

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 γενόμενα 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 назвать 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 походов — 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 концовъ», символ смерти без воскресения.

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 g.) [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* [Annensky 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, Iskusstvo 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” Ἰ. Δ. Κολλάρου Publ., 2004. 320 p.

Дата поступления в редакцию: 15.09.2016