интерпретацию фабулы: можно ее понимать и как реальное событие, и как фантастическое» [42, 149].

Предложенная Б. В. Томашевским концепция мотивировок фантастического оказала влияние на развитие поэтики

фантастического и интерпретацию фантастических произведений в отечественном литературоведении, на теорию фантастического Ю. В. Манна [21]; [22] и Ц. Тодорова [41].

Анализируя типы фантастического у Гоголя, Ю. В. Манн опирается на типологию Жан Поля, который определил три типа фантастического: два ложных способа «употребления чудесного» (при первом способе намеченные фантастические образы «дезаурируются самим автором», при втором — писатели «нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия») и «третий, истинный путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром» [21, 107].

Этот третий тип фантастического представлен, по мнению Ю. В. Манна, в рассказе «Песочный человек» Гофмана, в котором важную роль играет отношение автора к фантастическому:

...сообщаемое им о фантастическом нарочито неопределенно. Собственно прямого вмешательства фантастики в сюжет в общении повествователя нет. Он нигде не подтверждает странных видений Натанаэля. Но нигде и не опровергает их, как это делает Клара [21, 108].

В рассказе проявляются различные принципы выражения фантастического:

Фантастика в прямом ее значении в начале рассказа (письма Натанаэля) снимается затем таким типом фантастики, которую правильнее назвать *завуалированной*...» [21, 108–109].

«Завуалированную» (или «двойственную») фантастику автор вводит в текст в таких формах, как «фантастическая предыстория», «слухи и предположения», «сон» [21, 109].

В поэтике Гоголя Ю. В. Манн выделяет «прямую», «завуалированную» и «нефантастическую» фантастику.

Первый тип представлен в произведениях о прошлом:

Высшие силы открыто вмешиваются в сюжет. <...> Фантастические события сообщаются или автором-повествователем, или персонажем, выступающим основным повествователем (но иногда с опорой на легенду или на свидетельства предков — «очевидцев»: деда, «тетки моего деда» и т. д.) [21, 112].

В произведениях о современности происходит «вытеснение прямой фантастики завуалированной или даже формами словесно-образной фантастики», возникает «принцип параллелизма фантастического и реального», который Гоголь последовательно развивает в таких произведениях, как «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Нос» [21, 114].

В нефантастических произведениях, таких как «Старосветские помещики», «Коляска», «Ревизор» и «Мертвые души», формируется «нефантастическая фантастика»: «Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить» [21, 124].

Концепция Ю. В. Манна, разработанная им типология и поэтика фантастического у Гоголя оказали значительное влияние на изучение истории и теории русской фантастики в целом.

Почти одновременно со статьей Ю. В. Манна вышла в свет монография Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1970), которая приобрела широкую известность среди исследователей.

Рассматривая фантастику как жанр, Ц. Тодоров отмечает, что фантастическое существует до тех пор, пока сохраняется «двусмысленность», «неуверенность» в объяснении происходящего события:

...как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным [41, 25].

Несмотря на популярность, концепция Ц. Тодорова неоднократно становилась предметом критики и полемики. Так, например, Ю. М. Ханютин отмечает, что определение фантастического у Ц. Тодорова «исключает из фантастики всю фантастику научную, где, как правило, нет места двусмысленности...» [44, 191–192]. Соглашаясь с мнением Ю. М. Ханютина, Е. М. Неёлов видел недостаток концепции Ц. Тодорова и его последователей в том, что при определении фантастического

«не учитывается волшебнo-сказочная специфика», «речь идет о психологическом восприятии» завуалированной фантастики [26, 46]. Анализируя концепцию Ц. Тодорова, И. Смирнов указывает на то, что понимание фантастического Ц. Тодоровым может быть подтверждено лишь произведениями литературы романтизма и раннего реализма, но не подтверждается произведениями «современной научной фантастики» [37, 20]. И. Смирнов иронично спрашивает: «...неужели колебания, о которых ведет речь Тодоров, всегда присущи и рассказчику в современной научной фантастике с конституирующей ее полной рационализацией невероятного, чудесного?» [37, 20].

Оригинальную концепцию фантастического предложил Е. М. Неёлов в процессе изучения фольклорной и литературной сказки, литературной и научной фантастики. Исследователь убежден, что фантастическое в научной фантастике «повторяет, в сущности, характер и структуру волшебнo-сказочной фантастики и этим отличается от фантастики общелитературной» [26, 50]. По его мнению, поэтика научной фантастики парадоксальна: «Дух науки укрепляет установку на вымысел, предполагает отсутствие буквальной веры в изображаемые события и одновременно же создает иллюзию достоверности» [26, 49]. Структура фантастического, по его мнению, «образуется однозначным, четким противопоставлением точек зрения “изнутри” и “снаружи”», наличием чудесных предметов и явлений, научных гипотез и фантастической техники, которые выражают атмосферу и логику чудесного (сказочного, фантастического) мира [26, 48–50]. Наиболее ярко волшебнo-сказочные корни научной фантастики обнаруживаются в изображении человека, пространства и времени. В определенном смысле научную фантастику можно считать современной волшебной сказкой.

С 1970-х годов начинается другая история отечественной фантастики и ее изучения². Публикация в СССР романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1966–1967) открыла двери литературной фантастике; преодолевая сопротивление, она стала завоевывать позиции в советской литературе. «Золушка», как вслед за А. Беляевым называл научную фантастику Е. М. Неёлов³, постепенно превращалась если не

в сказочную невесту, то в деловую предприимчивую издательницу, фантастика перестала нуждаться в оправдании.

Примечания

- * Исследование выполнено по гранту Министерства образования и науки России «Новые источниковедческие и текстологические исследования русской словесности XIX–XX веков» (№ 34.1126).
- ¹ В рецензии на повесть «Упырь» В. Г. Белинский отмечал развлекательную и бессодержательную игру воображения ее автора и упрекал его: «“Упырь” — произведение фантастическое, но фантастическое внешним образом: незаметно, чтоб оно скрывало в себе какую-нибудь мысль, и потому не похоже на фантастические создания Гофмана; однако ж оно может насытить прелестью ужасного всякое молодое воображение, которое, любуясь фейерверком, не спрашивает: что в этом и к чему это?» [5, 467].
 - ² Обзор теоретических трактовок фантастического как категории поэтики см.: [36].
 - ³ Подробнее о позиции автора в споре об «упадке» научной фантастики см.: [25, 3].

Список литературы

1. Анненский И. Ф. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — С. 207–216. (Серия «Литературные памятники»).
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. — М.: Индрик, 1994. — Т. 1. — 800 с.
3. Ахматова А. А. Комментарий. «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой...» // Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. — М.: Эллис Лак, 2002. — Т. 6: Данте. Пушкинские штудии. Лермонтов. Из дневников. — С. 44–56.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
5. Белинский В. Г. Упырь. Сочинение Краснорогского // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. — М.: Худож. лит., 1979. — Т. 4: Статьи, рецензии и заметки. Март 1841 — март 1842. — С. 466–467.
6. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. — М.: Худож. лит., 1982. — Т. 8: Статьи, рецензии и заметки. Сентябрь 1845 — март 1848. — С. 182–221.
7. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких литературных связей. — Воронеж: Изд-во Воронежск. гос. ун-та, 1977. — 206 с.

8. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 18 т. / под ред. проф. В. Н. Захарова. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 5. — 740 с.
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 18 т. / под ред. проф. В. Н. Захарова. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 15. — Кн. 2. — 528 с.
10. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 18 т. / под ред. проф. В. Н. Захарова. — М.: Воскресенье, 2004. — Т. 16. — Кн. 2. — 560 с.
11. Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // *Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб. / отв. ред. И. П. Лупанова.* — Петрозаводск: ПГУ, 1974. — С. 98–125.
12. Захаров В. Н. Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 1975. — 25 с.
13. Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. — Петрозаводск: ПГУ, 1978. — 110 с.
14. Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // *Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб.* — Петрозаводск: ПГУ, 1978. — С. 58–89.
15. Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // *Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб.* — Петрозаводск: ПГУ, 1981. — С. 41–54.
16. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 208 с.
17. Захаров В. Н. Условность и фантастика: Взаимоотношение категорий // *Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб.* — Петрозаводск: ПГУ, 1986. — С. 47–54.
18. Захаров В. Н. Фантастическое // *Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / науч. ред. Г. К. Щенников.* — Челябинск: Металл, 1997. — С. 53–56.
19. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. — 184 с.
20. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. — Петрозаводск: Гос. изд-во Карел. АССР, 1959. — 503 с.
21. Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // *Вопросы литературы.* — 1969. — № 9. — С. 106–125.
22. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М.: Худож. лит., 1978. — 398 с.
23. Неёлов Е. Современная литературная сказка и научная фантастика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 1973. — 18 с.
24. Неёлов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // *Художественный образ и историческое сознание: межвуз. сб.* — Петрозаводск: ПГУ, 1974. — С. 39–52.

25. Неёлов Е. М. О белом платье Золушки и шкуре носорога // Литературная газета. — 1985. — 13 ноября.
26. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 198 с.
27. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 124 с.
28. Неёлов Е. М. Натурфилософия русской волшебной сказки. — Петрозаводск: ПГУ, 1989. — 88 с.
29. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики: учебное пособие по спецкурсу. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. — 124 с.
30. Неёлов Е. М. Еще раз о жанровой специфике фантастической литературы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. — № 1 (91). — Июнь. — С. 100–105. (Серия: Общественные и гуманитарные науки).
31. Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 71 с.
32. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. — 340 с.
33. Пропп В. Я. Русская сказка. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 336 с.
34. Путилов Б. Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999. — 288 с.
35. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собрание сочинений: в 20 т. — М.; Л.: Худож. лит., 1965. — Т. 20. — С. 602–652.
36. Скуднякова Е. В. Фантастическое как категория поэтики литературного произведения: разнообразие трактовок // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического университета. — 2012. — № 3 (11). — С. 63–71.
37. Смирнов И. П. Фантастическое как (сверх)жанр // Новый филологический вестник. — 2007. — № 2 (5). — С. 19–33.
38. Соколов Ю. Сказка // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розова, В. Чехихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — С. 801–807.
39. Соловьев В. С. «Оттуда». Рассказы Сергея Норманского (1895) // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. — СПб.: Издание товарищества «Общественная польза», 1905. — Т. 6: 1886–1896. — С. 516–519.
40. Соловьев В. С. Предисловие <к книге А. К. Толстого «Упырь»> // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 608–613.
41. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
42. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.; Л.: Госиздат, 1928. — 240 с.

43. [Турьян М. А. Примечания. <Предисловие к публикации «Три сказа Эдгара Поэ»>] // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1976. — Т. 19: Статьи и заметки 1861. — С. 281–288.
44. Ханютин Ю. М. Кинофантастика: возможности жанра и практика кинопроизводства // Жанры кино. — М.: Искусство, 1979. — С. 189–204.
45. Чернышева Т. А. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. — 1977. — № 1. — С. 229–248.

Ol'ga V. Zakharova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

ovzakh05@yandex.ru

FROM THE HISTORY OF RESEARCH ON THE FANTASTIKA IN THE RUSSIAN CRITICISM AND LITERARY STUDIES OF THE 1820s–1970s

Abstract. The fantastika as a phenomenon of art has a long history. Despite the popularity of fantastic literary works, criticism could give a definition of the fantastic as a category of poetics comparatively late. In Russia of the 1820s, the interest in the theory of the fantastic was expressed in the reflection concerning folklore and literary fairy tales, in debates pro and contra the fantastika of the Russian Hoffmanists. Rationalism and positivism were prevalent in aesthetics. These movements were instigating many critics to deny the fantastic under the veil of the fight for realism. Creating fantastic works, writers themselves were defending the right for the fantastika: A. S. Pushkin, V. F. Odoevsky, N. V. Gogol, F. M. Dostoevsky, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoy, N. A. Nekrasov, M. E. Saltykov-Shchedrin, A. P. Chekhov and many others. Dostoevsky has a very special role in the justification of the fantastika. He developed an original theory of the fantastic and defined the fantastic as a “form of art”, a “boundless imagination”, breach of the “laws of nature”, existence and sense. I. F. Annensky and V. S. Solovyov voiced profound opinions on the fantastic in art. In its turn, the conception of V. S. Solovyov was developed by B. V. Tomashevsky who associated the technique of fantastic narration with realistic motivations. Afterwards Yu. V. Mann and Tzvetan Todorov accepted B. V. Tomashevsky’s ideas, and E. M. Neyolov reflected concepts offered by I. F. Annensky and V. Ya. Propp in his works. In the 1970s–1980s, the age of the negation of the fanrastika ended with its justification in Russian criticism and literary studies.

Keywords: the fantastika, the fantastic, history and theory of the fantastika, E. T. A. Hoffmann, W. Scott, F. M. Dostoevsky, V. S. Solovyov, B. V. Tomashevsky, Yu. V. Mann, Tzvetan Todorov

References

1. Annenskiy I. F. O formakh fantasticheskogo u Gogolya [On the Forms of The Fantastic by Gogol]. *Annenskiy I. F. Knigi otrazheniy* [Annensky I. F. Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 207–216.
2. Afanašev A. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 tomakh* [The Poetic Views of the Slavs on Nature: in 3 Vols]. Moscow, Indrik Publ., 1994, vol. 1. 800 p.
3. Akhmatova A. A. Kommentariy. «Skazka o zolotom petushke» i «Tsar' uvidel pred soboy...» [Commentary. “The Tale of the Golden Cockerel” and “The Tsar Saw a Chessboard in front of Him...”]. *Akhmatova A. A. Sobranie sochineniy: v 6 tomakh* [Akhmatova A. A. Collected Works: in 6 Vols]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2002, vol. 6, pp. 44–56.
4. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p.
5. Belinskiy V. G. Upry'. Sochinenie Krasnorogskogo [The Ghoul. Essay of Krasnorogsky]. *Belinskiy V. G. Sobranie sochineniy: v 9 tomakh* [Belinsky V. G. Collected Works: in 9 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1979, vol. 4, pp. 466–467.
6. Belinskiy V. G. Vzgl'yad na russkuyu literaturu 1846 goda [The Notion of Russian Literature of 1846]. *Belinskiy V. G. Sobranie sochineniy: v 9 tomakh* [Belinsky V. G. Collected Works: in 9 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1982, vol. 8, pp. 182–221.
7. Botnikova A. B. E. T. A. *Gofman i russkaya literatura (pervaya polovina XIX veka). K probleme russko-nemetskikh literaturnykh svyazey* [E. T. A. Hoffmann and Russian Literature (the First Half of the 19 Century). More on the Problem of Russian and German Literary Relation]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1977. 206 p.
8. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 18 tomakh* [Complete Works: in 18 Vols]. Moscow, Voskresen'e Publ., 2004, vol. 5. 740 p.
9. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 18 tomakh* [Complete Works: in 18 Vols]. Moscow, Voskresen'e Publ., 2004, vol. 15, book 2. 528 p.
10. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 18 tomakh* [Complete Works: in 18 Vols]. Moscow, Voskresen'e Publ., 2004, vol. 16, book 2. 560 p.
11. Zakharov V. N. Kontseptsiya fantasticheskogo v estetike F. M. Dostoevskogo [The Concept of The Fantastic in Aesthetics of Dostoevsky]. *Khudozhestvennyy obraz i istoricheskoe soznanie* [An Artistic Image and Historical Consciousness]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1974, pp. 98–125.
12. Zakharov V. N. *Fantasticheskoe v estetike i tvorchestve F. M. Dostoevskogo. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Fantastic in the Aesthetics and Creative Work of F. M. Dostoevsky. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Petrozavodsk, 1975. 25 p.
13. Zakharov V. N. *Problemy izucheniya Dostoevskogo* [Problems of Studying Dostoevsky]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1978. 110 p.

14. Zakharov V. N. Fantasticheskoe kak kategoriya poetiki romanov Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» i «Idiot» [The Fantastic as a Category of the Poetics of the Novels “Crime and Punishment” and “The Idiot” by Dostoevsky]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya [Genre and Composition of a Literary Work]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1978, pp. 58–89.
15. Zakharov V. N. Fantasticheskoe kak kategoriya poetiki Dostoevskogo semidesyatykh godov [The Fantastic as a Category of Dostoevsky’s Poetics of the 1870s]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya [Genre and Composition of a Literary Work]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1981, pp. 41–54.
16. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: Tipologiya i poetika [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 208 p.
17. Zakharov V. N. Uslovnost’ i fantastika: Vzaimootnoshenie kategoriy [Conventionalism and The Fantastika (The Interrelation of the Categories)]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya [Genre and Composition of a Literary Work]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986, pp. 47–54.
18. Zakharov V. N. Fantasticheskoe [The Fantastic]. *Dostoevskiy: estetika i poetika: slovar’-spravochnik [Dostoevsky: Aesthetics and Poetics. Dictionary and Reference Book]*. Chelyabinsk, Metall Publ., 1997, pp. 53–56.
19. Lipovetskiy M. N. *Poetika literaturnoy skazki [The Poetics of a Literary Fairy Tale]*. Sverdlovsk, Ural University Publ., 1992. 184 p.
20. Lupanova I. P. *Russkaya narodnaya skazka v tvorchestve pisateley pervoy poloviny XIX veka [The Russian Folk Tale in the Works of the Writers of the First Half of the 19th Century]*. Petrozavodsk, State Publishing House of the Karelian ASSR, 1959. 503 p.
21. Mann Yu. Fantasticheskoe i real’noe u Gogolya [The Fantastic and the Real by Gogol]. *Voprosy literatury*, 1969, no. 9, pp. 106–125.
22. Mann Yu. *Poetika Gogolya [The Poetics of Gogol]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978. 398 p.
23. Neyolov E. M. *Sovremennaya literaturnaya skazka i nauchnaya fantastika. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [A Modern Literary Fairy Tale and Science Fiction. PhD. philol. sci. diss. abstract]*. Petrozavodsk, 1973. 18 p.
24. Neyolov E. M. O kategoriyakh volshebnoy i fantasticheskoy v sovremennoy literaturnoy skazke [About the Categories of the Magic and the Fantastic in a Modern Literary Fairy Tale]. *Khudozhestvennyy obraz i istoricheskoe soznanie [An Artistic Image and Historical Consciousness]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1974, pp. 39–52.
25. Neyolov E. M. O belom plat’e Zolushki i shkure nosoroga [About the White Gown of Cinderella and the Rhino’s Skin]. *Literaturnaya gazeta*, 1985, 13 November.

26. Neyolov E. M. *Vol'shebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [*The Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 198 p.
27. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [*Fairy Tale, Science Fiction, Modernity*]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 124 p.
28. Neyolov E. M. *Naturfilosofiya russkoy vol'shebnoy skazki* [*Physiophilosophy of the Russian Magic Fairy Tale*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1989. 88 p.
29. Neyolov E. M. *Fol'klornyy intertekst russkoy fantastiki* [*Folkloristic Intertext of Russian Science Fiction*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2002. 124 p.
30. Neyolov E. M. Eshche raz o zhanrovoy spetsifike fantasticheskoy literatury [Revisiting the Genre Specificity of Fantastic Literature]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [*Proceedings of Petrozavodsk State University. Series: Social Sciences and Humanities*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2008, no. 1 (91). June, pp. 100–105.
31. Neyolov E. M., Strukova A. E. *Russkaya fantastika: nereshennye problemy* [*The Russian Fantastika: Unresolved Problems*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013. 71 p.
32. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni vol'shebnoy skazki* [*Historical Roots of the Magic Fairy Tale*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1946. 340 p.
33. Propp V. Ya. *Russkaya skazka* [*The Russian Fairy Tale*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1984. 336 p.
34. Putilov B. N. *Ekskursy v teoriyu i istoriyu slavyanskogo eposa* [*Insight into Theory and History of the Slav Epic*]. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 1999. 288 p.
35. Skott V. O sverkh"estestvennom v literature i, v chastnosti, o sochineniyakh Ernsta Teodora Vil'gel'ma Gofmana [About the Supernatural in Literature and, in particular, in the Works of Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann]. *Skott V. Sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [Scott W. *Collected Works: in 20 Vols*]. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, vol. 20, pp. 602–652.
36. Skudnyakova E. V. Fantasticheskoe kak kategoriya poetiki literaturnogo proizvedeniya: raznoobrazie traktovok [The Fantastic as a Category of Literary Work Poetics: Diversity of Interpretations]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarno-ekonomicheskogo universiteta*, 2012, no. 3 (11), pp. 63–71.
37. Smirnov I. P. Fantasticheskoe kak (sverkh)zhanr [The Fantastic as a (Super) Genre]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2007, no. 2 (5), pp. 19–33.
38. Sokolov Yu. Skazka [The Fairy Tale]. *Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: v 2 tomakh* [*Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms: in 2 Vols*]. Moscow, Leningrad, L. D. Frenkel Publ., 1925, pp. 801–807.

39. Solov'ev V. S. «Ottuda». Rasskazy Sergeya Normanskogo (1895) [Therefrom]. *Sobranie sochineniy Vladimira Sergeevicha Solov'eva* [Collected Works of Vladimir Solovyov]. St. Petersburg, Izdanie tovarishchestva "Obshchestvennaya pol'za" Publ., 1905, vol. 6.: 1886–1896, pp. 516–519.
40. Solov'ev V. S. Predislovie <k knige A. K. Tolstogo «Upry'»> [The Preface to the Book of A. K. Tolstoy "The Ghoul"]. *Solov'ev V. S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [Solovyov V. S. *Philosophy of Art and Literary Criticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 608–613.
41. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p.
42. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1928. 240 p.
43. Tur'yan M. A. Primechaniya. <Predislovie k publikatsii «Tri rasskaza Edgara Poe»> [The Preface to the Writing "Three Stories by Edgar Poe"]. *Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [Dostoevsky F. M. Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 19, pp. 281–288.
44. Khanyutin Yu. M. Kinofantastika: vozmozhnosti zhanra i praktika kinoproizvodstva [Science Fiction Film: Possibilities of Genre and Filmmaking Practice]. *Zhanry kino* [Film Genres]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 189–204.
45. Chernysheva T. A. O staroy skazke i noveyshey fantastike [More on the Old Fairy Tale and The Contemporary Fantastika]. *Voprosy literatury*, 1977, no. 1, pp. 229–248.

Дата поступления в редакцию: 15.07.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3747

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Елена Николаевна Ковтун*МГУ имени М. В. Ломоносова
(Москва, Российская Федерация)*

kovelen@mail.ru

МИР БУДУЩЕГО В СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ: СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. В статье исследуется специфика научно-фантастической прозы рубежа XX–XXI веков; определено место научной фантастики в ряду различных типов фантастической литературы на постсоветском пространстве. Констатируется утрата научной фантастикой доминирующей роли, которую она играла в СССР и Европе на протяжении большей части XX столетия. На примере романов российских и западных фантастов анализируется представление современной научной фантастики о социуме будущего и присущих ему проблемах: искусственного интеллекта, контакта с представителями иноземного разума, дальних этапов эволюции цивилизаций с их превращением в сверхцивилизации. Фиксируются различия художественных моделей будущего, характерных для западной и восточной фантастических традиций. Поднимается вопрос о синтезе в ряде художественных текстов принципов научной фантастики и фэнтези при обосновании фантастической посылки и научно-фантастической интерпретации классических образов фэнтези.

Ключевые слова: научная фантастика, фэнтези, мир будущего, искусственный интеллект, внеземные цивилизации

Еще полвека назад в сознании представителя СССР, да и Восточной Европы, слово «фантастика» автоматически означало «НФ». Привычная аббревиатура скрывала за собой понятие «научная фантастика», означавшее в поле социалистической культуры фантастическое повествование «прогрессивного» типа¹, основанное на научной картине мира и имеющее прогностическую и воспитательную функции [2, 256–257, 262]. Книги о прогрессе и космическом братстве разумов поддерживали в читателе, прежде всего молодом, оптимистическую веру в светлое будущее, где заботы о хлебе насущном возьмут на себя машины, а людям останется бесконечный путь познания, физическое и нравственное совершенствование,

украшение родной планеты и распространение человечества по Вселенной.

Доминирование НФ в Восточной Европе продолжалось несколько десятилетий, в отечественной же традиции — почти столетие. Но и ранее, в Западной Европе, фантастика рациональной посылки (science fiction, SF) уверенно заявляла о себе. Вначале француз Жюль Верн, а затем англичанин Герберт Уэллс поставили науку на службу фантазии, доказав, что моделирование реальности, основанное на потенциально возможных открытиях, изобретениях, прогнозах, ничуть не менее увлекательно, чем привычные литературе до той поры поиски «вечных» смыслов в безбрежном океане сверхъестественного. Для читателей XX века, свидетелей расщепления атома и запуска космических ракет, фантастика нового типа оказалась притягательней своей волшебной предшественницы и образовала магистраль развития фантастической прозы, несмотря на отдельные отступления в сторону мистической (О. Степлдон), библейской (К. Льюис), мифологической (Д. Толкиен) сюжетики [4]. «Золотой век» англо-американской science fiction, как и расцвет советской НФ 1960–1970-х годов, убедил в этом даже закоренелых скептиков.

Правда, успех имел и оборотную сторону: тиражирование однотипных фантастических гипотез и композиционных схем. Ранее всего начала ощущаться усталость читателя от сдобренных толикой науки приключенческих сюжетов, пусть даже и выходивших из-под пера мастеров жанра (Х. Гернсбек, Р. Говард, А. Беляев). Обилие суперменов и их противников — «сумасшедших ученых», сходящихся в смертельной схватке за судьбы мироздания, заставили Д. Кэмпбелла сформулировать знаменитый тезис: «Если в фантастике изображен робот, читатель ждет от него человеческих эмоций». В свою очередь, доминирование шпионских сюжетов и лакировочных описаний светлого будущего в советской «фантастике ближнего прицела» побудили И. Ефремова, а затем и его последователей, обратиться к сложной социально-философской проблематике далекого будущего («Туманность Андромеды», 1957; «Час Быка», 1971). Так сформировалась, пожалуй, наиболее значительная из разновидностей восточноевропейской фантастики XX века — социально-философская (СФФ) [11].

Но это стало лишь первым этапом эволюции классической НФ. «Новая волна» в англо-американской фантастике, как и ее современники-«шестидесятники» в фантастике СССР, поставила под сомнение уже не просто приключенческую основу, но сами базовые принципы рациональной фантастики: научное обоснование посылки и реалистическую поэтику, позволяющую создавать и поддерживать у читателя «иллюзию достоверности», то есть веру в то, что изображаемые необычайные события могли происходить «на самом деле» или, по крайней мере, могут произойти в грядущем. Западная традиция, от Б. Олдисса до Ф. Дика и У. Гибсона, оказалась более чувствительна к проблематике «виртуальности» и иллюзорности бытия. Восточная же в лице Аркадия и Бориса Стругацких открыла для себя восхитительную возможность «отсутствия объяснений», что позволило (уже скорее «псевдо-») научной фантастике стремительно эволюционировать в сторону притчи, иносказания, гротеска (В. Орлов, А. Ким, Ч. Айтматов). Так к хрестоматийной «твердой» («технической») НФ добавилась «мягкая» (или «гуманитарная») — психологическая и философская. Именно она преобладала в творчестве отечественных авторов «третьей волны», или так называемых «восьмидесятников» (Е. Лукин, С. Логинов, Д. Трускиновская и др.). Позднесоветская критика отозвалась на этот процесс дискуссиями о метафоричности эпитета «научная» применительно к фантастической литературе.

Дальше — больше. На излете второго тысячелетия блестящий реванш внезапно (для многих, впрочем, вполне ожидаемо) берет фэнтези — прямая наследница мистической и волшебной фантастики XIX столетия. К растущей аудитории поклонников «Властелина Колец» и «Хроник Нарнии» добавляется армия любителей «Волшебника Земноморья» и «Хроник Элрика», чтобы затем объединиться с фанатами «Песни Льда и Огня» и раствориться в океане почитателей Гарри Поттера и Эдварда Каллена [3]. Еще более головокружительную эволюцию демонстрирует восточноевропейская фантастическая традиция. Начав в ранние 1990-е годы с освоения текстов западных мэтров «фантастики меча и магии», она через несколько лет порождает собственных авторов фэнтези — от А. Сапковского до Н. Перумова, М. Семеновой, Г. Л. Олди (Д. Громова и О. Ладыженского).

Так слово «фантастика» начинает ассоциироваться именно с фэнтези. Или в лучшем случае почтительно сопровождает модный бренд в словосочетаниях вроде: «фэнтези и прочая фантастика». На преподавателя, рассказывающего, что совсем недавно все было иначе, студенты нередко смотрят с вежливым недоверием. Текущее положение кажется естественным, и лишь время от времени любопытство (реже сожаление) прорывается в вопросах пытливых слушателей: «А правда, что научная фантастика умерла?»

Будем, впрочем, честны: в последние годы робко намечается обратная тенденция. Читательская усталость ощущается теперь уже от фэнтези — стандартизованных квестов, в которых поиск волшебных артефактов на просторах псевдосредневековых миров различается лишь обрамляющими сюжет декорациями да степенью привлекательности отдельных персонажей. Такое чтение все чаще отождествляется с праздным времяпровождением. Типична для подобных настроений реплика одной из посетительниц специализированного интернет-портала Лаборатория Фантастики: «я вдруг оказалась разадаптированной к литературе развлекательной и пустопорожней».

Однако данные тенденции (если они тенденциями действительно станут) еще не дают ответа на вопросы: что случилось с научной фантастикой? Есть ли она сегодня, особенно на постсоциалистическом пространстве? Много ли у нее шансов вернуть себе доминирующее — или хотя бы сопоставимое с фэнтези — положение в умах читателей?

Вопрос о причинах смены лидирующего типа фантастического повествования в России и Восточной Европе в 1990-е годы, равно как и общий обзор развития НФ на протяжении последних трех-четырёх десятилетий, нуждается в отдельном освещении. Наша задача скромнее: показать, что достойные образцы научной фантастики (science fiction) в это время создавались и создаются, а также кратко охарактеризовать их содержательную и художественную специфику. Последнюю цель ввиду ограниченного объема публикации также приходится локализовать. Покажем, как раскрывается в новейшей НФ тема будущего — одна из устойчиво-главных в фантастике данного типа.

В качестве материала возьмем тексты, вызвавшие наибольший читательский интерес и принадлежащие к фантастике как Запада, так и Востока. Запад представят «Гиперион» Дэна Симмонса (1989, серия до 1999), «Пламя над бездной» (1992; продолжение «Дети неба», 2011) Вернона Винджа и «Ложная слепота» Питера Уоттса (2006); Восток — романом «Пандем» (2003; частично в поле нашего внимания попадет и «Vita nostra», 2007) Марины и Сергея Дяченко, «Я, Хобо: Времена смерти» Сергея Жарковского (2006), «Живущий» Анны Старобинец (2011). Как выбор текстов, конечно, в определенной мере субъективен, так может показаться дискуссионной сама принадлежность некоторых из них к НФ. Но здесь мы, увы, не имеем возможности отвлекаться на обоснование нашего понимания границ термина «научная фантастика» (точнее, «фантастика рациональной посылки» — см. об этом: [5]) и принципов ее отграничения от родственных явлений: приключенческой фантастики, «фантастики катастроф», утопии и антиутопии, так называемой «альтернативной истории» (включая модных ныне «попаданцев») [8], кибер-, стим-, посткиберпанка и т. п.

Начнем со схожих черт, которые демонстрирует современная НФ/SF независимо от географического происхождения. Прежде всего бросается в глаза солидность обоснований фантастической посылки. Значительная часть отобранных произведений, особенно романы Винджа, Уоттса, Жарковского, представляют собой не просто «твердую», но предельно «жесткую» фантастику, требующую от читателя серьезной предварительной подготовки.

Романы содержат большое количество псевдо-документальных элементов: выдержки из технических спецификаций, электронную переписку и т. п. В жертву им нередко приносится сам «экшен» — событийность, динамичная сюжетная канва. Наиболее показателен в этом отношении Уоттс, завершивший свою книгу развернутым авторским комментарием, содержащим обзор использованных в романе научных гипотез, анализ их проработанности и исследовательских перспектив.

Несколько иной принцип воплощен в тексте Жарковского: подробных научных (или псевдонаучных) описаний здесь

нет, зато читатель имеет возможность погрузиться в трудовые будни «строителей космоса» (специалистов, монтирующих очередную станцию телепортационной связи): наблюдать их рабочие операции, слышать реплики и внутренние монологи, характеризующиеся обилием космического жаргона и технических аббревиатур — за что в интернете книгу метко окрестили «производственным романом». Специальная терминология присутствует также в текстах Винджа и Старобинец. Большая часть повествования в романе А. Старобинец «Живущий» представляет собой запись бесед в чатах «социо» — виртуальной среды общения мира будущего.

К чести анализируемых текстов, их терминологическая сложность не ведет к потере читательского интереса. Скорее, она создает ощущение, во-первых, достоверности, а во-вторых — добротности, «фактурности» действия. Можно сказать, что авторы (по крайней мере, российские) продолжают лучшие традиции социально-философской фантастики XX века, отнюдь не избавлявшей читателя от сложной терминологии и научной проблематики (достаточно вспомнить романы И. Ефремова или С. Лема). Однако и язык науки, и исследовательская база значительно усложнились со времен «золотого века» НФ, так что от читателя требуются действительно серьезные умственные усилия по «вхождению» в текст.

Нелегко понять, как при подобной стилистике возникает эмоциональная сопричастность — эмпатия, без которой невозможно заинтересованное отношение читателя к художественному произведению. В прошлом веке научную фантастику нередко упрекали именно в механистической «выхожденности» проблематики и стиля, преобладании публицистичности, дидактической функции. Были даже попытки доказать «особость» НФ в ряду литературных жанров путем обоснования ее двойственной — одновременно и научной и художественной — природы [1]. Отчасти данные недостатки стимулировали поворот массового читателя в 1990-е годы к фэнтези, где с лепреконами или баньши «подружиться» было все-таки легче.

Верно, впрочем, и обратное: «техническая» сложность текста предоставляет читателю возможность испытать удовлетворение от того, что ему доступно серьезное чтение, напрямую

соотносящееся с новейшими дискуссиями в области точных и естественных наук. Однако для эмпатии этого мало. Приходится признать, что, пусть и в тесных рамках жанровых ограничений, писателям удастся воспроизвести если не сложность характеров, то, по крайней мере, достоверность мотиваций героев, сталкивающихся с проблемами, в той или иной степени затрагивающими каждого современника: как жить (и выжить) в мире развитых технологий, глобальных преобразований, непрерывно увеличивающегося темпа даже, казалось бы, максимально удаленного от науки быта.

Авторы хорошо передают ощущение персонажами своих собственных (и человечества) перспектив — почти безграничных. И одновременно — их растерянность перед сложностью социального бытия, разрывом традиционных общественных связей, неизбежным комфортно-технологическим одиночеством. Воплощением подобной отстраненности от других предстает Сири Китон, главный герой романа Уоттса. По его признанию, обращенному к близкой знакомой, отчаянно нуждающейся в общении с ним, он очень хотел с ней поговорить, но просто не нашел подходящего алгоритма.

Возможно и то, что «гипернаучность» новейшей НФ/SF становится, пусть и неосознанной, реакцией ее авторов на приевшийся читателю «блеск мечей» фэнтези. Во всяком случае, можно констатировать, что техническая сторона произведения нередко оказывается удачнее, нежели собственно повествовательная. Великолепно придуманные (и продуманные) модели вымышленного мира (миров) «провисают» в финалах, завершающих приключенческий сюжет, но не дающих ответов на вопросы о том, ради чего, собственно, была развернута та или иная впечатляющая фантастическая гипотеза.

Будущее в указанных текстах является ведущей темой и в то же время масштабным фоном развития действия. Грядущее представлено двумя временными пластами, как правило, четко хронологически не определяемыми: «ближнее» и «дальнее». Дистанция с современностью в первом случае измеряется десятками или сотнями лет (Уоттс, Старобинец, Дяченко), во втором — тысячелетиями или даже миллионами лет (Симмонс, Виндж). В первом случае сюжет чаще разворачивается на Земле или в пределах нашей планетной системы (Уоттс, Дяченко, Старобинец), во втором —

на просторах Галактики или в масштабах Вселенной (Симмонс, Виндж, Жарковский).

Центральной проблемой для авторов становятся формы существования разума и границы «разумности» не только в ее привычном людском, но и в нечеловеческом (в том числе машинном) понимании. В ближайшем будущем фиксируется прежде всего скачок в развитии информационных технологий, приводящий к появлению искусственного интеллекта и электронно-биологических симбионтов (Уоттс, Старобинец). В «Ложной слепоте» Уоттса экипаж звездолета, отправляющегося к границам Солнечной системы на встречу с предполагаемыми инопланетными пришельцами, состоит в основном из людей, развивших в себе с помощью хирургических модификаций почти сверхъестественные способности: многофакторного анализа, дистанционного управления механизмами, детальной фиксации событий и т. п. В «Живущем» каждый при рождении получает имплантат для постоянного пребывания в «социо», так что существование персонажей протекает в двух несхожих мирах: физическом, где герои, практически не замечая этого, передвигаются, питаются и спят, — и виртуальном, где они общаются, получают информацию, реализуют собственные фантазии.

В дальнем будущем логическим продолжением эволюции как человеческой, так и компьютерной цивилизаций становится Сверхразум, новый способ существования личности и социума. Конструирование подобного образа — он присутствовал еще в фантастике XX столетия («Создатель звезд» О. Степлдона, цикл о «мире Полудня» А. и Б. Стругацких) — вызывает значительные трудности именно в силу его непохожести ни на что привычное человеку. Вот почему писателям приходится быть предельно лаконичными в описаниях и намекать на присущие данному существу (или коллективу существ) качества, нежели подробно демонстрировать их в тексте.

В исследуемых произведениях Сверхразум представлен в двух «ипостасях»: враждебной, несущей угрозу ойкумене, и доброжелательной к человеку. Первая изображена в романе «Пламя над бездной» Винджа. Книга замечательна прежде всего масштабной фантастической гипотезой, переосмысляющей ранее бытовавшие в НФ взгляды на космический разум.

Традиционно считалось, что большая вероятность обнаружить опередивших нас в развитии инопланетян имеется ближе к центру Галактики, в местах тесного скопления звезд. В романе Винджа, напротив, физические законы в центральной части Млечного Пути таковы, что не допускают сверхсветовых скоростей — непременного условия возникновения развитых цивилизаций (и потому эта зона именуется Безмысленной Бездной). Последнее становится возможным лишь на так называемом Краю (периферии), где действует информационная Сеть, соединяющая множество разумных миров.

За Краем расположена зона Перехода, в которой цивилизации перерождаются в Сверхразум, или Силы. Некоторое время после своего рождения Силы доступны для общения с обитателями Края, так что там существует их классификация. Возникшая по ней (воссозданная из информационного архива) в начале сюжета Сила (Погибель) отнесена к так называемым «отклонениям», то есть врагам. Задачей персонажей становится ее обуздание и в конечном итоге уничтожение остроумным способом — с помощью аналогичной Силы (Контрмера), изменившей границы космических зон и погрузившей Погибель в Медленность, где ее функционирование невозможно.

К сожалению, столь впечатляющая модель Вселенной, созданная Винджем, имеет и явные недоработки. Речь не только о технических нестыковках, которые без конца обсуждают в интернете добровольные рецензенты. Важнее то, что поведение новой Силы, губящей одну за другой цивилизации Края, не мотивировано никак (да и само ее описание предельно смутно). А потому смысл романа неизбежно сводится к изображению очередной битвы с абстрактным однозначным Злом — что достаточно наскучило читателям и фэнтези, и НФ. Не менее плоскими, увы, получились у Винджа и представители Добра — положительные герои, независимо от разумных сообществ, к которым они принадлежат. Правда, имеется исключение: автору, бесспорно, удалось описание мира киноидов, обладающих коллективной психикой (несколько особей путем телепатической связи образуют единую личность). Упреки в излишнем сходстве их цивилизации с человеческой, время от времени звучащие в адрес Винджа (например,

в читательской дискуссии о романе на страницах портала Лаборатория Фантастики), на наш взгляд, не вполне основательны. В романе присутствует достаточное количество экзотических реалий их жизни, чтобы она осознавалась как «чужая», — а близость мыслей и поступков киноидов людям как раз и обеспечивает необходимую для эмоционального восприятия текста читательскую эмпатию.

Вторую «ипостась» Сверхразума мы наблюдаем в романе «Пандем» Дяченко, где авторами сделана попытка его психологического «очеловечивания». Правда, научным обоснованием бытия этого героя авторы не озабочены ни в коей мере. В один из дней (обозначенный просто как «двадцать девятое февраля», без указания года) на Земле обнаруживается новый житель — существо с практически безграничными возможностями. Упоминается лишь то, что Пандем (это имя берет себе персонаж) — продукт земной цивилизации, достигшей необходимой для его появления стадии развития. На момент начала действия, впрочем, отличий этой цивилизации от современной реальности не видно.

Новый Сверхразум ощущает себя если не человеком, то плотью от плоти человечества. Его единственное желание — служить людям. Пандем наделен писателями способностью к внутренней эволюции, что также сближает его с человеком. Повзрослевший супергерой дарит землянам «рай на земле», точнее, некое подобие созданного Стругацкими «мира Полудня», который явно служит отправной точкой авторской рефлексии. Человечество освобождено от тяжелого труда, нищеты и болезней, срок жизни продлен, государства упраздняются сами собой. Как и в коммунистических утопиях Ефремова или раннего Лема, люди получают возможность заниматься наукой, украшать планету, снаряжать экспедиции в космос.

При этом Пандем отнюдь не играет роль доброго пастыря младших по разуму питомцев. С каждым человеком он устанавливает доверительные отношения близкого друга, почти родственника или возлюбленного: не одобряет нравственных проступков, но сочувствует, поддерживает, помогает советом. Однако развязка печальна. Убедившись, что его усилия приводят лишь к инфантилизации человечества, превращающегося

в планетарного паразита, Пандем покидает Землю с экипажем космического корабля, намереваясь создать новую цивилизацию в глубинах Вселенной. Подобный финал, разумеется, не разрешает конфликт, но лишь экстраполирует его за пределы Солнечной системы. Вот почему смысловой потенциал фантастической гипотезы, на наш взгляд, остается не раскрытым до конца.

Проблема, поднятая супругами Дяченко, не нова для НФ (особенно социально-философской фантастики), однако в романе привлекает нестандартный психологический ракурс ее раскрытия. Повествование являет калейдоскоп отдельных судеб; рассказ о Пандеме ведут те, кто вступил с ним в тесный духовный контакт, а затем болезненно пережил вынужденный разрыв.

Со Сверхразумом — разумом иного типа, нежели человеческий — связана в большинстве рассматриваемых текстов проблема контакта, также знаковая для НФ. Фантастика прошлого столетия чаще всего антропоморфизировала инопланетный разум. Космические пришельцы, невзирая на количество щупальцев или фасеточных глаз, наделялись вполне человеческими стремлениями и эмоциями. Это обеспечивало взаимопонимание с людьми, как бы ни развивались отношения (дружба, торговля, война). Лишь некоторым фантастам — лучше всего, пожалуй, в зрелом и позднем творчестве Лему («Солярис», «Голос неба», «Фиаско») — удалось показать, что все обстоит сложнее и на просторах космоса мы можем столкнуться с формами разумной жизни, принципиально отличными от нашей, а потому непонятной или непознаваемой вообще (подробнее см.: [6]).

Новейшая НФ более занимается именно подобными различиями. Весьма любопытна попытка Уоттса изобразить поведенчески сложный «интеллект без разума», т. е. без самоосознания, личностного начала. В итоге люди просто не в состоянии понять, кто или что является их партнером по контакту, да и состоялся ли сам контакт. При этом обитатели «Роршаха» (так окрестили земляне загадочное сооружение инопланетян) являют собой отнюдь не метафору «утратившего душу» человека технологической эры, как, например, роботы или саламандры К. Чапека, но равноправную, а возможно, в чем-то

даже более совершенную форму интеллекта (оценка их автором нейтральна).

«Научность» и даже подчеркнутый техницизм фантастической посылки не уводят писателей от достаточно полного воссоздания социального облика будущего. Можно даже говорить о попытке сблизить долгое время находящиеся в некотором противостоянии традиции «твердой» и «мягкой» НФ. На страницах изучаемых книг мы видим сложный многополярный мир, в целом представляющий собой условную «продвинутую современность» западного типа: узнаваемы конкуренция и личная инициатива, несходство интересов индивидуумов и сообществ, требующее поиска компромиссов. При вселенском масштабе изображения роль социумов играют планеты («Пламя над бездной», «Гиперион»). Среди внеземных цивилизаций описаны «демократические», «диктаторские» и даже «анархистские» режимы. Самобытна и хорошо проработана особая культура «космических торговцев» Кенг Хо в романах Винджа.

Наиболее масштабную модель далекого будущего воплощает «Гиперион» Д. Симмонса. Потомки землян в нем заселяют Вселенную, образуя так называемую Гегемонию — сеть цивилизованных миров, связанную информационным обменом и мгновенными нуль-Т перемещениями. В числе миров Гегемонии — планеты с уникальной культурой, воссозданной устойчивыми сообществами, эмигрировавшими со Старой Земли: Роща Богов — «экологический» мир тамплиеров, бороздящих космические просторы на звездолетах-«древах», чьи исполинские стволы и листья окутаны силовыми полями; насыщенный головокружительными технологиями мир Техно-Центра, где затаились до времени враждебные человечеству мыслящие машины — ИскИны; дразнящий красотой тропических островов мир Мауи-Обетованной и так далее, вплоть до наиболее интригующего Гипериона — планеты, где найдены загадочные Гробницы Времени (сооружения, в которых время течет вспять) и появляется зловещий Штрайк — то ли созданный потомками смертоносный механизм, то ли метафорическое воплощение ожидающей человечество «расплаты за прогресс».

Все это и многое другое, включая сюжетную линию о смертной судьбе поэта Джона Китса и апокалиптическую картину гибели Гегемонии от рук космических Бродяг (потомков землян, не имеющих постоянного пристанища в космосе), привлекает к роману, как и ко всему циклу «Песни Гипериона», неустанное внимание читателей. Уже ряд лет в авторском рейтинге портала Лаборатория Фантастики Симмонс занимает место в первой пятерке, хотя его «Гиперион», как и «Пламя над бездной» Винджа, не свободен от художественных недостатков и несет в себе несомненные черты «космооперы».

У русскоязычных авторов, в отличие от англо-американских коллег, социальная проблематика, пожалуй, раскрывается глубже (отсюда, возможно, проистекает и большее пренебрежение строго научным обоснованием посылки). Весьма оригинальный социум рождается, например, под пером А. Старобинец. Он даже имеет собственное имя, совпадающее с названием романа. Живущий — коллективный организм из определенного раз и навсегда количества особей. Его появление связано с объединением сознаний землян в единую виртуальную сеть («социо»). По официальной версии, это принесло людям бессмертие. Каждый человек получил «инкарнационный код» (инкод), которому соответствует индивидуальная ячейка (личный архив) в «социо». В случае смерти (в романе она именуется Паузой, или Пятью Секундами Тьмы) инкод и право пользования архивом передаются кому-то из вновь зачатых детей, считающемуся прямым продолжением личности умершего.

Подобная фантастическая посылка позволяет автору выстроить сложный экзотический мир, где все одновременно и похоже, и не похоже на знакомую читателю реальность. Развитые технологии обеспечивают составляющим Живущего особям высокий комфорт, развлечения, эротические наслаждения. Обратной стороной процветания становится катастрофическое падение интереса к Первому Слою (материальному существованию): людей приходится едва ли не силой заставлять передвигаться, принимать пищу, производить на свет детей. Кажущееся бессмертие влечет за собой пренебрежение к человеческой жизни: стариков принудительно

уничтожают, чтобы освободить место для новых поколений. За декларируемой свободой просматривается тоталитарная структура, в которой судьба человека predetermined (если он совершает проступок, репрессированными оказываются и все его последующие «инкарнации»), где властвует вездесущая Планетарная Служба Порядка, уничтожающая несогласных.

Роман А. Старобинец вполне можно причислить к традиции антиутопий XX века, рисующих столкновение личности с Системой. Началом действия служит рождение ребенка, не имеющего инкода. Герой получает имя Зеро и запрет на вхождение в «социо», после чего невольно становится символом противостояния Живущему. Однако содержание текста не исчерпывается анти тоталитарным бунтом. В романе присутствуют и другие смысловые пласты. Например, аналогии изображенного общества с миром насекомых (муравьев, термитов, пчел). Или эсхатологический мотив вражды между людьми и животными (млекопитающие панически боятся Живущего), подчеркивающий неестественность, греховность нового порядка. Все это, а также динамичный сюжет, острота конфликта и парадоксальность финала (хотя и несколько упрощенного по сравнению с масштабом послышки) позволяет считать данный текст, как и «Пандем» М. и С. Дяченко, достойным образцом отечественной социальной фантастики и тем самым говорить о продолжении существования данной ветви фантастической литературы.

Невозможно, пусть коротко, не обратить внимания и на еще одну интересную черту рассматриваемых текстов — своеобразный синтез интерпретаций образов и ситуаций, характерных для НФ и фэнтези, несмотря на подчеркнутую рациональность послышки. Можно выделить по крайней мере два проявления подобного синтеза. Первое — научно-фантастическое «обыгрывание» персонажей фэнтези — мы видим в романе Винджа. В экипаже земного звездолета, вылетающего навстречу пришельцам, присутствует вампир во вполне узнаваемом фэнтезийном облике (повышенная скорость реакции, сверхъестественная грация, кровавая диета). Косвенно в тексте произведения и подробно в сопровождающем роман научном комментарии Виндж дает персонажу

рациональное обоснование. Вампир оказывается представителем древней хищной разновидности приматов, вымершей в силу генетических причин и искусственно возрожденной нашими потомками по ископаемым образцам ДНК.

Известное фантастике еще со времен «Франкенштейна» М. Шелли, а затем «Средства Макропулоса» К. Чапека второе проявление синтеза — двойственность трактовки посылки — присутствует в романах Жарковского и Дяченко («Vita nostra»). В последнем, внешне буднично и реалистично, рассказана история девушки, вынужденной поступить в провинциальный Институт специальных технологий и самоотверженно преодолевающей трудности учебы и студенческого быта. Непонятная в начале повествования будущая специальность в финале раскрывает перед героиней головокружительные возможности преобразования реальности. Фантастическая посылка романа — Вселенная, представляющая собой информационный суперкод, — вполне научна. Идеи Логоса (во вселенском «гипертексте» героиня оказывается Глаголом Повелительного Наклонения) и Творения — волевого нравственно ориентированного акта создания новых существ — традиционно фэнтезийны.

Скорее всего, истоки подобного синтеза — в отчаянном поиске фантастикой, как и литературой вообще, сюжетной и художественной новизны в условиях жесткой конкуренции с другими развлекательными ресурсами (кинематограф, общение и игры в интернете и т. п.). Однако авторы верно трактуют запросы аудитории: многолетняя конкуренция НФ и фэнтези породила в сознании читателя интересное «единство ментального поля вымысла», в котором фантастические образы и ситуации лишились устойчивой привязки к определенному типу повествования (подробнее об этом см.: [7]).

Итак, современная НФ вполне достойна внимания. Станут ли ее лучшие образцы «классикой» мировой фантастики, покажет время. Новейшие научно-фантастические романы, как позволяет заключить анализ, отличает серьезность проблематики, достаточная сложность поэтики и несомненная оригинальность мышления авторов. Все рассмотренные тексты оставляют яркое впечатление, причем каждый — отличное от других. Созданные в них фантастические миры причудливы, но психологически достоверны и воспринимаются как

разные формы гротескного осмысления бытия — «технического» (Уоттс), «производственного» (Жарковский), «кризисного» (Симмонс и Виндж), «нравственного» (Дяченко и Старобинец). Объединяет писателей схожее видение будущего, в котором человечеству отнюдь не гарантирован рай, где его ждут непростые испытания как технологического, так и — главное — духовного плана. И все же облик, пусть не всех, наших потомков, прогнозируемый авторами, несмотря на возможные художественные просчеты, погрешности в суждениях и несовершенство экстраполяций, вызывает сочувствие и уважение.

Примечания

- ¹ «Прогрессивность» и «современность» научной фантастики не означали, впрочем, отрицания «донаучной», в том числе весьма древней, фольклорно-сказочной предыстории данного типа фантастического повествования. Это хорошо показано в работах Е. М. Неёлова [9, 10].

Список литературы

1. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. — Л.: Наука, 1970. — 447 с.
2. Бульчев Кир. Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике. — М.: Междунар. центр фантастики, 2004. — 366 с.
3. Головачева И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. — СПб.: «ИД Петрополис», 2013. — 412 с.
4. Гопман В. Л. Золотая пыль. Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX вв. — М.: Изд-во РГГУ, 2012. — 498 с.
5. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. — М.: Высш. шк., 2008. — 406 с.
6. Ковтун Е. Н. «Понять друг друга...»: проблема контакта с инопланетным разумом в творчестве Станислава Лема // Фантастика и технологии. — Самара: Самарский государственный аэрокосмический университет, 2009. — С. 67–75.
7. Ковтун Е. Н. Рациональность магического: фантастическая посылка на рубеже тысячелетий // Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць. — Київ: ВПЦ КУ, 2012. — С. 15–38.
8. Лобин А. М. Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа. — Ульяновск: Изд-во УлГУ, 2008. — 132 с.
9. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. — 200 с.

10. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 126 с.
11. Ревич В. А. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. — М.: Институт востоковедения РАН, 1998. — 354 с.

Elena N. Kovtun

*Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russian Federation)*

kovelen@mail.ru

THE WORLD OF THE FUTURE IN MODERN SCIENCE FICTION: SPECIFIC CHARACTERISTICS OF A FICTION MODEL

Abstract. The article studies the specific features of science fiction prose of the 20th–21st centuries; it defines the status of science fiction among different types of futuristic literature of the post-Soviet period. With the course of time science fiction has lost its predominant position which it held throughout the most part of the 20th century in the USSR and Europe. The science fiction novels by Russian and foreign writers serve as the basis for analyzing the modern science fiction conceptions of the society of the future and its problems: artificial intelligence, contacts with space aliens, evolution stages of civilizations and their transformation into super-civilizations. The present study reveals the differences in fiction models of the future, inherent in western and eastern science fiction traditions. Furthermore, the article raises the issue of synthesis in a number of fiction texts of the principles of science fiction and fantasy demonstrating futuristic background and science fiction interpretation of classical images of fantasy.

Keywords: science fiction, fantasy, the world of future, artificial intelligence, extraterrestrial life

References

1. Britikov A. F. *Russkiy sovetkiy nauchno-fantasticheskiy roman* [The Russian Soviet Science Fiction Novel]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 447 p.
2. Bulychev Kir. *Padcheritsa epokhi: Izbrannye raboty o fantastike* [The Stepdaughter of the Epoch: Selected Works on Science Fiction]. Moscow, Mezhdunarodnyy tsentr fantastiki Publ., 2004. 366 p.
3. Golovacheva I. V. *Fantastika i fantasticheskoe: poetika i pragmatika anglo-amerikanskoy fantasticheskoy literatury* [The Fantastika and The Fantastic: Poetics and Pragmatics of English-American Fantastic Literature]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013. 412 p.
4. Gopman V. L. *Zolotaya pyl'. Fantasticheskoe v angliyskom romane: poslednyaya tret' XIX–XX vv.* [The Golden Dust. The Fantastic in English Novel: The Last Third of the 19th–20th Centuries]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 498 p.

5. Kovtun E. N. *Khudozhestvennyy vymysel v literature XX veka* [*The Artistic Fiction in 20th Century Literature*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008. 406 p.
6. Kovtun E. N. «Ponyat' drug druga...»: problema kontakta s inoplanetnym razumom v tvorchestve Stanislava Lema [“To Understand Each Other...”: The Problem of Contacts with Space Aliens in Works by Stanislaw Lem]. *Fantastika i tekhnologii* [*Science Fiction and Technologies*]. Samara, Samara State Aerospace University Publ., 2009, pp. 67–75.
7. Kovtun E. N. Ratsional'nost' magicheskogo: fantasticheskaya posylka na rubezhe tysyacheletiy [The Rational of Magic: The Principles of the Fantastic at the Edge of Millennia]. *Slov'yans'ka fantastika. Zbirnik naukovikh prats'*. Kiev, Taras Shevchenko National University of Kiev Publ., 2012, pp. 15–38.
8. Lobin A. M. *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyy syuzhet sovremennogo istoriko-fantasticheskogo romana* [*The Narrative Space and the Main Plot of the Modern Historical Fiction Novel*]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State University Publ., 2008. 132 p.
9. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [*Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p.
10. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [*Fairy Tale, Science Fiction, Modernity*]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 126 p.
11. Revich V. A. *Perekrestok utopiy: Sud'by fantastiki na fone sudeb strany* [*The Intersection of Utopias: The Destinies of Fantastic Literature Against the Destinies of the Country*]. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 1998. 354 p.

Дата поступления в редакцию: 31.07.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3748

УДК 398.21

Анастасия Сергеевна Лызлова*Институт языка, литературы и истории
Карельского научного центра РАН
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

alyzlova@rambler.ru

АВ ОВО: О СЕМАНТИКЕ СКАЗОЧНОГО ОБРАЗА

Аннотация. В статье рассматриваются главные функции, присущие такому распространенному сказочному атрибуту, как яйцо. Основное мифологическое значение яйца, связанное с космогонизмом, отголоски которого в русских сказках пытался обнаружить В. Н. Топоров, претерпевает в произведениях данного фольклорного жанра сильные изменения. Здесь этот атрибут может содержать важные элементы — жизненную силу Кощея, любовь / тоску Царь-девицы (сюжетные типы 302₁ *Смерть Кощея в яйце* и 400₂ *Царь-девица*), служить временным хранилищем элементов иного мира (сюжетный тип 301А, *В Три подземных царства*) и — чрезвычайно редко — способствовать появлению человека на свет (сюжетный тип 327В *Мальчик с пальчик у ведьмы*). Выполняемые яйцом функции наполнены фантастическим содержанием. При этом в ряде случаев подобные действия могут быть связаны и с другими, эквивалентными яйцу, предметами (кольцом, клубком, шкатулкой или платком). В некоторых сказках, кроме того, происходит еще большая трансформация: яйцо становится реалией текстов, отличающихся юмористическим характером (сюжетные типы 1218 *Высиживание куриных яиц*, — 1218** *Лентяй сидит на лебединых яйцах*, 1677 *Министр (генерал) заменяет шута, занятого высиживанием цыплят*, 2022В *Разбитое яичко*).

Ключевые слова: русские сказки, функции, яйцо, сюжетные типы

Яйцо принадлежит к числу чрезвычайно многозначных символов. Оно играет существенную роль в мифологических и религиозных представлениях многих народов, присутствует в фольклоре и культуре.

Еще в самом начале XX века известный литературовед и фольклорист Ю. А. Яворский составил библиографический указатель, озаглавленный «Omne vivum ex ovo» (т. е. *всё живое из яйца*) и опубликованный в Киеве в 1909 году. Это издание открывалось следующими словами: «Яйцо, — этот видимый источник всякой органической жизни и вместе с тем самый

распространенный и излюбленный продукт питания, не могло не привлекать к себе, во все времена и повсеместно, пытливого человеческого внимания, не могло не возбуждать, так или иначе, суеверной народной мысли и фантазии. И действительно, на всем протяжении исторической жизни земли, во всех ее полосах и уголках, насколько это, конечно, для научного исследования вообще открыто и доступно, мы замечаем, в большей или меньшей степени, что яйцо являлось всегда и является и ныне еще предметом самых разнообразных проявлений и видов народного суеверия, творчества и даже «культы» [11, 7]. В данном библиографическом указателе весь материал разделен на 9 рубрик, учитывающих основные значения яйца в вышедших к тому времени отечественных и зарубежных исследованиях, а также фольклорных произведениях:

- I. Статьи и заметки общего характера.
- II. Творец мира, Бог — из яйца.
- III. Мир, солнце, земля — из яйца.
- IV. Источники и реки — из яйца.
- V. Люди — из яйца.
- VI. Царства, дом, скот и т. п. — из яйца.
- VII. Черти, домовики, драконы, василиски и т. п. — из яйца.
- VIII. Жизнь или душа человека или чудовища — в яйце.
- IX. Судьба дома — в яйце.

Среди ссылок на издания встречаются и названия первых сборников русских народных сказок, появившихся в конце XIX — начале XX веков, составленных А. Н. Афанасьевым¹, И. А. Худяковым², Д. Н. Садовниковым³, Н. Е. Ончуковым⁴.

Действительно, образ яйца чрезвычайно распространен в текстах данного фольклорного жанра и представлен в нескольких сюжетных типах, что мы попытаемся продемонстрировать.

В «Словаре предметных реалий русской волшебной сказки», составленном В. Е. Добровольской, отмечается, что выбранный для исследования атрибут выполняет три основные функции: 1) содержит внутри себя судьбоносные факторы (смерть Кощея, любовь Царь-девицы): СУС 302₁, СУС 400₂; 2) является снабжающей предметной реалией (содержит внутри дворец / царство): СУС 301; 3) способствует появлению ребенка: СУС 327В [1, 31]. Остановимся на каждой из этих функций.

Мотив чудесного рождения персонажа посредством высиживания яйца чрезвычайно редко встречается в сказках сюжетного типа, зафиксированного в СУС под номером **327В** *Мальчик с пальчик у ведьмы*. Один из подобных текстов представлен в сборнике А. Н. Афанасьева:

<...> вот он (старик. — А. Л.) обошел все дворы, собрал с каждого по яичку и посадил клушку⁵ на сорок одно яйцо. Прошло две недели, смотрит старик, смотрит и старуха, — а из тех яичек народились мальчики; сорок крепких, здоровеньких, а один не удался — хил да слаб!⁶

Еще один встретился в собрании, включающем русские сказки Урала:

Старик, значит, забрал яйца в корзину, принёс домой. Посадил старуху парить на яйца. Яиц было сорок штук. Через несколько дней яйца полопались, вылупилась, значит, не птица, а похожи на людей. Эти люди росли не по дням, а по часам⁷.

Между тем, например, Ю. А. Яворский ссылается на «народную прибаутку, записанную П. И. Мельниковым-Печерским: “хохлов не баба породила, а индюшка высидела, из каждого яйца по семи хохлов”» [11, 17]. Кроме того, по одной из версий мифа, из лебединого яйца появились Елена Троянская и диоскуры (Кастор и Полидевк)⁸. В трансформированном виде способ, касающийся высиживания человеком цыплят из яиц, упоминается в нескольких сюжетах, относящихся к сказкам-анекдотам. К примеру, содержание сюжетного типа СУС **1218**, который так и называется *Высиживание куриных яиц*, сводится к следующему: «барин (пан, барыня) дает мужику корзину яиц, чтобы он высидел курочек; мужик получает зерно и разные продукты якобы для цыплят; сообщает, что вывелись петушки (съев яйца, сжигает корзину, сарай)»⁹. Похожим образом разворачиваются события в сюжетном типе СУС **1677** *Министр (генерал) заменяет шута, занятого высиживанием цыплят*¹⁰. О высиживании гусей идет речь в сказке «Как мужик гусей парил», опубликованной впервые в «Олонецких губернских ведомостях» (1898, № 16) и переизданной в сборнике «Русские сказки в Карелии (старые записи)», подготовленном М. К. Азадовским:

Пошел мужик за вичьем в лес, нашел гусиных яиц гнездо и воротился домой.

Говорит жены: «Я теперь пахать не буду».

А жена спрашивает: «Что же ты пахать не будешь?»

А мужик жены: «Я буду гусей парить».

— А кто будет пахать?

— А ты паши! Ты мне наладь большой бурак¹¹ в сени, я буду гусей парить.

Жена наладила бурак. Мужик сел парить, а жена поехала пахать. День пахала, другой пахала, и третий уж пашет и плачет. Наступил вечер, баба приехала домой, отворила ворота, муж в бураку сидит и по-гусиному просит: «Га-га-га-га»¹².

Жена вынуждена пахать и дальше. Однажды проезжающий мимо барин застаёт ее за этим занятием. Он советует ей переодеться в барина (надеть его шляпу и мундир), сесть на лошадь, взять плеть и, приехав домой в таком виде, налупить мужа со словами:

Не парь гусей, не парь гусей, а иди пахать, не жены дело пахать, — а твое¹³.

Этот текст условно причислен составителями СУС к сюжетному типу **1319** *Кобылье яйцо*, в котором «глупец (поп) садится на тыкву, чтобы высидеть жеребенка (щенка), принимает за жеребенка убегающего зайца» (282). Нам представляется возможным отнести его к сюжетному типу СУС — **1218**** *Лентяй сидит на лебединых яйцах*, «чтобы разбогатеть не работая; солдат проучил его» (275).

В сказках, таким образом, мотив появления человека из яйца практически не представлен, но юмористическим содержанием наполнена обратная ситуация: высиживание цыплят из яйца человеком.

Наибольшее распространение в произведениях рассматриваемого фольклорного жанра получил образ яйца как средоточия «судьбоносных факторов» (по терминологии В. Е. Добровольской), т. е. жизненной силы Кощея и любви (или — добавим — тоски) Царь-девицы. Сюжетный тип СУС **302**, *Смерть Кощея в яйце* представлен многочисленными записями сказок, произведенными в разное время на всей территории России. Он достаточно подробно рассмотрен Н. В. Новиковым в монографии «Образы восточнославянской волшебной сказки» [7, 193–210]. Помимо названного персонажа обладателем заветного яйца в сказках оказывается

функционально близкий ему Карачун, а также Змей или дьявол. Местоположение яйца описывается «формулой, достаточно устойчивой по содержанию, композиции и стилю» [7, 207]. В самом общем виде она звучит следующим образом:

На море, на окиане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке — заяц, в зайце — утка, в утке — яйцо, а в яйце — моя (Кощя. — А. Л.) смерть!¹⁴

Отметим, что впервые подобная формула используется в «Сказке о весьма чудных и прекрасных гусях-самогудах», помещенной в сборнике «Дедушкины прогулки, или продолжение настоящих русских сказок», опубликованном в 1786 году:

Тогда-то уже Кощей Бессмертный сказал ей всю правду. Он ей говорил: «Смерть моя далеко отсюда и трудно кому ее достать. Она есть на море, на океане, и на том море есть остров Буян, и на том Буяне острове есть зеленый дуб, и под тем дубом зарыт сундук железный, и в том сундуке есть коробка, и в той коробке есть заяц, и в том зайце есть утка, а в утке яйцо, и кто то яйцо достанет и раздавит, то и я в ту ж самую минуту умру»¹⁵.

Подобным же образом описывается месторасположение любви / тоски Царь-девицы в соответствующем сюжетном типе СУС 400₂:

На той стороне океана-моря стоит дуб, на дубу сундук, в сундуке заяц, в зайце утка, в утке яйцо, а в яйце любовь царь-девицы!¹⁶
<...> у ей тоска обрана, в утче яйцо закрыта и в шкатульку замкнута, и ключик брошенной в озеро, а шкатулька — там стоит дуб высокий, и в этом дубу шкатулька, а ключик в море¹⁷.

Попутно отметим, что мотив хранения тоски девушки в яйце встречается и в карельских сказках. Так, в тексте «Сын Ийван-старика» герой, отправившись на поиски уехавшей невесты, приходит к старушке, которая сообщает ему:

— Иди на берег моря, там есть ивовый куст, под кустом шкатулка, в шкатулке зайчик, внутри зайчика утка, в утке яйцо, в яйце тоска моей крестницы¹⁸.

Частично эти же слова используются во многих заговорах. В рассматриваемых сказках элементы данной формулы могут варьироваться, а также утрачиваться. Это вполне объяснимо:

ведь редукция, как показал В. Я. Пропп в статье «Трансформации волшебных сказок», является одной из характерных особенностей бытования сказки [9, 162]. Смерть Кощея и любовь (тоска) Царь-девицы, таким образом, пребывают в нескольких вложенных друг в друга одушевленных и неодушевленных предметах. Такое хранение можно объяснить тем, что, как отмечает С. Ю. Неклюдов, «ступенчатое суживание угла зрения и постепенное уменьшение каждого последующего предмета должно в пределе дать полное “размывание” объёмности» [6, 67]. Указанные условия обеспечивают надежную сохранность воплощенной в яйце сущности. При этом в одном случае добывание героем необходимого атрибута и его уничтожение приводит к гибели Кощея или заменяющего его персонажа. Как отмечает В. Е. Добровольская, «заключение смерти Кощея в яйцо связано с представлениями о парциальной магии» [1, 135]. Яйцо — это не сама смерть, а то, что способствует наступлению смерти при разрушении, в нем спрятана жизнь, или, точнее, душа противника. Гибель Кощея в сказках происходит в результате разбивания яйца или удара им об его голову.

Весьма ценные наблюдения о функции яйца применительно к Кощею высказывал в свое время и Е. М. Неёлов: «само яйцо в фольклорном сознании может быть соотнесено как со смертью, так и с жизнью <...>; яйцо — это точка зрения „народной этимологии” — уже не совсем смерть, но еще и не совсем жизнь. <...> В сказочном эпизоде <...> яйцо — символ начала жизни. <...> Рождается новая жизнь — и в этот момент Кощей-смерть погибает» [3, 163], [5, 53–54].

В случае с Царь-девицей добытое яйцо нужно съесть в виде какого-либо блюда, посредством чего она начинает испытывать любовь по отношению к герою или вспоминает о нем (если речь идет о тоске).

Наконец, использование яйца в качестве предмета, содержащего внутри дворец или царство, чрезвычайно распространено в текстах о трех царствах (медном, серебряном и золотом), объединенных сюжетным типом СУС 301А, В:

Вернулся (Иван. — А. Л.) в золотое царство, скатал его в яйцо, положил в корман, взял девушку и пошел назад. Так же

и серебряно царство скатал в яйцѹ, положил в корман, взял девушку. Так же сделал и в медном¹⁹.

Отошли немного. Арикад-царевич и говорит: «Ах, говорит, какое прекрасное строенье! Жаль бросать!» — «А вам, говорит, Арикад-царевич хотелось бы это строенье взять с собой?» — «Как бы не хотелось!» — «Пойдите, говорит, зайдите в ворота, катайте по стенке рукой, — все и скатается в яичко». Вот он катал, все яичко и скатал, скатал золотое яичко, положил в карман и пошел. Вот они опять пошли; приходят к серебряному дворцу. Взял с собой Арикад-царевич девицу из серебряного дворца, и серебряное яичко таким образом. Потом и девицу из медного дворца и медный дворец так же взял²⁰.

Отметим, что впервые мотив сворачивания царств / дворцов в яйцо встречается в сказках лубочного характера, опубликованных в XVIII веке. Так, в «Сказке о золотой горе, или Чудных приключениях Идана, восточного царевича», изданной в 1782 году, сообщается:

Царевна, видя храбрость сего младого царевича и чрезмерно его любя, благодарила его за ее избавление, предлагая ему, что она охотно желает быть ему супругой, и в залог своей к нему верности отдала ему медное яйцо, которое развернув, показала ему скрытое в нем медное государство, коим она обладает²¹.

В «Сказке о Василие-королевиче», помещенной в сборнике «Старая погудка на новый лад», вышедшем несколькими выпусками в 1794–1795 годах, и представляющей собой переработанный вариант «Сказки о золотой горе», ситуация описывается похожим образом:

Королевна, видя неустрашимость такого героя, благодарила его за оказанную услугу и подарила ему яйцо, сокрывающее в себе серебряное королевство²².

С одной стороны, эти примеры могут служить косвенным доказательством архаичности мотива использования яйца в качестве «снабжающей предметной реалии». Ведь лубочные сказки в большинстве своем имеют фольклорную основу; по словам К. Е. Кореповой, авторы таких произведений не создавали новых сюжетов, а по-новому обрабатывали уже имеющиеся в устном народном творчестве [2, 24]. С другой стороны, использование яйца в качестве атрибута, служащего

для сокрытия царства / дворца могло возникнуть именно благодаря фантазии автора.

В. Н. Топоров считает, что сказки о трех царствах являются удачным источником для реконструкции мифа о мировом (космическом) яйце в славянской традиции, в которой не отмечены другие подтверждения того, что «мир в целом или отдельные его части (небо, земля и т. д.) возникли из мирового (космического) яйца» [10, 81]. Ю. А. Яворский также отмечает, что «космогоническая роль яйца <...> должна быть признана *первоначальной и основной ячейкой* всяких других представлений и поверий о нем, из которой все они, тем или иным путем, *произошли и образовались непосредственно и прямо*» [11, 10]. Согласно аналитическому каталогу «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам», составленному Ю. Е. Березкиным, представление о яйце, которое располагается в мировом океане или в мировой бездне и из которого появляются земля, небо, светила, боги-создатели, известно многим народам мира:

В79. Космическое яйцо.

.11.–.14.17.20.–.27.29.–.32.34.38.

Бантуязычная Африка. Фанг.

Западная Африка. Манде, догоны.

Восточная Африка — Судан. Фали.

Северная Африка. Древний Египет.

Передняя Азия. Финикийцы.

Микронезия. Полинезия. Гилберта, Таити, о-ва Общества (Раиатеа), Туамоту, Гавайи, маори.

Тибет, Северо-Восток Индии. Тибетцы, хруссо, мири, качин.

Бирма, Юго-Восточная Азия. Кхамти.

Южная Азия. Махабхарата, Шатападха-брахмана, Ригведа, сора, хариа.

Индонезия. Даяки, Ява, Суматра.

Филиппины. Самал.

Китай. Древний Китай.

Балканы. Древняя Греция.

Кавказ — Малая Азия. Карачаевцы.

Иран — Средняя Азия. Авеста (Бундахишн), зороастризм.

Балтоскандия. Саамы, эстонцы, финны, карелы, ингерманландцы, воль, вепсы.

Волга — Пермь. Коми-зыряне, мордва, чувашаи.

Южная Сибирь — Монголия. Сибирские татары, тофалары.
Япония. Японцы²³.

Как видно, славянских народов в этом перечне нет. Между тем, опираясь на русские сказки, относящиеся к сюжетным типам СУС 301А, В *Три подземных царства* и 302₁ *Смерть Кощея в яйце*, В. Н. Топоров предлагает реконструкцию нескольких блоков мифа о мировом яйце: 1. Связь яйца с первозданным хаотическим началом как местом его пребывания (т. е. с водой); 2. Роль яйца в создании вселенной (трех царств); 3. Яйцо, первый культурный герой, борьба со Змеем; 4. Яйцо, жизнь, плодородие, богатство [10, 92–99].

В то же время следует учесть, что в отдельных случаях в роли предмета, способного содержать в себе дворец или царство, выступает яблоко:

Она (царевна. — А. Л.) стукнула золотой дворец палочкой — и он превратился в золотое яблоко. Пошли они назад, дошли до серебряного дворца, средняя сестра стукнула по дворцу палочкой — и он превратился в серебряное яблоко. Взяли они его и пошли дальше. Пришли к медному дворцу, старша сестра стукнула по дворцу палочкой — и он превратился в медное яблоко²⁴.

Та царица (из золотого царства. — А. Л.) собрала свой дворец в яблочко²⁵.

Отметим, что в последнем тексте еще две царицы собирают свои дворцы «в куриную скорлупу» (медный) и «в грецкий орех» (серебряный).

Можно согласиться с высказыванием В. Е. Добровольской о том, что «генетические истоки таких сказочных образов, как яйцо и яблоко, чрезвычайно глубоки (яблоко связано с богатством, плодородием, вечной жизнью; яйцо связано с представлениями о сотворении мира), однако мифологическая природа этих образов не позволяет объяснить природу их функционирования в сказке» [1, 107]. При этом, как отмечает исследовательница, «сравнение яйца с царством или дворцом могло сформироваться в сказке и под влиянием загадок, где яйцо описывается как некий пространственный объект» [1, 107]:

Крепь-город,
 Да Бел-город,
 А в Бел-городе
 Воску брат²⁶

Крик-крик-город
В Крик-городе Бел-город
В Бел-городе — желтый воск²⁷.

Добавим к этому: «В доме еда, а дверь заперта»²⁸.

В приведенных в качестве примеров загадках яйцо представлено в виде города или дома.

В некоторых сказках яйцо / яблоко заменено клубком или кольцом:

Та сняла с руки кольцо, бросила на крышу, и домик овернулся в кольцо²⁹.

А Иван-царевич пришел в жемчужное царство, взял свою матушку и пошел в обратный путь; смотрит — жемчужное царство клубочком свернулось да вслед за ним покатилося. Пришел в золотое царство, потом в серебряное, а потом и в медное, взял повел с собою трех прекрасных царевен, а те царства свернулись клубочками да за ними ж покатилося³⁰.

В одном из проанализированных текстов рассматриваемого сюжетного типа дворцы заключаются в шарик:

Девица проговоривши ему неизвестные слова, и превратилось все в золотой шарик. <...> Так же дошли до другой девицы <...>. И эта девица обратила всё в шарик. Так же и третья³¹.

Таким образом, не только яйцо, но и иные, эквивалентные ему предметы, используются в сказках. Все они отличаются небольшим размером, а также тем, что имеют округлую форму и могут катиться.

В то же время в отдельных сказках функция сокрытия дворца или царства возлагается на платок:

Она (царская дочь. — А. Л.) взяла платок из кармана вынула, избушка вся, знаешь, в платок, дом хороший. Ну, платок в карман <...>³²

Махнула платком, и никакого дому не стало. Дала ему (Ивану-царевичу. — А. Л.) платок³³.

В другом тексте дворцы превращаются в шкатулки:

Вышли они из дворчя, царевна дверь замнула, сдилалась из дворчя одна шкатулочка. Шли-шли, дошли до второй сестры, она серебряный дворечь замнула — стала шкатулочка. Пришли

к первой сестре, она дворечь ключом замнула, стала одна шка-тулочка³⁴.

Все названные предметы (яйцо, яблоко, кольцо, клубок, шарик, платок, шкатулка) выполняют одинаковую функцию: служат для временного хранения и последующего извлечения дворцов или царств. По сути, эти атрибуты заключают в себе чужой мир, который впоследствии становится частью своего мира:

Вот оне токо приежжают на чарьской двор, а она и говорит: «— Ну-ко, вытащи это еицько и розбей ёго на широкой площади против дворця и увидаш, што будет». И вот он вытащил еицько из кормана, розбил ёго на широкой площади против чарьского дворця, то образовалсе серебряной дворець³⁵.

Пришли четверо в царство, покатили около царева дома яичко и явились спротив царя три дома: медной, серебряной и золотой³⁶.

В отдельных случаях яйцо, кроме того, помогает герою справиться с предсвадебными испытаниями, которые заключаются в том, чтобы добыть особую одежду, обувь и иные атрибуты, находящиеся в царствах или дворцах:

Иван сходил в полё, роскинул царство, вынял обувь и платье, а царство закатал, положил в карман³⁷.

Иван ударил по яблоку золотой палочкой, яблоко превратилось в дворец, он вошел в него и достал золоты кольца³⁸.

По классификации В. Е. Добровольской, эти предметные реалии относятся к числу тех, которые информируют о произошедших событиях, они «играют роль свидетельства, доказывающего пребывание героя в “ином” мире» [1, 70].

Можно добавить, что образ яйца представлен и в сюжетном типе СУС **2022В** *Разбитое яичко*, относящемся к разновидности кумулятивных (цепных) сказок. Подобные тексты известны в расширенном и сокращенном вариантах. Последнего вида сказки рассчитаны на детскую аудиторию:

Жили-были дед и баба. Была у них курочка-ряба. Снесла курочка яичко, не простое, а золотое. Дед бил-бил, не разбил, баба била-била, не разбила. Мышка маленькая бежала, хвостиком

махнула, яичко упало и разбилось. Плачет дед, плачет баба, а курочка кудахчет:

— Не плачь, дед, не плачь, баба, снесу я вам яичко, не золотое, а простое³⁹.

В расширенной версии представлено большее количество действующих лиц и происходящих событий:

Жил-был старик со старушкою, у них была курочка-татарушка, снесла яичко в куте под окошком: пестро, остро, костяно, мудрено! Положила на полочку; мышка шла, хвостиком тряхнула, полочка упала, яичко разбилось. Старик плачет, старуха возрыдает, в печи пылает, верх на избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась. Идет просвирня, спрашивает: что они так плачут? Старики начали пересказывать: “Как нам не плакать? Есть у нас курочка-татарушка, снесла яичко в куте под окошком: пестро, остро, костяно, мудрено! Положила на полочку; мышка шла, хвостиком тряхнула, полочка упала, яичко разбилось. Я, старик, плачу, старуха возрыдает, в печи пылает, верх на избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась”. Просвирня как услышала — все просвиры изломала и побросала. Подходит дьячок и спрашивает у просвирни: зачем она просвиры побросала?

Она пересказала ему все горе; дьячок побежал на колокольню и перебил все колокола. Идет поп, спрашивает у дьячка: зачем колокола перебил? Дьячок пересказал все горе попу, а поп побежал, все книги изорвал⁴⁰.

По мнению В. Н. Топорова, сказки о курочке, снесшей яйцо, и мышке, разбившей его, можно рассматривать как «крайне вырожденный вариант» упоминаемых ранее космогонических представлений [10, 95]. Между тем, например, В. Я. Пропп, относит такие тексты к области комического: «самое событие ничтожно, и ничтожность этого события иногда находится в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из него последствий и конечной катастрофой (разбилось яичко — сгорела вся деревня)» [8, 293]. Впрочем, для сказочной традиции в целом характерен переход текстов из одной жанровой разновидности в другую (волшебные сказки превращаются в новеллистические и анекдоты).

В заключение следует попутно отметить, что немаловажная роль отводится яйцу и в литературе: оно, например, занимает ведущее положение в «Роковых яйцах» М. А. Булгакова.

Анализируя эту повесть в одной из своих статей, Е. М. Неёлов подчеркнул следующее: «центральный фольклорно-мифологический образ-мотив яйца, проходящий через все произведение, также способствует ощущению сказочности булгаковской повести. Подобный анализ архаической семантики этого образа-мотива, творчески переосмысленный Булгаковым, потребовал бы объема чуть ли не монографии, поэтому просто отметим, что то размытое световое пятно, в котором Персииков обнаружил свой “красный луч”, тоже весьма напоминает яйцо» [4, 126]. Сам луч сравнивается у Булгакова с иголкой, что, по словам Е. М. Неёлова, «сразу же вызывает в памяти волшебное-сказочное яйцо, внутри которого находится иголка, в котором спрятана смерть Кощея. И это привносит в социально-сатирическую символику “красного луча” новые, более глубокие, “вечные” смыслы» [4, 126].

Итак, образ яйца встречается в нескольких сюжетных типах русских народных сказок. Как подчеркивает В. Е. Добровольская, «мифологическое сознание сравнивало яйцо, с одной стороны, с вселенной, макрокосмом, с другой стороны, яйцо осмыслялось как микрокосм» [1, 63]. При этом можно согласиться с исследовательницей, что «никаких прямых космогонических и иных мифологических реминисценций в связи с яйцом в сказке не отмечается» [1, 63]. В текстах, относящихся к данному жанру, функции рассматриваемого атрибута отличаются либо фантастическим, либо юмористическим наполнением.

Примечания

- ¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1984. Т. 1. 512 с. Т. 2. 464 с. Т. 3. 495 с.
- ² Худяков И. А. Великорусские сказки. Великорусские загадки / изд. подгот. Е. А. Костюхин и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. 479 с.
- ³ Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым / изд. подгот. Е. А. Костюхин и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2003. 447 с.
- ⁴ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1998. Кн. 1. 476 с. Кн. 2. 348 с.
- ⁵ Наседку.
- ⁶ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. № 105. С. 132–133.
- ⁷ Русские сказки Урала / сост. О. В. Востриков, В. В. Балкова. Екатеринбург, 1997. С. 38–43. Цит. по: [1, 63].

- ⁸ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982, Т. 2. С. 47, 209.
- ⁹ СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.: Наука, 1979. С. 274–275. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.
- ¹⁰ Сказки Филиппа Павловича Господарёва / под общ. ред. Н. П. Андреева; запись текста, вступит. статья, примечания Н. В. Новикова. Петрозаводск: Госиздат КФСР, 1941. № 29. С. 376–395.
- ¹¹ Корзина с одной ручкой.
- ¹² Русские сказки в Карелии (старые записи) / подгот. текстов, статья и коммент. М. К. Азадовского. Петрозаводск, 1947. № 27. С. 141.
- ¹³ Там же. С. 142.
- ¹⁴ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. № 158. С. 297–298.
- ¹⁵ Дедушкины прогулки, или продолжение настоящих русских сказок (1786 г.) // Лекарство от задумчивости. Русская сказка в изданиях 80-х годов 18 века / изд. подгот. К. Е. Корепова и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. С. 164–173.
- ¹⁶ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 2. № 232. С. 185.
- ¹⁷ Русские народные сказки Карельского Поморья / сост.: А. П. Разумова, Т. И. Сенькина. Петрозаводск: Карелия, 1974. № 12. С. 103.
- ¹⁸ Карельские народные сказки. Южная Карелия / изд. подгот. У. С. Конкка, А. С. Тупицына (Степанова). Л.: Наука, 1967. № 13. С. 102.
- ¹⁹ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова... № 241. С. 191.
- ²⁰ Худяков И. А. Великорусские сказки... № 43. С. 154.
- ²¹ Сказка о золотой горе, или удивительные приключения Идана, восточного царевича (1782 г.) // Лекарство от задумчивости. Русская сказка в изданиях 80-х годов 18 века / изд. подгот. К. Е. Корепова и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2001. С. 17–38.
- ²² Старая погудка на новый лад. Русская сказка в изданиях конца XVIII века / изд. подгот. К. Е. Корепова и Л. Г. Беликова. СПб.: Тропа Троянова, 2003. № 34. С. 270.
- ²³ Березкин Ю. Е. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог [Электронный ресурс]. — URL: <http://newstar.rinet.ru/kozmin/berezkin/> (05.08.2015).
- ²⁴ Сказки и несказочная проза. Фольклорные сокровища Московской земли / сост., подгот. текстов Н. М. Ведерниковой, Е. А. Самоделовой. М.: Наследие, 1998. № 24. С. 64.
- ²⁵ Худяков И. А. Великорусские сказки... № 81. С. 245–246.
- ²⁶ Загадки русского народа / сост. Д. Н. Садовников. СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1876. № 574. С. 67.
- ²⁷ Загадки / сост. В. В. Митрофанова. Л., 1968. № 949. Цит. по: [1, 107].
- ²⁸ Русское народное поэтическое творчество: хрестоматия: пособие для студентов нац. отд-ний пед. ин-тов / сост. Ю. Г. Круглов. 3-е изд., дораб. СПб.: Просвещение, 1993. С. 86.

- ²⁹ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова / изд. подгот. В. Я. Пропп. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. № 109. С. 275.
- ³⁰ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. № 130. С. 197.
- ³¹ Песни, сказки, поговорки, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иванинским в Вологодской губернии / подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова. Вологда: Кн. изд., 1960. № 623. С. 135.
- ³² Русские народные сказки Карельского Поморья. № 54. С. 269.
- ³³ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. № 131. С. 333.
- ³⁴ Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края / подгот. текстов, вступ. статья, коммент. М. Н. Власовой. СПб.: Тропа Троянова, 2006. № 41. С. 99.
- ³⁵ Сказки Карельского Беломорья. Т. I: Сказки М. М. Коргуева / записи, вступит. статья и коммент. А. Н. Нечаева. Петрозаводск: Карельское госуд. изд-во, 1939. № 14. С. 359.
- ³⁶ Великорусские сказки архива Русского географического общества: сб. А. М. Смирнова. В 2 книгах / изд. подгот. Т. А. Новичкова. СПб.: Тропа Троянова, 2003. № 160. С. 432.
- ³⁷ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. № 241. С. 193.
- ³⁸ Сказки и несказочная проза... № 24. С. 65.
- ³⁹ Дети-сказочники / сост. И. А. Разумова. Петрозаводск: Карельский научный центр, 1995. № 14. С. 28.
- ⁴⁰ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. № 70. С. 83.

Список литературы

1. Добровольская В. Е. Предметные реалии русской волшебной сказки. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. — 224 с.
2. Корепова К. Е. Русская лубочная сказка. — Н. Новгород: КиТиздат, 1999. — 243 с.
3. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 199 с.
4. Неёлов Е. М. Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика (анализ художественного текста): учеб. пособие. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1986. — 103 с.
5. Неёлов Е. М. Сказка и литература: судьба Царевны-лягушки. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. — 130 с.
6. Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства: сб. статей. — М.: Искусство, 1972. — С. 191–219.
7. Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. — Л.: Наука, 1974. — 255 с.
8. Пропп В. Я. Трансформации волшебных сказок // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избр. статьи. — М.: Наука, 1976. — С. 153–173.
9. Пропп В. Я. Русская сказка. — Л.: Наука, 1984. — 335 с.

10. Топоров В. Н. К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок) // Труды по знаковым системам: учён. записки. — Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1967. — Вып. III. — С. 81–98.
11. Яворский Ю. А. Omne vivum ex ovo. К истории сказаний и поверий о яйце. — Киев: тип. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1909. — 22 с.

Anastasiya S. Lyzlova

*Institute of Linguistics, Literature and History,
Karelian Research Centre, the Russian Academy of Sciences
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

alyzlova@rambler.ru

AB OVO: ABOUT SEMANTICS OF THE RUSSIAN FAIRY TALE'S IMAGE

Abstract. The article studies the main functions, inherent to such a fabulous common attribute as an egg. The main mythological meaning of the egg referring to cosmogony whose echoes V. N. Toporov tried to find in Russian fairy tales undergoes a strong transformation in the works of this folk genre. Here this attribute may contain important elements such as the life force of Koschei, love and anxiety of the Tsar Maiden (the plot models are 302₁, the Death of Koschei in the egg and 400₂, the Tsar Maiden), it may also serve as a temporary storage for the items of the other world (plot model 301A, B Three underworlds) and extremely rarely contribute to the birth of a man (plot model 327 Tom thumb and the witch). The functions performed by the egg have fantastic content. In some cases similar actions may be associated with other items, equivalent to eggs (a ring, a ball, a box, or a handkerchief). In some fairy tales there is even a bigger transformation: the egg becomes reality of the texts with comic content (plot models 1218 Hatching, 1218** A Lazy person, sitting on the swan eggs, 1677 Minister (General) replaces a jester, who is busy hatching Chicks, 2022B a Broken egg).

Keywords: Russian folk tales, the egg, functions, plot models

References

1. Dobrovoľskaya V. E. *Predmetnye realii russkoy volshebnoy skazki [Culture-Bound Items in the Russian Fairy Tale]*. Moscow, State Republican Center of Russian Folklore Publ., 2009. 224 p.
2. Korepova K. E. *Russkaya lubochnaya skazka [Russian Luboc Fairy Tale]*. Nizhniy Novgorod, KiTizdat Publ., 1999. 243 p.
3. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki [Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 199 p.
4. Neyolov E. M. *Fol'klornaya volshebnyaya skazka i nauchnaya fantastika (analiz khudozhestvennogo teksta) [A Folk Fairy Tale and Science Fiction (Analysis of a Literary Text)]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986. 103 p.

5. Neyolov E. M. *Skazka i literatura: sud'ba Tsarevny-lyagushki* [A Fairy Tale and Literature: The Fate of Princess' Frog]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2011. 130 p.
6. Neklyudov S. Yu. Osobennosti izobrazitel'noy sistemy v doliteraturnom povestvovatel'nom iskusstve [Specifics of a Figurative System in a Pre-literary Narrative Art]. *Rannie formy iskusstva* [Early Forms of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 191–219.
7. Novikov N. V. *Obrazy vostochnoslavyanskoy volshebnoy skazki* [Images in the East Slavic Fairy Tale]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. 255 p.
8. Propp V. Ya. Transformatsii volshebnykh skazok [The Transformation of fairy tales]. *Propp V. Ya. Fol'klor i deystvitel'nost'* [Propp V. Y. Folklore and Reality]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 153–173.
9. Propp V. Ya. *Russkaya skazka* [The Russian Fairy Tale]. Leningrad, Nauka Publ., 1984. 335 p.
10. Toporov V. N. K rekonstruktsii mifa o mirovom yaytse (na materiale russkikh skazok) [The Reconstruction of the Myth about the World Egg (based on Russian fairy tales)]. *Trudy po znakovym sistemam: uchenye zapiski* [Works about Sign Systems: Bulletin]. Tartu, Tartu State University Publ., 1967, issue 3, pp. 81–98.
11. Yavorskiy Yu. A. *Omne vivum ex ovo. K istorii skazaniy i poveriy o yaytse* [Omne vivum ex ovo. The History of Tales and Superstitions about the Egg]. Kiev, Tipografiya tovarischestva I. N. Kushnerev i K°, 1909. 22 p.

Дата поступления в редакцию: 18.08.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3763

УДК 821.161.1.09"17"

Алла Борисовна Соболева

*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

allasoboleva2011@yandex.ru

ЖАНР ВИДЕНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (на материале Азбучного патерика)

Аннотация. В статье рассматривается такой популярнейший в Средневековье жанр, как видения. В древнерусской традиции они чаще всего включались в различные сборники дидактического характера — патерики, четьи-минеи, прологи. Видения, которые рассматриваются в статье, извлечены из Азбучного патерика, изданного в 1791 году. Существуют разные типы видений — видения загробного мира, когда визионер попадает в потустороннюю реальность, в других — представитель иного мира сам является визионеру (как правило во сне). В статье доказывается близость видений к жанру волшебной сказки, поскольку оба жанра развились из единого комплекса древних представлений о загробном мире, имеют схожие образы и мотивы: испытание героя, переправа, чудесный помощник и т. д. Не являясь в строгом смысле слова фантастикой, средневековые видения, тем не менее повлияли на фантастическую литературу Нового времени. Например, прием, названный Ю. Манном «завуалированной фантастикой», без сомнения восходит к этому жанру.

Ключевые слова: древнерусская литература, видения, Средневековье, волшебная сказка, видения

Одним из популярнейших жанров средневековой назидательной литературы были видения. В древнерусской традиции они бытовали как самостоятельные произведения, ходившие в многочисленных списках, но чаще всего видения включались в различные сборники дидактического характера: патерики, прологи, четьи-минеи. На Западе были чрезвычайно популярны такие сборники, как «Великое Зерцало», «Золотая Легенда» и др., также содержащие множество видений.

Объектом нашего исследования являются видения, извлеченные из так называемого Азбучного патерика¹, изданного в 1791 г. одной из старообрядческих типографий Супрасля,

хотя составлен он был гораздо раньше. В 1630–1640 годах соловецкий книгописец Сергей Шелонин создал компиляцию на основе многих патериков, почитаемых в Древней Руси: Египетского, Скитского, Синайского и др. Трудно сказать, чем руководствовался составитель при отборе материала — популярностью его среди русских читателей или собственным вкусом. Мы выбрали именно Азбучный Патерик, поскольку включенные в его состав произведения охватывают практически весь период Средневековья. Конечно, определить точную дату создания того или иного текста не представляется возможным, можно лишь попытаться указать хронологические границы рассматриваемого материала. Самым древним из патериков, включенных в сборник, является Египетский (IV–V вв.), а самым «молодым» — Киево-Печерский (XIII в.).

Необходимо сразу отметить, что видения нельзя рассматривать как явление средневековой фантастики. «Фантастический мир — это мир осознанного вымысла, то есть вымысла “невозможного” с точки зрения реальной действительности» [11, 58]. Но видения не воспринимались читателем Средневековья как вымысел, средневековая литература не признает вымысла, поэтому, рассматривая видения, нужно попытаться встать на точку зрения средневекового человека, который усматривал в видениях «прорывы высшей реальности в повседневную жизнь: так можно было проникнуть в тайны иного мира или увидеть будущее. Реальность средневекового человека была более емкой, нежели в последующую эпоху, — она охватывала многие области, лежащие за пределами земного существования» [6, 10]. Поэтому видения читались как документальные свидетельства — недаром практически всегда указывается имя визионера, время, когда он удостоился откровения, и даже говорится о продолжительности видения. Например, говорится, что видение некоего игумена Козмы произошло «в третье на десять лето царства Романа Греческого», а продолжалось оно «от третьего часа даже до девятого» (324 об.).

Но мы считаем, что можно с полным основанием утверждать, что поэтика фантастического в литературе Нового времени во многом опирается на средневековую визионерскую

традицию. Видения были «специфическим феноменом средневекового мирозерцания» [6, 5]. С разрушением этого мирозерцания видения перестают существовать как самостоятельный жанр, но «старая традиционная форма не исчезает бесследно, она живет и видоизменяется» [12, 98].

Многое в литературе Нового времени, например, прием, названный Ю. Манном «завуалированной фантастикой», без сомнения, восходит к визионерской традиции. Но мы должны указать существенное отличие средневековых видений от произведений позднейшего времени: то, что в средневековой литературе носило мифологический характер, было предметом веры, стало приемом поэтики.

Мы сознательно не называем каких-то конкретных произведений, где можно уловить отголоски визионерской традиции. Это сложная тема, требующая самостоятельного исследования². Мы попытаемся дать характеристику жанра видений, показав наиболее специфические его черты.

Необходимо сразу оговорить критерии, позволяющие отнести тот или иной текст к этому жанру. Основное требование, предъявляемое к видениям, таково: человек, удостоенный откровения, визионер «должен воспринимать содержание видения чисто духовно» [17, 22], поскольку этот жанр не является порождением только литературной традиции — его основа в неких глубинных, непознанных явлениях психики и физиологии. «Необходимо взглянуть на них (видения. — А. С.) как на психофизиологическое явление, в основе которого лежат три фактора — летаргическое состояние, галлюцинации и сновидения» [17, 22]. Поэтому видениями мы будем называть те рассказы, где присутствует указание на таинственность обстановки. Это может быть сон, молитвенный экстаз, предсмертная агония, т. е. видения совершаются на грани реального и ирреального. На это указывают и специальные «формулы», присущие этому жанру: «бысть во исступлении», «бысть в восторзе», «в видении ужасне» и т. д. В видении, как правило, указывается причина, его вызвавшая. Например, в «Видении Козмы игумена» говорится о том, что «при мнозех летех случися ему в болезнь лютую впасти и боле в ней время доволно». Едва придя в себя после болезни, Козма удостаивается видения.

Конечно, нельзя рассматривать видения в контексте только средневековой византийской или латинской литературы. Этот жанр имеет огромную традицию, он составляет достоинство всех европейских и многих неевропейских литератур от древнейших времен» [17, 22]. Видения встречаются в античной литературе, например, знаменитое «Видение Эра», обработанное Платоном³. В канонических библейских текстах мы также находим видения. В Ветхом Завете они содержатся в «Книге пророка Даниила» и «Книге пророка Иезекииля». В Новом Завете это «Откровение Иоанна Богослова». Существуют многочисленные апокрифы, написанные в интересующем нас жанре, например, древнееврейские «Книга Еноха» (II в. до н. э.), «Видение Моисея» (время неизвестно), раннехристианские «Видение ап. Павла» (IV в. н. э.), «Видение пророка Исаяи» (время неизвестно).

Если мы обратимся к памятнику совершенно иной культурной традиции — тибетской «Книге мертвых», то увидим, что она во многом поразительно перекликается со средневековыми видениями.

Жанр этот известен и фольклорной традиции — исследователями записаны многочисленные рассказы об «обмирании», где рассказывается, как некий человек, которого считали умершим, оживает и рассказывает о том, что все это время его душа пребывала в ином мире⁴. Именно эти рассказы служили для народа источником сведений о том свете» [3, 261].

Что стоит за этим явлением, мы, конечно, не возьмемся решать. Это одна из величайших загадок человечества. Мы же можем лишь повторить слова Т. Манна: «Поистине существует апокалипсическая культура, до известной степени посвящающая исступленных в несомненные факты и события, хотя это и наводит на мысль о странном психологическом феномене, заключающемся в повторяемости наитий прошлого»⁵.

Чем интересны именно средневековые видения? Прежде всего тем, что в это время происходит расцвет жанра. Средневековье, по словам А. Я. Гуревича, — это эпоха, «предельно озабоченная мыслью о загробном бытии», и «видения воспринимались не как порождение литературной традиции, но как откровения и прорывы в трансцендентный мир» [6, 5].

С точки зрения своих художественных особенностей эти тексты не слишком интересны — они редко имеют развернутый сюжет, ориентируются, как правило, на сложившиеся образцы, повторяют, с разными вариациями, одни и те же мотивы и образы, преследуя узкопрактическую цель — с помощью потусторонних сил преподать читателям уроки христианской морали, но их несомненный интерес в том, что, изучая видения, мы можем постичь некоторые особенности средневекового мировосприятия. Это порождение коллективных представлений, «ментальная стихия» [7, 10] Средневековья. Рассчитанные на массового читателя, «они имели поистине всенародную аудиторию, их знаковые системы не могли не включать в себя элементов знаковых систем этой аудитории, — их создатели неизбежно искали с ней общий язык» [7, 6].

Жанр видений обладает устойчивой топикой, т. е. имеет ряд общих мест, по которым его можно «опознать». Впрочем, стереотипность — одна из специфических черт средневековой литературы в целом, поскольку она «целиком ориентирована на традицию и стремится к верному следованию образцам» [6, 5]. Средневековому искусству слова чуждо индивидуальное начало, «оно стремится выразить коллективные чувства», «это искусство обряда, а не игры» [9, 71].

Не все наши видения являются самостоятельными произведениями. Порой они входят в состав житий как «строительный материал», занимая лишь несколько строк. Здесь, по видимому, важен сам факт видения. Способность возноситься душой к иному миру, вступать в общение с ним, вероятно, воспринималась как «обыкновенное чудо». Как заметил А. Я. Гуревич: «Оба мира (земной и потусторонний. — А. С.) тесно соприкасаются и переплетение их настолько плотное, что возникает вопрос — мыслились ли они в средние века как два мира или как разные части единого целого? Понятия “тот свет”, “потусторонний мир”, “мир иной” отсутствовали. Перед нами, скорее, всеобъемлющий, иерархизированный универсум, включающий как мир живых, так и мир мертвых» [7, 93].

Обращаясь к видениям, нужно быть готовым к тому, что мы попадем в особый мир, в отношении которого невозможен

гносеологический подход. Там царит своя логика, названная Я. Э. Голосовкером «логикой чудесного», где единственным законом является «абсолютная сила творческой воли, желания, т. е. творческой фантазии. Вот логическое основание, порождающее любое чудесное действие или чудесное свойство, как свое следствие. Так сверхъестественное становится естественным и мы вправе говорить о сверхъестественных законах мира чудесного, как о законах естественных» [4, 26].

Хотя эти слова сказаны относительно античного мифа, их можно отнести и к интересующему нас жанру, поскольку мы вправе говорить о средневековом мышлении, как о мышлении мифологическом, ибо «миф есть творчество, основанное на единстве неосознанного авторства с неосознанностью вымысла — единство, порожденное коллективными представлениями» [12, 40].

Мы можем выделить две группы видений: к первой относятся видения загробного мира, где рассказывается о путешествиях души по тому свету. При всех вариациях эти тексты сохраняют некое структурное единство: визионер впадает «во исступление», его душа «восхищается» в иной мир, а тело остается на земле.

Нам кажется, что нельзя согласиться с классификацией, предложенной В. Сахаровым: «Смотря по тому, где представлялось место будущей жизни, на небе или на земле, эти путешествия имеют вид видений загробного мира или путешествий к земным обиталищам отшедших туда людей» [15, 33]. Выше уже говорилось, что главным признаком видений является то, что они должны восприниматься духовно, и именно это отличает их от «жанра чудесных путешествий» [17, 21], которые совершаются в телесном облике. Эти два жанра очень близки, но все-таки смешивать их нельзя. Что же касается земного или небесного расположения загробного мира — это не имеет значения, авторы видений помещали его и здесь и там.

В эпоху Средневековья, по-видимому, не существовало четко разработанных представлений о загробном мире. Видения порой обладают «иррациональной топографией» [6, 42], когда ад и рай располагаются на разных берегах одной реки или по соседству, как, например, в «Видении Козмы игумена»,

где визионер, покинув рай, тут же видит «езера седьмь, исполнь смрада и муки». Но чаще в видениях наблюдается четкая дихотомия. Так, в «Видении Антония Великого» (3 об.) рассказывается о видении Антонием черного исполина, при взмахе рук которого души праведных возносятся в рай, а души грешных падают в озеро, т. е. мы видим здесь противопоставление «верх–низ». Для видений вообще характерна «символическая топография» [6, 16], т. е. противопоставления типа «верх–низ», «восток–запад», «левое–правое». Так, в «Видении Козмы игумена» рассказывается, что бесы ведут Козму вдоль реки, куда ввергаются души грешных. Боясь упасть, он «к десной же стране паче восклоняхся». Врата рая находятся «на восточней стране страшныя оны пропасти». Подобная дихотомия характерна в целом для христианской эсхатологии. Она берет начало в канонических библейских текстах: например, в «Апокалипсисе» Вышний Иерусалим сходит с неба (Откр. 21:2), дьявол ввергается в бездну (Откр. 20:3).

Загробный мир в некоторых видениях представлен как замкнутое пространство, попасть в него можно только через двери. Об этом рассказывается в «Видении Козмы игумена»; в «Повести отца Афанасия о подвижущихся» (44) визионер так и не попадает в рай, так как видит запертые двери «и слышах, яко множество много внутри сущих бесчисленных, хвалящих Бога». Афанасий стучится, но получает ответ: «Не входит зде никто в лености пребывая». В «Повести об Иоанне Савайтском» (304) визионер, изгнанный из рая по приказу Христа, аккуратно прикрывает за собой дверь.

Где расположен потусторонний мир? Как правило, он не имеет четкой локализации. Некоторые наши тексты роднит одна черта — загробный мир в них как бы соседствует с реальным, до него можно дойти, но такое путешествие человеку во плоти недоступно, его может совершить лишь бесплотная субстанция — душа. Например, душу игумена Козмы бесы приводят «к некоему превеликому берегу», в «Видении епископа Адельфия» спутник «веде» визионера «на место светло и преславно», в «Повести о Феофане иноце, како виде всех еретик в огни мучимых» (336) ясновидец приходит «на место темно и мрачно». Таким образом, мы видим, что потусторонний мир в этих повествованиях расположен на земле, но в ином измерении, недоступном обычному человеческому восприятию.

Как средневековый человек представлял себе загробные муки или вечное блаженство, ожидающие душу? Видения дают весьма разноречивые картины, порой далекие от канонических представлений. Очень любопытное изображение рая встречаем в «Видении Козмы игумена». Рай состоит из нескольких «отсеков», расположенных один за другим. Поначалу Козма попадает «в некое краснейшее и чудно поле, красная села и светла зело». Там визионер встречает Авраама, который «окрест себе имяше стояще множество отрочищ, красных зело и чудных». Козме поясняют, что это «недра авраамля», т. е. «лоно Авраамово», как часто именуется рай в Новом Завете (например, «Умер нищий и отнесен был ангелами на лоно Авраамово» (Лк. 16:22)). В «Видении Козмы игумена» это еще не рай, а как бы его преддверие. Вероятно, его можно сопоставить с «лимбус патрум» «Божественной комедии», куда Данте помещает праведников дохристианской эпохи. Затем Козма оказывается в некоем дивном саду, «яко быти сему мнети рай». Награда, уготованная обитателям этого сада, — абсолютный покой. Козма видит множество деревьев и «под киждо древом — сени красны бяше, и при киждо сени — одр, и на коемждо одре — человек». Подобное изображение рая мы находим в народных легендах. «Мотив покоя играет первостепенную роль в народном понимании райского блаженства, которое зачастую и представляется в привычных бытовых образцах. Так, для сказки-легенды «рай — это хорошая чистая комната с большой пуховой кроватью. Микола Милосливый пустил в дверь старика: “Ложись, там тебе покой”» [1, 11]. К саду примыкает город, в котором нетрудно узнать Небесный Иерусалим, описанный в «Апокалипсисе»: «Два же на десяти стен видяще ся имети. Не вси же стены от единого камени или единого здания, но от многих и различна бяху... Внутри же... престолы златни и подножия злата». На краю города Козма видит «царския палаты», а в них «чертог светел», внутри которого находится трапеза, простертая «даже до другаго края». Козму приглашают войти «на трапезу сию» и показывают место, куда сесть. Мы видим, что в этом тексте объединились две традиции — новозаветная и ветхозаветная.

Право занять место за трапезой понимается как наивысшая награда. Обращает на себя внимание то, что в описании Небесного града постоянно повторяется эпитет «светлый»: «В палатех же оных чертог некий светел», «светлым же светом исполнен бе весь град той». Навстречу Козме выходят юноши, «лица их... всякия светлости светлейши».

Покой и свет, безусловно, этические категории. Свет — высшая награда, он понимается как близость к Богу⁶. То, что эти категории выражены при помощи довольно примитивных образов (покой — лежание на одре), можно объяснить тем, что видения были рассчитаны на массового читателя, а для «публики, склонной к конкретно-чувственному восприятию, требовалось приведение наглядных примеров» [6, 23]. А. Я. Гуревич назвал это «материализацией сверхчувственного» [6, 23].

Что касается ада, то для его описания используются, как правило, библейские метафоры, например, — «огненная река» (восходит к «Книге пророка Даниила»). В «Видении Антиана» (396 об.) визионер видит «реку огнену и множество бесчислено человек в ней». В разбираемых нами видениях наказания лишены конкретности, хотя отличительной чертой подобных произведений было то, что «места пыток описывались подробнее, чем места блаженства. Во все времена для человеческой фантазии легче было проникнуть в измышления сатаны» [17, 41]. Достаточно вспомнить один из известнейших апокрифов — «Хождение Богородицы по мукам», в котором картины адских мучений разработаны с потрясающей детализацией. Так клеветники повешены за язык, сребролюбцам бесы льют в горло расплавленное серебро и т. д.⁷, то есть грешники наказываются по принципу: то, что доставляло удовольствие в земной жизни, является источником мучений в загробной. Интересную картину встречаем в «Видении Павла Простаго» (447). Ад представлен там как наказание вечным движением (ср. рай как вечный покой). Павел видит своего ученика «водима некими, и исполнь суца повсюду кремением многим». Представление ада как вечного движения характерно и для народных верований. «Основным пунктом противопоставления рая аду оказывается положение в них человека <...>, не привычные муки, ожидающие людей

в аду, но зловещая необходимость для них быть там в постоянном движении... Адская жизнь — жизнь беспокойная, целиком подчиненная чужой злой воле» [1, 12]. Для народных легенд характерен такой сюжет: сын идет выручать отца у сатаны и видит, что отец превращен в коня, на котором черти возят воду⁸.

Визионер может попасть в потусторонний мир без чьей-либо помощи, но, как правило, он имеет спутника, сопровождающего его в загробных странствиях. Этот образ характерен для всех образцов жанра — средневековых, апокрифических, встречается он и в народных рассказах об «обмирании». При всех вариациях неизменно одно — это всегда «представитель того света» [16, 65]. Спутник может обладать как божественной, так и демонической природой. Так в «Видении Козмы игумена» визионера поначалу сопровождают бесы, в описании которых смешаны антропоморфные и зооморфные черты: «Яко от левыя страны моя множество человек бесчисленное... черна имуща лица, паче смолы. И овии убо искривлена имуща лица, овии же очи развращены. Друзии же, яко зверии взирающе бяху, овии же уста раскривлена имуща...». Они доводят Козму до врат рая. После этого появляются апостолы Андрей и Иоанн, в сопровождении которых Козма проходит «сквозь тесная она врата». Апостолы проводят визионера по раю, т. е. мы видим, что спутники «действуют в четко ограниченных пространствах» [8, 25].

Образ спутника отражает, вероятно, древние представления о смерти, как похищении души. В первобытных религиях считалось, что похитителем является тотемное животное. «С развитием религии животное заменяется богом» [14, 248].

Путешествуя по иному миру, визионер встречает его обитателей. Часто это те, кого он знал при их земной жизни. Авторы видений населяют иной мир в соответствии со своими личными симпатиями и антипатиями. Это и неудивительно, «видения, благодаря таинственности своей основы, представляли удобную форму для политической агитации» [17, 42].

Ко второй группе относятся видения, не имеющие жанровой доминанты, характерной для видений загробного мира, — в них «раздвоения» не происходит. Душа визионера не восхищается в иной мир — этот мир как бы сам врывается

в земную реальность. «Визионер приобщается к вечности, а вечность как бы вторгается в текущую жизнь, переплетаясь с нею» [7, 145]. Эти видения строятся, как правило, следующим образом: визионеру является (обычно во сне) представитель потустороннего мира, и между ними происходит диалог. Чаще всего вестником бывает ангел или святой. Порой встречаются рассказы о явлении Христа, Богородицы или пророка.

Мы понимаем, что предложенное нами разделение видений в известной мере условно. Все эти тексты являются порождением единой традиции, хотя в чисто поэтическом плане видения загробного мира более интересны. Весь смысл видений второй группы — в явлении определенного персонажа, поэтому их образная система и система мотивов небогаты.

Видения воспринимались в Средневековье как «канал связи между потусторонним и земным миром» [7, 93], а визионер являлся посредником между этими мирами, обитатели которых нуждаются друг в друге. «Мертвые испытывают настоятельную потребность в поддержке живых» [7, 90], участь грешников может быть облегчена посредством молитвы — это очень популярный в визионерской литературе мотив. Так, Павел Простой, увидев своего ученика «водима некими», начинает «зело скорбети и пренемогати, милостыню творити противу сим о нем, и молити святую Богородицу помиловати его». Молитва помогла, и однажды Павел «видех паки брата, идуща зело радостна». Заканчивается это повествование словами Богородицы: «<...> всегда поминай брата в молитве твоей <...> зело бо помогает умершим милостыня и приношение, приносимое о нем». Говоря о видениях, нельзя не сказать о их близости к жанру волшебной сказки. Оба жанра имеют целый ряд однородных мотивов и образов, наличие которых позволяет предположить их генетическое родство. Вероятно, и видения, и сказка развились из единого комплекса древнейших представлений «о пути умершего в иной мир» [14, 202]. Например, важным элементом топографии загробного мира является мост, соединяющий берег праведных с берегом грешных. Особенно часто он встречается в латинских видениях. Так, в одном из «Диалогов» Григория Великого» (VI в.) рассказывается о воине, увидевшем на том свете мост, под которым протекала зловонная река. «Мост этот служил для

испытания: если бы кто из неправедных хотел перейти по оному, он падал в реку, праведные же могли проходить по нему в места приятные» [17, 45]. Подобную картину мы наблюдаем и в «Видении Козмы игумена», хотя там говорится не о мосте, а о тропе, идущей вдоль берега. Тропа эта «тесна и прискорбна, якоже токмо следа ножнаго вмести по ней». Тропа приводит к вратам рая, которые охраняет чудовище, сбрасывающее всех грешных с тропы в реку. Мы видим, что тропа выполняет ту же функцию, что и мост в «Диалогах», — она служит для испытания. Пройти по ней может только праведный.

Мотив переправы традиционен и для сказки: «Переправа в иной мир есть <...> ось сказки и вместе с тем — середина ее» [14, 202]. В сказках мост также служит для испытания — например, молодой герой и старый царь спорят, кому жениться на красавице. Спор разрешается следующим образом — кто сможет пройти по веревке или жердочке над ямой, тот и женится на девушке. «Мотив этот идет от представления, что царство живых отделено от царства мертвых тонким, иногда волосяным мостом, через который проходят <...> души умерших» [14, 339].

Еще один популярный сказочный мотив: герой часто приносит из «тридесятого царства» волшебные предметы — молодильные яблоки, живую и мертвую воду и т. д. «Тридесятое царство», как доказывает В. Я. Пропп, это иной мир, царство мертвых. Представление это восходит к обряду инициации, во время которого посвящаемый уходил в царство смерти и вновь возвращался, как бы рождаясь заново. Обязательным элементом обряда было получение неофитом предметов, дающих магические способности. «Старые представления о том, что пребывание в ином царстве дает магические способности, не умирают» [14, 285].

В видениях визионер также часто получает в ином мире материальное подтверждение своего пребывания там. В «Видении Козмы игумена» это «два укруха сухаго хлеба», в «Повести о Ефросине мнисе, како виден бысть в рай» (191) — три яблока. Эти предметы порой обладают магической силой. Например, яблоки, принесенные из рая, исцеляют больных: «от них же и болнии, вкусивша, здравие получивша». В «Видении Козмы игумена» хлеб, полученный визионером, не

обладает какой-то особой силой, здесь, по-видимому, чисто христианская символика: хлеб — это тело Христово, божественное знание. Волшебной силой обладает хлеб в другом произведении — очень популярном на Руси апокрифе «Хождение Агапия в рай»⁹. Агапий, получив в раю хлеб, совершает множество чудес — насыщает этим хлебом в течение нескольких лет моряков, с которыми он плавает, оживляет умершего мальчика, положив хлеб ему на глаза. К тому же хлеб никогда не кончается, стоит отломить от него кусочек, он тут же возвращается в прежнее состояние.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что видения представляют собой интереснейший синтез. В этих текстах перемешались самые различные представления — ортодоксальные христианские, выраженные, причем наивно-реалистически, обрывки народных легенд, апокрифические представления, отголоски древних культов и т. д. Пережив расцвет в эпоху Средневековья, названную А. Н. Веселовским эпохой второго “великого мифологического творчества” [2, 11], видения постепенно умирают как жанр. Но память о них, подпочвенная сила традиции» [10, 80], сохраняется в литературе Нового времени, порой «пробиваясь (возможно, независимо от воли автора) в повествование» [10, 80].

Примечания

- ¹ Собрание словес и деаний пр[е]п[о]д[о]бных от[е]ц скитских, яже обретаются в патерицех по алфавиту. Супрасль : в типографии Е. К. В. Супрасльской ... [типография Благовещенского монастыря], 1791 (7299). Л.: [1–10], 1–285, 280, 287–321, 321, 323–451, 453, 453–563, [1] пуст. = 574 л. Далее ссылки на Азбучный патерик приводятся в тексте статьи с указанием номера листа в круглых скобках.
- ² Отчасти эта тема разработана в работе Д. А. Нечаенко [12]. См. также: [13].
- ³ Платон. Республика // Платон. Сочинения: в 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 347–353.5
- ⁴ См. например: [5].
- ⁵ Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1975. С. 412.
- ⁶ Невольно вспоминается разговор Воланда и Левия Матвея: — Он прочитал сочинение Мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит, чтобы ты взял с собою Мастера и наградил его покоем. Неужели тебе это трудно сделать, дух зла? — Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — а что же вы не

берете его к себе в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий Матвей. (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Романы. М., 1987. С. 716).

- ⁷ Памятники старинной русской литературы, изд. графом Кушелевым-Безбородко. Вып. 3. СПб., 1860–1862. С. 120.
- ⁸ См., например: Горький пьяница // Народная проза. М., 1992. С. 355–357.
- ⁹ Памятники литературы Древней Руси. XII в. М., 1980. С. 155–166.

Список литературы

1. Белоусов А. Ф. О влиянии старинной письменности на мировоззрение русских старожилов в Прибалтике // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. — Тарту, 1979. — Вып. 491. — С. 3–12.
2. Веселовский А. Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Веселовский А. Н. Собр. соч. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. — Т. 16. — С. 3–11.
3. Виноградов Г. С. Смерть и загробная жизнь в воззрениях русского старожилого населения Сибири // Сб. тр. профессоров и преподавателей Иркутского гос. ун-та. — Иркутск, 1923. — Вып. 5. — С. 261–345.
4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 217 с.
5. Грицевская И. М., Пигин А. В. К изучению народных легенд об «обмирании» (Видение девицы Пелагеи) // Фольклористика Карелии. — Петрозаводск, 1993. — С. 48–67.
6. Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. 411. — С. 3–27.
7. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М.: Искусство, 1989. — 368 с.
8. Зозуля Л. Изображение рая и ада в некоторых древнерусских текстах // Русская филология: сб. науч. студенческих работ. — Тарту, 1971. — Вып. 3. — С. 14–25.
9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — 376 с.
10. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М.: Худож. лит., 1978. — 395 с.
11. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 58–66.
12. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков. — М.: Юридическая литература, 1991. — 304 с.
13. Пигин А. В. Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и видения рая и ада // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. — Петрозаводск, 1991. — С. 132–139.
14. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., Изд-во ЛГУ, 1986. — 365 с.

15. Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания и их влияние на народные духовные стихи. — Тула : тип. Н. И. Соколова, 1879. — 249 с.
16. Толстые Н. И., С. И. О жанре «обмирания» (посещения того света) // Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979. — С. 63–65.
17. Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. — М.: Наука, 1989. — Вып. 4. — С. 18–55.

Alla B. Soboleva

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
allasoboleva2011@yandex.ru*

THE GENRE OF THE DREAM VISIONS IN OLD RUSSIAN LITERATURE (Based on Alphabetical Patericon Material)

Abstract. The article examines a dream vision genre, which was very popular in the Middle Ages. In Old Russia, dream visions (also called dream allegories) used to be included into different collections of didactic material — patericons, menaia, or synaxaria. Visions analyzed in this article were taken from the Alphabetical Patericon issued in 1791. There are two types of dream visions: those of the afterlife, in which a visionary makes a pilgrimage into another reality (the realm of the dead), and those, in which the representatives of the afterlife reveal themselves to visionists (usually in their dreams while sleeping). The article demonstrates the similarity between dream allegories and fairy tales, since both genres developed from the same range of ideas about the afterlife, and use similar images and motifs (i. e. ordeals the hero undergoes, crossing the border between the worlds, appearance of a magical helper etc.). Medieval dream allegories do not belong to the fantastika in the strict sense of this term, however, they had a certain impact on this type of literature during the early modern period. For example, a literary technique, called the “the covert fantastika” by Yury Mann, obviously derives from the dream vision genre.

Keywords: Old Russian literature, dream vision, Middle Ages, fairy tale

References

1. Belousov A. F. O vliyaniy starinnoy pis'mennosti na mirovozzrenie russkikh starozhilov v Pribaltike [The Influence of Ancient Writing on the Russian Old-Timers' Worldview in the Baltic Countries]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of the Tartu State University]. Tartu, Tartu State University Publ., 1979, issue 491, pp. 3–12.
2. Veselovskiy A. N. Zametki i somneniya o sravnitel'nom izuchenii srednevekovogo eposa [Notes and Doubts about the Comparative Study of the Medieval

- Epic]. *Veselovskiy A. N. Sbranie sochineniy* [Veselovsky A. N. *The Collected Works*]. Moscow, Leningrad, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1938, vol. 16, pp. 3–11.
3. Vinogradov G. S. Smert' i zagrobnaya zhizn' v vozzreniyakh russkogo starozhilogo naseleniya Sibiri [Death and the Afterlife in the Russian Siberian Old-Timers' Worldview]. *Sbornik trudov professorov i prepodavateley Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Proceedings of Irkutsk State University's Professors and Lecturers]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1923, issue 5, pp. 261–345.
 4. Golosovker Ya. E. *Logika mifa* [The Logic of Myth]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 217 p.
 5. Gritsevskaya I. M., Pigin A. V. K izucheniyu narodnykh legend ob «obmiranii» (Videnie devitsy Pelagei) [The Study of Folk Legends About the “Temporal Death” (The Vision of Maiden Pelagia)]. *Fol'kloristika Karelii* [Karelian Folklore]. Petrozavodsk, 1993, pp. 48–67.
 6. Gurevich A. Ya. Zapadnoevropeyskie videniya potustoronnego mira i «realizm» srednikh vekov [Western European Visions of the Other World and the “Realism” of the Middle Ages]. *Trudy po znakovym sistemam* [Sign Systems Studies]. Tartu, Tartu State University Publ., 1977, vol. 8, issue 411, pp. 3–27.
 7. Gurevich A. Ya. *Kul'tura i obshchestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov* [Culture and Society of the Medieval Europe Through the Eyes of Contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 368 p.
 8. Zozulya L. Izobrazhenie raya i ada v nekotorykh drevnerusskikh tekstakh (na materiale apokrificheskikh i rannikh ereticheskikh tekstov) [The Image of Heaven and Hell in Some Old Russian Manuscripts (based on the Material of the Apocryphal and Early Heretical Literature)]. *Russkaya filologiya: Sbornik nauchnykh studencheskikh rabot* [Russian Philology: The Scientific Collection of the Students' Works]. Tartu, Tartu State University Publ., 1971, issue 3, pp. 14–25.
 9. Likhachev D. S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [The Poetics of Old Russian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 376 p.
 10. Mann Yu. V. *Poetika Gogolya* [Nikolai Gogol's Poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978. 395 p.
 11. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki (sta'ya vtoraya: problema granits) [Fantasy World as a Category of Historical Poetics (Article No. 2: The Problem of Boundaries)]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, vol. 2: Artistic and Scientific Categories, pp. 58–66.
 12. Nechaenko D. A. *Son, zavetnykh ispolnennykh znakov* [The Dream Filled with the Treasured Signs]. Moscow, Juridical Literature Publ., 1991. 304 p.
 13. Pigin A. V. Roman F. M. Dostoevskogo «Besy» i videniya raya i ada [Novel by F. M. Dostoevsky “Demons” and Visions of Heaven and Hell]. *Sovremennyye problemy metoda, zhanra i poetiki russkoy literatury* [Modern Problems of Method, Genre and Poetics of Russian Literature]. Petrozavodsk, 1991, pp. 132–139.

14. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [*Historical Roots of the Magic Fairy Tale*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 365 p.
15. Sakharov V. A. *Eskhatologicheskie sochineniya i skazaniya i ikh vliyanie na narodnye dukhovnye stikhi* [*Eschatological Works and Legends and Their Influence on the Folk Spiritual Poems*]. Tula, Tipografiya N. I. Sokolova Publ., 1879. 249 p.
16. Tolstoy N. I. and Tolstaya S. M. O zhanre «obmiraniya» (poseshcheniya togo sveta) [About the Genre of the Temporal Death (Visits to the Other World)]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [*Secondary Modeling Systems*]. Tartu, Tartu State University Publ., 1979, pp. 63–65.
17. Yarkho B. I. Iz knigi «Srednevekove latinskie videniya» [From the “Medieval Latin Visions” Book]. *Vostok-Zapad: Issledovaniya, perevody, publikatsii* [*East-West: Studies, Translations and Publications*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, issue 4, pp. 18–55.

Дата поступления в редакцию: 16.02.2013

DOI 10.15393/j9.art.2016.3766

УДК 821.161.1.09"18"

Александро Ариель Гонсалес*Университет Буэнос-Айреса,
Университет имени Сан-Мартина
(Буэнос-Айрес, Аргентина)*

alexgon80@hotmail.com

**«ЖИВОЙ МЕРТВЕЦ» И «ДВОЙНИК»,
ИЛИ ЕЩЕ РАЗ О ФАНТАСТИКЕ
ДОСТОЕВСКОГО
(из наблюдений переводчика)**

Аннотация. Основываясь на переводческом опыте и переводческих наблюдениях, автор данной статьи предлагает вернуться к теме «Одоевский — Достоевский», далеко не самой изученной в русской и западной критике. В обзоре кратко рассматриваются немногочисленные статьи и заметки русских ученых о творческом диалоге В. Ф. Одоевского и Ф. М. Достоевского. Сосредоточиваясь на рассказе «Живой мертвец» и повести «Двойник», автор находит целый ряд языковых, тематических и композиционных переключек, которые позволяют еще раз поднять вопрос о влиянии творчества Одоевского на произведения молодого Достоевского. Роль и цель фантастической поэтики в мировоззрении этих писателей, специфическая трактовка двойничества и использование разговорной речи повествователем и главными героями являются предметом анализа. Автор выдвигает гипотезу о том, что следы «Живого мертвеца» можно найти не только в «Бедных людях», но и в «Двойнике», где психология и поступки главных героев сопоставимы. Также уделяется внимание структуре обоих произведений. В конце автор задается вопросом об отношении правды (истины) и письменности, или о стремлении героев Достоевского познать себя через письмо.

Ключевые слова: фантастика, двойничество, «Живой мертвец», «Двойник», психология героев

Недavno во время перевода некоторых из первых русских фантастических рассказов на испанский язык (большинство которых впервые будут издаваться на языке Сервантеса и Борхеса) у меня было странное и как бы «мистическое» ощущение. Я переводил рассказ «Живой мертвец» князя Владимира Федоровича Одоевского и почувствовал нечто похожее на дежавю, что-то знакомое, родное, уже пройденное. И в один момент — дня через два после начала работы — все

прояснилось: я понял, что снова перевожу похождения Голыдкина, что опять погружаюсь в туманный мир человеческого сознания, в тьму совести, осознающей последствия своих слов и поступков, в особое употребление языка, в Петербург чиновников 40-х годов XIX века. Эта статья является результатом наблюдений и размышлений, вдохновленных переводческим опытом.

Проблема «Одоевский — Достоевский» не нова, но не исчерпана. Она занимает далеко не первое место в изучении творчества Ф. М. Достоевского. Насколько мы знаем, этой проблеме еще не были посвящены глубокие и подробные монографии. Первым ученым, который обратил внимание на возможный творческий диалог молодого (и не только молодого) Достоевского с фантастическими рассказами В. Ф. Одоевского, был Р. Г. Назиров [7]. В своей статье он представляет сравнительный анализ рассказа «Город без имени» (1839) и сна Раскольникова из «Преступления и наказания» (1866) и указывает на генетическую связь целого ряда общих мотивов в произведениях Одоевского и Достоевского. Назиров также обращает внимание на значение философского содержания рассказов Одоевского для Достоевского и останавливается, естественно, на «Живом мертвце», послужившем эпиграфом к первому произведению Достоевского — «Бедные люди» (1845).

Вторым, кто писал об этих двух писателях, был Г. М. Фридлиндер [13]. Он кратко рассматривает роль «Живого мертвеца» как для раннего творчества Достоевского («Бедные люди», «Двойник», 1846), так и для позднего («Бобок», 1879). В обоих случаях связь не только тематическая, но и, что главное, стилистическая и даже языковая. Фридлиндер указывает, например, на употребление В. Одоевским разговорной речи, фамильярных оборотов и чиновничьего жаргона (выражение «кока с соком»).

Еще надо упомянуть статьи М. А. Турьян [11, 5–18, 124–133, 231–243], где очень подробно рассматривается творческая переключка «Бедных людей» с «Живым мертвецом» и роль творчества Одоевского в становлении «психологической фантастики».

То, что нет глубоких монографий, посвященных этой проблеме, не значит, конечно, что исследователи не обращали внимания на «подтему» «Живой мертвец и Бедные люди». Почти во всех статьях и работах, связанных с первым романом Достоевского, авторы ссылаются на рассказ Одоевского. Это неизбежно: сам Достоевский, как известно, ссылался на него. Мы хотим коснуться другой «подтемы», а именно: «Живой мертвец и Двойник».

Р. Г. Назиров заканчивает вышеупомянутую статью следующими словами: «...значение Владимира Одоевского для Достоевского представляется гораздо бóльшим, чем до сих пор отмечалось исследователями. Владимир Одоевский — писатель, чье творчество “работало” на таких гигантов, как Гоголь, Лермонтов, Тургенев и Достоевский. Не сравнимый с ними по масштабам своего дарования, он тем не менее сослужил большую службу русской литературе <...> Во всяком случае, история литературы до сего дня далеко не исполнила свой долг по отношению к Владимиру Одоевскому» [7, 206].

На примере сравнения «Живого мертвеца» и «Двойника» мы попытаемся, исходя из переводческого опыта, пролить свет на творческое отношение обоих писателей, ограничиваясь, однако, тремя общими чертами.

Первая общая черта: как для Одоевского, так и для Достоевского, фантастика не является целью сама по себе, а средством для авторских изысканий. Для них главное не эстетическая сторона фантастической поэтики, а ее познавательный потенциал¹. Об Одоевском говорили как о писателе-мыслителе, о писателе-философе, о писателе-мистике («русский Фауст»), что указывает на специфику его творчества, а также на особенность его понимания и трактовки фантастики, скажем, не по-гофмански. «Живой мертвец» исследует проблематику ответственности наших слов и поступков, как читаем в его эпиграфе: «Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым,

по-видимому, незначачим поступком, с каждым движением души человека»². Здесь фантастика не что иное как инструмент, при помощи которого автор старается выразить именно этот психологический закон³. В «Живом мертвец» присутствует фантастический элемент: Василий Кузьмич, чиновник, умер и, став призраком, видит себя чужими глазами; он может входить, куда ему хочется и слушать все, что о нем (и не только) говорят. Эта исходная ситуация позволяет рассматривать вопрос «круговой поруки», по выражению самого Достоевского. Потом, в самом конце, мы узнаем, что это был просто сон, но и без этого реалистического приема цель автора была уже достигнута. Нечто иное встречаем в «Двойнике», где появление Голядкина-младшего не самое важное, не говоря уже о психологической болезни, шизофрении, автоскопии, мании преследования, проекции и т. д. Голядкина-старшего. Кстати, это одержимое желание установить верный диагноз было и есть главное препятствие западной критики, которая, по большому счету, имеет под рукой только вторую редакцию произведения; здесь главное в другом: в вопросе сущности и ценности человеческой личности в таком социуме, в котором развивается трагедия Голядкина⁴.

Вторая общая черта: и в «Живом мертвец» и в «Двойнике» раздвоение / удвоение героя совершается в обыденной жизни, фантастика находит место в самой банальной атмосфере контор, чиновников низкого ранга, служебных и любовных интриг⁵. Это продолжает ту традицию русской фантастики, основателем которой можно считать Антония Погорельского в «Лафертовской маковнице»⁶ и которой придерживается сам Пушкин в «Гробовщике» и «Пиковой даме»⁷. Принято считать, что фантастика Достоевского в большей степени пушкинская и гоголевская, но, если иметь в виду ту первую общую черту, о которой говорилось выше, можно задать себе вопрос о том, скольким обязана фантастика Достоевского Достоевскому. Современники именно так и почувствовали разницу между Гоголем и Достоевским, судя по словам самого Федора Михайловича в письме к своему брату от 1-го февраля 1846 года: «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не

Синтезом, то есть иду в глубину, и разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок как я»⁸. Почти ту же самую отличительную черту находит М. А. Турьян в «психологической фантастике» Одоевского⁹.

Третья общая черта: разговорная речь и психология героя. На то, что слова эпиграфа «Бедных людей» очень близки к стилю писем Макара Девушкина, обратили внимание многие¹⁰. Однако мало кто (кроме вышеупомянутых наблюдений Фридендера) заметил, что «Живой мертвец» открывается словами, которые без всякого сомнения могут быть приписаны Голядкину-старшему. Посмотрим это подробнее в следующей таблице, где показываем начало обоих произведений и несколько отрывков. Здесь стоит остановиться и на первых движениях героев, и на тональности их речи, составленной из вопросов, ответов, утверждений, отрицаний (для этого воспроизводим длинные места, иначе этот момент не чувствуется):

«Живой мертвец» (1844)

Что это? — никак, я умер?.. право! насилиу отлегло... нечего сказать — плохая шутка... Ноги, руки холодеют, за горло хватает, душит, в голове трескотня, сердце замирает, словно душа с телом расстается... Да что же? ведь, никак, оно так и есть? Странно, очень странно — душа расстается с телом! — да где же у меня душа?.. да где же и тело? здесь! да где ж у меня руки, ноги?.. Батюшки-светы! вот оно — лежит себе как ни в чем не бывало на постели, только немножко рот покривился. Тьфу, пропасть! *Да ведь это я лежу — нет! и не я! — нет! точно, я; словно на себя в зеркало смотрю; я — совсем другое: я — вот руки, ноги, голова — все там, здесь ничего, ровно ничего, а все слышу и вижу... Вот моя спальня; солнце светит в окошко; вот мой стол; на столе часы, и вижу на них девять часов с половиною; вот племянница в обмороке, сыновья в слезах — все по порядку; да полно... что вы плачете? — что? — Не слышат! Да и я своего*

«Двойник» (1846)

Было безъ малаго восемь часовъ утра, когда титулярный совѣтникъ Яковъ Петровичъ Голядкинъ очнулся послѣ долгаго сна, зѣвнулъ, потянулся и открылъ наконецъ совершенно глаза свои. Минуты съ двѣ, впрочемъ, постели онъ неподвижно на своей постели, какъ человѣкъ, не вполне еще увѣренный, проснулся ли онъ совершенно или все еще спитъ, на яву ли, и въ дѣйствительности ли все то, что около него теперь совершается, или продолжение его безпорядочныхъ сонныхъ грезъ. <...> Знакомо глянули на него зелено-грязноватая, закоптѣлая, пыльная стѣны его маленькой комнатки, его коммодъ краснаго дерева, стулья подъ красное дерево, столъ, окрашенный красною краскою, клеенчатый турецкій диванъ красноватаго цвѣта, съ зелененькими цвѣточками и наконецъ вчера впопыхахъ снятое платье и брошенное комкомъ на диванѣ. Наконецъ, сѣрый осенній день, мутный и грязный, такъ сердито и съ такой кислой гримасою

голоса не слышу, а, кажется, говорю очень вразумительно. Дай-ка еще погромче — ничего! только как будто легкий ветерок поддувает, — чудеса! право, чудеса! Да уж не сон ли это? Помню: вчера я был очень здоров и весел и в вист играл, и очень счастливо; вот вижу, куда и деньги положил, — и поужинал с аппетитом, и поболтал с приятелями о том о сем, и почитал на сон грядущий, и заснул крепко, — как вдруг ни с того ни с сего тяжело, тяжело... хочу вскрикнуть — не могу; хочу пошевелиться — не могу... Потом ничего не помню — да вдруг и проснулся... то есть какое проснулся? то есть очутился здесь... Где здесь?.. И слов не приберешь! Ну, право, это сон. Не верите? — Постой, сделаю опыт: *уцпину себя за палец*, да нет пальца, право нет... Постой, что бы выдумать? *дай посмотрю в зеркало* — уж оно никак не обманет; *вот мое зеркало* — тьфу, пропасть! и в нем ничего нет, а все другое в нем вижу: всю комнату, детей, постелю, на постели лежит... *кто? я? — ничего не бывало! я перед зеркалом, — а нет меня в зеркале...* Пооди, пожалуй, какие чудеса! Вот призвал бы сюда господ философов, ученых: извольте-ка, господа, растолковать: *и здесь я, и не здесь, и живу я, и не живу, и двигаюсь, и не двигаюсь* <...> Впрочем, правду сказать, награды я не ждал, — не за что; да и наказывать меня не за что; были кое-какие грешки... ну, да у кого их нет? *Я истинно скажу: ни добра, да и ни зла без нужды я никому не делал* — право... вы знаете: *я человек откровенный*; ну, разумеется, когда ждешь беды, то иногда, так сказать, и подставишь ногу ближнему... да что ж тут делать? человек на тебя лезет с ножом, неужели же ему шею подставить? Жил я умненько, учился на железные гроши, в наследство получил медные, а детям оставил коку-с-соком, даже ни в какое заведение не отдавал их, чтоб лучше за

заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату <...> Выпрыгнув изъ постели, *онъ тотчасъ же подбѣжалъ къ небольшому кругленькому зеркальцу*, стоявшему на коммодѣ. Хотя отразившаяся въ зеркалѣ заспанная, подслѣповатая и довольно-оплѣшивѣвшая фигура была именно такого незначительнаго свойства, что съ перваго взгляда не останавливала на себѣ рѣшительно ничьего исключительнаго вниманія, но по-видимому обладатель ея остался совершенно доволенъ всѣмъ тѣмъ, что увидѣлъ въ зеркалѣ. «*Вотъ бы штука была*», сказалъ господинъ Голядкинъ въ-полголоса: «*вотъ бы штука была*, еслибъ я сегодня манкировалъ въ чемъ-нибудь, еслибъ вышло, на-прим<ѣръ>, что-нибудь да не такъ, — прыщикъ тамъ какой-нибудь вскочилъ посторонній, или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочемъ, покамѣстъ не дурно; покамѣстъ все идет хорошо.» <...> «Поклониться иль нѣтъ? Отозваться иль нѣтъ? Признаться иль нѣтъ?» думалъ въ неописанной тоскѣ нашъ герой, «или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожій со мною, и смотрѣтъ какъ ни въ чемъ не бывало? Именно не я, не я да и только!» говорилъ господинъ Голядкинъ, снимая шляпу предъ Андреемъ Филипповичемъ и не сводя съ него глазъ. «*Я, я ничего*», *шепталь онъ черезъ силу, «я совсѣмъ ничего, это вовсе не я, Андрей Филипповичъ, это вовсе не я, не я да и только.*» <...>

— Я, Крестьянъ Ивановичъ, сталъ продолжать господинъ Голядкинъ все въ прежнемъ тонѣ, немного-раздраженный и озадаченный крайнимъ упорствомъ Крестьяна Ивановича: — я, Крестьянъ Ивановичъ, люблю спокойствіе, а не свѣтскій шумъ. Тамъ у нихъ, я говорю, въ большомъ свѣтѣ, Крестьянъ Ивановичъ, нужно умѣть паркеты лощить сапогами... (тутъ господинъ Голядкинъ немного

их нравственностию наблюсти, сам воспитал их, научил важнейшему — как жить в свете, и если моих уроков послушают, далеко пойдут; правду скажу: душой, так сказать, почти не кривил, разумеется, иногда, смотря по обстоятельствам, понатыгивал... да! как подумаешь, понатыгивал — но только когда можно было натянуть... кто ж себе враг? Да как бы то ни было — от всех почтен, от всех уважен, из ничего вышел в люди, и все сам собою... дай Бог всякому так сводить свои дела <...> Странно! ведь, кажется, что я такое на свете был? ведь если судить с благоразумной точки зрения, я не был выскочкою, не умничал, не лез из кожи, и ровно ничего не делал, — а посмотришь, какие следы оставил по себе! и как чудно все это зацепляется одно за другое! Смотришь, в тюрьме сидит человек, и в глаза его не видал, — пойдешь добираться и доберешься, что все по моей милости! Иного за тридевять земель занесло — и опять по моей милости. Тут и вдовы, и сироты, и должники, и кредиторы, и старый, и малый — все меня поминает, и отчего? все от безделицы, право от безделицы: уверяю вас, я человек прямой и откровенный... (416—418, 438) (курсив мой. — А. Г.).

пришаркнул по полу ножкой), там это спрашиваютъ-сь, и каламбуръ тоже спрашиваютъ... комплиментъ раздушенный нужно умѣть составлятьъ-сь... вотъ что тамъ спрашиваютъ. А я этому не учился, Крестьянъ Ивановичъ, — хитростямъ этимъ всѣмъ я не учился; нѣкогда было, Крестьянъ Ивановичъ. Я человекъ простой, незатѣйливый, и блеска наружнаго нѣтъ во мнѣ. Въ этомъ, Крестьянъ Ивановичъ, я полагаю оружіе; я кладу его, говоря въ этомъ смыслѣ <...>

— Крестьянъ Ивановичъ! началъ опять господинъ Голядкинъ тихимъ, но многозначашимъ голосомъ, отчасти въ торжественномъ родѣ и останавливаясь на каждомъ пунктѣ: — Крестьянъ Ивановичъ! вошедши сюда, я началъ извиненіями. Теперь повторяю прежнее, и опять прошу вашего снисхожденія на время. Мнѣ, Крестьянъ Ивановичъ, отъ васъ скрывать нѣчего. *Человѣкъ я маленькій, сами вы знаете*; но, къ счастью моему, не жалѣю о томъ, что я маленькій человекъ. Даже напротивъ, Крестьянъ Ивановичъ; и, чтобъ все сказать, я даже горжусь тѣмъ, что небольшой человекъ, а маленький. Не интригантъ, — а этимъ тоже горжусь. *Дѣйствую не втихомолку, а открыто, безъ хитростей, и хотя бы могъ вредить въ свою очередь и очень бы могъ, и даже знаю надъ кѣмъ и какъ это сдѣлать* <...> А вотъ я самъ-по-себѣ да и только, и знать никого не хочу, и въ невинности моей врага презираю. Не интригантъ и этимъ горжусь. *Чистъ, прямодушенъ, опрятенъ, приятенъ, незлобивъ...*¹¹ (курсив мой. — А. Г.).

В обоих случаях встречаем похожие обороты, похожий ритм. И главное, речь обоих героев является составной частью их особой психологической динамики, которая требует

оправдываться перед другими; эти другие, однако, почти никогда не присутствуют, что придает их речи диалогический характер: сознание Василия Кузьмича и Голядкина расколото между тем, что *есть*, и тем, что *должно быть*. Оба предвосхищают реплику потенциального собеседника, оба крайне восприимчивы к чужому мнению, оба подозрительны.

Что касается структуры, мы наблюдаем некую зеркальность между «Живым мертвецом» и «Двойником». Рассказ Одоевского начинается сном и заканчивается возвращением сознания (Василий Кузьмич просыпается). Повесть Достоевского начинается пробуждением Голядкина и заканчивается потерей сознания. Более того, «Двойника» можно рассматривать как продолжение «Живого мертвеца», особенно когда читаем последние слова этого рассказа, идущие сразу после тех, которые Достоевский взял для эпиграфа «Бедных людей»: «На что это похоже? Порядочному человеку даже уснуть не дадут спокойно!.. Ух! до сих пор еще мороз подирает по коже... А уж двенадцать часов за полдень; эх я вчерась засиделся; теперь уж никуда не поспеешь! Надо, однако ж, чем-нибудь развлечься. К кому бы поехать? к Каролине Ивановне или к Наталье Казимировне?» (442)¹². Как раз Каролина Ивановна появляется в «Двойнике»¹³, и Голядкин упоминает ее имя на первой его встрече с Крестьяном Ивановичем во второй главе.

Зеркальность отражается также в композиционном плане: сознание Василия Кузьмича во время сна очень похоже на сознание Голядкина-старшего, а поступки Василия Кузьмича наяву напоминают хитрые и бесстыдные поступки Голядкина-младшего.

Достоевский был гениальным читателем, самым «интертекстуальным» среди своих современников, и трудно представить, что это не более чем совпадение. Присутствие «Живого мертвеца» сильно сказывается в двух его первых произведениях (и не только) и является отличным примером для более глубокого исследования творческого влияния Одоевского на Достоевского.

Еще одно наблюдение, косвенно связанное с «Двойником». Достоевский назвал Голядкина «своим главнейшим подпольным типом». Вернемся к «Живому мертвецу». Если обратить

внимание на повествование от первого лица, то найдем еще близость между речью Василия Кузьмича и «парадоксалиста» из «Записок из подполья» (повесть, которую я тоже перевел на испанский язык). «Подпольная психология» уже чувствуется в «Живом мертвце»: «Я истинно скажу: ни добра, да и ни зла без нужды я никому не делал — право... вы знаете: я человек откровенный; ну, разумеется, когда ждешь беды, то иногда, так сказать, и подставишь ногу ближнему...» (418). Сравните со словами «парадоксалиста»: «Я не только злымъ, но даже и ничѣмъ не сѣумѣлъ сдѣлаться: ни злымъ, ни добрымъ, ни подлецомъ, ни честнымъ, ни героемъ, ни насѣкомымъ»¹⁴. Уже в эпиграфе к «Бедным людям» находим очень интересную мысль, которая, в свете нашего анализа, приобретает особое значение (первые слова принадлежат Василию Кузьмичу после того, как он проснулся):

«Живой мертвец»

«Ох, уж мне эти сказочники! Нет чтоб написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное! а то всю *подноготную*¹⁵ из земли вырывают! Вот уж запретил бы им *писать*! Ну, на что это похоже! читаешь и невольно задумываешься — а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретить им *писать*, так-таки просто вовсе бы запретить... На что это похоже? *Порядочному человеку* даже уснуть не дадут спокойно!...» (442) (курсив мой. — А. Г.)

«Записки из подполья»

Есть въ воспоминаніяхъ всякаго чловѣка такія вещи, которыя онъ открываетъ не всѣмъ, а развѣ только друзьямъ. Есть и такія, которыя онъ и друзьямъ не откроетъ, а развѣ только себѣ самому, да и то подъ секретомъ. Но есть, наконецъ, и такія, которыя даже и себѣ чловѣкъ открывать боится и такихъ вещей у всякаго *порядочнаго чловѣка* довольно-таки накопится. То есть даже такъ: чѣмъ болѣе онъ *порядочный чловѣкъ*, тѣмъ болѣе у него ихъ и есть <...> Теперь же, когда я не только припоминаю, но даже рѣшился *записывать*, теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть съ самимъ собой совершенно быть откровеннымъ и не побояться *всей правды*?¹⁶ (курсив мой. — А. Г.)

«Письменность — правда», или «к правде через письменность», или «о возможности достичь правды (истины) посредством письменности»: с самого начала творческого пути Достоевского присутствует это напряжение, это искание, эта тайна.

Примечания

- ¹ Подробнее об этом см.: [12, 15] и далее.
- ² Одоевский В. Живой мертвец // Одоевский В. Русские ночи. М.: Эксмо, 2007. С. 416. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.
- ³ Это напоминает слова Г. В. Бамбуляка по поводу «Двойника»: «Достоевский вплотную подошел к той сфере человеческого бытия, которая не может быть объяснима не логикой, ни психологией, не политикой, не этикой, ни социологией. Эта сфера не может стать предметом названных способов познания, потому что главное ее свойство — принципиальная смысловая непроясненность <...> Достоевский, как никто другой из русских писателей, столкнулся с таким человеческим материалом, какой может быть “обработан” и отражен только средствами искусства» [2, 81–82].
- ⁴ В. Н. Захаров пишет по этому поводу: «Традиционные рассуждения о “двойничестве” Голядкина, его внутреннем раздвоении, вполне обычном у любого из “подпольных” героев Достоевского, а тем более — у “главнейшего”, во многом справедливы, но недостаточны в анализе коллизии “Голядкин — двойник”. Создание этой коллизии — выход в иную художественную сферу. Двойник имеет прямое отношение не к “двойничеству” героя (это “двойничество” без двойника), а к социальной действительности России 40-х годов XIX в. Художественный мир повести — не опосредованная сознанием “безумца”, а реальная историческая среда императорской столицы.
Появление двойника расширяет “пространство трагедии” повести Достоевского — выводит ее из узкого круга личности господина Голядкина. То, что двойник действует в реальных условиях петербургской жизни 40-х годов, а не в опосредованных болезненным сознанием Голядкина обстоятельствах, позволяло перевести художественный анализ с одного уровня (личность господина Голядкина в первых главах) на другой (Россия, Петербург, сороковые годы — “наше время”).
Создание коллизии “Голядкин-двойник” — постановка Достоевским проблемы ценности человеческой личности в исторических судьбах России» [5, 86–87]. Еще об этом см.: [6].
- ⁵ Неслучайно В. Б. Шкловский писал: «Двойник Достоевского — самый простой, печальный и безнадежный вариант двойника.
Два героя ничем друг от друга не отличаются.
Чиновник-неудачник вымыслил самого себя такого же, какой он есть, с теми же целями, но неудачника.
Это отсутствие идеала, отказ в движении вперед означают конченность данного героя: автор его уже и не жалеет, хотя отмечает в нем черты человеческого страдания» [14, 57].
- ⁶ Как установил Е. М. Неёлов, русская фантастика берет свои корни в фольклорной сказке: «В русской литературе процесс роста фантастики уже отчетливо заметен на рубеже XVII–XVIII вв., и связан он как раз с активным взаимодействием фольклорной сказки с различными повествовательными структурами. Жанрово же обусловленная

фантастика впервые появляется, когда литературная сказка в 30 г. XIX в. приобретает в творчестве Пушкина статус жанра, после чего, так сказать, задним числом, довольно многочисленные сказочные тексты XVIII в. тоже получают соответствующую жанровую дефиницию. Вслед за литературной сказкой (и отчасти одновременно с процессом ее жанрового становления) в XIX в. начинают появляться и научно-фантастические произведения, однако как особый жанр научная фантастика в России оформится только в первой половине XX в., и лишь после такого оформления произведения, скажем, В. Одоевского, М. Михайлова, К. Случевского, В. Брюсова будут осознаны как входящие в состав русской научной фантастики» [8, 16–17].

⁷ В письме к Ю. Ф. Абаза от 15-го июня 1880 года Достоевский, ссылаясь как раз на Пушкина, определяет специфику фантастического жанра почти в тех же самых терминах, в которых это делает Цветан Тодоров в XX веке [10]: «Пусть это фантастическая сказка, но ведь фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов (NB. Спиритизм и учения его). Вот это искусство!» (курсив Ф. М. Достоевского. — А. Г.) (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 30. Кн. 1. С. 192).

⁸ Там же. Том 28. Кн. 1. С. 118.

⁹ «(В 1830-х гг. — А. Г.) Начинают дифференцироваться и художественные принципы фантастического повествования. Скажем, в “Гробовщике” (1831) Пушкина очевидны сложно-психологические функции фантастического. “Легкость”, существование фантастического в атмосфере бытового правдоподобия — эстетический принцип, которому он следует и в “Пиковой даме”. Фантастические же произведения Одоевского сразу обнаруживают качественно иную, рациональную природу, философскую, научно-аналитическую первооснову. Не случайно всем известные отзывы Пушкина о фантастических произведениях Одоевского, достаточны ему чуждых, отмечены нескрываемым скепсисом» [11, 8]. На то, что русская фантастика отличается от западной, намекает итальянский исследователь Стефано Алоэ: «Одновременно один из первых в русской литературе Кюхельбекер полемизирует с западной фантастикой, считая ее слишком невероятной и пустой; если западная фантастика заменяет во многом религиозную и магическую сферу, для Кюхельбекера фантастика должна служить именно как средство философских и религиозных размышлений, не возбуждать в читателях суеверный страх, а служить им орудием для узнавания глубокой, душевной основы реальности (подобные претензии заметны и у Погорельского, и у Одоевского)» [1, 275–276].

- ¹⁰ Среди них, например, В. Е. Ветловская [4, 55–56] и К. А. Баршт [3, 538].
- ¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. Т. 1. С. 139–140, 144–145, 149, 150, 198.
- ¹² Если, конечно, считать опечаткой отчество «Карловна», которая появляется в данной фразе. Дело в том, что в «Живом мертвце» Каролина Ивановна печатается два раза как Каролина Карловна. На это указал А. Б. Пеньковский в своей книге [9].
- ¹³ И в конце «Шинели» Гоголя: «...он (значительное лицо. — А. Г.) решил не ехать еще домой, а заехать к одной знакомой даме, Каролине Ивановне, даме, кажется, немецкого происхождения, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения» (Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 3: Повести. С. 134).
- ¹⁴ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. Т. VI. С. 9.
- ¹⁵ Слово «подноготная» Достоевский прямо вкладывает в уста князя Валковского в «Униженных и оскорбленных», где этот последний говорит то же самое, что позже скажет парадоксалист: «Но вот что я вам скажу! Еслибь только могло быть (чего впрочем по человеческой натурѣ никогда быть не можетъ), еслибь могло быть, чтобъ каждый изъ насъ описаль всю свою *подноготную* (курсив мой. — А. Г.), но такъ, чтобъ не побоялся изложить не только то, что онъ боится сказать и ни за что не скажетъ людямъ, не только то, что онъ боится сказать своимъ лучшимъ друзьямъ, но даже и то, въ чемъ боится подчасъ признаться самому себѣ, — то вѣдь на свѣтѣ поднялся бы тогда такой смрадъ, что намъ бы всѣмъ надо было задохнуться. Вотъ почему, говоря въ скобкахъ, такъ хороши наши свѣтскія условія и приличія» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: канонические тексты. Т. IV. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. С. 298). Безусловно, князя Валковского можно считать звеном в эволюции подпольного типа.
- ¹⁶ Там же. С. 36.

Список литературы

1. Алоэ Стефано. Фантастика как средство для философских размышлений: Вечный Жид в творчестве В. К. Кюхельбекера // *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti* (Ljubljana, 15–21 agosto 2003). — Флоренция, Firenze University Press, 2014. — Pp. 261–282.
2. Бамбуляк Г. В. Идея человека в раннем творчестве Достоевского // *Литература и время*. — Кишинев: Штиинца, 1987. — С. 80–91.
3. Баршт К. А. Примечания // Достоевский Ф. М. *Бедные люди*. — М.: Ладомир: Наука, 2015. — С. 515–791.
4. Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». — Л.: Художественная литература, 1988. — 208 с.
5. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. — Л.: ЛГУ, 1985. — 209 с.
6. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. — М.: Индрик, 2013. — 455 с.
7. Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // *Русская литература*. — 1974. — № 3. — С. 203–206.

8. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. — 124 с.
9. Пеньковский А. Б. Очерки по русской семантике. — М.: Изд-во Языки славянской культуры, 2004. — 464 с.
10. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
11. Турьян М. А. Русский «фантастический реализм». — СПб.: Изд-во Росток, 2013. — 448 с.
12. Фокин П. Е. Достоевский. Перепрочтение. — СПб.: Амфора, 2013. — 287 с.
13. Фридлендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский : материалы и исследования. — Л.: Наука, 1980. — Т. 4. — С. 7–26.
14. Шкловский В. Б. За и против. Заметки о Достоевском. — М.: Советский писатель, 1957. — 260 с.

Alejandro Ariel Gonzalez

*University of Buenos Aires,
University of San Martin
(Buenos Aires, Argentina)*

alexgon80@hotmail.com

“THE LIVING CORPSE” AND “THE DOUBLE”, OR ONCE AGAIN ABOUT THE FANTASTIKA OF DOSTOEVSKY

(Based on the Observations of the Translator)

Abstract. From the experience perspective of translation experience and observations, the author of this article proposes returning to the topic “Odoevsky — Dostoevsky”, which is not the most studied one in Russian and Western criticism. The article briefly reviews some articles and comments made by Russian critics about the artistic dialogue between V. F. Odoevsky and Fyodor Dostoevsky. By focusing on the story “The Living Corpse” and the *short novel* “The Double”, the author finds a number of linguistic, thematic and compositional references, which allow us to raise again the issue of the influence of Odoevsky’s works on young Dostoevsky. The role and purpose of the fantastic poetics in the worldview of these writers, a specific approach to the topic of the double and the use of colloquial language by the narrator and the main characters are the subject of analysis. The author made a supposition that the traces of “The Living Corpse” may be found not only in “Poor Folk”, but also in “The Double”, in which main characters’ psychology and actions are comparable. Attention is also paid to the structure of both works. In the end the author speculates on the relationship between the truth and writing, or on the aspiration of Dostoevsky’s characters to know themselves through writing.

Keywords: the fantastika, the topic of the double, “The Living Corpse”, “The Double”, characters’ psychology

References

1. Aloe Stefano. Fantastika kak sredstvo dlya filosofskikh razmyshleniy: Vechnyy Zhid v tvorchestve V. K. Kyukhel'bekera [The Fantastika as a Means of Philosophical Speculations: The Wandering Jew in Works of Kukhelbeker]. *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti [The Italian Contribution to the 13th International Congress of Slavists]*. Florence, Firenze University Press, 2003, pp. 261–282.
2. Bambulyak G. V. Ideya cheloveka v rannem tvorchestve Dostoevskogo [The Idea of Man in the Early Works of Dostoevsky]. *Literatura i vremya [Literature and Time]*. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1987, pp. 80–91.
3. Barsht K. A. Primechaniya [Notes]. *Dostoevskiy F. M. Bednye lyudi [Dostoevsky Fyodor. Poor Folk]*. Moscow, Lodomir, Nauka Publ., 2015, pp. 515–791.
4. Vetlovskaya V. E. *Roman F. M. Dostoevskogo «Bednye lyudi» [F. Dostoevsky's Novel "Poor Folk"]*. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. 208 p.
5. Zakharov V. N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo : tipologiya i poetika [The System of Genres of Dostoevsky: Typology and Poetics]*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 209 p.
6. Zakharov V. N. *Imya avtora — Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva [The Author's Name is Dostoevsky. An Essay on the Creative Work]*. Moscow, Indrik Publ., 2013. 455 p.
7. Nazirov R. G. Vladimir Odoevskiy i Dostoevskiy [Vladimir Odoevsky and Dostoevsky]. *Russkaya literatura*, 1974, no. 3, pp. 203–206.
8. Neyolov E. M. *Fol'klornyy intertekst russkoy fantastiki [Folkloristic Intertext of The Russian Fantastika]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2002. 124 p.
9. Pen'kovskiy A. B. *Ocherki po russkoy semantike [The Essays on Russian Semantics]*. Moscow, Languages of Slavic Culture Publ., 2004. 464 p.
10. Todorov Tsvetan. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu [The Introduction to Fantastic Literature]*. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p.
11. Tur'yan M. A. *Russkiy «fantasticheskiy realizm» [Russian "Fantastic Realism"]*. St. Petersburg, Rostok Publ., 2013. 448 p.
12. Fokin P. E. *Dostoevskiy. Pereprochtenie [Dostoevsky. Rereading]*. St. Petersburg, Amfora Publ., 2013. 287 p.
13. Fridlender G. M., O nekotorykh ocherednykh zadachakh i problemakh izucheniya Dostoevskogo [About Some Current Tasks and Problems of Dostoevsky Studies]. *Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya [Dostoevsky: Materials and Researches]*. Leningrad, Nauka Publ., 1980, vol. 4, pp. 7–26.
14. Shklovskiy V. B. *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom [Pro and Contra. Sketches about Dostoevsky]*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1957. 260 p.

Дата поступления в редакцию: 06.06.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3765

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Елена Ивановна Маркова*Карельский научный центр Российской академии наук
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

illk@krs.karelia.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О СОТВОРЕНИИ МИРА В ПОЭМЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА «МЕДНЫЙ КИТ»

Аннотация. Статья посвящена анализу восприятия Н. Клюевым Октябрьской революции. Революционный процесс рассматривался им как акт смерти / рождения, воскрешения Святой Руси. Поэт не останавливается на конкретных событиях, за исключением описания поминок по матросам, погибшим в боях за новую жизнь. Поскольку для него значима не «физика», а метафизика происходящего, то ему важно донести до читателей образ невидимого (потаенного) мира, который изображен в тексте через фантастический сюжет и систему фантастических образов. Поскольку в переломные эпохи мир будто рождается заново, то в поэме актуализируется древний космогонический сюжет о сотворении мира из хаоса вод, получивший с течением времени христианскую окраску, поэтому в роли демиурга здесь выступает сам Христос и его «крылатая рагь». На стороне сатаны действуют пособники зла в обличье акул и вшей. Медный кит является образом, соединяющим мир видимый и невидимый, мир разрушающийся и мир рождающийся. В описании его поэт опирается на 17-ю руну «Калевалы», где герой-демиург Вяйнямейнен, чтобы стать обладателем потаенного знания, проходит через мучительные испытания в чреве Випунена. Такого же рода испытание проходит во чреве кита ветхозаветный пророк Иона. Это событие было осмыслено первыми христианами как знамение Спасителя: как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи. Через эти испытания должна пройти и Россия, чтобы вновь стать Святой Русью.

Ключевые слова: Н. Клюев, «Песнослов», «Медный кит», Святая Русь, «Калевала», Вяйнямейнен, Випунен

В 1917–1918 годах Николай Клюев приветствовал революцию, что особенно ясно выражено во второй книге «Песнослава» (1919), его первого и единственного прижизненного собрания сочинений. Новорожденному миру поэт дарует свое слово пророка («Поддонный псалом»). То, что имеет правом называться, подтверждается его физическим и духовным

преображением, о чем свидетельствуют поэмы «Белая повесть» и «Белая Индия», а также цикл «Спас» (здесь поэт величается «мужицким Спасом»).

Физическому и духовному преобразению подвергнут весь мир, о чем сказано в его маленьких поэмах «Песнь Солнценосца» и «Медный кит», вошедших в третий (заключительный) раздел «Красный рык» второй книги «Песнослава». Идейная значимость произведений подчеркнута их местом в композиции раздела: первая поэма его открывает, вторая — завершает. Обе являются клюевской трансформацией древнейшего мирового сюжета о сотворении мира.

«Песнь Солнценосца» ранее была опубликована в альманахе «Скифы» (№ 2. 1918), издаваемом одноименной группой литераторов разных художественных направлений, придерживавшихся «почвеннических» воззрений на революцию. Здесь также были напечатаны стихи С. Есенина и еще мало кому известного А. Ганина. Если поэты с искренним восторгом встретили Октябрьскую революцию, то знаменитый прозаик А. Ремизов отреагировал на нее иначе, о чем говорит само название его сочинения — «Слово о гибели Русской Земли». В этом же номере были опубликованы две аналитические статьи, посвященные этим произведениям: «Поэты и революция» главы объединения «Скифов», видного публициста и литературного критика Иванова-Разумника (Р. В. Иванова) и «Песнь Солнценосца» известного поэта Андрея Белого. Они видели в Николае Клюеве воистину народного поэта, познавшего не только революцию политическую и социальную, но предчувствующего «революцию национальную... революцию духовную» [4, 1], соединяющего «пастушескую правду с магической мудростью, Запад с Востоком» [2, 10]. Под пастухами А. Белый разумел новозаветных вестников, которым открылась христианская истина: «Мир земле и человекам благоволение». Клюеву же ведомо знание нового времени: на смену богочеловеку Христу идут «народы-Христы».

«Песнь Солнценосца» не раз публиковалась в России, в 1920 году была издана в Берлине на русском языке, позднее была переведена на немецкий язык. Однако сегодня произведение, вызвавшее столь сильную ответную реакцию у современников, не является популярным ни в читательской,

ни в исследовательской среде. Дело не только в переоценке результатов Октябрьской революции, но и в сложности самого текста. То, что понятно Иванову-Разумнику и А. Белому, блестяще образованным представителям «петербургской» культуры Серебряного века, далеко не всегда ясно нашему современнику.

Сегодняшнего читателя можно понять. В поэме речь идет не о конкретных революционных событиях, потрясших весь мир, а о «рати солнценосцев», в задачу которой входит сотворение нового солнца:

Три огненных дуба на пупе земном,
От них мы три желудя — солнце возьмем:
Лазоревым — облачный хворост спалим
Павлиньим — грядущую даль озарим.

А красное солнце миллионами рук
Подыдем над Миром печали и мук¹.

Герои Клюева действуют, на первый взгляд, в некоем фантастическом мире, никак не соотносимом с конкретной действительностью. Однако у поэта было свое представление о реальности. Он познал, что «...кроме видимого устройства жизни русского народа как государства, или вообще человеческого общества, существует тайная, скрытая от гордых взоров иерархия, церковь невидимая — Святая Русь, что везде, ... есть души, связанные между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога. И план этот усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия»².

Тайна, по мнению Е. М. Неёлова, является одним из признаков фантастического мира. Солидаризируясь с Ю. Ханютиным в том, что «многозначность, неопределенность входят в состав фантастического» [10, 135], он убежден, что даже в научно-фантастическом романе, где значимую роль играет герой-исследователь, обязателен мотив тайны, абсолютное постижение которой на языке науки невозможно [7, 63–64]. На свой лад еще в 1918 году в поэме «Медный кит» выразил эту мысль Николай Клюев:

Корнаухий кот мудрей, чем Лемура,
И мозг Эдисона унавоzil в веках поросенок (1999, 392).

Открывшееся ему потаенное знание поэт выражает языком символов, созданным мировой духовной культурой. Так, в «Песни о Солнценосцах», воспевая новое сотворение мира, поэт в качестве сюжетной доминанты использует символику рун о «большом дубе», известных ему по карельским эпическим песням и «Калевале», и смело соединяет ее с символическим рядом русского фольклора и библейских текстов, с отсылками к античным мифам. Клюев насыщает поэму европейскими и азиатскими топонимами. Столь причудливая ткань повествования ему необходима, потому что он ведет речь не об одной стране, а о сотворении всей космической вертикали, в которой Руси уготовано место центра мира, его пуповины.

Сочетание многочисленных символических рядов усиливает смысловую насыщенность текста, дает ключи к его пониманию и в то же время создает ощущение его потаенности. Симбиоз видимого и потаенного и порождает клюевский фантастический мир.

В поэме «Песнь Солнценосца» калевальские мотивы (образа Большого дуба, творящего мир) сочетаются с мотивами русской былины (образ Садко) и с библейскими мотивами: калевальский сюжет о сотворении мира соотносится в подтексте с началом Новой истории, о чем свидетельствует упоминание Назарета, где жил юный Иисус, образ былинного богатыря Садко соотносится с образом ветхозаветного героя Немврода. Если говорить кратко, то Клюев рисует в центре Вселенной пылающий дуб — Россию с ее песнотворцем Садко, песню которого слушает весь мир. Поскольку мы об этом подробно писали, то отсылаем читателей к статье «Калевальские мотивы в поэме Николая Клюева “Песнь Солнценосца”» [6].

Образ «Пылающего кита» упоминается в «Песни...» и получает дальнейшее развитие в поэме «Медный кит». Он заявлен в названии и в финале произведения:

Прости, Кострома, в душегрейке шептухи!
 За бурей «прости», словно саван, шуршит.
 Нас вывезет к солнцу во Славе и Духе
 Наядообразный, пылающий кит (1999, 395).

В мифологической картине мира многих народов кит является тем чудесным животным, на котором стоит земля. Он, собственно, и сам (согласно мифологическому закону

тождества) может быть уподоблен земле (острову в море-океане), что наглядно продемонстрировано в сказке П. П. Ершова «Конёк-горбунок».

Поперек его (моря-океана. — Е. М.) лежит
 Чудо-юдо рыба кит.
 Все бока его изрыты,
 Частоколы в рёбра вбиты,
 На хвосте сыр-бор шумит,
 На спине село стоит:
 Мужички по гúбе пашут,
 Между глаз мальчишки пляшут,
 А в дубраве, меж усов,
 Ищут девушки грибов³.

По-своему интерпретирует эту мифологему в присловии к сборнику автор. Услышав «потаенный ... пурговой звон народного песенного слова, — подспудного, мужицкого стиха», он решил донести до читателей «этот звон — отплески Медного Кита, на котором, по древней лопарской сказке, стоит Всемирная Песня» (2003, 419).

Что касается критики того времени, то она узрела в авторе ветхозаветного пророка Иону, прошедшего 3 дня и 3 ночи в брюхе кита, и нашла, что новоявленный пророк «отстал от жизни ровно на 30 столетий... и тщетно силится уберечь от всеразрушающей революции свой древний Китеж-град, свое христианское миропонимание» [3, 23].

Не разделяя взгляд рецензента на поэму, не можем не согласиться с тем, что в числе источников поэмы значимую роль играет названный библейский текст. Действительно, поэт не отказался от своего христианского миропонимания и поэтому видит в революции как всесокрушающую, так и всесозидающую силу. Не случайно в первой строфе поэмы описывается прекрасный город будущего — своеобразный аналог града Китежа. Поскольку для поэта пространство Китежа соотносится не только с границами этого легендарного града, а включает в свою зону все священные локусы Руси, то не удивительно, что здесь в этом качестве выступает Арахлин-град, известный по житию и духовному стиху «Чудо Георгия о змии».

Языческий город, жители которого не погнушались отдать прекрасную девушку в жертву Змию, обрел спасение, приняв христианство. Аналогия понятна: пройдя через очистительный огонь революции — «победив Змия», страна будет спасена — вновь станет Святой Русью.

Объявится Арахлин-град,
Украшенный ясписом и сардисом,
Станет подорожник кипарисом,
И кукуший лен обернется в сад (1999, 392).

У Клюева в поэзии первых революционных лет происходит постоянное «собрание истории» (священной, русской, мировой) и «стяжение» пространства. Так, в поэме «Медный кит» упоминаются византийские святые Георгий Победоносец и Николай Чудотворец и русский святой Серафим Саровский, деятели русской истории (Княгиня Ольга, Малюта Скуратов). Все они вписываются в контекст современной действительности, порождающей новое историческое бытие. В ряду созидателей культуры называются Аввакум и Рублев, Есенин и Чапыгин. На клюевской карте обозначены Гималаи и Тихий океан, Карфаген и Царьград, Калуга и Великий Устюг, Почаев и Петроград. В его произведениях происходит предельная материализация символов различных культур, ибо они, символы, для него также реальны, как изба и печь. Последние, несмотря на свои сугубо утилитарные функции, имеют в поэзии Клюева сакральный статус, о чем писали еще его первые критики и исследователи [9, 547–548, 551–552, 555–562].

Весь этот причудливый мир созидает новое в неустанной борьбе со своими противниками. Не стремясь воспроизвести каждую эпоху, поэт включает конкретно исторические знаки и универсальные фольклорно-мифологические и библейские символы в единый контекст, в котором сюжет о сотворении мира является доминирующим.

По словам Н. А. Криничной, «поскольку творение Вселенной в народных верованиях связано с изначальными мировыми водами, то в качестве демиургов выступают прежде всего водоплавающие птицы, либо мифологические антропоморфизированные персонажи, которые сохраняют за собой в той или иной мере орнитоморфные признаки» [5, 19]. Зачастую в акте творения принимают участие две птицы.

«В севернорусской, как и в общерусской, мифологии демиурги, находящиеся в состоянии единства и противодействия, не только преодолевают рамки “птичьей” космогонии, но и христианизируются. В дуальной модели мифов место птиц-демиургов занимает другая пара противопоставленных творцов-антиподов — Господь и Сатана/Сатанаил [5, 21].

В клюевском потаенном мире, где из глубин мирового океана будто всплывает обновленная страна, безусловно, в роли творца выступает сам Господь («Радужный всадник и конь в серебре»; «Вселюбящий») и его крылатое воинство, которое олицетворяет «рота серафимов».

В отличие от фольклорно-мифологических текстов у Клюева слуги Сатаны утратили орнитоморфные признаки. Ранее он писал:

Не верьте, что бесы крылаты.
У них, как у рыбы, пузырь,
Им любви глухие закаты
И моря полночная ширь.

Они за ладью — акулой
Прожорливым спрутом живут,
Утесов подводные скулы —
Геенскому духу приют (1999, 291).

И в его поэме действуют бесы-акулы, пытаясь уничтожить христианскую церковь: «...В потире (священном сосуде. — Е. М.) ныряют акулы...» (1999, 394). В паре с ними выступают вши: «На Божьей косице стоногая вошь ... ЗавшиVELO солнце, и яростно чешет затылок луна!..» (1999, 394).

Клюев тогда был убежден, что не в храмах, где служат представители официальной церкви, не в среде атеистов, а в Красных Казармах дозреет «Адамотворящий, космический час», и тогда народится подлинно христианский изограф.

И новый Рублёв — океаны — палитра,
Над Ликом возводит стоярусный круг... (1999, 395)

Час этот близок, ибо «По горним поселкам, крылатую ротой / Спешат серафимы в святой Петроград». В определении города заложен глубокий смысл: это и град священный (здесь разворачивается главная битва за Святую Русь), и город святого Петра — «камня» (согласно значению имени), легшего в основу христианской церкви.

Серафимы спешат на Марсово поле, где правят обедню по убиенным.

На Марсовом поле сегодня обедня
На тысяче красных живых просфорах,
Матросская песня канонов победней
И брезжат лампадки в рабочих штыхах (1999, 295).

Полеми битвы в произведении являются не только сражения на фронтах Гражданской войны, но и схватки между представителями старой и новой культуры. Клюев не стоял в ряду тех, кто не принял революцию и отрицал все новое, но и не пошел за теми, кто призывал: «Во имя прекрасного Завтра сожжем Рафаэля». На свой лад он попытался соединить прошлое и настоящее — создать «крестьянскую красную культуру», которая, подобно христианской культуре, отвергшей язычество и в то же время оплодотворенной им, правя сегодня поминки по старой России, завтра вспомнит, что ведет в новый мир «тропа лапотная». Сегодня она говорит: «Прости, Кострома!...», — имея в виду не название города, а восточнославянское воплощение плодородия. Провожая весну, хоронили Кострому, т. е. сжигали с обрядовым плачем и смехом ее антропоморфное чучело. Но брошенное в землю семя взрастало колосом, появлялись новые семена и воскресала Кострома.

В финальной строфе поэт объединил образцы Костромы и кита, что логично для славянской мифологии, где с образом последнего связаны и апокалиптические представления. Так, в «Голубиной книге» сказано: «Когда кит-рыба потронется, / Тогда мать-земля всколебается, / Тогда белый свет наш кончится...» [1, 85].

Действительно, символы старого мира загублены, посрамлены: «Оторвался Девеевский гарус, / Увял Серафима Сарóвского крин». Но противникам христианства мало уничтожить великие православные святыни, они стремятся, что еще страшнее, обратить их в антихристовы (бесовские).

Всепетая Матерь сбежала с иконы,
Чтоб вьюгой на Марсовом поле рыдать,
И с псковской Ольгой, за желтые боны,
Усатым мадьярам себя продавать.

О горе! Микола и светлый Егорий
 С поличным попались: отмычка и нож...
 Смердят облака, прокаженные зори,
 На Божьей косице стоногая вошь (1999, 394).

«5 апреля (23 марта) 1917 года здесь в братских могилах похоронены 180 человек, павших в вооруженной борьбе во время Февральской революции, в 1918–1919 годах — участники Гражданской войны». Поэтому в 1918 году Поле Марсово называлось Площадь жертв Революции (1999, 896).

По Клюеву, это подвижники веры, пострадавшие за восхождение Святой Руси. Не случайно в поэме присутствует пасхальная символика. Революция воспринимается как свaha, «принесшая дар — в кумачном платочке яичко и свечка». Здесь яйцо как строительный материал воскресшей из мертвых страны. И яйцо, и большой дуб, и моря-океаны представляют собой символический ряд сюжетов о сотворении мира. Огненный («медный», «пылающий») цвет указывает на то, что этот образ входит в сакральную систему символов. Этот цвет характеризовал персонажей, выполняющих в фольклорно-мифологических текстах функции посредников между миром живых и мертвых [8, 176]. В числе их чудесные птицы и животные: жар-птица, конь-огонь и др. В поэме «медный», «пылающий» кит стоит в ряду сакральных символов, ибо он знаменует как конец света, так и рождение нового, являясь его «строительной» жертвой, его фундаментом, на котором будет возведен Арахлин-град.

Эпитет «наядообразный» указывает на конкретную архитектурную символику Петрограда и на то, что он является элементом античного «гнезда» поэмы (см.: «Изба — Карфаген»; Марсово поле). В то же время выбор эпитета означает женскую ипостась кита (в «Голубиной книге» кит является мати-рыбой) — материнскую, порождающую, что подтверждает предпоследняя строфа поэмы:

Матросы, матросы, матросы, матросы —
 Соленое слово, в нем глубь и коралл;
 Мы родим моря, золотые утесы,
 Где гаги — слова для ловцов-Калевал (1999, 395).

Образы ловцов-Калевал отсылают нас к известному эпосу, воссозданному Элиасом Лённротом на основе карельских и ингерманландских эпических песен (рун). Текст стал жанровым ориентиром для Клюева-эпика.

«Калевала», как известно, начинается с сотворения мира. Дева Воздуха Ильматар, забеременев от ветра и воды, становится матерью воды, поэтому на ее долю выпадает сотворение мысов и заливов, берега, глубин и отмелей в море (руна первая). В поэме Клюева в этой роли, как ни парадоксально, выступает народ. Он не только сотворил моря, а его погибшие матросы и в ином мире работают на строительство новой жизни. Подобно сынам Калевы, они являются ловцами «птиц-слов».

Калевальский след в этой поэме, как и в «Песни Солнца», не случаен. Напомним, что за два года до революции, в 1915 году, вышло второе издание «Калевалы» в переводе Л. Бельского, которое не могло не отозваться в художественном сознании Серебряного века, грезившего о создании «всемирного мифа». Этот «миф» творил и Н. Клюев, синтезируя великие мировые идеи и образы.

«Медный кит» корреспондирует также с руной семнадцатой, где Вяйнямёйнен, чтобы изготовить лодку, отправился к Антеро Випунену. Это оказалось далеко не простым делом, так как заклинатель-песнопевец заглотив героя. Тот, не растерявшись, устроил во чреве старика кузню. Випунен, измученный тем, что ему «до рта доходит уголь, / К языку <...> жар подходит / Раскаленного железа», исторг из своего чрева героя, предварительно одарив его «скрытым заклатьем / И словом из тайной глуби».

Библейской параллелью Випунену является кит. В Ветхом Завете его жертвой становится Иона. Вняв мольбам пророка, Бог приказывает рыбе через три дня низвергнуть его. Иона же, пройдя через смерть/воскрешение, идет по предначертанному пути и доносит до народа предсказания.

Ветхозаветное событие изображено на саркофагах ранних христиан, ибо для них оно стало символом перехода из жизни земной в жизнь вечную: так был истолкован ответ Христа на просьбу фарисеев показать знамение⁴. Иисус же знает только знамение пророка Ионы, ибо тот «был во чреве кита три дня

и три ночи, так и Сын человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мф. 12:39–40). Так и русские герои, пав жертвой во имя революционных идеалов, воскреснут в песнях и делах новой России.

Поэт верует, что в революции осуществится вековая народная мечта. Однако, по его убеждению, Новое время не родит что-то совсем новое, неведомое, оно родит возвращенный *вековым* опытом плод, поэтому он и обращается к *вечному* материалу. Создавая, например, образ планеты в поэмах, он видит, что ее основание есть медный кит, ее свод — три солнца. Соединяет их мировое древо. Им могут быть три дуба, но им может стать сама изба, ибо она стоит у Клюева в центре мира. Напомним, что в «Белой повести» появление в избе Бледного Коня влечет ряд превращений: «...печка в чертог обратилась... / Конь лавку копытом задел, / И дерево стало дорогой, / Путем меж алмазных полей...» (1999, 306) — т. е. путем в иной мир. Каждый предмет в избе выполняет функции связующего звена между мирами (т. е. может быть и мировым деревом, той вертикалью, что соединяет землю с небом).

Итак, в поэме «Медный кит» произошла трансформация древнейшего космогонического мира об изначальных водах благодаря контаминации этого сюжета с калевальскими и ветхозаветными мотивами, образами духовного стиха о «Чудо Георгия о Змии» и отсылками к современной литературной полемике. Таким образом, «Медный кит» становится для поэта олицетворением России, проходящей через испытание огнем революции и творящей новую реальность.

Тем не менее, мифологическая картина мира в творчестве Клюева не означает, что поэту были неизвестны современные теории о возникновении Вселенной. В его стихах и поэмах упоминаются имена многих ученых и изобретателей. Так, в поэме «Медный кит», как мы ранее отмечали, назван американский изобретатель и промышленник Эдисон, известный своими работами в области электротехники. Но он для поэта значим, поскольку является только одним из звеньев живой жизни во Вселенной, ибо и его мозг «унавозил в веках поросянок» во времена, когда Землю древний человек называл своей Матерью. Для Клюева мифологемы были не метафорой,

не фигурой речи, необходимыми поэту для эмоционального воздействия на читателей, а *живым* знанием, нитями, связующими прошлое и настоящее. Таким образом, познание смысла потаенного (фантастического) мира клюевского малого эпоса означает приобщение читателя к коллективной памяти.

Это знание ни в коем случае не умаляет очарования фантастическими образами поэмы, всей ее причудливой ткани, апеллирующими к эстетическому восприятию человека.

«Пылающие», солнечные («И Спас ярославский на солнечном»), радужные, кумачовые («И с девушкой пляшет Кумачневый Спас») и золотые образы находятся в постоянном движении, чтобы найти свое место в постоянно меняющейся, развивающейся Вселенной, и создают поразительный лик революционной эпохи с ее ложными идеями, мучительными страстями и великими надеждами.

Примечания

- ¹ Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / вст. ст. А. И. Михайлова, сост., подготовка текста, примеч. В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с. Тексты: № 1–№ 519; примечания: С. 363. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года издания источника и номера страницы в круглых скобках.
- ² Клюев Н. Словесное древо. Проза / вст. ст. А. И. Михайлова, сост., подг. текста, примеч. В. П. Гарнина. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2003. С. 35. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием года издания источника и номера страницы в круглых скобках.
- ³ Ершов П. П. Конек-горбунок. М.: Малыш, 1968. С. 79.
- ⁴ Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 253–254.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. — М.: Современный писатель, 1995. — Т. 2. — 400 с.
2. Белый А. Песнь Солнценосца // Скифы. Альманах. — 1918. — Вып. II. — С. 8–10.
3. Б (Бессалько П.). «Медный Кит» Николая Клюева // Грядущее. — 1919. — № 1. — С. 2.
4. Иванов-Разумник (Иванов Р. В.). Поэты и революция // Скифы. Альманах. — 1918. — Вып. II. — С. 1–7.
5. Криничная Н. А. Мифология воды и водоемов. Былички, бывальщины, поверья, космогонические и этиологические рассказы Русского Севера. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2014. — 390 с.

6. Маркова Е. И. Калевальские мотивы в поэме Николая Клюева «Песнь Солнценосца» // Труды Карельского научного центра РАН. Гуманитарные исследования. — 2014. — № 3. — С. 108–113.
7. Неёлов Е. М. Фольклорная сказка и научная фантастика (анализ художеств. текста): учеб. пособие. — Петрозаводск: ПГУ, 1986. — 104 с.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 369 с.
9. Филиппов Б. А. Варианты, разночтения, примечания // Н. Клюев. Сочинения: в 2 т. — Мюнхен: А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. — Т. 1. — С. 507–570.
10. Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира. — М.: Искусство, 1977. — 305 с.

Elena I. Markova

*Karelian Research Centre of The Russian Academy of Sciences
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

emarkova@krc.karelia.ru

TRANSFORMATION OF THE PLOT ABOUT CREATION OF THE WORLD IN NIKOLAY KLYUEV'S POEM "THE COPPER WHALE"

Abstract. The article is devoted to the analysis of N. Klyuev's perception of the October Revolution. He considered revolutionary process as an act of dying / birth, resurrection of Holy Russia. The poet doesn't observe specific events, except commemoration for the dead sailors perished in the battle for new life. Since metaphysics is more important for him than physics, it is significant for the poet to present the readers invisible, undercover world, which is depicted in the text by means of fantastic plot and a system of fantastic images. As soon as the world is "reborn" the poem actualizes an ancient cosmogenic plot about the creation of the world from the chaos of water. This plot received Christian connotation with time, so demiurge is Jesus Christ himself. Accomplices of evil in the form of sharks and louses act on behalf of satan. Copper Whale is an image which combines the visible and invisible worlds, the dying and being born. In its description the poet appeals to the 17th Kalevala verse, where the demiurge hero Vainamoinen goes through excruciating trials in the womb of Vipunen to obtain undercover knowledge. Old Testament prophet Jonah goes through similar trial in the womb of a whale. This event was interpreted by the first Christians as the sign of the Savior: as Jonah spent three days and three nights in the womb of the whale, so will Son of Man spend three days and three nights in the heart of the earth. Russia also has to go through these trials to become Holy Russia again.

Keywords: N. Klyuev, "Pesnoslov", "Copper Keith", Sacred Russia, "Kalevala", Vyaynyameynen, Vipunen

References

1. Afanašev A. N. *Poeticheskie vozreniya slavyan na prirodu: v 3 tomakh* [The Poetic Views of the Slavs on Nature: in 3 Vols]. Moscow, Sovremennyy pisatel' Publ., 1995, vol. 2. 400 p.
2. Belyy A. Pesn' Solntsenostsa [The Song of the Sun Bearer]. *Skify. Al'manakh* [Scythians. Almanac], 1918, issue 2, pp. 8–10.
3. B (Bessaľko P.). «Mednyy Kit» Nikolaya Klyueva [“Copper Whale” of Nikolay Klyuev]. *Gryadushchee*, 1919, no. 1, p. 2.
4. Ivanov-Razumnik (Ivanov R. V.). Poety i revolyutsiya [Poets and Revolution]. *Skify. Al'manakh* [Scythians. Almanac], 1918, issue 2, pp. 1–7.
5. Krinichnaya N. A. *Mifologiya vody i vodoemov. Bylichki, byval'shchiny, pover'ya, kosmogonicheskie i etiologicheskie rasskazy Russkogo Severa* [Mythology of Water and Waterbodies. Memorates, Fabulates, Popular Beliefs, Cosmogonic and Etiological Narratives of Russian North]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre Russian Academy of Sciences Publ., 2014. 390 p.
6. Markova E. I. Kaleval'skie motivy v poeme Nikolaya Klyueva «Pesn' Solnenostsa» [Kalevala Themes in Nikolay Klyuev's Narrative Poem “The Song of the Sun Bearer”]. *Trudy Karel'skogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy Akademii Nauk. Gumanitarnye issledovaniya* [Proceedings of the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences. Research in the Humanities Series], 2014, no. 3, pp. 108–113.
7. Neyolov E. M. *Fol'klornaya skazka i nauchnaya fantastika (analiz khudozhestvennogo teksta)* [Folk Tale and Science Fiction (Analysis of a Literary Text)]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1986. 104 p.
8. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of the Magic Fairy Tale]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 369 p.
9. Filippov B. A. Varianty, raznochteniya, primechaniya [Variants, Alternative Versions, Comments]. *Klyuev N. Sochineniya: v 2 tomakh* [Klyuev N. Works: in 2 Vols]. Munich, A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag Publ., 1969, vol. 1, pp. 507–570.
10. Khanyutin Yu. M. *Real'nost' fantasticheskogo mira* [Reality of Fantastic World]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 305 p.

Дата поступления в редакцию: 21.07.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3768

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Марина Владимировна Заваркина*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

mvnikulina@mail.ru

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА*

Аннотация. В статье рассматривается ранний период творчества А. Платонова, отличительной чертой которого является обилие научно-фантастических произведений. Мир фантастический и мир реальный тесно переплетаются в текстах писателя: А. Платонов наделяет своих героев автобиографическими чертами, «дарит» им идеи собственных изобретений. В статье делается вывод, что фантастику А. Платонова можно отнести не к чисто научной (НФ), а к социальной. Одной из главных тем социальной фантастики писателя является тема взаимоотношения человека и природы. Эта тема позволяет увидеть в его произведениях черты других жанров: утопии и антиутопии. Другой чертой ранних произведений А. Платонова является синтез научной фантастики и мифологической условности. В статье анализируется сюжет «испытания», мотив пути, который становится главным сюжетобразующим фактором и символизирует поиск главным героем истины, а также рассматриваются два утопических образа: Америки как технократического рая и образ города-сада. Синтез фантастики, утопии и мифа создает специфический фантастический мир А. Платонова.

Ключевые слова: А. Платонов, фантастика, фантастический мир, утопия, антиутопия, миф

Творчество А. Платонова 1918–1927 годов традиционно считают периодом становления писателя, когда формируются стиль, поэтика, основной корпус идей. Фантастические произведения занимают не очень объемную, но существенную часть раннего творчества А. Платонова. К ним относят рассказы «Маркун» (1921), «Невозможное» (1921), «Сатана мысли» (1922), «Приключения Баклажанова» (1922), «Потомки солнца» (1922), «Рассказ о многих интересных вещах» (1923), «Лунные изыскания (Рассказ о “кирпиче”» (1926), «Родоначальники нации или беспокойные происшествия» (1927). Переходным этапом в творчестве писателя стала повесть «Эфирный тракт» (1927), в работе над которой, по мнению

В. Васильева, «умирал утопический писатель и рождался реалистический художник» [4, 67]. Н. В. Корниенко считает, что повесть стала «важным этапом в поиске “индекса персонажа” <...> той веры-сомнения, под знаком которой оформляется в повести герой: ставший центральным для всего последующего творчества Платонова» [10, 54]. Конечно, фантастика как элемент поэтики художественных произведений Платонова продолжает играть важную роль и в более поздних его произведениях, например, в повести «Ювенильное море» (1931), но именно в текстах 1920-х годов сложился особый фантастический мир писателя.

В определении термина «фантастика» мнения исследователей схожи в одном: о фантастическом в произведении можно говорить тогда, «когда возникает несовпадение, расхождение точек зрения “изнутри” (глазами героя) и “извне” (глазами слушателя, читателя) на возможность или невозможность художественного мира» [11, 39]. По мнению В. Н. Захарова, «критерий фантастического — объективная действительность, которая позволяет определить принадлежность данного явления либо к реальному миру, либо к фантазии человека» [8, 49]. Ц. Тодоров называет это «колебаниями», которые испытывает читатель и которые становятся первейшим условием фантастического жанра [18, 30].

При дефиниции категории «фантастический мир» обратимся к работам Е. М. Неёлова. По его мнению, данная категория «позволяет рассматривать фантастику как вечное и в то же время современное явление художественного творчества», фантастический мир является «разновидностью» «мира художественного» [13, 30], «фантастический мир, с одной стороны, жанрово обусловлен <...> с другой <...> может носить индивидуальный авторский характер» [13, 31]. Фантастический мир А. Платонова 1920-х годов специфичен своей двойственностью: с одной стороны, в нем переплетаются фантастика и реальность, фантастика и быт¹, с другой — фантастика и утопия, фантастика и миф.

Прежде всего, хотелось бы отметить особые взаимоотношения фантастического и реального миров в творчестве писателя. А. Платонов перемежает фантастические изыскания своих героев с собственными научными поисками. Это позволило, например, В. Васильеву назвать писателя одним из

самых грамотных «научно и технически» [4, 59]. К. А. Баршт перечисляет целый ряд научных теорий и гипотез, о которых А. Платонов упоминает в своих произведениях: от квантовой теории М. Планка и открытия электрона Дж. Томсона до общей и специальной теории относительности А. Эйнштейна [2, 122]. Эти концепции и гипотезы, по мнению исследователя, формировали особенности художественного пространства и времени в произведениях писателя, «вливали на композицию эпизода или всего произведения в целом» [2, 122]. Прочная связь фантастики и реальности сохранилась и в более поздних произведениях Платонова. Так, в повести «Ювенильное море» (в которой фантастика сохранилась только в виде отдельных мотивов) главный герой (Вермо) ищет «ювенильную» воду. Исследователь Л. Геллер проводит параллель между Вермо и геологом Эдуардом Зюссом и делает вывод, что в магматическом происхождении «ювенильной» воды в повести нет ничего фантастического: «...наука не разоблачается и не выводится в комическом виде — не пародируется, а трактуется глубоко и серьезно» [5, 104]. Другой исследователь, М. Геллер, упоминает о патентах на изобретения, которые А. Платонов берет на свое имя в начале 1920-х годов и которые связаны с научными изысканиями героев его фантастической прозы [6, 24]. Еще одной чертой «проникновения» реального мира в фантастический является тот факт, что Платонов наделяет своих героев автобиографическими чертами, например: Маркун, герой одноименного рассказа А. Платонова, так же, как и сам автор, из многодетной семьи, а Вогулов не только герой рассказа «Сатана мысли», но и один из литературных псевдонимов писателя.

Как пишет Е. М. Неёлов, понятие «фантастический мир» охватывает все произведение, «отражает его целостность» [13, 33], т. е. охватывает все уровни художественного текста. В фантастике А. Платонова ключевыми категориями поэтики становятся: тип сюжетной ситуации, образ главного героя, определенные темы и мотивы. Основной сюжетной ситуацией фантастических произведений А. Платонова является «сюжет-испытания» (по М. Геллеру, «испытания будущего» [6, 63]). В центре сюжета находится образ героя-испытателя, нередко самоучки (Маркун, Вогулов, Баклажанов, Матиссен, Попов,

Крейцкопф, Кирпичников). Важную роль в поэтике произведений играет мотив пути, который становится главным сюжетообразующим фактором, а в метафорическом плане символизирует поиск главным героем истины и смысла жизни через научное открытие. Главными темами, связующими практически все фантастические произведения А. Платонова, становятся: любовь к дальнему и любовь к ближнему, ответственность испытателя за свое открытие, взаимоотношения человека и природы. Фантастику А. Платонова можно отнести не к чисто научной фантастике (НФ), а к фантастике социальной. По мнению О. А. Павловой, у последней есть свои определенные черты: «вспомогательная роль фантастической гипотезы <...>, дающей лишь внешний (фабульно-событийный) толчок развитию сюжета <...> исследование глобальных общечеловеческих проблем <...> (анализ последствий научно-технического прогресса, экологические и этические аспекты существования человеческой цивилизации)» [16, 322].

Почти в каждом научно-фантастическом произведении А. Платонова есть описание гениального научного открытия: вечный двигатель («Маркун»), переделка земного шара с помощью ультрацвета («Сагана мысли»), изобретение устройства для полета на Луну («Лунные изыскания (Рассказ о “кирпиче”»)), эфирный тракт (или теория искусственного выращивания электронов) («Эфирный тракт»), существование науки антропотехники, позволяющей создавать бессмертное человеческое тело с помощью электричества («Рассказ о многих интересных вещах»), розовое масло, дающее человеку возможность не стареть («Родоначальники нации или беспокойные происшествия», «Эфирный тракт»; позже этот образ снова появится в повести «Впрок»), наконец, идея передачи мысли на расстоянии («Эфирный тракт»). По мнению Е. М. Неёлова, в научно-фантастическом произведении «рассказ об изобретении или открытии очень важен» [12, 50], но при этом «воплощается “дух”, а не “буква” науки» [14, 40].

А. Платонова больше всего интересует «взаимосвязь между изобретателем и изобретением» [6, 64]. Парадокс, но все герои фантастики А. Платонова грезят о всеобщем счастье, будучи сами глубоко несчастными людьми. Так, герой рассказа «Лунные изыскания...» инженер Петер Крейцкопф

расстался с женой и мучительно это переживает, его активная деятельность направлена не только на создание «некоего транспортного орудия, способного перемещаться во всякой газовой среде»², но и для забвения собственного разбитого сердца. Герой «Сатаны мысли», инженер Вогулов, пережил смерть любимой девушки, и теперь «сила любви, энергия сердца хлынула в мозг» (204) и перевоплотилась в ненависть, с которой герой мечтает о переустройстве (а на самом деле — об уничтожении) земного шара. Многие ученые в произведениях Платонова, так и не найдя истины, убивают себя: Петер Крейцкопф («Лунные изыскания...»), Фаддей Кириллович Попов и инженер Матиссен («Эфирный тракт»). Последний герой, научившись убивать других силой собственной мысли, не выдержал чудовищности своего открытия.

Цель платоновских героев зачастую благородна: они мечтают открыть новые источники энергии, чтобы человек находил время для другого человека, поэтому тема электрификации — одна из ключевых в публицистике и художественных произведениях писателя на протяжении всего творческого пути. В рассказе «Невозможное» эта идея становится центральной: «Изобретение прибора, превращающего свет в рабочий ток, откроет эру света в экономике и технике и эру свободы в духе, ибо человек только тогда освобожден будет от труда — работы, от боя с материей и предастся творчеству и любви» (190). Надежды, которые связывал молодой Платонов с электрификацией, были, как мы видим, не столько технические, сколько метафизические: «...электрический свет и электрический двигатель не только дадут нам вечный день и хлеб, но дадут и новую человеческую товарищескую душу»³. Этот мотив будет настойчиво повторяться и в повестях А. Платонова 1930-х годов. Так, герои повестей «Хлеб и чтение» (<1931>) и «Ювенильное море» надеются, что электричество даст человеку не только хлеб (пищу) и чтение (возможность образования), но и свободу, что при коммунизме «механизмы вступят в труд и освободят людей для взаимного увлечения»⁴. Мотив «плена / свободы» в повести «Хлеб и чтение» находит разрешение в сцене переустройства тюремной башни под электростанцию, «где узниками» должны стать «лошадиные силы природы, а человек свободным»⁵. В финале повести один

из ее главных героев Душин выступает с докладом об электрификации и идет против позиции профессора Преображенского, который (вопреки семантике своей фамилии) не верит в возможное преобразование мира и человека с помощью электричества.

Однако нередко эта благородная идея оборачивается подменной любви к ближнему любовью к дальнему абстрактному человечеству. К этой мысли приходит уже герой самого первого научно-фантастического рассказа А. Платонова — Маркун («Маркун»). Горя мечтой о создании вечного двигателя, все больше и больше погружаясь в чертежи, герой не замечает, как отдаляется от своих близких и даже обижает их: «Отчего мы любим и жалеем далеких, умерших, спящих. Отчего живой и близкий нам — чужой», — задается вопросом герой. В финале он со стыдом признается себе, что не может двигаться дальше, потому что все это время «загораживал собою мир, любил себя» (146). Этот «тупик» А. Платонов метафорически назовет «гробом» мысли. Так, герой повести «Эфирный тракт», Михаил Кирпичников, родом из города Грбовска — название становится знаменательным и для судьбы самого ученого: он погибает, не успев завершить свои исследования. Метафору смерти («гроб») А. Платонов позже разовьет в романе «Счастливая Москва», где будет показано, как человек науки становится узником собственного сознания.

Одной из главных тем социальной фантастики А. Платонова является тема взаимоотношений человека и природы. Эта тема позволяет увидеть в фантастике писателя черты других жанров: утопии и антиутопии. Если в научной фантастике, по мнению Е. М. Неёлова, «персонажи <...> лишены, как и сказочные герои, личностного аспекта, и поэтому перед ними не стоит проблема выбора» [12, 80], то платоновские герои, наоборот, постоянно сталкиваются с необходимостью сделать выбор (как научный, так и этический), причина же этого «столкновения» лежит в том, что в его научно-фантастических произведениях фантастика «встречается» с утопией.

Утопию очень часто рассматривают как разновидность научной фантастики [3], [9]. Ю. И. Кагарлицкий в главе «Фантастика, утопия, антиутопия» говорит о возможном разном

пропорциональном соотношении в произведении фантастики и утопии: фантастика может находиться в утопии на равных или ее разрушать [9, 289]. В ранних научно-фантастических произведениях А. Платонова сталкиваются не только фантастика и утопия, но также утопия и антиутопия. Так, в рассказе «Потомки солнца» рассказчик делает парадоксальный вывод: «История человечества есть убийство им природы, и чем меньше природы среди людей, тем человек человечнее...» (226). В рассказе «Лунные изыскания...» Петер Крейцкопф, пройдя через испытание любовью, наукой и жизнью, наконец, создает летательный аппарат для доставки человека на Луну, но одно из последних сообщений, посланных им на землю перед самоубийством, было следующее: «Последний раз скажите, что люди очень ошибаются: мир не совпадает с их знанием» (122). «А чтоб мою науку проверить, нужно целый мир замучить», — признается инженер Матиссен, тоже убивший себя⁶. Скептическое отношение к достижениям цивилизации и научно-технического прогресса, как признавался сам Платонов, — одна из главных тем и повести «Ювенильное море»: «Незнание и непонимание природы, преувеличенное представление о месте человека в ней и о “покорении” природы ведет не только к практическим ошибкам, но и к философскому пессимизму»⁷. В статье «О первой социалистической трагедии» (1934), ставшей идейным ядром произведений писателя 1930-х годов, Платонов признавался, что боится такого состояния дел, когда «техника... решает все»⁸.

Утопическим образом, который одновременно несет и негативные функции (что также придает утопии Платонова черты антиутопии), является образ Америки как технократического рая («Рассказ о многих интересных вещах», «Эфирный тракт», «Ювенильное море»). Герои мечтают поехать или едут в Америку, чтобы научиться добывать электричество (Копчиков, Кирпичников, Вермо), но оказывается, наука губительна, когда служит не истине, а инстинкту потребления или каким-либо другим сугубо утилитарным целям. Америке как символу бездуховности (именно в Америке погибает главный герой-ученый Михаил Кирпичников из повести «Эфирный тракт») противопоставлен образ Японии как символ духа (где временно проживает его сын Егор Кирпичников).

Утопические образы так сильны в текстах раннего Платонова, что некоторые исследователи видят преобладание в них черт утопического жанра над фантастическим. Так, анализируя «Рассказ о многих интересных вещах», О. А. Павлова пишет: «Научная фантастика в структуре рассказа играет факультативную роль, служит лишь средством художественного выражения платоновской технико-мистической утопии» [17, 163]. Таким образом, поднимается вопрос о взаимодействии не только фантастики и утопии в произведениях Платонова, но и фантастики и мифа. О. А. Павлова анализирует, по сути, синтез научной фантастики и мифологической условности в рассказе писателя.

По мнению В. Н. Захарова, «истоки фантастики лежат в мифе, но сам миф еще не есть фантастика» [8, 49], более того, «в искусстве миф, мистика, наука и т. п. превращается зачастую в фантастику» [8, 54]. В научно-фантастических произведениях А. Платонова миф проявляется в особенности мышления героев, которое близко мифологическому сознанию. Так, одна из главных целей всех научных открытий героев платоновской прозы не только сделать людей счастливыми и свободными, но и дать свое название миру и, как следствие, подчинить мир себе. Маркун, герой одноименного рассказа, ищет «точку опоры» (142), чтобы двигаться дальше к своим открытиям, в рассказе «Потомки солнца» главной задачей социальной революции герой-рассказчик называет восстание на вселенную, ее реконструкцию (224), в повести «Эфирный тракт» сын Михаила Крипичникова, Егор, ищет «корень мира, почву вселенной, откуда она выросла»⁹. В повести «Ювенильное море» главный герой, Николай Вермо, подумывает о «собственной космогонии»¹⁰. В финале указано отчество героя — Эдвардович. О параллели, которую можно провести между героем Платонова и русским изобретателем в области аэродинамики, одним из основателей русского космизма, Константином Эдуардовичем Циолковском, писали еще первые рецензенты повести.

Герои Платонова не только намереваются дать свое название миру, но и «родить» новую нацию, стать «родоначальниками». Мечтает «о новой нации» Иван Копчиков, герой

«Рассказа о многих интересных вещах»: «Будет Суржа без голода, без болезней, без горестей, без драк» (251). Образ новой Суржи, по мнению М. Геллера, — первая утопия в творчестве писателя [6, 24]. Позже идея создания новой нации будет положена в основу сюжета повести «Джан» (1934—1935).

Наконец, герои мечтают создать некий идеальный топос, так появляется мифологически-утопический образ дома-сада из «Рассказа о многих интересных вещах». В целом в литературе начала XX века можно выделить два основных вида утопии: утопия машинизированного общества пролетарских писателей (А. Богданов, А. Гастев, В. Кириллов, И. Филипченко, ранний А. Платонов и др.) и крестьянская утопия (С. Есенин, Н. Клюев, П. Орешин, С. Клычков и др.). Две основные линии утопической литературы соответствуют полярным типам представлений о будущем общественном устройстве, которые можно обозначить как пространственные модели «утопии-города» и «утопии-сада»: «Если в городской утопии в центре внимания находятся общественно-государственный, технико-цивилизаторский аспекты жизни, то утопия-сад отводит это место непринужденной семейной жизни в кругу близких и исконной близости человека к природе» [7, 253]. В «Рассказе о многих интересных вещах» образ дома-сада (а шире — города-сада) складывается из двух частей (городской и деревенской), являющихся одинаково важными для А. Платонова: единый дом (внутри и снаружи которого находился сад) был построен не только для всех людей, но и для домашнего скота, который содержался в «великой чистоте и здоровье, как и люди» (260).

Фантастика, утопия и миф прекрасно «уживаются» в произведениях Платонова, но это соседство не умаляет в них роли фантастического. Сходство — в эскапистской функции как фантастики, так и утопии и мифа. Однако этот уход есть возвращение к «вечным (“детским”) основам жизни — то есть к идеалу» — «фантастическое изображение становится идеальным выражением авторской позиции» [15, 81].

Фантастический мир в произведениях А. Платонова 1920-х годов — свидетельство того, как усиленно искал молодой писатель ответы на волнующие его вопросы: в литературе,

науке, искусстве. Согласимся с К. А. Барштом, что «Платонов выработал оригинальную физико-онтологическую концепцию, в которой синтезировал все самое существенное, что он мог бы обнаружить в естествознании, философии и литературно-эстетической мысли» [1, 121]. Свое понимание природы фантастического А. Платонов дал в одном из писем к жене 1922 года: «Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное — невеста человечества, и к невозможному летят наши души... Невозможное — граница нашего мира с другим»¹¹.

Примечания

- * Исследование выполнено по гранту Министерства образования и науки России «Новые источниковедческие и текстологические исследования русской словесности XIX–XX вв.» (№ 34.1126).
- ¹ Е. Замятин в статье «Новая русская проза» (1923) писал: «Сама жизнь... перестала быть плоско-реальной <...> В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда — так логична в сегодняшней литературе тяга <...> к сплаву реальности и фантастики» (Замятин Е. Избранные произведения. М., 1990. С. 430). О синтезе фантастики и быта как о необходимом качестве нового искусства говорил и руководитель группы «Перевал» А. К. Воронский (см.: Воронский А. К. Искусство видеть мир (О новом реализме) // Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 413).
- ² Платонов А. П. Сочинения. Том первый. 1918–1927. Книга первая: рассказы, стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 102. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи в круглых скобках.
- ³ Платонов А. П. Свет и социализм // Платонов А. П. Сочинения. Том первый. Книга вторая: статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 159.
- ⁴ Платонов А. П. Эфирный тракт: повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011. С. 395.
- ⁵ Платонов А. П. Технический роман. I. Хлеб и чтение // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 929.
- ⁶ Платонов А. П. Эфирный тракт. С. 63.
- ⁷ Андрей Платонов в документах ОГПУ — НКВД — НКГБ // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. С. 852.
- ⁸ Платонов А. П. Фабрика литературы: литературная критика, публицистика. М.: Время, 2011. С. 641.
- ⁹ Платонов А. П. Эфирный тракт. С. 93.
- ¹⁰ Там же. С. 351.
- ¹¹ Платонов А. П. Живя главной жизнью. М., 1989. С. 383–384.

Список литературы

1. Баршт К. А. Космологический диегесис Платонова: теория эфира, времени и пространства в произведениях писателя и современной ему естественно-научной мысли // Wiener Slawistischer Almanach. — 2009. — № 63. — С. 121–149.
2. Баршт К. А. «Эфирный ветер» и общая теория относительности А. Эйнштейна в произведениях А. Платонова: имитация и интерпретация // Вестник ТГПУ. — Вып. 7 (109). — 2011. — С. 122–128.
3. Бритиков А. Эволюция научной фантастики // О прогрессе в литературе. — Л.: Наука, 1977. — С. 209–237.
4. Васильев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. — М.: Современник, 1982. — 230 с.
5. Геллер Л. Наука и миф, гротеск и поэзия: четыре стихии «Ювенильного моря» // Поэтика Андрея Платонова. — Сб. 1: На пути к «Ювенильному морю». — Белград, 2013. — С. 103–133.
6. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — М.: МИК, 2000. — 432 с.
7. Гюнтер Х. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. — М.: Прогресс, 1991. — С. 252–276.
8. Захаров В. Н. Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск, 1986. — С. 47–54.
9. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? — М.: Худож. лит., 1974. — 352 с.
10. Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. — 1993. — № 1. — 320 с.
11. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. — 200 с.
12. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 126 с.
13. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. — Вып. 1: Исследования и материалы. — С. 31–40.
14. Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 71 с.
15. Неёлов Е. М. Сказка-ложь? // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2016. — Вып. 4: Поэтика фантастического. — С. 72–85.
16. Павлова О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. — Волгоград: Волгоградское научное изд-во, 2004. — 472 с.
17. Павлова О. А. Синтез мифа и научной фантастики в «Рассказе о многих интересных вещах» А. Платонова // Изменяющаяся Россия — изменяющаяся литература: художественный опыт XX — начала XXI веков: сб. науч. тр. — Саратов: Наука, 2008. — Вып. II. — С. 160–164.
18. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.

Marina V. Zavarkina*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

mvnikulina@mail.ru

THE FANTASTIC WORLD OF ANDREI PLATONOV

Abstract. The article studies the early period of A. Platonov's creative work, whose peculiarity is the abundance of science fiction. Fantastic and real worlds are closely interrelated in the writer's texts: A. Platonov attributes autobiographical features to his characters and grants them the ideas of his own inventions. In the article it is concluded that A. Platonov's fantastika cannot be defined as purely scientific (NF), but rather as social one. One of the main themes of the social fantastika of the writer is the relationship between Man and nature. This theme allows revealing the traits of other genres in his works: utopia and dystopia. Another feature of the early works of Andrei Platonov is a synthesis of science fiction and mythological conventionalism. The article examines the "ordeal" theme, the motive of the road, which becomes the main plot-forming factor and symbolizes a search for truth by the protagonist. The article also considers two utopian images in A. Platonov's texts: the image of America as a technocratic Paradise and the image of the City-Garden. The synthesis of science fiction, utopia and myth creates the specific fantastic world of Andrei Platonov.

Keywords: A. Platonov, science fiction, fantastic world, utopia, dystopia, myth

References

1. Barsht K. A. Kosmologicheskii diegesis Platonova: teoriya efira, vremeni i prostranstva v proizvedeniyakh pisatelya i sovremennoy emu estestvenno-nauchnoy mysli [Cosmological Diegesis of Platonov: The Theory of Ether, Time and Space in the Works of the Writer and According to the Ideas of Natural Science of His Time]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2009, no. 63, pp. 121–149.
2. Barsht K. A. «Efirnyy veter» i obshchaya teoriya otnositel'nosti A. Enshteyna v proizvedeniyakh A. Platonova: imitatsiya i interpretatsiya [The "Ether Wind" and A. Einstein's Theory of General Relativity in the Works of A. Platonov: Imitation and Interpretation]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 2011, vol. 7 (109), pp. 122–128.
3. Britikov A. Evolyutsiya nauchnoy fantastiki [Evolution of Science Fiction]. *O progresse v literature* [About the Progress in Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 209–237.
4. Vasilev V. *Andrey Platonov. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Andrei Platonov. Essay on Life and Creative Work]. Moscow, Sovremennik Publ., 1982. 230 p.
5. Geller L. Nauka i mif, grotesk i poeziya: chetyre stikhii «Yuvenil'nogo morya» [Science and Myth, the Grotesque and Poetry: Four Elements of "The Juvenile Sea"]. *Poetika Andreyana Platonova. Sbornik 1: Na puti k «Yuvenil'nomu moryu»* [The Poetics of Andrei Platonov. Part 1: On the Way to "The Juvenile Sea"]. Belgrade, 2013, pp. 103–133.

6. Geller M. *Andrey Platonov v poiskakh schast'ya* [*Andrei Platonov in Search of Happiness*]. Moscow, MIK Publ., 2000. 432 p.
7. Gyunter Kh. Zhanrovye problemy utopii i «Chevengur» A. Platonova [The Problems of Genre of Utopia and “Chevengur” by A. Platonov]. *Utopiya i utopicheskoe myshlenie: antologiya zarubezhnoy literatury* [*Utopia and Utopian Thinking: Anthology of Foreign Literature*]. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 252–276.
8. Zakharov V. N. Uslovnost' i fantastika (vzaimootnoshenie kategoriy) [Conventionalism and The Fantastika (The Interrelation of the Categories)]. *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya* [*Genre and Composition of a Literary Work*]. Petrozavodsk, 1986, pp. 47–54.
9. Kagarlitskiy Yu. I. *Chto takoe fantastika?* [*What is The Fantastika?*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 352 p.
10. Kornienko N. V. Istoriya teksta i biografiya A. P. Platonova (1926–1946) [History of the Text and the Biography of A. P. Platonov (1926–1946)]. *Zdes' i teper'*, 1993, no. 1. 320 p.
11. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [*The Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p.
12. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [*Fairy Tale, Science Fiction, Modernity*]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 126 p.
13. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki (Stat'ya vtoraya: Problema granits) [The Fantastic World as a Category of the Historical Poetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1990, vol. 1: *Issledovaniya i materialy* [*Researchers and Materials*], pp. 31–40.
14. Neyolov E. M., Strukova A. E. *Russkaya fantastika: nereshennye problemy* [*The Russian Fantastika: Unresolved Problems*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013. 71 p.
15. Neyolov E. M. Skazka — lozh'? [Is Tale a Lie?]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2016, vol. 4: *Poetika fantasticheskogo* [*The Poetics of The Fantastic*], pp. 72–85.
16. Pavlova O. A. *Metamorfozy literaturnoy utopii: teoreticheskiy aspekt* [*The Metamorphosis of Literary Utopia: A Theoretical Aspect*]. Volgograd, Volgograd Scientific Publ., 2004. 472 p.
17. Pavlova O. A. Sintez mifa i nauchnoy fantastiki v «Rasskaze o mnogikh interesnykh veshchakh» A. Platonova [The Synthesis of Myth and Science Fiction in “The Story of Many Interesting Things” by A. Platonov]. *Izmenyayushchayasya Rossiya — izmenyayushchayasya literatura: khudozhestvennyy opyt XX — nachala XXI vekov* [*A Changing Russia — Changing Literature: Artistic Experience of the 20th and the Early 21st Centuries*]. Saratov, Nauka Publ., 2008, vol. 2, pp. 160–164.
18. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [*The Introduction to Fantastic Literature*]. Moscow, Dom intellektual'noy knigi Publ., 1999. 144 p.

Дата поступления в редакцию: 20.02.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3767

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Екатерина Константиновна Агапитова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

ithaelin@mail.ru

ФОЛЬКЛОРНО-СКАЗОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ЕФРЕМОВА

Аннотация. В статье рассмотрены некоторые особенности поэтики волшебной сказки, нашедшие отражение в научно-фантастической литературе вообще и в творчестве И. А. Ефремова в частности. Известно, что главным героем фантастического произведения является собственнo мир, созданный автором. Поэтому особое внимание уделено законам построения альтернативного фантастического мира, которые впервые были выделены исследователями (в том числе и Е. М. Неёловым) применительно к волшебной сказке: разделение на «свое» и «чужое», разграничение «взгляда извне» и «взгляда изнутри», отсутствие выбора, требование держать данное слово. В процессе анализа не только самого известного из творений И. А. Ефремова — романа «Туманность Андромеды», — но и других произведений писателя, был сделан вывод, что все эти законы нашли полное и явное отражение в поэтике его романов (причем не только научно-фантастических, но и исторических, например, в «Таис Афинской»).

Ключевые слова: И. А. Ефремов, научная фантастика, волшебная сказка, «свое»-«чужое», поэтика

Судьба творческого наследия советского писателя-фантаста И. А. Ефремова была сложной и неоднозначной. Его творчество пользовалось огромной популярностью у читателей в 60–70 годы XX века (после выхода в свет в 1957 году известнейшего, можно сказать, программного романа «Туманность Андромеды», о котором мы до сих пор вспоминаем в первую очередь, когда слышим «Иван Ефремов»). В дальнейшем, после выхода в 1970 году романа «Час Быка», вызвавшего возмущение Ю. В. Андропова, наступил период замалчивания, даже запланированное издание собрания сочинений было отложено на несколько лет (и этот роман в него не вошел). Потом, после распада СССР, имя И. А. Ефремова было незаслуженно забыто и читателями, и критиками. И только сейчас,

уже в XXI веке, его жизнь и деятельность вновь вызвали интерес у читателей и исследователей. По крайней мере, очень показательны даты выхода трех монографий, посвященных жизни писателя: «Через горы времени» Е. П. Брандиса и В. И. Дмитриевского [5] — 1963 год, «Иван Антонович Ефремов» П. К. Чудинова [17] — 1987 год и «Иван Ефремов» О. Ерёминой и Н. Смирнова [8] — 2013 год.

Мы знаем И. А. Ефремова частично как писателя-фантаста («Туманность Андромеды», «Сердце Змеи», «Час Быка»), частично как автора исторических романов («Таис Афинская», «На краю Ойкумены»). При этом мы должны учитывать, что все особенности поэтики «Туманности Андромеды» точно так же можно найти в «Таис Афинской» и, наоборот, мир, описанный во всех его произведениях, един и живет по одним и тем же законам [2], [3]. С некоторой степенью условности можно рассуждать об определенной общности жанра всех его литературных произведений, особенно если учитывать то, что сам писатель неоднократно говорил, что все его произведения — фантастические, во всех есть фантастика и «фантазировать можно на любую тему — и о далеком будущем и о давно минувших временах» [11, 203]. Таким образом, говоря о поэтике И. А. Ефремова, мы, в первую очередь, говорим о поэтике фантастического.

Во многом мир, созданный писателем, построен по законам поэтики волшебной сказки [13], [14]. В частности, самый бросающийся в глаза пример: в «Туманности Андромеды» возвращение земного звездолета «Гантра» из полета к погибшей планете представляет собой своеобразную инверсию сказочного пути «туда и обратно», о чем подробно рассказывается в книге Е. М. Неёлова «Волшебно-сказочные корни научной фантастики» [12]. И таких явных влияний достаточно много.

Поэтому, опираясь на предыдущие исследования, мы можем указать, что при создании альтернативного фантастического мира писатели используют (осознанно или нет) законы мира сказочного. Законов этих известно немного [14, 61–62]. Во-первых, это закон разделения на «свое» и «чужое». Вся территория мира равно для всех делится на «свое» — безопасное и «чужое» — крайне (даже смертельно) опасное. Во-вторых, это принципиальное отсутствие проблемы выбора. В этом

мире не герой выбирает свою судьбу, а судьба — героя. В-третьих, это противопоставление взгляда «извне» и взгляда «изнутри». И именно это противопоставление создает так необходимую этому миру «иллюзию достоверности» [2, 134]. И в-четвертых, это требование к героям держать данное слово, как бы мучительно это ни было, и какие бы неприятности это за собой ни влекло [16, 212], а также связанный с этим требованием феномен *запрета* (здесь и далее в тексте статьи, если не оговорено дополнительно, курсив мой. — Е. А.) и естественное (для сказочного мира) его нарушение.

Начнем мы рассмотрение этих законов с противопоставления взгляда «извне» (с точки зрения читателя) и «изнутри» (с точки зрения героя), поскольку для самого мира и его поэтики этот закон наиболее важен. Взгляд «изнутри», от лица героя, из его времени и с учетом его психологии неоднократно отмечался исследователями как характерная особенность стиля И. А. Ефремова [5, 194], [6, 172]. Точно так же сам автор применительно к «Туманности Андромеды» напрямую писал в своей статье о творческой истории романа, что ему хотелось «взглянуть на мир завтрашнего дня не извне, а *изнутри*» (курсив И. А. Ефремова. — Е. А.) [9, 147]. При этом мы должны учитывать, что выразителем точки зрения автора всегда является главный положительный герой (а учитывая специфику творчества И. А. Ефремова с его явной нелюбовью к «злодеям», — просто главный герой), что при работающей у читателя «установке на вымысел» создает внутри фантастического мира полную «иллюзию достоверности». Это во многом связано с тем, как тщательно автор подбирал главного героя, который мог бы стать «аватарой» автора в его мире и носителем авторской идеи. О таких его размышлениях свидетельствует письмо фантаста к В. И. Дмитриевскому о романе «Таис Афинская» от 25 мая 1971 года:

Мне нужно было взглянуть на деяния Александра глазами образованного, но не заинтересованного в политике, завоеваниях, торговле человека, свободного от принадлежности к той или иной школе философов, — философа, свободного от воспевания подвигов поэта, историка, не углубленного в свое творчество, как художник, и потому имеющего открытые глаза. Лучше гетеры не найти [7, 7].

Взгляд изнутри требует предельной и безусловной реальности. Но эта внутренняя реальность возможна только в том случае, если есть граница, отделяющая фантастический мир от нашего обыденного физического мира [14, 59]. Эта граница четко ощущается читателем, но прямо она проявляется исключительно редко (разве что в фантастическом произведении речь напрямую идет об *ином* мире — другая планета или параллельный мир). В творчестве И. А. Ефремова границей, «закрывающей» фантастический мир, служит, в первую очередь, время [3]. Время, отделяющее происходящие события от сегодняшней повседневности, поскольку прямой перелет на другую планету или просто покидание пределов Земли появляется только в «Часе Быка» и «Сердце Змеи» (в «Туманности Андромеды» для создания фантастического мира «земные» главы не менее важны, чем «космические», поэтому однозначно мы не можем включить ее в эту категорию). Мир «Туманности Андромеды» — это наш мир через полторы тысячи лет, и именно этот временной интервал и служит абсолютной границей. В принципе, И. А. Ефремов был не первым и не единственным, кто использовал такую временную границу; пожалуй, наиболее ярким примером подобного приема является «Машина времени» Г. Уэллса. Этим же способом пользовались и создатели исторических романов о совсем уж давно минувших временах — достаточно вспомнить Рони Старшего с его «Борьбой за огонь». Этот же прием временно-го отстранения И. А. Ефремов использовал и в своих исторических произведениях: 2300 лет отделяют нас от Таис и 4500 — от Баурджеда, и эта толща лет не позволяет нам полностью признать их как персонажей «нашей» истории, хотя и Таис и, тем более, Александр Македонский — реальные исторические личности.

Закон разделения на «свое» и «чужое» также необычайно важен для понимания структуры мира ефремовской фантастики [1]. В творчестве И. А. Ефремова мы видим своеобразную эволюцию сказочного противопоставления «своего» и «чужого» — от полнейшего неприятия и борьбы в исторических произведениях до заведомого «приятного» в романах о будущем. Причем даже в так называемых исторических романах намечен уже путь постепенного «освоения» чужого, которое достигает своего максимума в романе «Час Быка». Вся

прописанная в этом романе хронология ефремовского мира очень четко обозначает вехи этого «освоения», все больше увеличивая общность и единение мира: Эра Разобщенного Мира — Эра мирового Воссоединения — Эра Общего Труда — Эра Встретившихся Рук. Причем последняя точка на самом деле последней не является, так как главная героиня, Фай Родис, дочь Эры Встретившихся Рук, уже задумывается о том, что придет ей на смену в грядущем:

Эра соединения Шакти и Тамаса? Уравновешивание корней двухполюсной вселенной? Но как избежать замыкания, бесструктурности, аннигиляции?¹

Эта фраза любимой героини И. А. Ефремова на новом уровне дает нам понимание необходимости для созданного мира (для реального, впрочем, тоже) как минимум двух начал — «своего» и «чужого», но при этом борьба их не является обязательным элементом: в конце концов в магните полюса не враждуют друг с другом, но их наличие обеспечивает существование магнитного поля, то есть, пользуясь этой аналогией, — мира.

Закон «отсутствие выбора» и требование «держат данное слово» можно считать наиболее интересными для исследования уже героев произведений и действий, которые они совершают, поскольку эти два закона напрямую отражаются не только на фантастическом мире, но и на психологии героев, его населяющих. Иногда данное слово заменяет выбор и объясняет его отсутствие, поэтому и рассматривать их удобнее вместе. Проще всего заметить это «отсутствие выбора» на примере путешествия героя, которое он выбирает не сам, что заметили не только исследователи [15, 57–58], но и авторы фантастических произведений. Путешествие присутствует во всех романах И. А. Ефремова, и во всех случаях оно не является добровольным: в лучшем случае — это сознательное выполнение долга. «Наш долг заставил отдать тридцать седьмую экспедицию для Великого Кольца», — говорит командир экспедиции в «Туманности Андромеды» (III, 263). Во всех же остальных случаях: отправлен приказом Фараона искать сказочный Пунт Баурджед («Путешествие Баурджеда»), отправлен в командировку в Индию Гириин («Лезвие бритвы»).

Спартанка Эгесихора нарушает законы Афин и вынуждена бежать от суда в Египет; вместе с ней уезжает Таис, давшая ей слово («Таис Афинская»). Захвачен в плен пиратами Пандион, выкинут за борт во время шторма у берегов Египта, бежит из египетского плена через половину Африки к соплеменникам друга, которые только и могут помочь ему вернуться на родину («На краю Ойкумены»). Экипаж звездолета «Темное пламя» отправлен с заданием на Торманс («Час Быка»). Таким образом, все путешествия в мире И. А. Ефремова можно соотнести либо со сказочными «путешествием по заданию царя», либо с путешествием «куда глаза глядят», чтобы успокоилась душа героя и вернулась нарушенная целостность в мир. Именно так, через путешествие в Индию, пытаются найти лекарство от амнезии Леа героини «Лезвия бритвы». В то же время в романе «Час Быка» три звездолета предков тормансиан, утративших надежду на спасение планеты, убегают с Земли в сторону только что открытого скопления темной материи недалеко от Солнца — типичнейшее «куда глаза глядят».

Последний закон «держат данное слово» особенно важен, так как отражает авторскую точку зрения. По воспоминаниям М. Ф. Лукьяновой, «пуще всего Иван Антонович не терпел неправды» [4, 21], и этим своим свойством писатель наделил многих своих героев. Таким образом, персонаж, который является носителем авторской идеи, никогда не врет, что приводит к своеобразной маркированности «правдой» положительного героя. Исключением из этого правила не является даже спектакль, разыгранный Фай Родис в «Часе Быка», так как изначально главной героиней этого романа должна была стать Чеди Даан [10, 457], и именно она тяжелее всех переживала этот обман. Поэтому первое, что пытаются выяснить героини Ефремова, — какова степень правдивости собеседника. Если случается нарушение правила «говорить правду», то расплата неизбежна, что понятно из волшебного-сказочной логики: после нарушения запрета неминуемо следует наказание. Можно сказать, пользуясь мифолого-этнографическими аналогиями, что на всех героев И. А. Ефремова наложен гейс — «говорить правду». И в случае нарушения запрета происходит то же самое, что с классическими мифологическими героями. Это наглядно демонстрирует история звездолета «Темное Пламя», где пятеро из тринадцати членов экипажа погибают,

причем погибают, так или иначе, в результате обмана (своего или чужого). В частности Фай Родис в самом начале обманывает Чойо Чагаса, инсценировав разговор с Землей и якобы вызвав второй звездолет на подмогу, когда же Вир Норин рассказывает тормансианским ученым о структуре Вселенной, один из них делает совершенно правильный вывод о безмерной удаленности Земли и об обмане; в итоге к Фай Родис приходят убийцы, впрочем, и сам горе-ученый погибает из-за предательства — вместо обещанной награды он получает выстрел в затылок (V, 2, 433). А до этого, когда Тивиса, Тор Лик и Ген Атал, после того как у них разрядились батареи в роботах-охранниках, просят помощи, чтобы выбраться из дикого района, занятого бандитами, Чойо Чагас сознательно обманывает Фай Родис, которая в результате невольно обманывает своих друзей. В итоге помощь приходит слишком поздно.

Правдивость героев напрямую связана с требованием «соблюдать инструкции», то есть не нарушать запрет. Такое нарушение, как и в сказке, ввергает героев в неприятности и становится необходимым двигателем волшебного сюжета. В «Туманности Андромеды» молодые астронавигаторы нарушают инструкцию и прямой приказ командира корабля разбудить его, когда корабль будет проходить неизученный район. В результате корабль попадает в поле притяжения Железной звезды. Другим показательным примером является ситуация с Мвенем Масом в «земных» главах этого же романа. Ему хочется самому поставить грандиозный эксперимент, не просчитав до конца риски, в обход прямого запрета Совета. В результате уничтожен спутник с группой добровольцев и едва не погиб гениальный ученый Рен Боз, который впоследствии (по результатам этого эксперимента) обеспечит создание звездолетов нового типа, помогающих достигнуть любого конца галактики за вполне обозримое время в пути. Сам же Мвен Мас обрекает себя на общественную смерть на острове Забвения (которая, впрочем, едва не стала физической после его встречи с тигром). В творчестве И. А. Ефремова схема запрета и его нарушения используется довольно часто, и всегда за нарушением запрета следует какое-либо «приключение». Например, в «Таис Афинской» героиня не смогла сдержать эллинского пренебрежения к другим

культурам и неуважительно отозвалась о звероподобных египетских богах (хотя и знала, что этого делать не следует — нарушила запрет), за что и попала к крокодилам. Затем она вполне сознательно нарушает приказ Александра Македонского — никаких гражданских во время марша к Персеполису, в результате столица Ахеменидов сожжена рукой греческой гетеры, а сама она едва не поссорилась с великим полководцем. В любом случае, на этом закончилось ее участие в персидском походе — в индийский она уже не пошла. Таким образом, можно сказать, что после нарушения этого запрета умерла Таис — сумасшедшая девчонка и родилась Таис — мудрая подруга Птолемея. Таким образом, ничем психологически не обоснованный сказочный запрет в творчестве И. А. Ефремова трансформируется или в приказ вышестоящего руководства (Александр Македонский, совет Звездоплавания, командир корабля) или во внутреннее психологическое чувство правильного (у Таис), но его нарушение однозначно запускает цепочку приключений, описанную еще В. Я. Проппом.

Все сказанное позволяет прийти к выводу, что закрытость волшебного-сказочного мира с его разделением на «свое» и «чужое» и обязательное наличие запрета (и, как следствие, неминуемое его нарушение) не просто присутствуют в литературном мире И. А. Ефремова, но являются необходимым элементом его поэтики, без которого мы не сможем понять все нюансы сюжета. Причем эти законы волшебного-сказочной поэтики, на основе которых строится любой альтернативный фантастический мир, четко прослеживаются во всем объеме творчества И. А. Ефремова от его исторических повестей, через центральный философский роман «Лезвие бритвы», до космической трилогии «Туманность Андромеды» — «Сердце Змеи» — «Час Быка».

Примечания

- ¹ Ефремов И. А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Молодая гвардия, 1986–1989. Т. 5. Кн. 2. С. 50. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера тома римской цифрой, книги — арабской в круглых скобках.

Список литературы

1. Агапитова Е. К. Оппозиция «свое/чужое» в творчестве И. А. Ефремова // «Свое» и «чужое» в культуре народов европейского Севера: материалы 4-ой международной научной конференции / отв. ред. В. М. Пивоев. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2003. — С. 115–118.
2. Агапитова Е. К. О фольклоризме романа И. А. Ефремова «Туманность Андромеды» // Проблемы детской литературы и фольклор. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2004. — С. 132–139.
3. Агапитова Е. К. Проблема времени в творчестве И. А. Ефремова // Проблемы детской литературы и фольклор. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2004. — С. 122–131.
4. Ахметов С. Ф. Рядом с Ефремовым // Уральский следопыт. — 1996. — № 8–9. — С. 19–26.
5. Брандис Е. П., Дмитриевский В. И. Через горы времени. Очерк творчества И. Ефремова. — М.; Л.: Советский писатель, 1963. — 200 с.
6. Брандис Е. П., Дмитриевский В. И. Реальность фантастики (О литературном творчестве И. А. Ефремова) // Нева. — 1972. — № 4. — С. 167–174.
7. Дымов Ф. Кораблю — взлёт! Из переписки И. А. Ефремова // Книжное обозрение. — № 7 (1133). — 12 февраля 1988 г. — С. 7–10.
8. Ерёмин О. А., Смирнов Н. Иван Ефремов. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 686 с.: ил. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1440).
9. Ефремов И. А. На пути к роману «Туманность Андромеды» // Вопросы литературы. — 1961. — № 4. — С. 142–153.
10. Ефремов И. А. Как создавался «Час быка» (Беседа с Иваном Антоновичем) [записал Г. Савченко] // Ефремов И. А. Собр. соч.: в 5 т. — М.: Молодая гвардия, 1986—1989. — Т. 5. — Кн. 2. — С. 454–460.
11. Материалы к творческой биографии И. А. Ефремова. Жизнь ученого и писателя. Интервью с И. Ефремовым // Вопросы литературы. — 1978. — № 2. — С. 187–208.
12. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 200 с.
13. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 126 с.
14. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая: проблема границ) // Проблемы исторической поэтики: сб. науч. тр. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 58–66.
15. Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. — 71 с.
16. Толкин Д. Р. Р. О волшебных историях // Толкиен Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. — С. 135–230.
17. Чудинов П. К. Иван Антонович Ефремов (1907–1972). — М.: Наука, 1987. — 224 с.

Ekaterina K. Agapitova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

ithaelin@mail.ru

FOLKLORE AND FAIRY TALE TRADITION IN I. A. EFREMOV'S WORKS

Abstract. In the article the author studies some features of poetics of a fairy tale which found reflection in science fiction literature in general and in I. A. Efremov's works in particular. It is well-known fact that the main hero of a fantastic work is the world itself created by the author. Therefore, special attention is paid to laws of creation of an alternative fantastic world which were for the first time allocated by researchers (and by E. M. Neyolov too) in relation to the fairy tale: division into "one's own" and "someone else's", distinction between "a look from outside" and "a look from inside", the lack of choice, the requirement to keep a given word. In the course of the analysis of I. A. Efremov's creations (the world-known novel "The Nebula of Andromeda" and other his works) there was made a conclusion that all these laws found their full and obvious reflection in the poetics of his novels (not only in science fiction but in historical novels too, for example "Tais Afinskaya").

Keywords: I. A. Efremov, science fiction, magic fairy tale, poetics

References

1. Agapitova E. K. Oppozitsiya «svoe/chuzhoe» v tvorchestve I. A. Efremova [The Opposition "Own's Own/Someone Else's" in the Works of I. A. Efremov]. «Svoe» i «chuzhoe» v kul'ture narodov evropeyskogo Severa: Materialy 4-oy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii ["Own's Own" and "Someone Else's" in Culture of the People of the European North: the Proceedings of the Fourth International Scientific Conference]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2003, pp. 115–118.
2. Agapitova E. K. O fol'klorizme romana I. A. Efremova «Tumannost' Andromedy» [About Folklorism of the Novel of I. A. Efremov "The Nebula of Andromeda"]. *Problemy detskoy literatury i fol'klor* [The Problems of Children's Literature and Folklore: Collection of Scientific Works]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2004, pp. 132–139.
3. Agapitova E. K. Problema vremeni v tvorchestve I. A. Efremova [The problems of time in the works of I. A. Efremov]. *Problemy detskoy literatury i fol'klor* [The Problems of Children's Literature and Folklore: Collection of Scientific Works]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2004, pp. 122–131.
4. Akhmetov S. F. Ryadom s Efremovym [Close by Efremov]. *Ural'skiy sledopyt* [Ural Pathfinder], 1996, no. 9, pp. 19–26.
5. Brandis E. P., Dmitrevskiy V. I. *Cherez gory vremeni. Ocherk tvorchestva I. Efremova* [Through the Mountains of Times. A Review on Ivan Efremov's Literary Works]. Moscow, Leningrad, Sovetskiiy pisatel' Publ., 1963. 200 p.

6. Brandis E. P., Dmitrevskiy V. I. Real'nost' fantastiki (O literaturnom tvorchestve I. A. Efremova) [Reality of The Fantastika (About Literary Works of I. A. Efremov)]. *Neva*, 1972, no. 4, pp. 167–174.
7. Dymov F. Korablyu — vzlet! Iz perepiski I. A. Efremova [Spaceship — Take-off! From I. A. Efremov's Correspondence]. *Knizhnoe obozrenie*, 1988, no. 7 (1133), 12 February, pp. 7–10.
8. Eremina O. A., Smirnov N. N. *Ivan Efremov*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2013. 686 p. (Life of Distinguished People: Biographical Series; edition 1440).
9. Efremov I. A. Na puti k romanu «Tumannost' Andromedy» [On the Way Toward the Novel "The Nebula of Andromeda"]. *Voprosy literatury*, 1961, no. 4, pp. 142–153.
10. Efremov I. A. Kak sozdavalsya «Chas byka» (Beseda s Ivanom Antonovichem) [How "The Bull's Hour" Was Created (The Conversation with Ivan Efremov)]. *Efremov I. A. Sobranie sochineniy: v 5 tomakh* [Efremov I. A. *The Collected Works: in 5 Vols*]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1986–1989, vol. 5, part 2, pp. 454–460.
11. Materialy k tvorcheskoy biografii I. A. Efremova. Zhizn' uchenogo i pisatelya [Materials for Ivan Efremov's Biography. Life of a Scientist and Writer]. *Voprosy literatury*, 1978, no. 2, pp. 187–208.
12. Neyolov E. M. *Volshebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [The Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p.
13. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [Fairy Tale, Science Fiction, Modernity]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 126 p.
14. Neyolov E. M. Fantasticheskiy mir kak kategoriya istoricheskoy poetiki (sta'ya vtoraya: problema granits) [The Fantastic World as a Category of Historical Poetics (Article No. 2: The Problem of the Boundaries)]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, vol. 2: Artistic and Scientific Categories, pp. 58–66.
15. Neyolov E. M., Strukova A. E. *Russkaya fantastika: nereshennyye problemy* [The Russian Fantastika: Unresolved Problems]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013. 71 p.
16. Tolkien J. R. R. O volshebnykh istoriyakh [On Fairy Stories]. *Tolkien J. R. R. Vozvrashchenie Beorhthnota i drugie proizvedeniya* [The Homecoming of Beorhthnoth Beorhthelm's Son and Another Works]. Moscow, EKSMO-Press Publ.; St. Petersburg, Terra fantastica Publ., 2001, pp. 135–230.
17. Chudinov P. K. *Ivan Antonovich Efremov (1907–1972)*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 224 p.

Дата поступления в редакцию: 10.08.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3746

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Ирина Владиславовна Неронова*Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Российская Федерация)*

irinaneronova@gmail.com

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ: ПОИСК ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ

Аннотация. Ранние произведения братьев Стругацких, как и вся советская фантастика 1950–1960-х годов, имеют явно утопический характер, связанный с коммунистическими взглядами авторов. Указанный утопизм определяется концепцией исторического оптимизма, существовавшей в рамках соцреалистической парадигмы. Как следствие, для ранних произведений Стругацких характерно противостояние человека и враждебной природы неисследованных планет. Основной является тема труда ученых и космонавтов. Указанные особенности рассматриваемых произведений позволяют соотнести их с жанром производственного романа. В то же время Стругацкие следуют традиции «твердой научной фантастики», подразумевающей построение фантастического произведения на основе научной гипотезы, которая и должна развиваться вместе с действием. Следствием становятся многочисленные научные обоснования описываемых технических достижений. В поисках своего индивидуального стиля Стругацкие меняют привычный для советской фантастики язык, вводят героя-новичка, что позволяет придать достоверность научным описаниям и пояснениям, немалое внимание уделяют социальным и этическим проблемам, которые станут их визитной карточкой в последующие годы. Уже в этот, ученический, период творчества знаменитые советские фантасты формулируют свое писательское кредо, которому и будут следовать далее: «чудо — тайна — достоверность».

Ключевые слова: братья Стругацкие, фантастика, социалистический реализм, производственный роман, научная фантастика

Аркадий и Борис Стругацкие вошли в советскую фантастику повестью «Страна багровых туч» (1957, публикация — 1959). 1957-й год стал переломным моментом в истории советской фантастики, чему способствовало открытие в СССР «космической эры» после запуска первого спутника. Публикация в этом году романа И. А. Ефремова «Туманность Андромеды» открыла новый этап развития русской фантастики, фактически похоронив «фантастику ближнего прицела»,

которая была призвана воспевать непосредственные достижения современной науки, и переориентировала фантастику на изображение далекого будущего.

Научная фантастика 1950 — начала 1960-х годов была преимущественно утопической, авторы вслед за И. Ефремовым рисовали в своих произведениях торжество коммунизма на Земле, объединенное человечество, дерзающее решать глобальные проблемы космической экспансии. Писательское кредо И. Ефремова — «либо будет всепланетное коммунистическое общество, либо вообще не будет никакого, а будут пыль и песок на мертвой планете»¹ — становится девизом советской фантастики 1960-х годов.

Произведения братьев Стругацких этого периода, как неоднократно отмечали литературоведы и критики, также носят явно утопический характер [1], [3], [4], [5], [6], [10], [12], [13], что вполне объяснимо. Как писал в «Комментариях к пройденному» Б. Н. Стругацкий, «это было время, когда мы искренне верили в коммунизм как высшую и совершеннейшую стадию развития человеческого общества. Нас, правда, смущало, что в трудах классиков марксизма-ленинизма по поводу этого важнейшего этапа, по поводу, фактически, ЦЕЛИ ВСЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ сказано так мало, так скупо и так... неубедительно»². Коммунистическая же идеология, отразившаяся в литературе, требовала следования принципу исторического оптимизма: будущее утопично, в нем наконец достигнут всемирный коммунистический рай, конфликт в котором возможен, но это конфликт хорошего с лучшим.

В ранних произведениях Стругацкие действительно выносят конфликт за пределы отношений человека и общества, их персонажи противостоят не друг другу, а враждебной природе космоса и иных планет. Концепция исторического оптимизма требовала отсутствия какой-либо социальной проблематики в фантастической литературе: откуда взяться подобному конфликту, если в будущем во всем мире будет установлена коммунистическая идеология?

Известный исследователь фантастики Д. Сувин сформулировал следующее определение: “Science fiction is a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence

and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment"³ [15, 7].

М. Амусин, опираясь на определение Д. Сувина, обозначает мировоззренческую парадигму Стругацких в период с 1957 по 1964 годы как «утопическое проектирование», поясняя: «Утопия здесь (и снова в соответствии с подходом Сувина) понимается не столько как фиксированное состояние реальности, сколько как “ориентация”, творческая интенция, которая переступает пределы реальности и ломает ограничения существующего жизненного порядка» [2, 231].

Изображение мира Земли как утопического пространства будет характерно для всех произведений, входящих в цикл «Мир Полдня» Стругацких. Е. М. Неёлов, анализируя более позднюю повесть «Малыш» (1971), отмечал, что «общая картина мира, изображенного в повести, хорошо знакома читателям Стругацких. Эту общую картину образует прежде всего мир Земли, раскрывающийся в различного рода деталях труда и быта группы Комова, в обрисовке характеров героев, в разных “подробностях”. Это тот же самый прекрасный мир Земли Будущего, который изображают Стругацкие почти во всех своих повестях и романах. Это мир, в котором человеку действительно легко дышится, а могучие сосновые леса и очеловеченная техника сосуществуют в гармонии. Вместе с тем в этом мире всегда есть опасность нарушения гармонии, что вносит в его изображение динамику и внутреннее напряжение. Эта опасность проявляется при разворачивании земного мира в пространство (в Космос, на другие планеты) и во времени (при встречах с гуманоидными и негуманоидными цивилизациями, стоящими на разных исторических ступенях развития, что создает ситуацию “возвращения в прошлое”, как, например, в романе “Трудно быть богом”» [11, 50–51].

Герои с честью проходят через все испытания, они умны, смелы, влюблены в свою работу, но, по замыслу авторов, именно таким является каждый человек XXII века: «Люди летают на другие планеты уже тридцать лет. Вы полагаете, это какие-то другие, особые люди? Ничего подобного. Обыкновенные люди, такие же, как вы»⁴.

Даже обыкновенный спор персонажей напоминает программные речи, больше подходящие героям социалистического производственного романа:

— <...> Ах, Василий, Василий, нет в тебе ни капли поэзии! Совершил такой перелет!.. Нет, ты положительно недостойн такой чести.

Ляхов нахмурился.

— Я, знаешь ли, не спортсмен, — сердито сказал он, — я работник! И не вижу в этом ничего дурного.

— Никто не говорит, что это дурно... — Юрковский поднял к потолку томные глаза. — Но согласись, мон шер, что путь прокладывают обычно... спортсмены, как ты их называешь. <...>

— <...> имейте в виду, государство, наш народ, наше дело ждет от нас не только... вернее, не столько рекордов, сколько урана, тория, трансуранидов. Мы все мечтатели. Но я мечтаю не носиться по пространству подобно мыльному пузырю, а черпать из него все, что может быть полезно... Что в первую очередь необходимо для лучшей жизни людей на Земле, для коммунистического содружества народов. Тащить все в дом, а не транжирить то, что есть дома! В этом наше назначение. И наша поэзия (1, 120–121).

Черты жанра производственного романа достаточно заметны во всех ранних повестях Стругацких: конфликт касается исключительно производственного процесса, в данном случае — покорения иной планеты («Страна багровых туч») или выполнения производственного задания («Путь на Амальтею», «Стажеры»). Вместе с выполнением этого задания заканчивается и произведение. Героями повестей Стругацких этого периода являются профессионалы, выполняющие свою работу, в основном, ученые. Как показывает А. А. Гаганова, «эволюция жанра отражает социального лидера эпохи» [7, 13]. На период раннего творчества братьев Стругацких приходится эпоха, которая ассоциируется с «запуском спутника и космической ракеты. <...> Новым тематическим вектором развития жанра становятся высокие научные технологии и покорение космоса» [7, 77]. Однако окончательная «передача лидерских позиций героя социально значимого литературного жанра

новому социальному лидеру — ученому» [7, 82] — происходит после 1964 года. На связь ранних произведений Стругацких с жанром производственного романа указывает и рабочее название повести «Путь на Амальтею» — «С грузом прибыл». Основное же отличие состоит в том, что действие происходит не на заводе, а в космосе, что вполне соотносится с логикой развития жанра.

В то же время не стоит забывать и о существовании советской цензуры и редактур, изрядно поработавших даже над первой повестью Стругацких: «...все это было — совершенное, по тем временам, не то. Герои были грубы. Они позволяли себе чертыхаться. Они ссорились и чуть ли не дрались. Косная Природа была беспощадна. Люди сходили с ума и гибли. В советском произведении для детей герои — наши люди, не шпионы какие-нибудь, не враги народа — космонавты! — погибали, окончательно и бесповоротно. И никакого хэппи-энда. Никаких всепримиряющих победных знамен в эпилоге... Это не было принято в те времена. Это было идеологически сомнительно — до такой степени сомнительно, что почти уже непроходимо»⁵. И в результате появился и хэппи-энд, и «победные знамена» над покоренной Венерой.

В повести «Стажеры» появляется социальная проблематика, которая станет в дальнейшем основной для творчества Стругацких. Здесь сталкиваются две идеологические системы: коммунистическая и капиталистическая. Герои, представляющие их, постоянно спорят, как, например, Мария Юрковская и Дауге:

— Люди совершенно разучились жить. Работа, работа, работа... Весь смысл жизни в работе. Все время чего-то ищут. Все время что-то строят. Зачем? Я понимаю, это нужно было раньше, когда всего не хватало. Когда была эта экономическая борьба. Когда еще нужно было доказывать, что мы можем не хуже, а лучше, чем они. Доказали. А борьба осталась. Какая-то глухая, неявная. Я не понимаю ее. Может быть, ты понимаешь, Григорий?

— Понимаю, — сказал Дауге.

— Ты всегда понимал. Ты всегда понимал мир, в котором ты живешь. И ты, и Володька, и этот скучный Быков. Иногда

я думаю, что вы все просто очень ограниченные люди. Вы просто не способны задать вопрос — «зачем?» <...> Ты знаешь, недавно я познакомилась с одним школьным учителем. Он учит детей страшным вещам. Он учит их, что работать гораздо интереснее, чем развлекаться. И они верят ему. Ты понимаешь? Ведь это же страшно! Я говорила с его учениками. Мне показалось, что они презируют меня. За что? За то, что я хочу прожить свою единственную жизнь так, как мне хочется? (2, 318).

Вполне закономерно, что коммунистическая идеология побеждает в этих спорах.

Как указывает Д. Д. Земскова, в производственных романах, написанных после XX съезда КПСС, «выделяются штампы, общие для всей массы производственного романа. Таков мотив ругани, споров. Этот мотив призван продемонстрировать увлеченность героев своим делом, их живое участие в коллективном деле и искреннее боление за него» [9, 16].

Можно говорить о том, что ранние произведения братьев Стругацких вполне согласуются с канонам соцреализма, описанным Л. Я. Гинзбург:

Все, что принадлежит к данной системе, — хорошо и благотворно. Зло может проистекать только из враждебности или чуждости этой системе или из заблуждения и непонимания (это герой, который в конце исправляется). Этот участок отведен под отрицание. В пределах же системы все благополучно. <...> Люди же, принадлежащие к системе, не только благополучны, но и хороши. Если у них есть недостатки, то это лишь подразумеваемые достоинства, так сказать, производные достоинства. <...> Кроме того, недостатки нужны для симуляции «живого человека», для того, чтобы стала технически возможной какая-нибудь характеристика, как временные неблагоприятия нужны для того, чтобы стал возможным хоть какой-то сюжет [8, 164–165].

Итак, причинами следования Стругацкими соцреалистическому канону можно считать как коммунистические (а следовательно, утопические) воззрения авторов того периода, так и влияние советской цензуры, пропускавшей только идеологически правильные произведения в печать.

Однако если эти произведения Стругацких ничем не выделялись на фоне соцреалистической литературы 1950–1960-х годов, то почему же они стали столь популярны? Ответ кроется в представлениях о научной фантастике, существовавших в то время. НФ мыслилась как переходное явление между художественной литературой и научно-популярной, она должна была заинтересовать наукой подростка (а именно школьники считались основной аудиторией НФ, о чем можно судить уже по тому факту, что фантастика выпускалась в издательствах «Детгиз» и «Молодая гвардия», ориентированных на юных читателей). При этом фантастика должна была изображать человека будущего идеальным, лишенным недостатков современников. Так, Б. Н. Стругацкий вспоминал:

...язык должен быть по возможности бесцветен, гладок, отлакирован и уж ни в коем случае не груб; что фантастика должна быть обязательно фантастична и уж во всяком случае не должна соприкасаться с грубой, зримой и жестокой реальностью; что читателя вообще надо оберегать от реальности — пусть он живет мечтами, грезами и красивыми бесплотными идеями... Герои произведения не должны «ходить» — они должны «выступать»; не «говорить» — но «произносить»; ни в коем случае не «орать» — а только лишь «восклищать»!.. Это была такая специфическая эстетика, вполне самодостаточное представление о литературе вообще и о фантастике в частности...⁶

Именно из-за нежелания Стругацких следовать этому «отлакированному» образу их раннее творчество стало новым явлением в советской фантастике данного периода. При всех положительных качествах героя ему разрешается иметь недостатки (например, штурман Михаил Антонович Крутиков — любитель вкусно поесть, поэтому проносит на борт планетолета запрещенные консервы), шутить, употреблять просторечия и жаргонные слова, а не говорить высоким стилем. Отсюда происходят и различные комические ситуации. «Своеобразным “бунтом” А. и Б. Стругацких против этой традиции была их артистическая игривость, озорная “избыточность”, которая особенно присуща зрелым их повестям, но проявляется уже и в ранних произведениях. Так, в повести

“Путь на Амальтею”, где рассказывается о космическом рейде на далекие планеты, явно “случайна”, намеренно не запрограммирована сцена поисков Варечки, марсианской ящерицы, отвратительного чудища, совсем не похожего на свое ласковое имя. Сцена живая, забавная, очень человеческая, написанная с явным удовольствием, но ни в развитии сюжета, ни в раскрытии характеров она особой роли не играет и необходимости в ней, с этой точки зрения, как будто и нет. Такая “избыточность” создает ощущение естественности, плотно заполняет все те пустоты, которые неизбежны в любой относительно умозрительной модели действительности» [14, 322]. Критика отнеслась ко всем этим нововведениям резко отрицательно.

Изменения в изображении персонажей преследовали вполне понятную цель: сделать героев более живыми, понятными и близкими читателю. В то же время живая речь персонажей и шутки подчеркивали обыденный героизм персонажей.

Читатель же требовал от научной фантастики, понимаемой как переходное явление между художественной и научно-популярной литературой, не только занимательности, но и точных научных данных. Авторы фантастических произведений должны были четко следовать имеющимся научным данным, в доступной форме доносить до читателя новейшие научные достижения и гипотезы. Подобное требование вполне соотносилось с доминирующей и на Западе концепцией «твердой научной фантастики», подразумевающей построение фантастического произведения на основе научной гипотезы, которая и должна развиваться вместе с действием.

И Стругацкие скрупулезно следуют этому требованию, вводя в свои произведения научные обоснования технических достижений. Например, подробно описывается принцип действия фотонного двигателя планетолета, на котором герои отправляются покорять Венеру:

Фотонно-ракетный привод превращает горючее в кванты электромагнитного излучения и таким образом осуществляет максимально возможную для ракетных двигателей скорость выталкивания, равную скорости света. Источником энергии фотонно-ракетного привода могут служить либо термоядерные процессы (частичное превращение горючего в излучение),

либо процессы аннигиляции антивещества (полное превращение горючего в излучение). Преимущества фотонной ракеты над атомной ракетой с жидким горючим бесспорны и огромны. Во-первых, низкий относительный вес топлива; во-вторых, большая полезная нагрузка; в-третьих, фантастическая для жидкостной ракеты маневренность; в-четвертых... (1, 60).

Но, даже следуя требованиям жанра, Стругацкие пытаются сохранить достоверность описываемого, используя различные приемы. Например, сведения о Венере даются в эпизоде, где герой, никогда не бывавший в космосе и мало знающий о других планетах, читает справочник:

Венера — вторая по порядку от Солнца планета. Среднее расстояние от Солнца 0,723 астрономической единицы = 108 млн. км... Полный оборот вокруг Солнца В. совершает в 224 дня 16 часов 49 мин. 8 сек. Средняя скорость движения по орбите 35 км/сек... В. — самая близкая к нам планета. При прохождении между Землей и Солнцем ее расстояние от Земли может составлять 39 млн. км... Когда В. проходит за Солнцем, она находится от Земли на удалении в 258 млн. км... Диаметр В. составляет 12 400 км, сжатие незаметно. <...> В настоящее время изучение В. производится с нескольких временных и постоянных искусственных спутников, два из которых принадлежат АН СССР. Ряд попыток высадиться на В. (Абросимов, Нисидзима, Соколовский, Ши Фэнь-ю и др.) и предпринять непосредственное исследование ее поверхности не увенчался успехом (1, 44–45).

Далее герой подробно «вспоминает» об истории исследования Венеры.

Избирая в качестве героев своих повестей такого рода «новичков», Стругацкие получали возможность подробно описывать художественный мир произведения глазами героя, максимально приближенного к читателю. Такой прием позволял избежать ненатуральности изображаемого, которое неизбежно возникает при немотивированном появлении различных научных описаний или экскурсов в прошлое художественного мира, как, например, в знаменитой «Туманности Андромеды» И. А. Ефремова, где герои безо всякого

повода начинают произносить речи, более напоминающие трактаты (заметим, что подобный подход фантастов был высмеян братьями Стругацкими в повести «Понедельник начинается в субботу» в сцене посещения «описываемого будущего» героем).

Итак, можно говорить о том, что в своем раннем творчестве братья Стругацкие следуют двум традициям: литературы соцреализма и «твердой научной фантастики». В то же время они вносят в эти каноны изменения, в частности, вводя героя-новичка, что позволяло придать достоверность научным описаниям и пояснениям, а также меняя привычный для советской фантастики язык. Стругацкие не ограничиваются описанием научных и технических достижений и героизма коммунистов будущего. Немалое внимание они уделяют социальным и этическим проблемам. В ранних произведениях эти проблемы ставились преимущественно в спорах персонажей, например, в повести «Стажеры» спорят Юрковский и Быков о молодом поколении, Бэла Барабаш и Сэмюэль Ливингтон — о коммунизме и мещанстве, Юрковский и Быков — о храбрости, Юра и Жилин — о простоте и сложности жизни. Уже в этот, ученический, период творчества знаменитые советские фантасты формулируют свое писательское кредо, которому в основном и будут следовать далее: «Наши произведения должны быть занимательными не только и не столько по своей идее — пусть идея уже десять раз прежде обсасывалась дураками — сколько по

а) широте и легкости изложения научного материала; “дой жульверновщину”, надо искать очень точные, короткие умные формулировки, рассчитанные на развитого ученика десятого класса;

б) по хорошему языку автора и разнообразному языку героев;

в) по разумной смелости введения в повествование предположений “на грани возможного” в области природы и техники и по строжайшему реализму в поступках и поведении героев;

г) по смелому, смелому и еще раз смелому обращению к любым жанрам, какие покажутся приемлемыми в ходе повести для лучшего изображения той или иной ситуации. Не бояться

легкой сентиментальности в одном месте, грубого авантюризма в другом, небольшого философствования в третьем, любовного бесстыдства в четвертом и т. д. Такая смесь жанров должна придать вещи еще больший привкус необычайного. А разве необычайное — не наша основная тема?»⁷.

В дальнейшем произойдет отказ Стругацких от каких-либо, в том числе научных, объяснений появления фантастического элемента, да и сама научная тема исчезнет из их творчества, сменившись социально-философской проблематикой. Соцреалистический канон станет отрицательным примером для братьев Стругацких, о чем свидетельствует появление в 1965 году повести «Улитка на склоне». Однако основные принципы, заложенные в «ученический» период их творчества: внимание к психологии персонажей, деталям художественного мира, живому языку героев, триада «чудо — тайна — достоверность»⁸, формулирующая подход Стругацких к фантастике вообще, — останутся неизменными на протяжении всего их творческого пути.

Примечания

- ¹ Ефремов И. Страна фантазия // На суше и на море. Вып. 22. М.: Мысль, 1982. С. 326.
- ² Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. 1960–1962 // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 2. С. 569.
- ³ «Научная фантастика — литературный жанр, необходимыми и достаточными условиями которого служат наличие и взаимодействие остранения и познавательной установки, и главным формальным устройством которого является воображаемая “рамка”, альтернативная по отношению к эмпирическому окружению автора» (перев. с англ.).
- ⁴ Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Т. 1: 1955–1959 гг. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2000. С. 41. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы в круглых скобках.
- ⁵ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. 1955–1959 // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Донецк, СПб., 2000. Т. 1. С. 646.
- ⁶ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. 1969–1973 // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Донецк, СПб., 2001. Т. 6. С. 650.
- ⁷ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 годов. М.: АСТ, Донецк: НКП, 2008. С. 296.
- ⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. 1960–1962. С. 648.

Список литературы

1. Амусин М. Братья Стругацкие: очерк творчества. — Иерусалим: БЭСЕДЭР, 1996. — 187 с.
2. Амусин М. От утопии к атараксии // Вопросы литературы. — 2013. — № 4. — С. 224–255.
3. Арбитман Р. Участь Кассандры // Литературная газета. — 1991. — 20 ноября. — С. 10.
4. Бардасова Э. В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких: дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 1995. — 159 с.
5. Брандис Е., Дмитриевский В. Мир будущего в научной фантастике. — М.: Знание, 1965. — 48 с.
6. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. — Л.: Наука, 1970. — 120 с.
7. Гаганова А. А. Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг.: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2015. — 183 с.
8. Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002. — 766 с.
9. Земскова Д. Д. Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2016. — 24 с.
10. Кайтох В. Братья Стругацкие. Очерк творчества // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. (12 т. дополн.). — Донецк: Сталкер, 2003. — С. 409–670.
11. Неёлов Е. М. Фантастический мир Стругацких (повесть «Малыш») // Проблемы детской литературы: межвуз. сб. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. — С. 49–67.
12. Ревич В. И. «Фантастика — это не жанр, это способ мыслить...» // Ревич В. И. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. — М.: ИВ РАН, 1998. — С. 264–311.
13. Топоров В. Братья по разуму // Смена (СПб.). — 1993. — 8 апреля (85). — С. 6.
14. Чернышева Т. А. Природа фантастики. — Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1985. — 336 с.
15. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. — New Haven; London: Yale University Press, 1979. — 336 p.

Irina V. Neronova*P. G. Demidov Yaroslavl State University
(Yaroslavl, Russian Federation)*

irinaneronova@gmail.com

EARLY WORKS OF THE STRUGATSKY BROTHERS: THE SEARCH FOR AN INDIVIDUAL STYLE OF WRITING

Abstract. The early works of the Strugatsky brothers like most of the Soviet science fiction works have a utopian character that depends on the authors' communist convictions. The above-mentioned utopism depends on the conception of historical optimism that existed within the framework of socialist realism. As a result, the confrontation of the human and hostile nature of unexplored planets is typical for the early Strugatskys' works. The key theme of the writings is the theme of scientists' and cosmonauts' work. These features of the works under consideration allow us to correlate them with the genre of the production novel. At the same time, the Strugatskys follow the tradition of the "firm science fiction", which implies a science fiction work construction on the basis of a scientific hypothesis developing with the action. The result is the plentiful substantiations of the described technical achievements. In search of their own style, the Strugatskys change the habitual language of the Soviet science fiction, introduce a novice hero that adds authenticity to scientific descriptions and explanations and emphasize social and ethical problems, which will be their identifying mark in future. In the very immature period of their creative life the famous Soviet science fiction writers formulate their credo they will follow henceforth "miracle — mystery — authenticity".

Keywords: the Strugatsky brothers, science fiction, socialist realism, the production novel, "firm science fiction"

References

1. Amusin M. *Brat'ya Strugatskie: ocherk tvorchestva* [The Strugatsky Brothers: The Essay on Works]. Jerusalem, BESEDER Publ., 1996. 187 p.
2. Amusin M. Ot utopii k ataraksii [From Utopia to Ataraxia]. *Voprosy literatury*, 2013, no. 4, pp. 224–255.
3. Arbitman R. Uchast' Kassandry [The Fate of Cassandra]. *Literaturnaya gazeta*, 1991, 20th Nov., p. 10.
4. Bardasova E. V. *Kontseptsiya «vozmozhnykh mirov» v svete esteticheskogo ideala pisateley-fantastov A. i B. Strugatskikh. Dis. ... kand. filol. nauk* [The Conception of "Possible Worlds" in the Light of an Aesthetic Ideal of Science Fiction of the Strugatsky Writers. PhD. philol. sci. diss.]. Kazan', 1995, 159 p.
5. Brandis E., Dmitrevskiy V. *Mir budushchego v nauchnoy fantastike* [Future World in Science Fiction]. Moscow, Znanie Publ., 1965. 48 p.

6. Britikov A. F. *Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman* [Russian Soviet Science Fiction Novel]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 120 p.
7. Gaganova A. A. *Khudozhestvennyy krizis proizvodstvennogo romana 1920–1970 godov. Dis. ... kand. filol. nauk* [An Artistic Crisis of the Production Novel in the 1920s–1970s. PhD. philol. sci. diss.]. Moscow, 2015. 183 p.
8. Ginzburg L. Ya. *Zapisnye knizhki. Vospominaniya. Esse* [Sketchbooks. Memoirs. Essays]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2002. 766 p.
9. Zemskova D. D. *Sovetskiy proizvodstvennyy roman: evolyutsiya i khudozhestvennye osobennosti zhanra. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The Soviet Industrial Novel: Evolution and Artistic Features of Genre. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2016. 24 p.
10. Kaytokh V. Brat'ya Strugatskie. Ocherk tvorchestva [The Strugatsky Brothers: The Essay on Works]. *Strugatskiy A. N., Strugatskiy B. N. Sobranie sochineniy: v 11 tomakh* [Strugatsky A. N., Strugatsky B. N. The Complete Works: in 11 Vols]. Donetsk, Stalker Publ., 2003, vol. 12 (supplementary), pp. 409–670.
11. Neyolov E. M. *Fantasticheskiy mir Strugatskikh (povest' «Malysh»)* [Fantastic World of the Strugatskys (The Novel “Space Mowgli”)]. *Problemy detskoj literatury: mezhvuzovskiy sbornik* [Problems of Children’s Literature: Intercollegiate Collected Articles]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, pp. 49–67.
12. Revich V. I. «Fantastika — eto ne zhanr, eto sposob myslit'...» [“The Fantastika Is Not a Genre, It’s a Way of Thinking...”]. *Revich V. I. Perekrestok utopiy. Sud'by fantastiki na fone sudeb strany* [Revich V. I. A Crossroads of Utopias. The Fate of The Fantastika on the Background of the Fate of the Country]. Moscow, The Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 1998, pp. 264–311.
13. Toporov V. Brat'ya po razumu [Brothers in Mind]. *Smena*. St. Petersburg, 1993, 8th April, p. 6.
14. Chernysheva T. A. *Priroda fantastiki* [The Nature of The Fantastika]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1985. 336 p.
15. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven, London, Yale University Press Publ., 1979. 336 p.

Дата поступления в редакцию: 28.08.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3761

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Гюльнара Ашрафовна Мехралиева*Карельский региональный Центр молодежи
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

mekhralieva@mail.ru

ИГРОВОЙ ПРИНЦИП СКАЗОЧНОЙ ПОЭТИКИ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

Аннотация. Объектом внимания автора статьи является художественный принцип игры в сказочном творчестве Л. С. Петрушевской. Игра знаменует присутствие в сказках писательницы постмодернистских тенденций. Игровой принцип в этих произведениях Петрушевской охватывает все уровни текста. Он реализуется на языковом уровне: в использовании языковой игры (ярче всего проявляется в цикле «Лингвистические сказочки», которые написаны авторскими неологизмами), а также в трансформации традиционных сказочных формул, в «оживлении» буквального смысла фразеологизмов. На уровне мотивов и сюжета игра возникает в сказках как театрально-сценическое действие (сказки «Белые чайники», «Верба-хлест»), игра детей или взрослых, играющих в детские игры (цикл «Приключения Барби», кукольный роман «Маленькая волшебница», «Сказка о венке и палке»). Сказки Людмилы Петрушевской, погружающие читателя в игровой мир — от игры словом до игры как принципа жизни, представляют собой пример адаптации литературной сказки в новом времени.

Ключевые слова: детская литература, литературная сказка, Людмила Петрушевская, игра, постмодернизм

Людмила Петрушевская в первую очередь известна как автор, пишущий для взрослого читателя. При этом большое место в ее творчестве занимают произведения, адресованные детям. В данной статье мы обратимся к рассмотрению того, как один из важнейших приемов литературы постмодернизма — игра — используется писательницей в ее произведениях для детей.

Исследователи уже отмечали присутствие игры как художественного принципа, характерного для поэтики постмодернизма [6, 5], [8, 131], [13, 299–327], во «взрослом» творчестве Л. Петрушевской [1, 382, 384, 385], [5]. Проследим, как этот принцип реализуется в сказках писательницы.

Игра охватывает все уровни сказочных произведений Л. Петрушевской, что подтверждает сказанное болгарской исследовательницей М. Т. Славовой об особенностях функционирования игры в детской литературе: «Игра — это образ и форма в беллетристическом произведении для детей. Она может быть мотивом в тематическом слое произведения, моделью персонажной системы, конфликтным ядром и схемой в сюжетной организации текста, композиционным приемом и стилево-языковым средством» [11, 53].

В сказках Людмилы Петрушевской в первую очередь обращает на себя внимание языковая игра, в сконцентрированном виде присутствующая в цикле «Лингвистические сказочки». Этот цикл состоит из произведений, полностью написанных придуманными ею словами. Первая сказка цикла «Пульки бятые» открывается так: «Сяпала Калуша с калушатами по напушке. И увазила бутявку...» (1996, 79)¹. Угадывание смысла в незнакомых, несуществующих словах превращается для любого читателя, независимо от его возраста, в игру.

Языковая игра принимает в сказочном творчестве Петрушевской и другие формы. На них обратила внимание одна из первых исследовательниц творчества Петрушевской М. И. Громова. О сказочных пьесах Петрушевской она пишет: «Автор погружает читателя и зрителя в стихию языковых игр, столь любимых детьми. В “Золотой богине” она придумала забавные балаганные сценки-диалоги клоунов Бима и Бома, комически-алогичные, сопровождающиеся смешными клоунскими трюками. В “Двух окошках” есть и игра в рифмы, и “нескладушки” в ритме детской считалки... “Марш электромонтеров” в той же пьесе откровенно пародирует многочисленные пионерские речевки. Изобретательность Петрушевской в этой области безгранична и остроумна: здесь и розыгрыши, и комическое обыгрывание многозначности слова, словесные загадки» [4, 80–81].

Уже первые фразы многих сказок Петрушевской демонстрируют трансформацию традиционных сказочных формул: «Жил-был верблюд танцующий» («Верблюжий горб»); «Жил-был молодой осел, у которого была маленькая неприятность, т. е. четыре уха» («Молодой осел»); «Однажды в магазин явилась мамаша с ребенком купить ему ручку» («Волшебная ручка»). Так своеобразная авторская интонация и стремление

к предельной лаконичности, свойственные всей прозе Л. Петрушевской, прорываются сквозь формульность сказочных зачинов, и за привычным «жили-были» читатель уже видит и авторскую волю писательницы, которая обыгрывает привычные формулы.

Несмотря на смягченную по сравнению с произведениями для взрослых, манеру повествования в сказках (гораздо меньше ненормативной и нет табуированной лексики), в них также используются жаргон, просторечия, окказиональная лексика и синтагматика. Справедлива характеристика стиля сказок писательницы, данная Т. Н. Марковой: «Петрушевская всецело отдается власти стихии устного слова, творя его формами и своеобразный словарь, и фразеологию, и синтаксис. Не ограниченное в стилевом и синтаксическом отношении повествование образует своеобразный лексический коллаж, в котором парадоксально сочетаются контрастные речевые стили» [9, 265].

Некоторые сюжетные ходы в «кукольном романе» Л. Петрушевской «Маленькая волшебница» основываются на обыгрывании фразеологизмов. Так, выражению «заморить червячка» возвращается буквальный смысл. Волшебница Валькирия часто ленится принимать, по своему обыкновению, вид вороны, чтобы поесть любимых ею червей: «...Валька <...> будучи в душе вороной, иногда даже сидела на пустыре и рылась насчет червячков, которыми тут же и закусывала <...>. Мало ли кто как ест. Ну захотелось червячка заморить, ну и ладно» (2000, 410).

Литературная сказка, преимущественно опираясь на поэтику фольклорной волшебной сказки, может и не описывать обязательных для волшебной сказки чудес. Один из характерных примеров — роман-сказка Ю. Олеси «Три толстяка», который, несмотря на отсутствие в сюжете чудес, воспринимается читателем как сказка. По мысли М. Н. Липовецкого, сказочность в «Трех толстяках» «выражается прежде всего игровой атмосферой, возникающей в результате взаимодействия тех игровых элементов, которые присутствуют в хронотопе и в субъектной организации, и на речевом уровне...» [7, 100]. «Бесчудесные», по выражению Липовецкого, сказки есть и у Петрушевской. К ним относятся «Сказка про веник и палку», «Глупая принцесса», «Королева Лир»,

«Верба-хлест», «За стеной», «Остров летчиков». Но сомнений в сказочности этих произведений не возникает. Например, в сказке «Королева Лир» игровая атмосфера возникает в результате множества забавных положений, в которые попадает королева в процессе своего приобщения к миру простых людей.

Особое место в игровом мире сказок Л. Петрушевской занимает игра на сцене. Во многом это обусловлено театральным опытом автора: непродолжительным периодом, когда она сама выходила на сцену, сотрудничеством со многими театрами, личным общением с режиссерами и актерами.

В сказках «Белые чайники» и «Верба-хлест» тема театра находится в центре авторского внимания. В «Белых чайниках» мы видим внутреннюю театральную «кухню»: режиссер театра ставит спектакль так, чтобы постоянное присутствие на сцене белого чайника не выглядело странным. Его усилия, которые приводят к концептуальным декорациям и режиссерским решениям (например, чайники, изображающие птиц в лесу), вызывают благосклонную реакцию публики: «Весь город только и говорил, что о новом театре белых чайников, о прекрасных новых артистах — белых чайниках, которые играют все роли» (1996, 112). Таким образом, довольно ограниченные возможности театра оказываются способны справиться с волшебством.

В сказке «Верба-хлест» театральное искусство служит целям злой королевы: чтобы доказать иностранной комиссии, что в Доме скорби (психиатрической больнице) соблюдаются права человека, она объявила его Школой драматического искусства, приказала «для больных ввести звания “студент” и “выпускник” (выпускниками в шутку называли самых древних старичков и безнадежных больных) — что же касается санитаров, то они отныне именовались “педагоги по технике речи”, а врачи носили звание “мастеров”. Буйное отделение имело отдельную вывеску “Курсы пластической импровизации”» (1996, 245).

Все больные Дома скорби становятся невольными участниками спектакля, срежиссированного королевой, в котором любая примета больницы выглядит аутентично театральной постановке: «...педагог по технике речи играл роль свирепого надсмотрщика настолько удачно и был так хорошо

загримирован, что комиссия даже заплодировала — судите сами: на голове шерсть до бровей, носа нет, одни дырки, зато брови мощные, как руль у велосипеда» (1996, 247). В этой страшной действительности, притворяющейся игрой, находится место и «спектаклю в спектакле» — «пьесе на двоих “Казнь”», участники которой — настоящий маньяк и заключенный королевой слуга короля.

Игра в театре — лишь одно из проявлений игры. В своем исконном (узком) понимании игра обычно ассоциируется с игрой детей. Игры девочки подробно описываются в «Сказке о венике и палке». Она «много гуляла, скакала и прыгала, кричала, смеялась, проявляла свою силу и ловкость!» (1996, 262). Оставшись без родительской опеки на целый вечер и ночь, девочка может играть во все, что захочет. «Она заткнула ванну пробкой и стала напускать туда воду, а потом в эту воду налила весь шампунь, который был в доме, и пустила плавать стаканчик с зубными щетками, затем положила туда же мамину шляпу и мамыны туфли, чтобы их постирать, кастрюлю с гречневой кашей, чтобы ее помыть, но кастрюля тут же захлебнулась и пошла ко дну» (1996, 264).

«Игра во всех своих формах, — пишет Вильгельм Вундт, — начиная с игры ребенка и вплоть до азартной и умственной игры взрослых, возникает из стремления к счастью» [3, 111]. Но в «Сказке о венике и палке» осуществление «давнишней мечты» девочки, связанной с игрой, не приводит ее к счастью. Этому мешает не только мысль о пропавших родителях (которые сами сбежали от своего непослушного ребенка), но и отсутствие компании для игры. Игра заканчивается тем, что девочка «горько заплакала и сразу заснула <...>, сидя в луже» (1996, 266).

Логично было бы ожидать описания детских игр в цикле сказок «Приключения Барби» и в кукольном романе «Маленькая волшебница», выросшем из этого цикла, но герои-дети, в том числе маленькая хозяйка Барби Маши, находятся в этих произведениях на заднем плане, а с куклами играют взрослые — дед Иван и телевизионный редактор. Дед Иван, строя и обустроивая дом для Барби, восполняет то, чего ему не хватало в детстве, — постановок в кукольном домике, потому что «все считали, что это не занятие для мальчика» (2000, 326).

Телевизионный редактор, придя к деду Ивану, «ахнула и как *маленькая девочка* опустила на колени перед подоконником, стала трогать и передвигать мебель, разглядывать занавески, подушечки и картины в красивых рамах» (курсив мой. — Г. М.) (1996, 94). Очевидно, что эта взрослая и серьезная дама, как и дед Иван, была рада любой возможности погрузиться в мир игры.

В «Маленькой волшебнице», по сравнению с «Приключениями Барби», тема игры развивается и обогащается. Мир телевидения, показанный в цикле сказок глазами посторонних (деда Ивана и Барби Маши), в романе становится местом действия и предметом художественного интереса Петрушевской, которая, к слову, некоторое время работала на телевидении и писала внутренние рецензии на телепередачи. Телевидение в «Маленькой волшебнице» выступает, с одной стороны, как мощное оружие, а с другой — как орудие манипулирования, поэтому неслучайно оно так привлекает злую волшебницу Вальку. Телевидение размывает границы фикции и реальности, оно — один из тех «симулякров» (термин Ж. Бодрийера [2]), подобие без подлинника, появившихся в XX веке, которые стали предпосылками возникновения постмодернизма. Люди на телевидении не только играют, но и заигрываются, не замечая, что творимый ими мир, недолговечный и искусственный, заслоняет то, что реально. И в «Приключениях Барби», и в «Маленькой волшебнице» редактор и другие телевизионщики не замечают, что старик, выигравший на их конкурсе народных умельцев огромный торт, вот-вот упадет в голодный обморок, а врачи в больнице, куда привезли уже потерявшего сознание деда Ивана, не догадались его покормить, зато все проголосовали за его победу в конкурсе, не узнав в конкурсанте своего пациента.

Характерно название одной из глав романа — «Игры с телевидением»: несмотря на то что главной героине в ходе программы грозит смерть, а всему миру — порабощение злой и неблагодарной Валькой, происходящее определяется как игра. Такой взгляд не совпадает с обывательским представлением об игре как о чем-то несерьезном, в большей степени присущим миру детей, но находится в русле культурологических,

антропологических, психологических концепций, возникших в XX веке, которые возводят многообразные формы человеческой деятельности к игре. Телевидение как замкнутое и отгороженное пространство является идеальным местом для игры. Как пишет Й. Хейзинга, «арена цирка, игральный стол, волшебный круг, храм, сцена, экран синематографа, судное место — все они по форме и функции суть игровые пространства, то есть отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освященные территории, на которых имеют силу особенные, собственные правила» [12, 20].

Изображение телевидения в «Маленькой волшебнице» схоже с тем, что мы видим в сказке «Верба-хлест». Оно становится местом средоточия жестокости и насилия в руках королевы, которая установила в государстве настоящий тоталитарный режим, причем телевидение и в этом случае становится не отражением, бесстрастно фиксирующим все происходящее, а удобным средством в руках тирана. «Теперь казни производились регулярно по воскресеньям, шла прямая телетрансляция, разыгрывались пари — помилюют преступника или не помилюют <...>. Народ наконец получил что хотел, не отлипая от телевизоров» (1996, 242).

Все люди этого государства оказываются участниками игры, в которой они играют на собственные жизни и жизни других. Согласие народа с политикой королевы объясняется не только тем, что в государстве наконец-то «наведен порядок», дело еще и в том, что каждый человек становится потенциальным участником кровавого реалити-шоу: «Риск, случай, неуверенность в исходе, напряжение составляют суть игрового поведения» [12, 67].

Сказка «Верба-хлест» обнаруживает несомненную связь с рассказом Хорхе Луиса Борхеса «Лотерея в Вавилоне». В этом рассказе классика постмодернизма повествуется о лотерее, в которую оказалась вовлеченной целая страна и в которой не только выигрывают, но и проигрывают, причем играют не на деньги, а на собственную судьбу. Помимо совпадения темы, сказка Петрушевской повторяет и ряд борхесовских мотивов (одобрение игры народом; ее размах; смерть, тюрьма, увечья и пытки как следствие случая). «Как все мужчины в Вавилоне, я побывал проконсулом; как все —

рабом; изведал я и всемогущество, и позор, и темницу. Смотрите, на правой руке у меня нет указательного пальца. <...> Народ достиг полного осуществления своих благородных целей. Прежде всего он добился того, чтобы Компания взяла на себя всю полноту власти. <...> Во-вторых, он добился, чтобы лотерея была тайной, бесплатной и всеобщей. <...> Счастливый розыгрыш мог возвысить его (всякого свободного человека. — Г. М.) до Совета магов, или дать ему власть посадить в темницу своего врага (явного или тайного), или даровать свидание в уютной полутьме опочивальни с женщиной, которая начала его тревожить или которую он уже не надеялся увидеть снова; неудачная жеребьевка могла принести увечье, всевозможные виды позора, смерть»².

Может показаться, что в сказке Петрушевской жизнью в сказочном государстве так же, как и у Борхеса, управляет игра. Стоит, однако, заметить, что всеохватность и бесконечность розыгрышей и жеребьевок в «Лотерее в Вавилоне» сводит значение этой игры к самой игре. Хаос, утверждаемый постмодернизмом как основа мироздания (его символом у Борхеса выступает лотерея), в сказках Петрушевской, прошедших через искушение постмодернизмом, отвергается. Сказочная гармония, венчающая сказку, достигается с помощью чуда — как в «Приключениях Барби», «Маленькой волшебнице», или другим способом — как в сказке «Верба-хлест» (группа иностранных правозащитников, разоблачившая королеву). Это объясняется тем, что концепция мира как хаоса противоречит самой сути сказки; восстановление жизненного и мирового порядка — необходимое условие существования этого жанра, которое, несмотря на бесспорные постмодернистские тенденции, реализуется в сказках Петрушевской.

Игра охватывает все уровни сказочных произведений Л. Петрушевской: она проявляется на уровне языка (игра слов, каламбур, неологизмы), в мотивной и образной структуре повествования; игра, особенно игра на сцене, становится двигателем сюжета. В целом игровая поэтика, характерная для сказок писательницы, выступает в качестве ключевого жанрообразующего фактора.

Сказки Петрушевской, полные нарочитой интертекстуальности, погружающие читателя в игровой мир — от игры словом до игры как принципа жизни, синтезирующие в себе разные

фольклорные и литературные жанры, представляют собой пример адаптации литературной сказки в новом времени. Один из важнейших показателей соотносительности сказок и современной литературной ситуации — присутствие в сказках Петрушевской постмодернистских тенденций.

Отметим, что необходимость разработки данной темы является частью проблемы сближения исследований «взрослой» и «детской» литературы. На этот исследовательский «разрыв» указывал Е. М. Неёлов: «Отечественная детская литература и ее филологическое изучение развивались и развиваются в известном смысле самодостаточно и независимо от “взрослой” литературы и “взрослого” литературоведения. <...> Однако <...> возможен и другой подход, не исключающий, а лишь дополняющий первый. Он предполагает попытку сблизить “детское” и “взрослое” литературоведение в некоем едином исследовательском поле» [10, 4–5].

Ориентация сказок Петрушевской в первую очередь на детского читателя убеждает в невозможности выстраивания постмодернистского художественного мира, поскольку игра (как и ирония), характерные для постмодернизма, ребенку непонятны. Это дает нам основание утверждать, что, вбирая в себя другие жанры, отдавая дань постмодернизму, сказки Л. Петрушевской все же остаются сказками, ориентированными в первую очередь на читателя-ребенка.

Примечания

- ¹ Здесь и далее цитаты приводятся по следующим источникам: 1) Петрушевская Л. С. Собрание сочинений: в 5 т. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т. 4. 352 с. 2) Петрушевская Л. С. Настоящие сказки. М.: Вагриус, 2000. 448 с. Год издания источника и номер страницы указываются в круглых скобках.
- ² Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. С. 72, 74.

Список литературы

1. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). — СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2004. — 716 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. — М.: Постум, 2015. — 240 с.
3. Вундт В. Фантазия как основа искусства: пер с нем. — СПб.–М.: Издание т-ва М. О. Вольфа, 1914. — 146 с.
4. Громова М. И. Сказка в творчестве Л. С. Петрушевской // Литературная сказка. История, теория, поэтика: сб. ст. и материалов. — М.: Московский гос. пед. ун-т, 1996. — С. 78–81.

5. Ефимова Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. — 1998. — № 3. — С. 60–71.
6. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998. — 256 с.
7. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–80-х годов). — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. — 184 с.
8. Маньковская Н. Б. Постмодернизм // Культурология, XX век. Энциклопедия: в 2 т. — Т. 2. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 130–132.
9. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века: дис. ... д-ра филол. наук. — Челябинск, 2005. — 379 с.
10. Неёлов Е. М. Сказка и литература: судьба Царевны-лягушки. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. — 130 с.
11. Славова М. Т. Игра и игровое начало в беллетристике для детей // Проблемы детской литературы. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1987. — С. 50–57.
12. Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. — М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. — 464 с.
13. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для вузов. — М.: Высш. шк., 2005. — 495 с.

Gyulnara A. Mekhralieva

*Karelian Regional Youth Center
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

mekhralieva@mail.ru

THE GAME PRINCIPLE IN THE POETICS OF LYUDMILA PETRUSHEVSKAYA'S FAIRY TALES

Abstract. The article studies a game in Lyudmila Stefanovna Petrushevskaya's fairy tales. The Game is seen as a marker of postmodern tendencies that are present in the writer's fictional world. The game principle in the writer's fairy tales functions on a language level, i. e. in the use of a language game which can be seen, first of all, in the series "Linguistic fairy tales" written with made up words, but also in the use of transformation of traditional fairy tale formulas and in animating a literal meaning of idiomatic expressions. On a motive and plot level the game appears as the stage performance (fairy tales "White Kettles", "Willow Whip"), the game of children or adults that play child's games (the cycle "Adventures of Barbie", dolls' novel "Little Fairy", The Tale of a Broom and a Stick). Petrushevskaya's fairy tales involving readers into the world of a game (from playing with a word to the game as the life principle) are an example of adaptation of a literary fairy tale in modern times.

Keywords: children's literature, literary fairy tale, Lyudmila Petrushevskaya, game, postmodernism

References

1. Bogdanova O. V. *Postmodernizm v kontekste sovremennoy russkoy literatury (60–90-e gody XX veka — nachalo XXI veka)* [Postmodernism in the Context of Modern Russian Literature (60–90s of 20th Century — the Beginning of 21st Century)]. St. Petersburg, Department of Philology of St. Petersburg State University Publ., 2004. 716 p.
2. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. Moscow, Postum Publ., 2015. 240 p.
3. Vundt V. *Fantaziya kak osnova iskusstva* [Imagination as the Basis of Art]. St. Petersburg, Moscow, The Wolf Printing House, 1914. 146 p.
4. Gromova M. I. Skazka v tvorchestve L. S. Petrushevskoy [A Fairy Tale in L. S. Petrushevskaya's Creative Work]. *Literaturnaya skazka. Istoriya, teoriya, poetika* [A Literary Fairy Tale: History, Theory, Poetics]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 1996, pp. 78–81.
5. Efimova N. Motiv igry v proizvedeniyakh L. Petrushevskoy i T. Tolstoy [Motive of Game in L. Petrushevskaya's and T. Tolstaya's Creative Works]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow State University. Series 9. Philology], 1998, no. 3, pp. 60–71.
6. Il'in I. P. *Postmodernizm ot istokov do kotsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from Beginnings to the End of the Century: The Evolution of Scientific Myth]. Moscow, Intrada Publ., 1998. 256 p.
7. Lipovetskiy M. N. *Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–80-kh godov)* [Poetics of a Literary Fairy Tale (Based on Russian Literature of the 1920s–80s)]. Sverdlovsk, Ural State University Publ., 1992. 184 p.
8. Man'kovskaya N. B. Postmodernizm [Postmodernism]. *Kul'turologiya, XX vek: Entsiklopediya: v 2 tomakh* [Culturology, 20th Century: Encyclopedia: in 2 Vols]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, vol. 2, pp. 130–132.
9. Markova T. N. *Formotvorcheskie tententsii v proze kotsa XX veka. Diss. ... doktora filol. nauk* [Form-Creating Tendencies in Prose of the End of 20th Century. PhD. philol. sci. dis.]. Chelyabinsk, 2005. 379 p.
10. Neyolov E. M. *Skazka i literatura: sud'ba Tsarevny-lyagushki* [A Fairy Tale and Literature: The Fate of the Princess-Frog]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2011. 130 p.
11. Slavova M. T. *Igra i igrovoe nachalo v belletristike dlya detey* [Game and Game Basis in Fiction for Children]. *Problemy detskoy literatury* [Problems of Childrens' Literature]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1987, pp. 50–57.
12. Kheyzinga Y. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow, Progress, Progress-Akademiya Publ., 1992. 464 p.
13. Epshteyn M. N. *Postmodernizm v russkoy proze* [Postmodernism in Russian Prose]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2005. 495 p.

Дата поступления в редакцию: 07.08.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.3581

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Наталья Леонидовна Шилова*Петрозаводский государственный университет**(Петрозаводск, Российская Федерация)*

natalia.l.shilova@gmail.com

ФОЛЬКЛОРНАЯ ФАНТАСТИКА В «КИЖСКИХ РАССКАЗАХ» ВИКТОРА ПУЛЬКИНА

Аннотация. В статье рассматриваются фольклорно-фантастические элементы в книге петрозаводского прозаика, историка, краеведа Виктора Пулькина (1941–2008) «Кижские рассказы» (1973). В немногочисленных публикациях о книге не ставился вопрос о значении и специфике ее фантастических, восходящих к фольклору образов и мотивов. Настоящая статья освещает систему таких образов в «Кижских рассказах» в контексте проблематики и поэтики книги. Сложный жанровый синтез, присутствующий произведению, нередко формирует художественные ситуации на границе достоверного и необыкновенного. В статье проанализированы включенные в повествование наряду с реалиями местности легенды, фантастические персонажи, образы и мотивы, восходящие к сюжетам местного и мирового фольклора, в том числе к сказкам, особенности вводимой автором мотивировки фантастического, а также рассмотрена роль этих образов в создании мифологизированного образа острова Киж. Фантастический характер мифологических и фольклорных образов подчеркнут концептуальной для «Кижских рассказов» соотносительностью старины и современности, когда мифологическое начало приобретает характер конститутивного свойства островной жизни. Событийный ряд сказки и легенды по замыслу автора проецируется из прошлого в настоящее острова Киж, придавая ему черты идиллического локуса.

Ключевые слова: Киж, остров, пространство, фантастика, сказка, легенда, мифология, геопоэтика

В 1973 году в Москве вышла книга Виктора Пулькина «Кижские рассказы». На ее страницах читатель встретился с необычным образом северного острова, где реалии конкретного географического пространства соседствовали с фантастическими персонажами и событиями. Речь в книге шла об известном и набирающем у туристов популярность месте, куда с середины 1960-х устремились толпы посетителей, желающих своими глазами увидеть шедевры русского деревянного

зодчества. Главный герой открывающего книгу «Сказа об Иване, русского житья человеке, и кижской земле» из цикла «Досюльщина старобытная», попав на остров в легендарные времена, сталкивается с множеством змей — и это характерная, сохраняющаяся до наших дней особенность места. Но схватиться ему суждено с огромной Белой Змеей, а помощником в битве с чудовищем станет птица-Золоты перья. Последние указанные события носят явный сказочный характер. В «Кижских рассказах» свободно переплелись разные жанровые начала, вымышленное и невымышленное, очерковое и сказочное, историческое и мифологическое. По особенностям поэтики и нарративной структуры «Кижские рассказы» В. И. Пулькина — сложный и оригинальный текст, элементами которого выступают фольклорные сюжеты, исторические предания, современные зарисовки, опирающиеся на личный опыт автора, родившегося и выросшего в Заонежье и несколько лет отдавшего работе в музее-заповеднике «Кижы». Виктор Иванович Пулькин (1941–2008) — писатель, историк, собиратель и знаток заонежского фольклора, автор ряда книг, в которых раскрывается жизнь Русского Севера, главным образом заонежского и поморского. В основу его книг легли сотни преданий, историй, легенд, рассказов, наблюдений, собранных им в совместных экспедициях с доктором филологических наук, фольклористом Н. А. Криничной, в поездках и беседах с коренными северянами — русскими, карелами, вепсами. «Кижские рассказы» — одна из наиболее известных книг писателя [4, 56–57].

Не только в первом сказе, но и дальше в историях писателя о Заонежье, наряду с образами крестьян, экскурсоводов, туристов, то и дело будут появляться колдуны («Ерестун»), домовые («Домовой хозяин»), мифологические персонажи («Вечная Мара»). Большею частью тексты, составившие книгу «Кижских рассказов», выполнены в сказовой манере, родственной сказам П. Бажова, Б. Шергина, С. Писахова (см. об этом: [2, 77]). Эти авторы как будто фиксируют речь заонежских стариков, и с точки зрения стиля, и с точки зрения содержания обладающую, согласно авторскому комментарию, «особой окраской — яркой, фантастичной»¹.

Сказочные и легендарные образы и мотивы в значительной степени определяют особенности авторского топоэксфрасиса (термин О. Клинга [6, 97]) в «досюльщинах» и «бывальщинах» В. Пулькина. Топоним «Киж» в настоящем случае не случайно вынесен в заглавие книги: сам остров отчетливо выделен в качестве смыслового центра заонежского пространства, совмещающего в себе чудесное² и действительное, черты реального Русского Севера и идиллический хронотоп: «Земля в Кижх хребет у солнца греет. Сроду здесь сеют раньше всех в Заонежье. Еще в соседних деревнях прошлогодний хлеб в сусеках скребут, а уж в Кижх молодой каравай на столе...» (9). В книге то и дело встречаются описания островных природных богатств, придающие острову черты северного Эдема: «Забегают в соснову боровину; черники, брусники — как насыпано. Можжевельник, сосна к солнцу тянутся — снизу сизые, сверху золоченые. Стоят столбы — сосны, высоко держат зеленую кровлю» (11); «...Под окнами в синих сумерках неспешно пробегают лоси: за грациозной самкой плавной иноходью плывет, покачивая короной рогов, лосиный бык. Вдали воют волки. И всю-то ночь на тесовом полу открытой галереи пляшут зайцы <...>» (50). Населяют чудо-остров мастера-умельцы, чьи таланты легко сопоставимы с умениями профессиональных признанных художников (см. сказ «Происхождение красоты» о визите на остров американского художника Рокуэлла Кента) [13, 79]. Реальные черты острова в этих характеристиках часто заострены, гиперболизированы и в этом смысле родственны условной топографии сказок и легенд.

Одним из первых на фольклорные мотивы в прозе В. Пулькина обратил внимание Е. М. Неёлов. В книге «Сказка, фантастика, современность» (1987) он проанализировал сказочные элементы в повести В. И. Пулькина «Добрая поветерь», посвященной олонекскому сказителю Матвею Михайловичу Коргуеву и построенной на воспоминаниях дочери Коргуева. В «Доброй поветери» Е. М. Неёлов нашел аргументы, иллюстрирующие и подтверждающие важный для его концепции фантастического тезис о тесной связи между традиционными фольклорными жанрами, в особенности волшебной сказкой, и современностью, о «естественном бытовании сказки, когда

она становится неотъемлемой частью жизни» [11, 20]. Анализируя повесть, Е. М. Неёлов обратил внимание на способ включения сказочных мотивов в текст современного автора. «Добрая повесть» дает пример такой корреляции фантастического и обыденного, сказочного и современного, который можно охарактеризовать как «воспоминание о сказке»: «В повести В. Пулькина непосредственно воплощается память об одном из лучших сказочников XX века. “Добрая повесть” — не историческое произведение: это взгляд на прошедшее, на сказку и сказочника именно из сегодняшнего дня, взгляд любящий и пристрастный в хорошем смысле слова» [11, 14]. Все повествование определяется здесь «принципом слияния воедино сказки и жизни, сказителя и его творчества» [11, 14]. Взаимодействие фантастического и реального, сказочного и современного, согласно Е. М. Неёлову, составляет наиболее заметную особенность авторского подхода к материалу. В результате повесть В. И. Пулькина «дает ответ и на вопрос, сегодня звучащий тревожно: нужна ли сказка современности?» [11, 17]. Одновременно Е. М. Неёлов отметил, что сказочная фантастика повести во многом определяется мотивом памяти, отграничивающим «воспоминание о сказке» от других возможных форм присутствия сказочных мотивов в текстах современных авторов: «Да, действительно, без памяти-сказки современность невозможна, но при этом сказка понимается все-таки как то, что возникло и выросло именно в прошлом, как олицетворение того ценного в прошлом, без которого нет настоящего и будущего <...> И в этом смысле повесть В. Пулькина, рассказывая о безграничных, казалось бы, возможностях сказки-памяти, в то же время парадоксально показывает, может быть, даже независимо от намерений автора, предел ее возможностей, предел возможностей прошлого в настоящем, ибо жить одним прошлым все-таки нельзя» [11, 17–18].

Наблюдения Е. М. Неёлова, с нашей точки зрения, очень точно фиксируют одну из особенностей художественного мышления В. И. Пулькина — его диалогичность, стремление видеть в каждом объекте контрастные составляющие и умение художественно прояснить взаимодействие этих начал. Эта нарративная модель обнаруживается уже в самых первых

книгах и составляет одну из художественных констант литературного творчества В. Пулькина вплоть до последнего по времени цикла «Северная Фиваида», посвященного олонечким святым. Такая диалогичность возникает и в «Кижских рассказах», в том числе в соположении исторических и топографических реалий острова и сказочных мотивов и образов, которые в изобилии обнаруживаются в сюжетах В. Пулькина.

Основанием для появления сказочных мотивов в книге о Кижях становится тот образ места, который сложился в русской культуре в середине XIX — первой половине XX веков, когда на территории Заонежья были открыты сохранившиеся памятники древней народной поэзии и севернорусские архитектурные шедевры. И если архитектурные памятники привлекли внимание художников и архитекторов в начале XX столетия, то шедевры фольклора были открыты несколькими десятилетиями ранее. Так, в 1860-м году «в дер. Середка состоялось знакомство П. Н. Рыбникова с Трофимом Григорьевичем Рябининым — сказителем, обладавшим крупнейшим эпическим репертуаром, и непревзойденным мастером исполнения старин. Собирателем записал в первый же день в его исполнении былины «О Хотене Блудовиче», «Иван Годинович», «Ставр», «Садко», «Михайло Потык». В эту же поездку были записаны другие старинны, в том числе «О Вольге Святославгиче», признанной впоследствии исследователями как художественно совершенный текст» [8, 292]. Спустя несколько десятилетий Заонежье становится одним из значимых источников материала для фольклористики и этнографической работы, получает репутацию «Исландии русского эпоса». Как уже было отмечено выше, писатель был прекрасно знаком с этими сюжетами и как абориген этих мест, и как профессионал, неоднократно принимавший участие в фольклорных экспедициях на Русском Севере. Неудивительно, что накопленный материал обильно проникал в авторскую прозу В. Пулькина.

«Кижские рассказы» включают множество отсылок к местному фольклору, начиная от сюжетов (напр., легендарный сюжет о мастере Нестере, строителе Преображенской церкви) и заканчивая многими элементами сказового стиля, воспроизводящего особенности речи сказителей, целые династии

которых прославили кижскую землю: «...Ведь он на Кижии пришел, — ему слова не с кем было сказать. Остров пустой был, диким лесом заросший. На матерой земле по берегам лопь обреталась. Лопляне хлеба не сеяли, со скотом не возжались. Они охотой промышляли. Били медведя, лося, всякую птицу. Им и шуба на Иване в диво. Интересуются: что за портно?» (7). Больше всего фантастических мотивов сфокусировано в первом цикле «Кижских рассказов» «Досюльщина старобытная», части которого представляют собой авторскую обработку фольклорных текстов сказок, легенд, исторических преданий. Однако и в других циклах то и дело встречаются эпизоды, напоминающие по своей структуре и образности сказочные сюжеты. Так, в сказе «Протокишны Глаза» заонежский богатея рассказывает об истоках родового богатства, ссылаясь на историю своего предка: «Дальний мой падед — прадедам дед — служил в солдатах при самом осударе. Раз осударь дает ему пакет. “Неси, — говорит, — к турецкому султану. Одна нога здесь, другая — там!” Уж падед сходил в туретчину, идет по берегу синя моря, цветны камешки в воду кидает, песни поет <...> Вдруг видит: над мешками с золотом и серебром страшенный разбойник и купец смертным боем бьются! Солдата увидели; разбойник кричит: “Стрели, солдат, купца етаво, поделюсь с тобой — серебро отдам!” Купец кричит: “Стрели разбойника, я тебе и золота отсыплю сколько пожелаешь!”» (219). О народных сказках здесь напоминает и мотив обещания награды за оказанную услугу или спасение, и устойчивые образы и эпитеты: золото-серебро, сине море, смертный бой. Не случайно рассказчик замечает: «Вот как сказки сказывал нам Протокишны Глаза!» (219). В то же время сказочный эпизод становится частью характеристики «толвуйского богатея», о котором рассказчик вспоминает как о вполне реальном человеке, чья судьба тесно связана и с историей страны, и с историей Толвуи как места событий.

Ни один из сюжетов «Кижских рассказов» не является чисто сказочным. Каждая история сочетает черты разных повествовательных и фольклорных жанров. Это приводит к интересному эффекту. Фантастическая «досюльщина» в «Кижских рассказах» не столько противопоставлена очерковым элементам, сколько тесно сплетена с жизнью рассказчиков, с конкретными событиями и биографическими реалиями. В сказе «Вечная Мара»

о мифологическом персонаже рассказывает старая заонежанка, и в этом рассказе мифологическое обретает статус актуального:

Вы, молоды, конечно, не верите... Поди и не знаете про Маруту? А бабки ваши прялку, не закрестив, на ночь не оставляли — Мары опасались! Ну, как с печи соскочит, куделю спутает, изорвет? Мара страхолюдна, стара; на печи сидит — подпрыгивает, куделю сучит — позыкивает, кирпичьем-угольем покидывает, на род человеческий сердится! <...>

Десятигодovou отдали меня в земское училище, было такое в деревне Середке. Учила нас Вера Алексеевна Русанова — кофта бела, юбка черна, волосеночки в пучок <...>

Заболела корью, сердце ослабло; бросило меня в обморок. Мара ниточку жизни моей туго натянула (28–29).

По всей вероятности, ближайшей стилистической и нарративной моделью для такого рода совмещения фантастического и документального являются полевые записи фольклористов, в которых такое совмещение также, как правило, наблюдается: фольклорные тексты сопровождаются указанием на рассказчика, место, время записи или содержат в себе имена, реалии местности и т. п. В «Кижских рассказах» В. И. Пулькина подобным образом, например, начинается сказ «Самоцветно жуковинье» — со ссылки на источник сведений: «(Сказывала бабушка Красильникова из Великой Губы.)» (13). Однако частота и регулярность появления фантастических, подчеркнута условных, гиперболизированных образов не позволяет отнести их к области чисто риторического оформления текста. Последовательное стирание границы между прошлым и настоящим открывает возможность для проникновения фантастического в область обыденного. Сказовое и историческое начала служат здесь своего рода мотивировкой проникновения фантастического в повседневность: «Было ли, не было? Стары люди говорят, им не врать стать!» (11). Уже в этом и подобных зачинах сказов В. Пулькина формируется необходимый для фантастики элемент допущения, когда мы, как отмечает Ю. Кагарлицкий, одновременно верим и не верим в происходящее: «Фантастика находится где-то на грани того и другого — веры и неверия» [5, 44].

В «Кижских рассказах» фольклорные элементы становятся важным способом концептуализации места, его обособления из всего окружающего пространства, так же, как во многих случаях эта концептуализация возникает в результате работы литературных образов³. Фантастические фольклорные образы, как уже было сказано, обнаруживаются уже в «Сказе об Иване, русского житья человеку, и кижской земле», открывающем книгу и служащем своего рода экспозицией к последующему повествованию. Сказ отсылает к легендам о заселении острова и наряду с многими историческими реалиями (обилие на острове змей, контакты с финно-угорскими племенами, заселявшими Заонежье раньше, новгородские корни русских, пришедших на кижскую землю и т. п.) в ткань повествования вплетаются мотивы сверхъестественного. Таков образ сказочной Белой Змеи, с которой Ивану приходится сразиться на острове: «Как зацвела на нивке рожь, заметил хозяин: ходит в зеленях кто-то! Взял вилы-рогатину, пошел в хлеба: думал, медведь! А изо ржи прямо на него змеиная глядит голова, и не малая — с жернов! <...> Куда какая высокая стояла перед Иваном Змея! Она очами немигучими глядит, она пасть скалит. Она Белая Змея: шкура — как снег, на голове — корона золотая. Она проползет — на земле голубые искры горят» (9). Наделенная антропоморфными чертами змея, как это часто бывает в сказках, обращается к Ивану человеческим голосом: «Где тебе, Иван Овчина, со мной ратиться! Ты — отступись! Уйди с острова!» (9). Помогает Ивану в победе над Белой Змеей птица-Золоты перья.

Некоторые фантастические мотивы «Сказа...» напоминают сюжеты, широко известные в мировой культуре и мифологии. Так, например, образ Белой Змеи играет важную роль в одноименной сказке из сборника Братьев Гримм. Птица-Золоты перья похожа на Жар-птицу из русских сказок. Однако эти мотивы в «Сказе...» вписаны автором в конкретный культурный контекст с четкой пространственной локализацией через отсылку к традиционным мотивам заонежской вышивки: «...С тех пор солнечная птица-пава ходит дозором по краю простыней-настилальников, — так ее вышивальщицы вышивают поныне. Такие настилальники молодым после свадьбы стелят — чтобы порча их не коснулась. А как птица змею когтит — про то явственно на полотенце вышивано. В Кижском музее

соблюдается такое полотноце» (10). В финале «Сказа...» фантастический сюжет завершается соотнесением с конкретными природными реалиями местности. Так, памятью о Белой Змее остались, как гласит сказ, кижские аметисты: «...Нунь Белой Змеи чего-то не видать. А след ее обозначен голубыми самоцветами — от Волкострова к Кижам и дале, к Сенной Губе. Самоцветы эти аметистами зовут, дорого ценят» (10). В таком соотнесении, с одной стороны, фантастическое как бы легитимизируется, получает подтверждение, сверхъестественный сюжет словно претендует на достоверность, с другой — мифологизируется реальное пространство: да — невероятно, но на Кижам и невозможное возможно. Эта стратегия не раз даст о себе знать на страницах рассказов. Она создает сложный баланс мифологического и фактографического в том образе Заонежья, который в итоге складывается в книге.

Отмеченная особенность повествования интересна с двух точек зрения. Во-первых, она подчеркивает особый характер места, вокруг которого сфокусированы сюжеты книги и которое не случайно вынесено в ее заглавие. И фантастический элемент не случайно становится важной частью этого литературного «портрета местности», коррелируя с давно сложившимися в мировой культуре представлениями об острове как об особом пространстве, отличном от нашего повседневного, бытового пространства и отмеченном чертами инаковости. Не случайно, в фольклоре и мифологии многих народов острова изображались как далекие и чудесные локации «идеальные места чудес и приключений, спасения, но и ссылки, рая или ада» [1, 125]. Впоследствии эти мотивы «чудесного острова», равно как и «таинственного острова» в художественной литературе только укрепились, став популярным мотивом в фантастической прозе XX века.

Во-вторых, настойчивость в стирании границы между «документальным» и фантастическим следует в данном случае признать частью авторской стратегии, которую отмечал Е. М. Неёлов, того синтеза фантастического и обыденного, который, как нам кажется, можно считать чертой идиостилия В. Пулькина. И эта настойчивость требует ввести одно уточнение. С одной стороны, и в «Кижских рассказах», как и в «Доброй поветери», фантастические мотивы созвучны

древним мифологическим моделям и как будто бы далеки от футуристического типа фантастики. С другой стороны, на фоне многих произведений 1970-х годов, оплакивавших прошлое уходящей русской деревни, «Кижские рассказы» В. Пулькина выделяются оптимистичной интонацией. Не случайно «легенды местности» обрамлены в «Кижских рассказах» зарисовками современной автору музейной жизни с «Метеорами», «Кометами», вездесущими туристами: «Которы на барже-дебаркадере устроятся — так обрадеют, что уж до победного конца живут — весь свой отпуск препровождают в Кижях!» (18). «Воспоминание о сказке» в «Кижских рассказах» последовательно размыкается в настоящее, преодолевая семантику «прошедшего совершенного». Сфера чудесного в книге В. Пулькина не ограничена во времени. Сказка в понимании автора, отсылая к базовым ценностям человеческого существования, легко проникает сквозь границы временных пластов. И бабушка-рассказчица в «Венчальном камне» заслушивается экскурсионной радиопередачей, которую ведет на теплоходе молодая девушка-экскурсовод:

У меня чай стынет, я сижу, слушаю <...>

— Это я, бабушка, туристам про здешние места рассказывала. Моя работа такая <...>

— Ну, коли ты такая вещунья, порасскажи-ко еще про Кижы, а я, пожалуй, и еще бы чайку выпила... (20–21).

В одном из финальных рассказов жанровое обозначение сказки появляется в составе такого сравнения, которое проясняет авторское расширительное понимание сказочной фантастики, не скованной временными границами: «Малым детям, как сказку, сказывали мы про могучесть прадедов, прилежанье и любовь к делу, как и нам говорили старые старухи в забытые детские дни... Ныне сами видели преудивленно чудо: вы ради красоты тяжкую работу весело совершили!» (252). Примечательны здесь как контекст, в котором возникает слово «сказка», так и особенности его семантики в этом контексте. Сказка, по определению, это конкретный фольклорный жанр с подчеркнутой условностью изображаемых событий и окружающего мира и установкой на невероятность происходящего. В сказке рассказывается о том, чему не надо верить. В настоящем случае сохраняется контекст бытования жанра и его

адресат — «сказку» рассказывают детям, но принципиально меняется содержание — им становятся не фантастические события, а вполне реальные качества мастеров-плотников — «прилежанье и любовь к делу». Поэтому «сказка» появляется в данном случае уже не в прямом значении, а в роли сравнения. В рамках этого тропа чудесное и реальное сведены в единое смысловое поле. Условность границы между ними подчеркнута продолжением реплики, в которой мастерски сделанная работа характеризуется как «чудо». Народная сказка в таком понимании предстает условной формой передачи реального опыта, а реальность признается естественной сферой проявления чудесного как неотъемлемой части человеческого сознания и бытия. Вероятно, в связи с этим в общей структуре книги фантастические мотивы не локализованы в отдельных сюжетах, но имеют характер встроенных эпизодов. Например, элементы бытовой сказки отчетливо проявляются в цикле «Святая салма», персонажами которой наряду с кижскими жителями становятся колдуны, домовый, духи умерших. Чудесными качествами и умениями наделены кижские мастера-ремесленники — плотники, кузнецы, корабельщики, герои цикла «Древодельцы». И здесь отсылки к историческим реалиям и именам знаменитых заонежских мастеров сопровождают явно фантастические сюжеты, а кижские мастера приобретают качества мифологических персонажей. В рассказе «Чудесный молотобоец» мастерство позволяет кузнецу не только ковать искусные и красивые вещи, но и исцелить от старости своего учителя, раскалив его в кузнечном горне и перековав, так что «соскочил дед с наковальни молодым да красивым парнем — Кузьме ровня!» (163). Подобный сюжет неоднократно встречается в русских сказках, в том числе бытовавших на территории Карелии [9, 112], [12, 183]. Чудесные качества героя подчеркивает финальный мотив его таинственного исчезновения: «Запел Кузьма — и пропал, будто не бывал!» (164).

В целом фантастические образы и мотивы занимают важное место в структуре «Кижских рассказов» В. Пулькина, хотя и не являются исключительно доминирующими. Они эксплицитны, многочисленны и достаточно разнообразны.

Фантастические элементы в книге имеют фольклорные корни, опираются на местный фольклор, знатоком и собирателем которого был автор. Но они же и размыкают границы, во-первых, географического локуса, показывая его связь с глубокими слоями мировой культуры: фантастические мотивы книги навеяны не только заонежским, но и поморским, карельским фольклором, включают универсальные образы и мотивы, соотносимые с европейской традиционной культурой в целом (сюжет о Белой Змее). Во-вторых, вторжение чудесного размыкает и границы реальности, сообщая конкретному локусу исключительные свойства. Восходящие к фольклору фантастические мотивы присутствуют здесь как важный фактор формирования идентичности места, становятся значимой частью образа современного Заонежья, придавая ему идиллические и сказочные черты.

Примечания

- ¹ Пулькин В. Кижские рассказы. М.: Советский писатель. 1973. С. 91. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ² Вслед за Е. М. Неёловым [10, 43–44] и Е. Ковтун [7, 156–159] мы используем термин «чудесное» для обозначения одной из разновидностей фантастического вымысла, характерного, в частности, для волшебной и литературной сказки.
- ³ Пример действия литературных образов в концептуализации места и формировании его идентичности приводит И-Фу Туан в своей основополагающей работе «Пространство и место» (1977): «What is a place? What gives a place its identity, its aura? These questions occurred to the physicists Niels Bohr and Werner Heisenberg when they visited Kronberg Castle in Denmark. Bohr said to Heisenberg: “Isn’t it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here? As scientists we believe that a castle consists only of stones, and admire the way the architect put them together. The stones, the green roof with its patina, the wood carvings in the church, constitute the whole castle. None of this should be changed by the fact that Hamlet lived here, and yet it is changed completely. Suddenly the walls and the ramparts speak a quite different language. The courtyard becomes an entire world, a dark corner reminds us of the darkness in the human soul, we hear Hamlet’s “To be or not to be”. Yet all we really know about Hamlet is that his name appears in a thirteenth-century chronicle. No one can prove that he really lived, let alone that he lived here. But everyone knows the questions Shakespeare had him ask, the human depth he was made to reveal, and so he, too, had to be found a place

on earth, here in Kronberg. And once we know that, Kronberg becomes quite a different castle for us» [14, 4].

(«Что есть место? Что придает ему его идентичность, его ауру? Эти вопросы возникли перед физиками Нильсом Бором и Вернером Хайзенбергом, когда они посетили замок Кронборг в Дании. Бор сказал Хайзенбергу: «Не странно ли, что замок изменится, как только кто-то вообразит, что здесь жил Гамлет? Будучи учеными, мы верим, что замок это только слагающие его камни и наслаждаемся искусством архитектора, который построил его. Камни, зеленая крыша с ее патиной, деревянная резьба в церкви составляют целостный образ замка. Ничто из этого не меняется от того факта, что здесь жил Гамлет, и все-таки меняется бесповоротно. Вдруг стены и валы начинают говорить на совершенно ином языке. Внутренний двор раздвигается до масштабов целого мира, темный угол напоминает о темных углах человеческой души, мы слышим гамлетовское «Быть или не быть». При том что единственное, что нам известно, это то, что имя Гамлета появляется в хрониках XIII века. Не доказано, что он жил в действительности, не говоря уже о том, чтобы он жил именно здесь. Но всем известны вопросы, которые Шекспир заставил его озвучить, человеческая глубина, которую ему довелось открыть для нас, так что ему тоже причитается какое-то место на земле, здесь в Кронборге. И с этого момента Кронборг для нас уже немного другой замок» (перевод мой. — *Н. Ш.*). Туан цитирует Хайзенберга (Werner Heisenberg, *Physics and Beyond: Encounters and Conversations*. NY: Harper Torchbook, 1972. P. 51).

Список литературы

1. Айрапетян В. Русские толкования. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 208 с.
2. Аннинский Л. Им есть, что сказать нам // Дружба народов. — 1973. — № 10. — С. 276–277.
3. Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет: Острова в русской литературе. — Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. — 225 с.
4. Виктор Иванович Пулькин // Писатели Карелии: биобиблиографический словарь / сост. Ю. И. Дюжев. — Петрозаводск: Острова, 2006. — С. 56–59 [Электронный ресурс]. — URL: http://avtor.karelia.ru/view/biobibliograficheskii_slovar.html?page=56 (04.05.2016).
5. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? — М.: Худож. лит., 1974. — 349 с.
6. Клинг О. Топоэксфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. — М.: Издательство «Мик», 2002. — С. 97–110.
7. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие. — М.: Высшая школа, 2008. — 406 с.

8. Кузнецова В. П. Фольклорное наследие Кижской волости // Церковь Преображения Господня: 300 лет на кижской земле. — Петрозаводск, 2014. — С. 290–303 [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/tserkov-preobrazheniya-gospodnya-na-ostrove-kizhi-300-let-na-zaonezhskoj-zemle-sbor/1456.html> (10.05.2016).
9. Лойтер С. М. Сказки и сказочники на берегах Водлы // Север. — 1976. — № 1. — С. 112.
10. Неёлов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание. — Петрозаводск: ПГУ, 1974. — С. 39–52.
11. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск: Карелия, 1987. — 128 с.
12. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. — Л.: Наука, 1979. — 437 с.
13. Шилова Н. Л. Кизи как идиллический локус в русской прозе 1970-х годов // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер. Общественные и гуманитарные науки. — № 7 (136). — Т. 2. Ноябрь. — 2013. — С. 78–81.
14. Yi-Fu Tuan. *Space and Place*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. — (8 ed.) — 235 p.

Nataliya L. Shilova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

natalia.l.shilova@gmail.com

FOLK FICTION IN “THE KIZHI STORIES” BY VICTOR PUL’KIN

Abstract. The article observes folklore and fantastic elements in the book of Victor Pulkin “Kizhi Stories” (1973). In the few publications about the book the question of the importance and specificity of the fantastic, going back to folklore, images and motifs in writer’s prose, has not been raised. This article reveals a system of such images in “Kizhi Stories” through the topics and poetics of the book. The complex genre synthesis inherent in the book, often creates artistic situation at the border of reliable and unusual. The article analyzes included in the story fantastic characters along with the realities of the legend area, as well as images and motifs, dating back to the subjects of local and world folklore, including tales, features introduced by the author motivation of the fantastic, and examines the role of these images in the creation of a mythologized image of Kizhi Island. A fantastic character of mythological and folkloristic images is emphasized by concept-based correlation between old and modern times, inherent in Kizhi stories, when mythological origins take form of a constitutive quality of an island life. An event line of the fairy tale and the legend according to the author is projected from the past to the present of Kizhi Island, adding the traits of an idyllic locus to the latter.

Keywords: Kizhi island, space, the fantastika, fairy tales, legends, mythology, geopoetic

References

1. Ayrapetyan V. *Russkie tolkovaniya* [Russian Interpretations]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000. 208 p.
2. Anninskii L. Im est', chto skazat' nam [They Have Something to Tell Us]. *Druzhba narodov*, 1973, no. 10, pp. 276–277.
3. Gornitskaya L. I., Larionova M. Ch. *Mesto, kotorogo net: Ostrova v russkoy literature* [Place which Does not Exist: Islands in Russian Literature]. Rostov-on-Don, Southern Scientific of Russian Academy of Sciences Publ., 2013. 225 p.
4. Viktor Ivanovich Pul'kin. *Pisateli Karelii: biobibliograficheskiy slovar'* [Writers of Karelia: Bio-bibliographical Dictionary]. Petrozavodsk, Ostrova Publ., 2006, pp. 56–59. Available at: http://avtor.karelia.ru/view/biobibliograficheskiy_slovar.html?page=56 (accessed 04 May 2016).
5. Kagarlitskiy Yu. *Chto takoe fantastika?* [What is The Fantastika?]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. 349 p.
6. Kling O. Topoekfrasis: mesto deystviya kak geroy literaturnogo proizvedeniya (vozmozhnosti termina) [Topoekphrasis: the Scene as the Hero of a Literary Work (Opportunities of the Term)]. *Ekphrasis v russkoy literature. Sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature. Proceedings of Lausanne Symposium]. Moscow, Mik Publ., 2002, pp. 97–110.
7. Kovtun E. *Khudozhestvennyy vymysel v literature XX veka* [Artistic Fiction in Literature of the 20th Century]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008. 406 p.
8. Kuznetsova V. P. Fol'klornoe nasledie Kizhskoy volosti [Folk Heritage of Kizhskaya Volost']. *Tserkov' Preobrazheniya Gospodnya: 300 let na kizhskoy zemle* [Kizhi Parish Church of the Transfiguration: 300 Years in Kizhi]. Petrozavodsk, 2014, pp. 290–303. Available at: <http://kizhi.karelia.ru/library/tserkov-preobrazheniya-gospodnya-na-ostrove-kizhi-300-let-na-zaonezhskoj-zemle-sbor/1456.html> (accessed 10 May 2016).
9. Loyter S. M. Skazki i skazochniki na beregakh Vodly [Tales and Storytellers on the Banks of the Vodla River]. *Sever*, 1976, no. 1, p. 112.
10. Neyolov E. M. O kategoriyaх volshebnogo i fantasticheskogo v sovremennoy literaturnoy skazke [About the Categories of the Magic and the Fantastic in a Modern Literary Tale]. *Khudozhestvennyy obraz i istoricheskoe soznanie* [An Artistic Image and Historical Consciousness]. Petrozavodsk, PetrSU Publ., 1974, pp. 39–52.
11. Neyolov E. M. *Skazka, fantastika, sovremennost'* [Fairy Tale, Science Fiction, Modernity]. Petrozavodsk, Karelia Publ., 1987. 128 p.
12. *Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavjanskaya skazka* [A Comparative Index of Subjects. An Eastern Slavic Fairy Tale]. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 437 p.
13. Shilova N. L. Kizhi kak idillicheskiy lokus v russkoy proze 1970-kh godov [Kizhi as an Idyllic Locus in Russian Proze of the 1970s]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Proceedings of Petrozavodsk State University. Series: Social Sciences and Humanities], 2013, no. 7 (136), vol. 2, pp. 78–82.
14. Yi-Fu Tuan. *Space and Place*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2001. (8 ed.) 235 p.

Дата поступления в редакцию: 23.06.2016

DOI 10.15393/j9.art.2016.3764

УДК 821.161.1.09"1917/1992"

Анна Евгеньевна Струкова*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

annaneyolova@yandex.ru

ДЕТСКАЯ УТОПИЯ (повесть-сказка Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот»)

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики «детской» утопии на примере повести-сказки Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот», содержание которой и составляет собой детская мечта о хорошей жизни, реализации сокровенных детских желаний. Анализ ведется в сравнении с особенностями классической «взрослой» утопии. Отмечается фольклорно-сказочный характер детской утопии Э. Успенского, «сверхпроводимость» ее пространства; роль игры в ней; отсутствие, например, постоянной черты классической утопии — безгеройности. Делается, среди прочих, вывод о том, что социальная структура общества, главная во взрослой утопии, заменяется в анализируемой повести знакомым ребенку течением повседневного быта, который организует бытие. Особое внимание в статье уделяется полному символического смысла эпизоду с солнцем, которое героям подарили ученые Института физики Солнца. В сказочной повести Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот» взрослый и детский смыслы существуют не по отдельности, не сами по себе, а взаимодействуют, проникают друг в друга.

Ключевые слова: Э. Успенский, утопия, детская утопия, игра, литературная сказка, детская литература

В творчестве Э. Успенского, одного из лучших (если не лучшего) писателя-сказочника второй половины XX века, повесть-сказка «Дядя Федор, пес и кот» занимает, пожалуй, центральное место. Ее персонажи — серьезный, любящий зверей мальчик дядя Федор, простодушный пес Шарик, «из простых собак, не из породистых»¹, хозяйственный кот Матроскин — давно уже полюбили и маленьким, и большим читателям (как, впрочем, и сама деревня Простоквашино, где нашли себе дом герои), более того, шагнули, так сказать, со страниц сказки в реальность, зажили собственной жизнью.

Первое и общее впечатление от этой повести-сказки Э. Успенского — перед нами утопия, причем утопия детская. Размышляя над смыслом слова «утопия», Т. А. Чернышева справедливо замечает: «И что бы ни имел в виду Т. Мор, и как бы ни изошрялись в трактовке этого слова специалисты, с этим понятием прочно срослось представление о некоем идеале, мечте (“хорошее место”), но мечте нереальной, неосуществимой, почти фикции (“место, которого нет”). Недаром в бытовом словоупотреблении слово утопия соотносится с понятиями “миф” и “сказка”» [6, 304].

Именно мечта о хорошей жизни, представляющая собой реализацию сокровенных детских желаний (стать «взрослым», причем, «взрослым» по-детски, делать то, что интересно, чувствовать гармонию мира — хотя ребенок этих слов пока не знает, но уют, любовь и нежность он прекрасно чувствует), и составляет собой содержание повести-сказки Э. Успенского. «Деревня красивая. Кругом лес, поля и речка недалеко. Ветер дует такой теплый, и комаров нет» (405). Одновременно Простоквашино — это не только «хорошее место», но и «место, которого нет», ибо не бывает деревни без комаров, а коты и собаки не говорят (и ребенок это знает) на человеческом языке. Мир Простоквашино — это мир не только утопический, но и сказочный.

Чем же отличается «взрослая» утопия от «детской»?

Главной приметой классической «взрослой» утопии служит, как известно, изображение некоего, в той или иной степени совершенного, социального устройства общества. «Главным в утопии является... поиск такого устройства общественного бытия, при котором достигается счастье или, по крайней мере, благоденствие всех членов общества» [6, 306–307]. По замечанию составителя антологии утопической литературы В. А. Чапиковой, «утопия — это подробное и последовательное описание воображаемого... общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы» [5, 8].

Естественно, в детской утопии такого «подробного и последовательного» изображения социального устройства общества нет и не может быть. А если оно и появляется, то лишь сугубо во «взрослом» плане содержания текста, который не

заметит (и не должен заметить) ребенок. Так, например, взрослый читатель второй части трилогии Н. Носова о приключениях Незнайки «без труда угадает <...> в названии переформулированное “Город Солнца”. Переключка с утопией Томаса Кампанеллы здесь очевидна. Ведь перед читателем не просто город технократического будущего, а модель общественного устройства» [4, 241].

У Э. Успенского взрослый и детский смыслы повести существуют не по отдельности, не сами по себе, как у Н. Носова, а взаимодействуют, проникают друг в друга.

Бросается в глаза, что в повести-сказке «Дядя Федор, пес и кот» социальной организации общества как бы и не существует. Нет «представителей власти»; не нужна прописка на новом месте жительства; дом достается героям совершенно бесплатно, они его просто выбрали: «— Сейчас будем дом выбирать. <...> Осмотрели они дом и обрадовались. Все в доме было. И печка, и кровати, и занавесочки на окнах! И радио, и телевизор в углу <...> И в огороде все было посажено... а в сарае удочка была» (407, 408); после ухода сына из дома мама и папа дяди Федора не обращаются в соответствующие органы, а лишь, поступая, так сказать, частным образом, дают объявление в газету. Отсутствие сведений о социальной структуре мира, где живут герои, не случайно — ведь и читатель-ребенок не имеет (и не желает иметь) эти сведения, они ему пока ни к чему. Изображение социальной структуры заменяется у Э. Успенского рассказом, точнее, показом прочности каждодневных форм быта, хорошо знакомых ребенку. Эти формы организуют жизнь героев и в городе, и в Простоквашино. Повседневные хлопоты, душевные разговоры, споры кота и пса, письмо родителям, — все представляется незыблемым, как восход и заход солнца.

Социальная структура общества, главная во взрослой утопии, заменяется знакомым ребенку течением повседневного быта, который организует бытие, а иногда поднимается до его высот: «— И я тоже нормально жил. Серединка на половинку, — говорит дядя Федор. — Только теперь мы будем по-другому жить. Мы будем жить счастливо» (417).

Полную реализацию (кульминацию) утопическое начало получает в сценах с солнцем, которое нашим героям подарили

ученые Института физики Солнца. Солнце — это и бытовой научно-фантастический прибор, освещающий и обогревающий жилище, и одновременно — символ утопии. Внешне это выглядит похожим на утопические аллюзии в «Приключениях Незнайки в Солнечном городе», но у Н. Носова, как мы уже отмечали, эти аллюзии замкнуты во взрослом плане содержания произведения, они сугубо рационалистичны, основаны на словесной переключке и изображении социальной модели общества. У Э. Успенского «взрослое» и «детское» слиты воедино, поэтому символика оказывается бытовой, а быт — символическим, и апеллирует он не к взрослой рациональности, а к детской эмоциональности (которая может сохраняться в любом возрасте и входит в понятие «детскость» (см., напр.: [3, 111–114])). Когда включили солнце, «все в доме ожило. И цветы к солнцу потянулись, и бабочки откуда-то выбрались. И теленок Гаврюша стал скакать, как на лужайке.

А на дворе сырость, холод и слякоть. Скоро зима подойдет. Их домик с улицы так и светится, как игрушечный. <...>

С тех пор у них очень хорошая жизнь началась» (487).

Перед нами — утопия, причем детская. Не случайно свой подарок ученые сами (в прилагающейся записке) называют так: «солнце *маленькое, домашнее* (курсив мой. — А. С.)» (486). Это солнце и есть маленькая (детская) домашняя утопия.

Еще одна постоянная черта классической утопии — безгеройность — отсутствует в утопии детской. По словам Т. А. Чернышевой, «в утопии речь идет не о судьбах отдельных героев (классическая утопия по сути дела безгеройна, ибо наблюдателя-путешественника, ведущего рассказ, трудно назвать таковым), а о судьбе социума в целом, об общих принципах организации жизни людей» [6, 307]. Безгеройное повествование неинтересно читателю-ребенку, и в повести-сказке Э. Успенского именно судьбы (прошлое, настоящее и будущее) дяди Федора, пса и кота, их противостояние проискам почтальона Печкина захватывают внимание ребенка, и повествование об общих принципах жизни людей заменяется изображением, как мы уже отмечали, устойчивых, повседневных форм этой жизни.

С безгеройностью связаны и описательность, и некоторая пассивность классической утопии. В какой-то мере это есть и у Э. Успенского, но в значительно меньшем объеме, чем во взрослой утопии. Дело в том, что в мире устойчивого быта (и бытия) катастрофических, серьезных изменений быть (как и во взрослой утопии) не может, но детское сознание на фоне этой устойчивости любую мелочь превращает в событие: «Посмотрите, что я нарисовал!» — обращается малыш к родителям, а потом долго радуется и всем рассказывает о своем успехе. Так и в сказочной повести Э. Успенского любая мелочь превращается в достойное большого внимания и интересное событие: и поведение Шарика во дворе, и их споры с котом Матроскиным, и доставка посылки и т. д. Так преодолевается пассивность утопии.

Любопытно отметить, что фантастическая литература (от И. Ефремова и братьев Стругацких до современных авторов), обращаясь к утопическому изображению будущего, неизменно ищет способы преодоления изначальной утопической пассивности. Так обстоит дело, скажем, в романе И. Ефремова «Туманность Андромеды», в котором «главы, относящиеся к разным планам (утопическому и приключенческому, связанному с космическим путешествием звездолета “Тантра”. — А. С.), чередуются, и получается, что утопическая ткань повествования о будущем “прошивается” красной нитью динамичного сюжета: утопия “прошивается” сказкой» [2, 171].

В детской утопии Э. Успенского есть особенность, которая, как правило, отсутствует в утопии взрослой, ибо она носит не утопический, а фольклорно-сказочный характер. (Напомним, что именно на поэтику фольклорной волшебной сказки опирается сказка литературная.) Эту, «одну из основных черт внутреннего мира сказки», Д. С. Лихачев определяет так: «малое сопротивление в ней материальной среды, “сверхпроводимость” ее пространства» [1, 385].

В повести-сказке «Дядя Федор, пес и кот» пространство «сверхпроводимо». Д. С. Лихачев далее пишет: «В русской сказке сопротивление среды почти отсутствует. Герои передвигаются с необыкновенной скоростью <...> Препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но

не естественные, не природные. Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. <...> Герой отправляется в путь и достигает цели без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д.» [1, 386].

В сказочной повести Э. Успенского это именно так. Открывающее действие путешествие дяди Федора в компании с котом, по сути дела, в неизвестность, случись оно в реальности, было бы и трудным, и тяжелым, много раз могло бы закончиться плачевно, и наверняка бы не привело их в сказочное Простоквашино.

Иногда совпадение с народной сказкой оказывается буквальным. Героям сказочной повести понадобилось купить корову (ведь коты любят молоко).

«— Надо бы, — соглашается дядя Федор. — Да где денег взять?» (411). Матроскин и Шарик тут же затевают спор — кого из них можно продать? Дядя Федор вмешивается: «— Никого мы продавать не будем. Мы пойдем клад искать. — Ура! — кричит Шарик. — Давно пора!» (412).

Герои отправляются в лес, находят поляну, где «земля вон какая мягкая — один песок» (413) и выкапывают сундук. Приходят домой, смотрят — «очень много денег в сундуке. Не только корову — целое стадо можно купить вместе с быком. И они решили, что каждый себе подарок сделает. Что хочет, то и купит» (415). Герои у Э. Успенского поступают точь-в-точь как герои фольклорной волшебной сказки. Д. С. Лихачев пишет: «Деньги добываются в сказке не трудом, а случаем: кто-то указывает герою вырыть их из-под сырого дуба (Афанасьев, № 259)» [1, 387].

Стоит заметить, что в повести-сказке Э. Успенского «сверхпроводимость» обнаруживается не только в физической, но и в социальной среде (хотя бы потому, что характеристика устройства социума отсутствует).

И, наконец, еще одна особенность детской утопии Э. Успенского, которая в утопии взрослой факультативна: детская утопия не может существовать без игры, ибо «хорошее место» без игры в глазах ребенка-читателя не может быть «хорошим». Поэтому мы можем рассматривать утопический мир повести-сказки Э. Успенского как игровой мир, точнее, как мечту ребенка о таком мире.

Это относится, прежде всего, к героям сказочной повести. Ее герои — дети. И они играют в самую интересную для ребенка игру — «во взрослых». Не случайно все обитатели утопического Простоквашино обладают детскими характеристиками, даже почтальон Печкин, представляющий известную в детской литературе (и в жизни) фигуру «злого соседского мальчишки», вредного и любопытного, ведь и главная мечта почтальона Печкина — сугубо детская. Он говорит маме и папе: «— Спасибо вам! Я почему нехороший был? Потому что у меня велосипеда не было. А теперь я сразу добреть начну. И какую-нибудь зверушку заведу, чтобы жить веселей: ты домой приходишь, а она тебе радуется!.. Приезжайте в наше Простоквашино!..» (499). Но взрослым нет доступа в детскую утопию (лишь маме и папе разрешено эпизодически и временно посещать ее). Взрослых нет, ибо в утопии, как мы отмечали, сами дети играют «во взрослых». Тема игры в повести Э. Успенского исключительно важна, а сама игра столь многогранна, что требует отдельного разговора.

Примечания

- ¹ Успенский Э. Н. Дядя Федор, пес и кот // Успенский Э. Н. Крокодил Гена и его друзья. Повести. Сказки. М.: Эксмо, 2004. С. 407. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.

Список литературы

1. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л.: Худож. лит., 1971. — 414 с.
2. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л.: ЛГУ, 1986. — 200 с.
3. Рогачев В. А. «Память детства» как категория поэтики детской литературы // Проблемы детской литературы. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1984. — С. 111–114.
4. Торшин А. А. Трилогия Н. Н. Носова о Незнайке: недетское содержание детской сказки // Мировая словесность для детей и о детях. — М., 2006. — Вып. 11. — С. 240–242.
5. Чаликова В. А. Предисловие // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. — М.: Прогресс, 1991. — С. 3–20.
6. Чернышева Т. А. Природа фантастики. — Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. — 336 с.

Anna E. Strukova

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

annaneyolova@yandex.ru

CHILDREN'S UTOPIA (A Tale by E. Uspensky "Uncle Fyodor, His Dog and His Cat")

Abstract. This article analyzes the specifics of the "children's" utopia based on E. Uspensky's tale "Uncle Fyodor, his Dog and his Cat", that represents a childhood dream of a good life, of the achievement of children's aspirations. The analysis is conducted in comparison with the specific features of the classic "adult" utopia. The folkloristic and fairy character of Uspensky's children's utopia is remarked here as well as the "superconductivity" of its space; the role of a game in the utopia; the lack of a common feature of any classic utopia which is the "absence of a hero". It is concluded among other things that social structure of a society, which plays the main role in the "adult" utopia, is substituted here for familiar to a child daily routines that organize existence. Special attention in the article is given to the episode with the Sun presented to the characters by the scientists of the Institute of Solar physics that is replete with the symbolic meaning. In E. Uspensky's tale "Uncle Fyodor, his Dog and his Cat" adult and children levels of meaning do not exist separately but interact and penetrate one into another.

Keywords: E. Uspensky, utopia, children's utopia, game, literary fairy tales, children's literature

References

1. Likhachev D. S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [*The Poetics of Old Russian Literature*]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. 414 p.
2. Neyolov E. M. *Vol'shebno-skazochnye korni nauchnoy fantastiki* [*Magical Fairy Tale Roots of Science Fiction*]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1986. 200 p.
3. Rogachev V. A. «Pamyat' detstva» kak kategoriya poetiki detskoj literatury ["Memory of Childhood" as a Category of Poetics of Children's Literature]. *Problemy detskoj literatury* [*The Problems of Children's Literature*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1984, pp. 111–114.
4. Torshin A. A. Trilogiya N. N. Nosova o Neznayke: nedetskoe sodержanie detskoj skazki [Trilogy of N. N. Nosov about Neznayka: Unchildish Content of a Children's Tale]. *Mirovaya slovesnost' dlya detey i o detyakh* [*World Literature for Children and about Children*]. Moscow, 2006, issue 11, pp. 240–242.
5. Chalikova V. A. Predislovie [Introduction]. *Utopiya i utopicheskoe myshlenie: antologiya zarubezhnoy literatury* [*Utopia and Utopian Thinking: Anthology of Foreign Literature*]. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 3–20.
6. Chernysheva T. A. *Priroda fantastiki* [*Nature of The Fantastika*]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1984. 336 p.

Дата поступления в редакцию: 20.09.2015

DOI 10.15393/j9.art.2016.4061

УДК 82

Владимир Николаевич Захаров*Петрозаводский государственный университет
(Петрозаводск, Российская Федерация)*

vnz01@yandex.ru

ТРУДЫ И ОТКРЫТИЯ ПРОФЕССОРА Е. М. НЕЁЛОВА

Аннотация. В статье дан краткий очерк жизни и трудов исследователя русского фольклора и литературы Е. М. Неёлова, который разработал оригинальную концепцию научной фантастики, методику анализа фольклорных и литературных жанров.

Ключевые слова: Е. М. Неёлов, историческая поэтика, сказка, фантастика, детская литература, научная фантастика, фэнтези

Этот выпуск «Проблем исторической поэтики» посвящен памяти профессора Петрозаводского государственного университета Евгения Михайловича Неёлова (24.03.1947–05.07.2014).

В 1965 г. он поступил на первый курс историко-филологического факультета Петрозаводского университета. Среди студентов он выделялся своим неординарным интересом к научной фантастике. Обычно юноши с такими читательскими запросами поступали на естественнонаучные и технические специальности: тогда в моде были «физики». Для Е. М. Неёлова выбор факультета был выбором жизни и судьбы. В университете и аспирантуре он прошел школу Ирины Петровны Лупановой, под ее опекой стал пытливым фольклористом, ведущим исследователем детской литературы и научной фантастики. В 1973 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Современная литературная сказка и научная фантастика», затем работал по распределению в Семипалатинском педагогическом институте (Казахстан), в 1980 г. вернулся в alma mater, окончил докторантуру, в 1988 г. защитил докторскую диссертацию «Волшебные-сказочные корни научной фантастики», читал лекции, руководил курсовыми и дипломными сочинениями, фольклорной практикой студентов, готовил аспирантов, писал книги, учебные пособия и статьи, редактировал серийное издание «Проблемы детской литературы и фольклор», вел литературный клуб любителей фантастики

в одной из городских библиотек Петрозаводска — одним словом, сделал много полезного, доброго и нужного.

Такова канва жизни ученого и педагога.

Евгений Михайлович обладал редким даром видеть в известном странное, новое в старом и старое в новом, сложное в простом и простое в сложном, свое в чужом и чужое в своем — и, самое главное, всё это объяснить ясно и увлекательно, чтобы поняли и заинтересовались не только студенты, но и школьники любых возрастов. Его суждения были парадоксальны и оригинальны и, несмотря на вполне извинительные преувеличения и увлечения, всегда были защищены аргументами или оправданы энтузиазмом исследователя. О блестящем лекторском мастерстве Евгения Михайловича ходят и еще долго будут ходить легенды.

Круг его научных интересов был сосредоточен на изучении фольклорной и литературной сказки и научной фантастики, хронологически же эти интересы вбирали в себя устную и письменную словесность от доисторических времен до «ничтожной» современности.

Еще в студенческие и аспирантские годы он обнаружил сходство волшебной сказки и научной фантастики, и это стало его научным открытием. Он раскрыл натурфилософию русской волшебной сказки, фольклорную поэтику научной фантастики.

Изящна его модель научной фантастики:

$$У \leftrightarrow ЧП \leftrightarrow \bar{У},$$

где $У$ — ученый, $\bar{У}$ — не-ученый, а $ЧП$ — чудесный предмет или чудесный персонаж, в некоторых случаях чрезвычайное происшествие (без чуда научной фантастики нет!). Из их сочетания складываются семь сюжетных формул и сто двадцать теоретически возможных комбинаций (см. Библ. указ. № 32).

Несмотря на мягкий и деликатный характер, Е. М. Неёлов был азартным и неуступчивым спорщиком. Со студенческих лет наши дискуссии длились часами: о дефинициях и границах фантастики, о ненаучности научной фантастики, почему не информативны «контакты» с НЛО, отчего их мало изучают по своим методикам фольклористы, кто спас плененного князя Игоря и т. п. Договорились на будущее, что поспорим о жанре *фэнтези* в русской литературе и даже запишем и опубликуем этот диалог. Для Евгения Михайловича формы фантастического историчны. Я же полагал, что английское слово *fantasy* переводится на русский язык как

фантазия, есть такой давний жанр в мировом искусстве и литературе, этот тип творчества Достоевский назвал «безбрежной фантазией», содержание фантастики всегда обогащалось за счет мифопоэтических образов, мотивов, сюжетов, *фэнтези* есть в мифе, в волшебных сказках, рунах и былинах, в оригинальных литературных жанрах. Евгений Михайлович считал, что миф принадлежит дофольклорной эпохе, спорил с Т. А. Чернышевой, рассматривавшей научную фантастику как современное натурфилософское мифотворчество, был увлечен появлением *фэнтези* в современной отечественной литературе... Словом, было о чем спорить.

Всё, чем занимался Е. М. Неёлов, принадлежит такому направлению филологических исследований, как *историческая поэтика*. Он разработал концепцию жанрово обусловленной фантастики (волшебной и литературной сказки, научной фантастики, фэнтези), описал их поэтику, ввел такую категорию, как *фантастический мир*, рассмотрел фольклорные, волшебство-сказочные и христианские традиции в русской словесности, искал и раскрыл их «глубинный смысл».

Библиографический указатель — своего рода линия жизни исследователя. Следуя за списком книг и статей, читатель проходит путь познания ученого. Есть повод прочитать и перечитать его труды!

Vladimir N. Zakharov

*Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)*

vnz01@yandex.ru

WORKS AND DISCOVERIES OF PROFESSOR E. M. NEYOLOV

Abstract. The article gives a brief outline of life and works of E. M. Neyolov, the researcher of Russian folklore and literature who developed an original concept of science fiction, a method for the analysis of folklore and literary genres.

Keywords: E. M. Neyolov, historical poetics, fairy tale, the fantastika, children's literature, science fiction, fantasy

Дата поступления в редакцию: 15.11.2016

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ТРУДОВ Е. М. НЕЁЛОВА

Диссертации и авторефераты диссертаций

1973

1. Современная литературная сказка и научная фантастика : дис. ...канд. филол. наук : 10.01.02 / М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР, Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена ; [науч. рук. И. П. Лупанова]. — Петрозаводск, 1973.
2. Современная литературная сказка и научная фантастика : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.02 / М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР, Петрозавод. гос. ун-т им. О. В. Куусинена. — Петрозаводск, 1973. — 18 с.

1988

3. Волшебно-сказочные корни научной фантастики : дис. ...д-ра филол. наук : 10.01.09 / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Ленинград, 1988.
4. Волшебно-сказочные корни научной фантастики : автореф. дис. ...д-ра филол. наук : 10.01.09 / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Ленинград, 1988. — 29 с.

Монографии

1986

5. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Ленинград : Изд-во ЛГУ им. А. А. Жданова, 1986. — 200 с. — URL : <http://elibrary.karelia.ru/book.shtml?levelID=034001&id=3711&cType=1>.

1987

6. Сказка, фантастика, современность. — Петрозаводск : Карелия, 1987. — 124, [2] с. — URL : <http://elibrary.petsu.ru/book.shtml?id=3230>.

2011

7. Сказка и литература: судьба царевны-лягушки. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2011. — 130 с.

2013

8. Русская фантастика : нерешенные проблемы. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013. — 71 с. — Соавт. : Струкова А. Е. — URL : <http://elibrary.petrstu.ru/book.shtml?id=18041>.

Учебные издания / учебные пособия

1986

9. Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика (анализ художественного текста) : учеб. пособие по спецкурсу. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1986. — 104 с.

1989

10. Натурфилософия русской волшебной сказки : учеб. пособие по спецкурсу. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1989. — 87 с. — URL : <http://elibrary.petrstu.ru/book.shtml?id=3130>.

1995

11. Современный школьный фольклор : пособие-хрестоматия. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1995. — 116 с. — Соавт. : Лойтер С. М.

2002

12. Фольклорный интертекст русской фантастики : учеб. пособие по спецкурсу. — Электрон. кн. — Петрозаводск, 2002. — URL : <http://philolog.petrstu.ru/filolog/uchebnik.pdf>.

2013

13. Русская фантастика : проблемы истории и теории : учеб. пособие для студентов филол. фак. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013. — 50 с. — Соавт. : Струкова А. Е. — URL : <http://elibrary.petrstu.ru/book.shtml?id=18047>.

Статьи

1970

14. О специфике научной фантастики / науч. рук. И. П. Лупанова // Сборник научных работ студентов, посвященный 50-летию Ленинского комсомола. — Петрозаводск, 1970. — Вып. 7. — С. 75–79.

1972

15. От литературной сказки к научной фантастике (сказочная трилогия Н. Носова «Приключения Незнайки и его друзей») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер. : Филол. нау-

ки. — Петрозаводск, 1972. — Т. XVIII, вып. 3 : Литература и общество : сб. ст. каф. литературы. — С. 148–156.

1973

16. Научно-фантастические мотивы в сказке Ю. Олеши «Три толстяка» // Проблемы развития советской литературы : межвуз. науч. сб. — Саратов, 1973. — Вып. 1 (5). — С. 65–82.

1974

17. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1974. — С. 39–52.

1975

18. Жанровое своеобразие научной фантастики // Проблемы литературных жанров : материалы второй науч. межвуз. конф. 3 сент. — 4 окт. 1975 г. — Томск, 1975. — С. 18–20.
19. Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле В. Каверина // Традиции и новаторство. — Уфа, 1975. — Вып. 3. — С. 80–96.
20. О глубинной структуре «Снегурочки» // Научно-теоретическая конференция профессорско-преподавательского состава, посвященная 30-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне : тез. докладов. — Семипалатинск, 1975. — С. 23–24.
21. Проблемы воспитания и научная фантастика // Проблемы коммунистического воспитания молодежи : тез. докл. межвуз. науч.-практ. конф. — Семипалатинск, 1975. — С. 64–66.

1976

22. Миф и научная фантастика (об одной критической точке зрения) // Вопросы истории и теории литературной критики. — Тюмень, 1976. — С. 17–27. — Соавт. : Рогачев В. А.
23. Мотивы научной фантастики в современной советской поэзии // Русская литература. — Алма-Ата, 1976. — Вып. 6 : Тематический сборник научных трудов профессорско-преподавательского состава и аспирантов высших учебных заведений Министерства просвещения Казахской ССР. — С. 99–104.
24. Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле А. М. Волкова «Волшебник Изумрудного города» // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1976. — С. 133–148.
25. Переступая возрастные границы... (заметки о «взрослом» содержании сказок К. И. Чуковского) // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1976. — С. 53–70.

1977

26. Легкое дыхание волшебной сказки // Детская литература. — 1977. — № 8. — С. 7–10.

1978

27. Категория будущего в научной фантастике // Проблемы художественного изображения социалистического образа жизни в советской многонациональной литературе. Тезисы докладов Второй Всесоюзной научно-практич. конф. — Николаев, 1978. — С. 180–181.
28. «Пиковая дама» Пушкина и научная фантастика (к постановке вопроса) // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск, 1978. — С. 32–38.
29. Роль практических занятий в активизации мышления студентов при изучении курса советской литературы // Воспитание познавательной активности студентов при комплексном взаимодействии учебных и внеучебных форм работы. Тезисы конференции. — Барнаул, 1978. — С. 85–86.

1979

30. Образ Океана в народной сказке и научной фантастике // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1979. — С. 127–141.

1981

31. Сложность простоты : («Сказка о глупом мышонке» С. Маршака) // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1981. — С. 62–75.
32. Элементы фольклорной поэтики в структуре научно-фантастического персонажа // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1981. — С. 149–160.

1982

33. Фольклорно-сказочные традиции в жанре научной фантастики // Учебный материал по теории литературы : литератур. процесс и развитие рус. культуры XVIII–XX вв. — Таллин, 1982. — С. 77–78.

1983

34. Образ Леса в народной сказке и научной фантастике // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1983. — С. 104–120.
35. Роль курсов фольклора и древнерусской литературы в подготовке специалистов-филологов // Профессиональная направленность учебного процесса и качество подготовки специалистов : тезисы докладов VIII учебно-методической конференции (9–11 марта 1963 г.). — Петрозаводск, 1983. — С. 27–28.

36. Снегурочки не умирают (трансформация фольклорного образа в психологической новелле, литературной сказке, научно-фантастическом рассказе) // Русская литература и фольклорная традиция : сб. науч. тр. — Волгоград, 1983. — С. 75–92.

1984

37. Миф и проблемы ценностной ориентации личности // Ценностные ориентации личности, пути и способы их формирования : тез. докл. науч. конф. (22–23 мая 1984 г.). — Петрозаводск, 1984. — С. 65–67.
38. Отарки и Медведь на липовой ноге (глубинная структура народной сказки в научно-фантастическом рассказе) // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1984. — С. 133–149.

1985

39. О белом платье Золушки и шкуре носорога // Литературная газета : общественно-политич. еженедельник. — 1985. — 13 нояб. — С. 3.
40. О некоторых проблемах фольклоризма научной фантастики // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. : тез. науч. конф. — Таллин, 1985. — С. 61–63.
41. Фантастическое как эстетико-художественный феномен // Эстетические категории : формирование и функционирование : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1985. — С. 98–108.

1986

42. Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки // Жанр и композиция литературного произведения : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1986. — С. 158–166.
43. Научная фантастика — миф XX века? // Русская литература. — 1986. — № 4. — С. 202–205.
44. От сказки к научной фантастике // Проблемы филологии Западной Сибири и Урала : тез. докл. межвуз. конф., посвящ. 400-летию Тюмени. 2–4 окт. 1986 г. — Тюмень, 1986. — С. 147–148.

1987

45. Фольклорно-сказочный «мир без выбора» в литературной сказке и научной фантастике // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1987. — С. 126–145.

1988

46. «Жанровое содержание» научной фантастики и «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск, 1988. — С. 160–171.

1989

47. О мере научности научной фантастики // Жанр и композиция литературного произведения : истор.-лит. и теорет. исслед. : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1989. — С. 167–176.
48. Фантастический мир Ольги Ларионовой («Сказка королей») // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1989. — С. 95–109.

1990

49. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1990. Вып. 1 : Исследования и материалы. — С. 31–40. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2342>
50. Шариков, Швондер и Единое Государство (о фантастике Булгакова и Замятина) // Булгаков М. А. Собачье сердце ; Роковые яйца ; Похождение Чичикова / М. А. Булгаков. Мы / Е. Замятин. — Петрозаводск, 1990. — С. 359–378.

1991

51. Заветы мудреца Эрфа Рома // Ефремов И. Час Быка / И. Ефремов. — Петрозаводск, 1991. — С. 420–429.
52. О «преодолении» утопии и верности тексту (читая журналы) // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1991. — С. 158–165.

1992

53. Не рубите, мужики... // Фантакрим MEGA. — 1992. — № 5. — С. 100–103.
54. Слово об учителе / Л. Н. Колесова, Е. М. Неёлов // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1992. — С. 3–7.
55. Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая : проблема границ) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1992. — Вып. 2 : Художественные и научные категории. — С. 58–66. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2359>.
56. Фантастический мир Стругацких (повесть «Малыш») // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1992. — С. 49–67.

1993

57. Заметки о художественной семантике волшебной сказки // Традиционная культура : общечеловеческое и этническое. Проблемы комплексного изучения этносов Карелии: материалы симпозиума, сент. 1993 г. — Петрозаводск, 1993. — С. 148–152.
58. Самосознание фольклорной утопии («Философия общего дела» Н. Ф. Федорова) // Философское наследие и современность : межвуз. сб. науч. ст. — Петрозаводск, 1993. — С. 101–111.

1994

59. От волшебной сказки к литературе : фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н. Ф. Федорова о воскрешении // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1994. — Вып. 3 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. — Вып.1. — С. 262–273. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2404>.
60. Русская волшебная сказка и философия «общего дела» Н. Федорова // Сергей Радонежский и современность : материалы научной конференции, посвященной 600-летию со дня преставления Сергия Радонежского. — Петрозаводск, 1994. — С. 84–90.

1995

61. Заметки на тему «Сказка и современность» // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 1995. — С. 35–41.
62. Фольклор и детская литература (предисловие) // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 1995. — С. 3–4.

1996

63. К вопросу о кризисе современной русской фантастики // Проблемы поэтики языка и литературы : материалы межвуз. науч. конф. 22–24 мая 1996 г. — Петрозаводск, 1996. — С. 142–144.
64. Черный юмор «садистских стишков» : детский бунт кромешного мира // Мир детства и традиционная культура : сб. науч. тр. и материалов. — Москва, 1996. — Вып. 2. — С. 100–112.

1997

65. Змей-машина : о «нераскрытых возможностях» фольклорной волшебной сказки // Литература и фольклорная традиция : сб. науч. тр. : к семидесятилетию проф. Д. Н. Медриша. — Волгоград, 1997. — С. 31–41.
66. О фольклоризме «демонологического» романа А. Кондратьева «На берегах Ярыни» // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном отношении : межвуз. сб. — Петрозаводск, 1997. — С. 164–170.
67. «Повесть о Петре и Февронии» и «Царевна-лягушка» // Рябининские чтения '95 : междунар. науч. конф. по проблемам изучения, сохранения и актуализации нар. культуры Рус. Севера : сб. докл. — Петрозаводск, 1997. — С. 177–183.

1998

68. Предисловие // Филологические исследования : сб. работ аспирантов и молодых преподавателей филол. фак. Петрозавод. гос. ун-та; [редкол. : Е. М. Неёлов (отв. ред.) и др.]. — Петрозаводск, 1998. — С. 3–4.

69. Сказка и житие // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1998. — Вып. 5 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. — С. 61–72. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2476>.

1999

70. Волшебный мир пушкинской сказки // Петрозаводск. — 1999. — 28 мая. — С. 7.
71. Детский бунт крошечного мира (к проблеме эволюции «садистных стишков») // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 1999. — С. 32–38.
72. Заметки о новой русской фантастике // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 1999. — С. 128–141.
73. К интерпретации оппозиции «свой/чужой» (на примере русской волшебной сказки) // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера : тез. докл. 2-й междунар. науч. конф. — Петрозаводск, 1999. — С. 17–20.
74. Список избранных печатных трудов И. П. Лупановой : (материалы к библиографии) // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 1999. — С. 7–8. — Соавт.-сост. : Колесова Л. Н.

2000

75. К проблеме «меняющихся смыслов» фольклорной волшебной сказки // М. М. Бахтин и проблемы методологии гуманитарного знания : сб. науч. ст. — Петрозаводск, 2000. — С. 46–58.

2001

76. Во глубине России // День литературы. — Москва. — 2001. — № 13.
77. Все вместе (об одной из идей И. П. Лупановой : попытка комментария) // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2001. — С. 20–28.
78. Диалог культур : проблема интертекстуальности в фольклорных и литературных текстах (повесть М. Булгакова «Роковые яйца») // Русская историческая филология : проблемы и перспективы : докл. всерос. науч. конф. памяти Н. А. Мещерского. г. Петрозаводск, 18–20 окт. 2000 г. — Петрозаводск, 2001. — С. 303–306.
79. Ирина Петровна Лупанова // Север. — 2001. — № 4/6. — С. 145–150. — *Об Ирине Петровне Лупановой.*
80. К интерпретации оппозиции «свой/чужой» (примирение непримиримого) // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера : материалы 3-й междунар. науч. конф. — Петрозаводск, 2001. — С. 10–12.
81. О жанровом содержании «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2001. — Вып. 6 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 3. — С. 149–162. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2563>

82. Предисловие // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2001. — С. 5–6.
83. Сказка и житие (статья вторая) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2001. — Вып. 6 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. — Вып. 3. — С. 57–66. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2557>.
84. Сказка «Царевна-лягушка» и повесть М. Булгакова «Роковые яйца» // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2001. — С. 52–58.
85. Уроки на всю жизнь // Петрозаводский университет. — 2001. — 22 июня. — С. 3.

2002

86. Книга, которую надо было издать // Север. — 2002. — № 7/8. — С. 177–178. — Рец. на кн. : История литературы Карелии : [в 3 т.]; РАН, Ин-т мировой литературы им. М. Горького, Карел. науч. центр, Ин-т языка, литературы и истории. — Петрозаводск ; Санкт-Петербург, 1997–2000. — 3 т.
87. Религия и фантастика (полемические заметки) // Вера и разум : религия и гуманитарное знание (межвуз. сб. науч. ст.). — Петрозаводск, 2002. — С. 81–87.

2003

88. «Влюбленный домовый» (еще раз о примирении непримиримого) // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера : материалы 4-й междунар. науч. конф. — Петрозаводск, 2003. — С. 87–89.
89. «Там чудеса...» (вместо предисловия) // Квастад Н. Б. Древние суеверия? Паранормальные явления в древненорвежской литературе и Библии в свете современной науки. — Петрозаводск, 2003. — С. 5–6.

2004

90. Заметки о «взрослых» смыслах детской литературы // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2004. — С. 335–340.
91. Памяти профессора Ирины Петровны Лупановой // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2004. — С. 7–16.
92. Русская детская литература XX века в современном социокультурном контексте // Проблемы развития гуманитарной науки на Северо-Западе России : опыт, традиции, инновации : материалы науч. конф., посвященной 10-летию РГНФ, 29 июня — 2 июля 2004 г. : в 2 т. — Петрозаводск, 2004. — Т. 2 : Филология. Искусствознание. Политология. Социология. Правоведение. Экономика. Психология. Педагогика. Комплексное изучение человека. — С. 83–84.

2005

93. «Два сердца — один дух» (Заметки о рецепции «Повести о Петре и Февронии» в русской словесности XX века) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2005. — Вып. 7 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. трудов. Вып. 4. — С. 29–36. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2566>.
94. О петрозаводской научной школе изучения детской литературы // Информационный бюллетень Совета по филологии учебно-методического объединения по классическому университетскому образованию. — Петрозаводск, 2005. — № 8. — С. 64–66.
95. О сборнике стихов Р. Мельцера // Мельцер Р. И. Нам не дано предугадать... — Петрозаводск, 2005. — С. 10–14.
96. Послесловие к разделу // Дворецкий А. В. Избранное ; сост. и коммент. Л. Н. Колесовой ; подгот. текстов И. А. Спиридоновой и В. В. Яковлева. — Петрозаводск, 2005. — С. 291–293.

2006

97. О творческой продуктивности идей Д. С. Лихачева // Наука. Культура. Общество : к 100-летию со дня рождения академика Д. С. Лихачева : сборник докладов на межотраслевом научном семинаре (29–30 ноября 2006 г.). — Петрозаводск, 2006. — С. 24–28.
98. Предисловие // Фукс А. Г. Верхом на уходящем троллейбусе : [публицистические миниатюры]. — Москва, 2006. — С. 3–4.

2007

99. «... В чем его вина?» : о повести Н. Васильевой «Етишкина жизнь!...» // Север. — 2007. — № 11/12. — С. 154–155; *То же*: Молодежная газета. — 2007. — 19–25 апреля (№ 16). — С. 27.
100. Рассказ А. С. Грина «Крысолов» : опыт прочтения // Художественный текст : опыты интерпретации : сб. науч. ст. к 75-летию Карел. гос. пед. ун-та. — Петрозаводск, 2007. — С. 87–109. — Соавт. : Лопуха А. О.
101. Сказка «Царевна-лягушка» : (к интерпретации оппозиции «свой» / «чужой») // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера : Материалы 6-й Межвузовской научной конференции. — Петрозаводск, 2007. — С. 54–56.
102. Mihin hän oli syyllinen? : Nadezda Vasiljevan pienoisromaanista Sellaista on elämä / Jevgeni Nejolov // Carelia. — 2007. — № 8. — S. 140–142.

2008

103. Еще раз о жанровой специфике фантастической литературы // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер. : Общественные и гуманитарные науки. — 2008. — № 1. — С. 100–105.

104. «По щучьему велению...»: литературная трансформация фольклорного мотива // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2008. — Вып. 8 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 5. — С. 44–50. — URL : <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2592>.

2009

105. О результатах гуманитарных исследований по проекту РГНФ “Проблемы детской литературы и журналистики : перспективы выхода из кризиса” на кафедре русской литературы ПетрГУ // Гуманитарные науки в регионах России : состояние, проблемы, перспективы: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 15-летию РГНФ, 1–3 июня 2009 г. — Петрозаводск, 2009. — С. 172–175.
106. Рассказ А. С. Грина «Крысолов» и городская фэнтези // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2009. — С. 146–153.

2010

107. Предисловие // Волкова Н. Н. Ответное ярче сиянье [сборник стихотворений] / Н. Н. Волкова. — Петрозаводск, 2010. — С. 3–4.
108. Традиции школы профессора И. П. Лупановой // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер. : Общественные и гуманитарные науки. — 2010. — № 5. — С. 55–57. — Соавт. : Колесова Л. Н.
109. Об одной из идей С. М. Лойтер : игра в страну-мечту и фэнтези // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Общественные и гуманитарные науки. — 2010. — № 1 (106). — С. 104; *То же*: «Мудрости бо ти имя подадеса...» : сб. ст. к юбилею проф. С. М. Лойтер. — Петрозаводск, 2011. — С. 232–236.

2011

110. Христианская традиция в русской фантастической литературе XX — начала XXI века // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2011. — Вып. 9 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. — С. 376–385. — URL : http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1455536732.pdf.

2012

111. «Есть вещи, более сильные, чем деньги» (об одной из идей И. П. Лупановой : попытка комментария) // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. — Петрозаводск, 2012. — С. 8–17.
112. Следы «Крысолова» А. С. Грина (рассказ В. Рыбакова «Носитель культуры») // Проблемы детской литературы и фольклор : сб. науч. тр. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет.

образоват. учреждение высш. проф. образования, Петрозавод. гос. ун-т. — Петрозаводск, 2012. — С. 8–17.

113. Христианские традиции в русской фантастической литературе XX — начала XXI века (статья 2) // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2012. — Вып. 10 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 7. — С. 351–359. — URL : http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1458031471.pdf.

2014

114. Сказка А. Пушкина «О попе и о работнике его Балде» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2014. — Вып. 12 : Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. — С. 124–136. — URL : http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429879028.pdf.

2016

115. Сказка — ложь? // Проблемы исторической поэтики. Вып. 4 : Поэтика фантастического. — Петрозаводск, 2016. С. 72–85. — URL : http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1482152279.pdf

Рецензии

1970

116. Лирический образ Севера // Север. — 1970. — № 3. — С. 125–126. — Рец. на кн. : Паустовский К. Северные повести. — Петрозаводск, 1969. — 280 с. — (Библиотека северной прозы).

2003

117. О сборнике стихов Р. Мельцера «И образ мира, в слове явленный» // Мельцер Р. И образ мира, в слове явленный. — Петрозаводск, 2003. — С. 5–8.

2004

118. Вместо предисловия // Мешко Т. А. Колдун здесь (на основе реальной судьбы заонежского колдуна) : роман. — Петрозаводск, 2004. — С. 4–5.
119. Как зовут Илью Муромца? // Север. — 2004. — № 1/2. — С. 206–207. — Рец. на кн. : Тарланов З. К. Герои и эпическая география былин и «Калевалы» / З. К. Тарланов. — Петрозаводск, 2002. — 241 с.

2009

120. [Рецензия] // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер. : Общественные и гуманитарные науки. — 2009. — № 6. — С. 101–102. — Рец. на книгу : Колесова Л. Н. Детские журналы России. XX век / Л. Н. Колесова. — Петрозаводск, 2009. — 369 с.
121. Послесловие // Мешко Т. Железный фарфор. — Петрозаводск, 2013. — С. 325–326.

Интервью

122. Евгений Неёлов : «Фантастика — родная дочка народной сказки» / беседу вела Т. Спектор // Лицей : республиканская газета. — 1994. — № 9 (окт.). — С. 10 : фот.
123. На золотом крыльце сидели // Лицей : республиканская газета. — 1995. — № 7 (авг.). — Детская страница. Вып. 2. — С. 16. — *Загадки, считалки и др. для детей от Е. М. Неёлова.*
124. Сказки для взрослых / П. Сузи ; фот. И. Соснина // Северный курьер : республиканская общественно-политическая газета. — 1996. — 21 февр. — С. 3.
125. Завещание Мастера и Маргариты / беседовал А. Жуков // Северный курьер : республиканская общественно-политическая газета. — 2000. — 16 февр. — С. 4. — *О книге М. Булгакова «Мастер и Маргарита».*
126. Поэт в России больше чем поэт? О злободневности этой фразы размышляет Евгений Неёлов / вел интервью А. Жуков ; фот. В. Григорьева // Петрозаводск : общественно-политическая городская газета. — 2000. — 15 дек. — С. 15. — *О современной литературе, судьбе поэта и его роли в обществе.*
127. Круг чтения / беседу вела Л. Левина // Петрозаводский университет : газета. — 2001. — 30 марта. — С. 6. — *О свободе читателя и свободе чтения.*
128. Что за прелесть эти сказки. Сказочные откровения профессора Неёлова / текст О. Анхимова ; фот. О. Соснин // Столица : общественно-политическая городская газета. — 2002. — 13 июня. — С. 28–29.
129. Почему взрослые любят сказки / Н. Овсянникова // Молодежная газета Карелии. — 2003. — 7–13 августа. — С. 7.
130. Это фантастика! Как сбежать из тюрьмы собственных проблем. О любви к сказкам и мистике вокруг нас / Н. Витива ; фот. С. Юдина // Карельская губерния : общественно-политическая городская газета. — 2004. — 14–20 июля. — С. 12. — *Размышления о жизни, литературе, студентах и Родине.*
131. Глазами читателя XXI века / беседу вела В. Богданова ; фот. В. Богдановой // Карелия : общественно-политическая республиканская газета. — 2006. — 24 янв. — С. 5. — *О клубе «Литература. Искусство. Культура (ЛИК)», организованном при библиотеке-филиале № 3 на Кукковке, бессменным ведущим которого являлся профессор Е. М. Неёлов.*
132. Между прошлым и будущим / беседовала А. Бойцева // Лицей : республиканская газета. — 2006. — № 4 (апрель). — С. 19–20 : фот. — *О лекциях Е. М. Неёлова в клубе «Литература. Искусство. Культура (ЛИК)», о литературе и жизни.*

133. Евгений Неёлов : «Сказка — это архисерьезно» [Электронный ресурс] / Н. Турчинская ; «Вести — Карелия. События недели». — Электрон. ст. — Петрозаводск, 2007. — URL : <http://petrozavodsk.rfn.ru/rnews.html?id=4153>.
134. За что так любят английского волшебника? Гарри Поттер — брат Иванушки-дурачка / Л. Панасюк // Аргументы и факты. Карелия : еженедельное региональное приложение. — 2007. — 24–31 окт. — С. 16.
135. «Из Нью-Йорка — на Марс!» / А. Гриневич ; фот. В. Григорьева, Н. Кутыкова // Петрозаводск : общественно-политическая городская газета. — 2007. — 29 марта. — С. 11. — *К 60-летию профессора Е. М. Неёлова*.
136. Сказки профессора Неёлова : интервью после юбилея / беседовал благодарный ученик Е. Белянчиков // ТВР-панорама : общественно-политическая городская газета. — 2007. — 28 марта. — С. 10. — *24 марта свое 60-летие отметил профессор Е. М. Неёлов*.
137. Профессор ПетрГУ Евгений Неёлов : «Как может нравиться реальный мир человеку, который любит фантастику?» / А. Константинова // Карельская губерния : общественно-политическая городская газета. — 2010. — 4 авг.—8 авг. — С. 21 : фот. — *О фантастике, любимых персонажах, воспитании детей и другом*.
138. Евгений Неёлов : «Если встречу черную кошку, назад не поверну» [Электронный ресурс] / [беседу записал] К. Амозов. — Электрон. ст. — Петрозаводск, 2012. — URL : <http://gazeta-licey.ru/educ/school/3809-evgenij-neyolov-esli-vstrechu-chyornuyu-koshku-nazad-ne-povernu>; *То же*. — URL : http://www.petrso.ru/files/2012/03/f6484_1.pdf.

*Составители: Струкова А. Е.
Немцева Т. П.*

СОДЕРЖАНИЕ

В. Н. Захаров. Фантастическое: аксиомы, парадоксы, проблемы	7
Т. Г. Мальчукова. О фантастическом в античной словесности	27
И. А. Есаулов. Фантастическое — чудесное — реальное в поэтике и прозаическая реальность литературоведения: постановка проблемы	53
Е. М. Неёлов. Сказка — ложь?	72
В. А. Кошелев. Сказка ложь в творческом сознании Пушкина	86
О. В. Захарова. Из истории изучения фантастики в русской критике и литературоведении 1820–1970-х годов	100
Е. Н. Ковтун. Мир будущего в современной научной фантастике: специфика художественной модели	118
А. С. Лызлова. Ab ovo: о семантике сказочного образа	136
А. Б. Соболева. Жанр видений в древнерусской литературе (на материале Азбучного патерика)	153
А. А. Гонсалес. «Живой мертвец» и «Двойник», или еще раз о фантастике Достоевского (из наблюдений переводчика)	170
Е. И. Маркова. Трансформация сюжета о сотворении мира в поэме Николая Клюева «Медный кит»	184
М. В. Заваркина. Фантастический мир Андрея Платонова	198
Е. К. Агапитова. Фольклорно-сказочная традиция в творчестве И. А. Ефремова	211
И. В. Неронова. Раннее творчество братьев Стругацких: поиск индивидуального стиля	222
Г. А. Мехралиева. Игровой принцип сказочной поэтики Людмилы Петрушевской	236
Н. Л. Шилова. Фольклорная фантастика в «Кижских рассказах» Виктора Пулькина	247
Е. А. Струкова. Детская утопия (повесть-сказка Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот»)	262
В. Н. Захаров. Труды и открытия профессора Е. М. Неёлова	270
Библиографический указатель трудов Е. М. Неёлова	273

CONTENTS

V. N. Zakharov. About the Fantastic: Axioms, Paradoxes, Problems	7
T. G. Mal'chukova. About the Fantastic in Ancient Literature	27
I. A. Esaulov. Fictional — Miraculous — Real in Poetics and the Prosaic Reality of Literature Study: Formulating the Problem	53
E. M. Neyolov. Is Tale a Lie?	72
V. A. Koshelev. <i>Fairy Tale is a Lie</i> According to Pushkin's Creative Perception	86
O. V. Zakharova. From the History of Research on The Fantastika in the Russian Criticism and Literary Studies of the 1820s–1970s	100
E. N. Kovtun. The World of the Future in Modern Science Fiction: Specific Characteristics of a Fiction Model	118
A. S. Lyzlova. Ab ovo: About Semantics of the Russian Fairy Tale's Image	136
A. B. Soboleva. The Genre of the Dream Visions in Old Russian Literature (Based on Alphabetical Patericon Material)	153
A. A. Gonzalez. “The Living Corpse” and “The Double”, or Once Again About The Fantastika of Dostoevsky (Based on the Observations of the Translator)	170
E. I. Markova. Transformation of the Plot About Creation of the World in Nikolay Klyuev's Poem “The Copper Whale”	184
M. V. Zavarkina. The Fantastic World of Andrei Platonov	198
E. K. Agapitova. Folklore and Fairy Tale Tradition in I. A. Efremov's Works	211
I. V. Neronova. Early Works of the Strugatsky Brothers: The Search for an Individual Style of Writing	222
G. A. Mekhralieva. The Game Principle in the Poetics of Lyudmila Petrushevskaya's Fairy Tales	236
N. L. Shilova. Folk Fantastika in “The Kizhi Stories” by Victor Pul'kin ..	247
A. E. Strukova. Children's Utopia (A Tale by E. Uspensky “Uncle Fyodor, His Dog and His Cat”)	262
V. N. Zakharov. Works and Discoveries of Professor E. M. Neyolov	270
Bibliographical Index of the Research Works of E. M. Neyolov	273

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Выпуск 4

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Редакторы: *И. С. Андрианова,*
Т. В. Панюкова, А. И. Солопова,
О. А. Сосновская, Л. В. Алексеева, Е. Н. Вяль

Компьютерная верстка: *В. С. Зинкова,*
О. А. Сосновская, А. В. Храмых

Перевод: *О. А. Устюгова*

Зав. редакцией *И. С. Андрианова*

Уч.-изд. л. 14.

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

185910, Петрозаводск, Россия

<http://petrsu.ru>

Тел. (8142) 711 001

Подписано к изготовлению 21.11.2016.