ИНЫЕ ВРЕМЕНА:

эволюция русской фантастики
на рубеже тысячелетий

Челябинск
2010

УДК 882-312.9(04)
ББК Ш43(2)(=411.2){6}”1985-”,44,4я43
И57

И57 Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. – Челябинск : ООО «Энциклопедия», 2010. – 212 с.
ISBN 978-5-91274-080-0

В сборник вошли статьи, подготовленные по материалам выступлений на Международной научной конференции «Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий» (19–20 мая 2008 г., г. Миасс), организованной Ассоциацией исследователей фантастики и Челябинским государственным университетом совместно с ОАО «Государственный ракетный центр имени академика В.П. Макеева», а также на круглом столе «Славянская фантастика и современный мир: аспекты взаимодействия», состоявшемся в рамках Международного научного симпозиума «Славянские языки и культуры в современном мире» (24–26 марта 2009 г., МГУ имени М.В. Ломоносова).

УДК 882-312.9(04)
ББК Ш43(2)(=411.2){6}”1985-”,44,4я43

Сборник подготовлен при поддержке
“Ассоциации исследователей фантастики”
сайт: www.aifa.my1.ru
e-mail: rf2006@rambler.ru

В оформлении обложки использованы снимки фотографов А. Ульянова, К. Гришина, В. Ларионова. На фото: писатели Е.Лукин, Е.Гуляковский, С.Логинов

ISBN 978-5-91274-080-0
© Коллектив авторов, текст, 2010
© ООО «Энциклопедия», дизайн, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Гуларян А.Б., Третьяков О.В. От эсхатологии к либерпанку: эволюция жанра антиутопии в социальной фантастике 5

Завальска И. Метафизическое пространство в фэнтези. На материале романа С. Логинова «Многорукий бог далайна» 23

Канчура Е. О. «Те, которые велят» Владислава Крапивина и «аудиторы» Терри Претчетта: тема «разумного порядка» в фантастике 1980–2000 годов 33

Ковтун Е.Н. Постсоветская фантастика: приобретения и потери 43

Ковтун Е.Н. «Продолжая Д.Р.Р. Толкиена…»: традиция повествований о Средиземье в новейшей отечественной фантастике 69

Козлова С.М., Королева Ю.И. Альтернативно-исторические и футурологические проекты цивилизации России в современной отечественной прозе 86

Ле Блейс Э. Принципы построения фантастического мира в творчестве В. Пелевина 97

Михайлов А.Н. Фантастическое в эпоху постмодерна: русская фантастика на сломе культурных парадигм 106

Нагорная Н.А. Онейрическое, фантастическое, мифологическое в прозе В.О. Пелевина 116

Палий О.П. Постмодернистская рецепция мифа в чешской прозе 125

Сабинина О.А.Фольклорный аспект образов вампиров в фантастических романах Сергея Лукьяненко 137

Савельева Т.В Константы «Свет» и «Тьма» в фантастическом мире Ника Перумова 142

Сединина-Барковская Ю.А. Образы и сюжеты античной мифологии в современной фантастической литературе: от серьезного до смешного 149

Фишман Л.Г. Зачем менять историю? 157

Фокин А.А. «Славянское fantasy» как феномен массовой литературы в современной России 168

Швартц М. Черновик нового поколения: Современная антиутопия в зеркале советской фантастики 70-х годов (на примере Стругацких и Лукьяненко) 179

Шкурко Ю.С. Научная фантастика: пространство «контрфактических» возможностей 191

Шустова Э.В. Специфика пародий на произведения Дж. Р. Р. Толкиена (на примере произведения А. Свиридова «Звирьмариллион») 202

Яковлева И.А. Функции фантастики в постмодернистской прозе Иржи Кратохвила 208

Артем Борисович Гуларян,
Олег Владимирович Третьяков

ОТ ЭСХАТОЛОГИИ К ЛИБЕРПАНКУ: ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА АНТИУТОПИИ В СОЦИАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Орловский государственный аграрный университет
Академия ФСО России
Россия, Орел

Ключевые слова: антиутопия, эсхатология, глобализация, война, либерпанк, проект возрождения.

Аннотация: *В эпохи социальных потрясений и конфликтов в обществе всегда усиливаются эсхатологические настроения, выражением которых является жанр антиутопии в социальной фантастике. Однако мода на антиутопию быстропроходяща, ибо социальная катастрофа, страхи которой выражает антиутопия, одномоментна. Социальная фантастика начинает разработку позитивных проектов нового будущего. Однако и у антиутопии, и у позитивных проектов есть нечто большее – многочисленные предсказания будущих войн.*

I

«Шаррим, рокош и фейт – одновременно?!
Господа, в какое интересное время мы живем».
Бушков А. Летающие острова

Мы живем в переломную эпоху. Все чаще вспоминается четверостишие Николая Глазкова о том, что чем столетие интересней для историка, тем для современника печальней.

На рубеже слома эпох всегда обостряются эсхатологические настроения – «ожидание конца света». Мы долгое время мечтали осчастливить человечество. Мы хотели, чтобы нынешнее поколение советских людей жило при коммунизме, на Марсе цвели яблони, а в мире был мир. Философы называют такие настроения мессианством и считают, что они вообще характерны для России. Распад советской империи поменял знак этим мес-

сианским настроениям с положительного на отрицательный. Раз нам не удалось принести свет и счастье всему человечеству – мы принесем мрак, распад и ужас. Единственное, что невозможно при мессианском сознании – помыслить себя просто стоящим в стороне. Эсхатологические представления о скором всеобщем крушении мира после распада СССР оказались у нас более сильными, чем последующий «синдром тысячелетия».

Черный эсхатологический мессианизм находит свое выражение в жанре антиутопии. Во многих фантастических произведениях конца 1980 – начала 1990-х гг. свершившийся или совершающийся распад СССР или России присутствует в качестве если не основной, то второстепенной линии сюжета. Первое подобное произведение появилось на исходе горбачевской перестройки в журнале «Искусство кино». Речь идет о нашумевшей повести Александра Кабакова «Невозвращенец». Это программное произведение сразу стало «культовым»: последовала экранизация романа, да и вряд ли найдется в СНГ человек, не читавший в свое время эту повесть. Последующие произведения того же автора («Приговоренный» и «Сочинитель») не вызвали такого резонанса. Все остальные антиутопии по разному распаковывали смыслы, заложенные А. Кабаковым в «Невозвращенца».

Кратко напомним сюжет повести. Руководство КГБ получает возможность послать агента, обладающего даром экстраполятора, в ближайшее будущее (в 1993 г.), с тем чтобы он, возвратившись, помог скорректировать политику страны. Главный герой Юрий Ильич попадает в мир, где Москва реального октября 1993 г. совмещена с Буденовском 1995 г. Страна развалилась, и корректные прибалты загоняют русских в концлагеря; вечером по Москве люди ходят только вооруженными; совершается очередной переворот, и генерал Панаев, «спаситель отечества», въезжает в Кремль на белом танке. На улицах города черносотенцы ловят евреев, а исламские фундаменталисты берут в плен заложников, чтобы добиться освобождения своего лидера.

Точность «попадания» автора поразительна – он предугадал все. Возможные возражения можно свести к следующему. Во-

первых, все перечисленное одновременно невозможно: люди физически не в состоянии сделать себе столько гадостей сразу. Во-вторых, такое положение не может длиться долго – не хватит сил, да и цивилизованный мир не потерпит рядом с собой Ливан 1980-х гг. размером в одну шестую часть суши.

Но это лишь первый слой, нарративный. Пойдем глубже. Что обеспечило повести А. Кабакова такой резонанс? События, происходящие в повести, напоминают карнавальную ночь. На этом жутком карнавале дозволено все: убивать, насиловать, совокупляться. И не в укромном уголке, а при свидетелях, театрализовано разыгрывая кровавый спектакль. Чтобы утвердиться в правильности выдвигаемого положения, достаточно вспомнить оргию в освещенном вагоне метро, панка, повешенного прямо в окне и болтающегося в петле много дней. Все убийства, описанные в повести, это кровавый обряд, который дозволено отслужить каждой нации и каждому классу.

Это социальная катастрофа, ликвидация вертикального измерения, диффузное состояние социума. Однако эта социальная катастрофа, как ни странно, будоражит. Читателю становится жутко и весело одновременно: человеку предлагается на кровавом карнавале выплеснуть весь потенциал агрессии и ненависти, который он накопил в своей серенькой и кажущейся такой благополучной жизни. В этой связи по-новому воспринимается конец повести: главный герой остается в мире постперестроечный тьмы, просачиваясь мимо кураторов КГБ, как песок между пальцев. И кураторы – Игорь Васильевич и Сергей Иванович, как ни странно, его отпускают – в обмен на обещание найти для них в будущем более мощного экстраполятора, то есть, фактически, под «честное слово». Подлинный смысл подобного финала ускользает от читателя, и требуется серьезное осмысление содержания повести, чтобы понять намек А. Кабакова.

Невозвращенец заворожен царством дьявола… и его кураторы им тоже заворожены! Авторы данной статьи полагают, что, разговаривая со своим агентом, они уже были в курсе будущего, и оно их вполне устраивало. Действительно, посылать человека в будущее, полагаясь лишь на его добросовестность и

порядочность, – не глупо ли? Следует по меньшей мере предусмотреть двойную или тройную систему электронного наблюдения и фиксации происходящего. И тут можно по новому интерпретировать другой персонаж – женщину, которая сопровождает героя в путешествии по постперестроечному миру, а под конец пытается его убить. Только отсутствие у Юрия Ильича подготовки кадрового разведчика мешает ему понять «провальность» её легенды – якобы она в хаосе гражданской смуты приехала в Москву из провинции купить сапоги. Но ни главный герой, ни читатели этой провальности не замечают. Первый – потому что объяснение героини хорошо ложится в контекст его предшествующего бытового опыта. А читатели слишком стремятся скорее освоить текст.

Итак, чекисты подстраховали одного агента вторым, так что отчет Юрия Ильича носил, по всей видимости, формальный характер. А дальше в голову приходит мысль, простая, как бином Ньютона: в силу природного эгоцентризма каждый человек считает, что в условиях социальной катастрофы именно он вытащит свой главный счастливый билет и окажется в этой жизни «на коне». Поэтому кураторы и отправляют Юрия Ильича обратно в будущее как нежелательного свидетеля, а сами начинают ждать свой счастливый билет. Не в этом ли ожидании персонального успеха на гребне мутной волны и заключается корень произошедших в стране реальных трагических событий?

Итак, в жанре современной отечественной антиутопии воплотились характерные для нашего менталитета идеи мессианизма (пусть даже черного) и веселой жути социального карнавала, перемешивающего низ и верх, ввергающего общество в диффузное состояние без какой-либо идеальной, духовной надстройки. Но можно выявить еще и третью довольно неожиданную составляющую рассматриваемых сценариев. Это традиция критического реализма в нашей отечественной литературе.

Главным объектом изображения в литературе критического реализма XIX в. был «маленький человек», его неустроенность и страдания. Эти герои обитали на периферии городской жизни

и жизни вообще: по подвалам, чердакам, у зловонных помоек, у границ города. В более «облагороженном» революционно-демократическом варианте реализма герои опять-таки находятся за пределами нормального течения жизни и времени: «лишние люди», «люди будущего», «новые люди». При этом во всех реалистических романах XIX в. неизменно возрастает «социальная энтропия», то есть мера страдания человека в обществе. Н.К. Михайловский прекрасно показал в статье «Жестокий талант», что великий писатель Ф.М. Достоевский мучает своих героев без всякой литературной необходимости, при каждом повороте сюжета придумывая для них все новые и новые страдания. И это логично: поставь своего героя на ноги, выведи его «в люди» – и он станет неинтересен как объект изображения. С антиутопией тоже самое: чем хуже, тем лучше. Главное – не предупредить общество о грозящих опасностях, а запугать читателя, выплеснуть на него свою злобу, желчь и разочарование.

Типичным примером подобной фантастики является роман «Четвертый Рим» В. Галечьяна и В. Ольшанецкого. Авторы этого романа рисуют российский XXI век, весьма напоминающий последние дни Римской империи. Роман застает Россию на последней стадии крушения империи – автаркии отдельных регионов и даже деревень. Страна уже расколота на части; в качестве самостоятельных государственных образований упоминаются Петербург, Москва, Казань, Орел, Елец, Нижний Новгород, Тюменская республика.

В тексте даны также многочисленные ссылки на предшествующие этапы распада: «вторая Крымская война», «семь темных лет, когда никто ни во что новое не одевался». Разбойничьи отряды из Орла и Ельца перехватывают московские поезда и грабят их, так что в Киев лучше добираться через Прибалтику. А в Казани засел генерал Шамир, основатель нового имамата. Только Петербург представляет собой цивилизованное государственное образование, западную витрину страны. Витрина, впрочем, хрупкая – и разлетается на куски в ходе государственного переворота, инспирированного московским «Римским клубом». И читатель понимает: демократия и благо-

состояние – «не про нас»; и в XXI в. россияне обречены существовать на задворках цивилизации.

В этом (во многом проходном) произведении ощущается дыхание новой разновидности жанра антиутопии – либерпанка. Он рассеяно в романе в намеках и полунамеках: в чемоданчике с долларами, привезенном американскими кураторами директору Московского лицея для поддержания статус-кво, в лекциях по римской риторике, которые ведет компьютер, «промывающий» параллельно мозги своим слушателям.

Тем не менее, катастрофа всегда одномоментна. Авторы, эксплуатировавшие тему антиутопии и черной эсхатологии, пытались ее растянуть, манипулируя ожиданиями и настроениями общества. Но общество постепенно успокаивалось. Страх отступал. Жизнь после развала СССР оказалась не только знакомой, но и привычной.

Большинство из нас оказалось не «на коне» со счастливым билетом в руках, а «под конем», в луже. Но при этом психологических проблем стало меньше. Нашлось занятие для всех – кормиться и одеваться. Появилось оправдание для каждой несостоявшейся жизни: теперь ни у кого не состоится, не я один такой и не я виноват. Эсхатологические идеи потеряли власть над россиянами: очередные «страшилки» Леонида Ионина «Русский Апокалипсис: фантастический репортаж из 2000 года» и Сергея Доренко «2008» либо остались не замеченными обществом (как в первом случае), либо не вызвали того резонанса, на который рассчитывал автор. Эти «страшилки» однотипны, если не односюжетны: обе книги описывают развал Российской Федерации в силу фатальной ошибки высшего руководства страны накануне президентских выборов, в первом случае в 2000 г., во втором – в 2008 г.

Антиутопия умерла… Да здравствует антиутопия!

II

Природа не терпит пустоты, это известно еще со времен Аристотеля. И хотя олигархическая элита, правящая страной в 1990-е гг., не оставила, казалось, России шанса на приемлемое будущее, именно тогда в российской фантастике зарождается новые идеи и проекты грядущего.

В социальной фантастике появилось новое программное произведение, несущее огромную смысловую нагрузку – роман Вячеслава Рыбакова «Гравилет “Цесаревич”», удостоенный премий «Бронзовая улитка», «Странник» и «Франкон-95». Наш мир предстает в этом романе результатом чудовищного эксперимента безумных и беспринципных ученых из вполне благополучной параллельной реальности.

Роман увидел свет на пике социальных потрясений и эсхатологических ожиданий в нашей стране. И первоначально кажется, что автор лишь отдает дань черной эсхатологии и рисует мир, у жителей которого искусственно устранены все сдерживающие стимулы – то, что в просторечии зовется человечностью. «Из приемника сыпалось тупой скороговоркой: “Сараево… Босния… очередная кровавая акция колумбийской мафии… “красные кхмеры” нарушили перемирие… новые жертвы в Сомали… Ангола… столкновение на демаркационной линии между Чехией и Словакией, есть жертвы… непримиримая вспышка оппозиции… очередная вспышка расовых волнений во Флориде… избиение эмигрантов из Турции в Мюнхене… взорван автобус с израильскими гражданами… взорван еще один универмаг в Лондоне…”»

Существование параллельных реальностей традиционно обосновывается писателями-фантастами с помощью сложной наукообразной теории, оперирующей понятиями совмещенных пространств, гиперперехода и прочей фантастической пока еще атрибутикой. Но В. Рыбаков был лишен такой возможности: его «Великий эксперимент» происходит в последней трети XIX в., когда в науке царил позитивизм и классическая механика. Автор вынужден был воспользоваться приемом из арсенала Жюля Верна: наша реальность оказывается выращенной в специально сконструированном автоклаве в другом мире, не знавшем революций, мировых и гражданских войн после 1870 г. Здесь существует благополучная Российская империя в благополучной консервативно-монархической Европе. Царят жюль-верновские сциентизм и позитивизм: при сохранении сословного деления XIX в. в обществе властвует общая терпимость и осуществляются полеты в Космос. Эта жюль-верновская уто-

пия отвергает чудовищный эксперимент и самих экспериментаторов. Но созданные ими миры обмениваются душами, что рождает все описываемые в романе коллизии.

Таким образом, в романе Рыбакова, вышедшем в свет в 1993 г. (это год, в котором происходит и действие повести «Невозвращенец»), присутствуют локусы сразу двух жанров, определяющих лицо современной российской социальной фантастики: антиутопии либерпанка и «имперской» фантастики. Что и предопределило широкий резонанс и немеркнущую популярность этой книги. Некоторые критики считают чисто либерпанковское произведение Вячеслава Рыбакова «На будущий год в Москве» слабейшим произведением писателя, памфлетом, «задавленном» публицистикой. Но до сих пор никто не делал подобных заявлений в адрес повести «Гравилет “Цесаревич”».

Так что же такое либерпанк и «имперская» фантастика? Появлению либерпанка способствовала *«вакцина глобализации»* (определение Д. Володихина) – не прекращающийся в нашей стране спор между ее сторонниками и противниками. Отечественная фантастика, для которой социальная проблематика не внове, быстро адаптировала этот спор, создав новую разновидность жанра антиутопии. Тем не менее, некоторые критики считают, что это чисто идеологический, а не литературный конструкт. Это утверждение опровергается уровнем литературных произведений, относящихся к данной разновидности.

Либерпанк определяется как литература протеста, а также антиутопия, которая рисует общество победившего глобализма, а точнее, всепланетный тоталитарный строй, при котором подавление и «расчеловечивание» человека ведется в основном экономическими и юридическими методами.

Слово «либерпанк» впервые употребил В. Голощапов. В. Макаров превратил его в устоявшийся термин. Литературное течение «либерпанка» объединяется вокруг литературно-философской группы «Бастион», которая в марте 2005 г. провела конференцию «Либерпанк – литература Сопротивления». В жанре либерпанка работает прежде всего Д. Володихин. Уже в одном из первых своих рассказов «Сюрприз для небогатых людей» он обрисовал неприглядную конструкцию мира побе-

дившего либерализма. Описание того, как «золотой миллиард» освобождается от «этноизлишков», при первом чтении вгоняет в оторопь, вызывает отторжение. Но, вчитавшись, понимаешь, что писатель просто довел до логического конца систему «двойных стандартов», процветающую на Западе. При этой системе не обязательно дожидаться демографического взрыва, описанного в рассказе, чтобы попытаться решить свои проблемы за счет других.

Широкое полотно мира, построенного по «женевской модели», Д. Володихин дал в последующих романах «Убить миротворца», «Конкистадор» и «Долиной смертной тени» («Сомовский цикл»). Однако во всех трех романах, кроме Женевской Федерации, построенной на тотальной стандартизации человеческой личности, описывается и другой мир, мир Российской империи и планеты Терра.

В первом романе автор сознательно копирует прием В. Рыбакова с совмещенными пространствами, параллельными мирами, которые обмениваются – но уже не душами, а живыми людьми. Но при этом роман лишен какой-либо подражательности, поскольку Д. Володихин по-своему использует предложенный В. Рыбаковым прием и идеи пропагандирует свои. В повести «Гравилет “Цесаревич”» В. Рыбаков выступает с позиций позитивизма и веры в прогресс. Д. Володихин выступает как писатель-почвенник, опирающийся на традицию. Российская империя и общество планеты Терра построены у него на религиозных и семейных ценностях. Противостоит же этому обществу абсолютный порядок западного образца, в котором люди отшлифованы до полной потери индивидуальности. Причем Женевская Федерация из мира Дмитрия Сомова в романе «Убить миротворца» представляет собой закрытую систему, моноцентрический, по-настоящему «плоский» мир.

В двух других книгах Д. Володихина описан «открытый» мир – мир Виктора Сомова. Здесь Женевской Федерации приходится конкурировать с другими проектами: российским, китайским, латиноамериканском, израильским. И, разумеется, с планетой Терра, сумевшей освободиться от женевской гегемонии. Поэтому «Конквистадор» и «Долиной смертной тени»

следует отнести к «имперской» фантастике с элементами либерпанка.

Конкуренция в романах Володихина идет Женевской Федерации явно не на пользу… В этом и кроется причина современной агрессивности западных глобалистов: их проект жизнеспособен только при отсутствии конкурентов. Как и ушедшая в небытие сталинская модель социализма. Противоположности сходятся.

В своей статье «Война сценариев» Д. Володихин относит к жанру «либерпанка» романы и повести следующих писателей: «Желтая линия» М. Тырина, «Моя война» В. Косенкова, «Дракон XXI» М. Харитонова, «На будущий год в Москве» В. Рыбакова.

Сторонником глобализации выступил ветеран НФ В. Михайлов, расписав ее прелести в романе «Тело угрозы». Наконец, прекрасную повесть с говорящим названием «Золотой миллиард» опубликовал Г. Прашкевич. Авторская позиция выражена в ней замысловато: не «за» и не «против», а над схваткой, с риском пострадать от обеих сторон… Впрочем, России в повести Г. Прашкевича к моменту начала действия уже не существует. Как и всех других государств.

Разумеется, описываемое либерпанком будущее не может устроить россиян. Поэтому все чаще писатели-фантасты описывают Россию как отдельную цивилизацию, отстаивающую собственную самостоятельность в войне против Запада (США, НАТО, Евросоюза). Разнообразные сценарии подобной войны прописаны в романах «Истребители» А. Свиридова и А. Бирюкова, «Московский лабиринт» О. Кулагина, «Пленных не брать» В. Бурцева, «Война за “Асгард”» К. Бенедиктова. И, разумеется, в романах немеркнущего Ю. Никитина «Ярость», «Империя Зла», «На тёмной стороне», «Труба Иерихона» (цикл «Русские идут»).

Данные сценарии будущей войны быстро эволюционируют от «шапкозакидательских» настроений в стиле «Первого удара» Н. Шпанова в сторону осознания грозного характера предстоящих испытаний. «Виртуальный реванш» России над Западом представлен в «Истребителях» («Разорванном небе») А. Свиридова и А. Бирюкова, описывающих, как наши пилоты-

добровольцы в небе Сербии лихо громят американских агрессоров. Небольшое уточнение: роман написан накануне *настоящей* войны НАТО в Югославии и представляет собой сценарий возможной военной кампании, на который прежнее руководство России не решилось, да и *не могло* решиться. Дело ограничилось тогда разворотом одного единственного самолета на обратный курс… Лихо, «по-шпановски», разносит Америку на куски российский спецназ в романах Ю. Никитина: группа Ермакова совершает дерзкий рейд по Латинской Америке и США, а группа Филиппа захватывает танкер и взрывает его у берегов Англии.

Но уже в романе В. Бурцева (псевдоним писателей В. Косенкова и Ю. Бурносова) одной из сюжетных линий является Россия недалекого будущего, раздираемая нищетой и внутренними конфликтами, обменявшаяся ядерными ударами с Украиной и ведущая затяжную войну с Грузией. Разумеется, в реальности России не надо воевать с этими странами с помощью классического оружия, достаточно перекрыть вентиль… Но Россия Виктора Бурцева лишена подобной возможности, поскольку разорена неквалифицированным (или наоборот, *квалифицированным* – с какой стороны посмотреть) управлением.

О. Кулагин рисует будущую ядерную войну США с Россией, когда американцы объявляют русских «козлами отпущения» за взрыв ядерной бомбы в Сан-Франциско. Русские проиграли, и вынуждены перейти к вооруженному сопротивлению – городской герилье – на радиоактивных развалинах Москвы. К. Бенедиктов также не видит у России в нынешнем ее состоянии достаточно ресурсов и достаточно воли, чтобы добиться серьезного положения в мире. Единственным средством борьбы против Белого Возрождения остается терроризм, схлестнувшийся с государственным террором «золотого миллиарда», мечтающего окончательно решить проблему «человеческого мусора». И вот террорист Зеро (Влад Басманов) штурмует базу «Асгард», чтобы уничтожить новое ОМП.

Но чаще всего конструирование будущего по сценарию «вторжение-сопротивление-победа» заканчивается возрождением Империи.

III

По меткому наблюдению В. Ключевского, развитие России происходит по старым лекалам: «Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу». Русский человек с завидной регулярностью устраивает себе «конец света», крушит до основания собственную страну и культуру, чтобы потом отстраивать здание, сильно напоминающее старое. Чем мы занимались в 30–40 годы прошлого века? Отстраивали новую Советскую империю, предварительно разрушив в 1917 г. старую Российскую. Чем мы фактически занимаемся сейчас? Строим новую сверхдержаву, предварительно разрушив в 1991 г. старую.

А для сверхдержавы нужен проект.

С конца 1990-х гг. появилось немало подобных проектов для России. Наиболее известным из них является Ордусь, разработанная в серии романов «Евразийская симфония» Хольмом ван Зайчиком (коллективный псевдоним И. Алимова и В. Рыбакова). Страна Ордусь, вопреки своему названию, представляет версию не монголоизации, а китаезации страны, предельной по своему характеру, но понимаемой автором в позитивном ключе. Автор рисует цивилизацию, существующую по своим нормам и ценностям рядом с Западом и чувствующую себя вполне благополучно. Подданные Ордуси считают иностранцев варварами (правда, политкорректность господствует и здесь: западных варваров называют *«гокэ»* – гости) и не желают сломя голову нестись по пути технического прогресса. Так, построив космическую ракету первыми, ордусяне вышли в Космос вторыми, поскольку запуск ракеты утонул в многочисленных согласованиях. Однако автор несколько переборщил с религиозным синкретизмом: сцена молитвы «православного» героя Богдана Оуянцева-Сю, когда он перемежает православные молитвы с конфуцианскими благопожеланиями, вызывает большое сомнение у верующего человека в возможности, и главное, необходимости подобного синкретизма.

По мысли создателей текста, Ордусь представляет собой результат развития мира, альтернативного нашему. Это мир, в котором Александр Невский прожил немного дольше, а его

побратим хан Сартак не был зарезан своими братьями. Им удалось объединить Русь и Орду в единое государство.

Аналогичным путем пошли В. Серебряков и А. Уланов в романе «Из Америки с любовью». Их книга представляет собой один из вариантов проекта «Мир царя Михаила», который активно разрабатывается на сайте Альтернативной истории[1]. В. Серебряков и А. Уланов сделали допущение, что летом 1905 г. Николай II отрекся от престола в пользу сына, а ставший регентом Великий князь Михаил твердой рукой навел порядок в стране. После смерти болезненного племянника Михаил Суровый продолжил править уже как император. Однако альтернативная история представляет собой самостоятельный жанр современной фантастики и подробно рассматриваться здесь не может.

Российскую империю вывел к звездам Д. Володихин в рассмотренных выше романах, а также в примыкающих к «Сомовскому циклу» повестях «Мой приятель Молчун» и «Служба Государева». Это позволило автору развернуть панораму особого Русского мира, в котором нашлось место всем возможным проектам. В этом мире существуют, не мешая друг другу, и традиционалистская Российская империя, и сообщество анархистов на Русской Венере, и консульская республика Русской Европы – олицетворение закона и порядка, и, last but not least – планета Терра, своеобразная модель «российской Америки». Сторонники данных проектов разведены по разным закоулкам Космоса. Это по-настоящему мудро, если вспомнить, что любимым спортом русских во все времена является драка стенка на стенку, подобно тому, как в XIX в. любимым спортом французов являлось строительство баррикад.

Сценарии космической экспансии для России прописаны в романах Е. Хаецкой «Из записок корнета Ливанова» и А. Громова «Корабельный секретарь». Е. Хаецкая является одним из выдающихся современных писателей-фантастов. Ее миры всегда предметны, «вкусны», хотя и немного вычурны, будь то средневековый Прованс или Российская Империя с космическими кораблями XXII и сословной структурой XIX в. «Вкус-

[1] http://alternativa.borda.ru

ные» детали говорят прежде всего о том, что Е. Хаецкая полностью «погружается» в описываемый мир. Так случилось и в случае с миром корнета Ливанова. Предисловия и аннотации подчеркивают связь этой книги с «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Писательница предприняла довольно рискованный эксперимент, «раздвоив» Лермонтова на двух братьев. Так появился криптоисторический роман «Мишель». Но из эпохи нельзя сразу «всплыть»: может случиться аналог кессонной болезни. Так появился роман, стилистически копирующий «Героя нашего времени», но являющийся, по сути, новой имперской утопией.

К имперской фантастике следует, по всей видимости, отнести «Вариант “И”» В. Михайлова, который прямо сейчас, на наших глазах уходит в область альтернативной истории. Он описывает сценарий возрождения России через ее исламизацию. Большинство русских в романе сознательно меняют «обветшавшее» православие на молодой и динамичный исламский фундаментализм. Экономику страны поднимают многомиллиардные кредиты арабских нефтяных шейхов. Храм Христа Спасителя перестроен в мечеть, а главный герой романа, генерал спецслужбы и лидер движения «Реанимация России» готовит возвращение монархии. Разумеется, на исламский манер.

Этот сценарий не актуален не только потому, что сейчас ясно: Россия связала свою судьбу с Западом, а не с Югом. Этот роман – вещь, безусловно, заказная, но ни заказчики, ни сам автор не учли одного исторического обстоятельства: самосознание русской нации формировалось в XV–XVI вв. в условиях жесткого противоборства с окружающими исламскими странами. Семьдесят лет принудительного атеизма недостаточный срок, чтобы вытравить из подсознания социально-психологические реакции. Поэтому ни о какой добровольной смене русскими веры в настоящее время речь идти не может. Тем не менее, В. Михайлов написал очень «русский» по духу роман. Ибо трансформация России православной в Россию мусульманскую происходит в нем «на рывок», буквально в несколько лет. Точно также большевики «на рывок» пытались построить Россию атеистическую. Какие это вызвало издерж-

ки – мы все знаем. Издержки же массированной исламизации оставлены В. Михайловым за пределами романа.

Зато О. Дивов попытался описать все издержки предлагаемого им проекта. Его роман «Выбраковка» назван самым провокационным произведением российской фантастики последнего десятилетия. Но попробуйте найти эту книгу на лотках развалов и на полках книжных магазинов. Любое переиздание расходится в считанные дни. Народ принял эту книгу, хотя «демократически мыслящая» интеллигенция осудила этот «новый Гулаг».

Дело в том, что главные герои у Дивова выписаны очень ярко и характерно. Читатель не может воспринять их как «страшных и жестоких» чекистов времен «великой чистки». Ведь они выступают против дикого и кровавого бандитского «беспредела» с детской игрушкой в руках, которая не убивает. Таким образом О. Дивов реализовал американскую идею оружия несмертельного действия, оружия, которым нельзя злоупотребить. Даже «положив» из игломёта всех людей на базарной площади, вы не нанесете вреда их здоровью. Просто доставите временное неудобство от обездвиженности. Поэтому выбраковщики используют свое оружие, не задумываясь. Но жизнь есть жизнь: в реальности на войне гибнут не только враги, но и друзья. И вот выбраковщики без раздумий используют боевое оружие, отнятое у врага. Таков путь от пинк-бола до гражданской «разборки».

Само Агентство социальной безопасности в романе О. Дивова создано по инициативе нового правительства сразу после государственного переворота, для того, чтобы «зачистить концы» прежнего режима. Но АСБ представляет собой силовую структуру, независимую от корпоративных интересов правящей верхушки, а потому эффективно зачищающую всякую мразь, включая некоторых своих создателей. Эта идея тоже не нова и уже опробована и в России, и на Западе. У нас в стране структуру, независимую от корпоративных интересов феодальной знати, впервые создал царь Иоанн Васильевич. Результат эксперимента считается отрицательным, хотя перед тем, как пойти «в разнос», Опричнина устранила всех, кто был против-

ником Грозного царя или же имел несчастье считаться таковым. На Западе силовые структуры, не связанные с коррумпированной и разложившейся верхушкой, возникали в странах Латинской Америки в виде пресловутых «эскадронов смерти». Впервые их опробовали на стране, «которую не жалко», – Бразилии во времена военной хунты. Результат эксперимент считается положительным, хотя кроме мафиози «эскадроны смерти» искореняли коммунистов, социалистов, «андерграудную» творческую интеллигенцию. Наблюдая подобную разницу в оценках однотипных явлений, невольно задумываешься: не слишком ли мы осторожны в оценках своей собственной истории?

Стоит отметить, что «Выбраковка» в романе О. Дивова несет в себе родовые черты обоих исторических примеров: те же внесудебные расправы, прославившие опричников и «кавалеристов» – правда, метлы и собачьи головы заменены голографическими значками. Да и развивается Выбраковка по знакомому сценарию – «в разнос». Тем не менее, герои Дивова, «последние из могикан», мятущиеся люди с исковерканной судьбой, вызывают у читателей сочувствие, а не отторжение. Может быть, О. Дивов действительно решил исследовать «приключения» старых идей в новом веке, или захотел написать антиутопию, или «просто попровоцировал» нас, читателей. А получилось, что он выявил готовность современного российского общества поддержать «наведение порядка крутыми мерами».

По своему решает «имперскую проблему» В. Звягинцев в романах «Право на смерть», «Дырка для ордена» и «Время игры», относящихся, как и романы Хольма Ван Зайчика, к жанру альтернативной истории. В этих романах видится один смысл, который, будучи «распакован», представляет собой проект устройства грядущей России. Речь идет о криптократии – «плоти от плоти, крови от крови» описанной автором исторической «химеры». Дело в том, что описываемая В. Звягинцевым альтернативная реальность появилась благодаря вмешательству одного из «Держателей Мира» в сознание последнего русского императора Николая II, в результате чего царь избавился от психологических комплексов и стал править страной четко, решительно и расчетливо. Но эта реальность оказалась

внутренне неустойчивой и потребовала для поддержания своего существования постоянного вмешательства ее создателя, который то двух офицеров из нашего недалекого будущего туда закинет, то бурную активность журналиста Ростокина инициирует, то вообще «наведет» на новую реальность специалистов по решению всех проблем – главных героев Андрея Новикова и Александра Шульгина.

В подобном мире просто не могла не возникнуть идея криптократии – тайного ордена, руководящего страной и оберегающего Россию от грозящих проблем и потрясений. В социокультурном отношении данная криптократия представляет собой реализацию на практике идеи Л.Н. Толстого о необходимости объединения всех честных и порядочных людей для противостояния Злу. Технологически криптократия была создана с помощью изобретения русского ученого, доработавшего полиграф (детектор лжи) таким образом, что он мог замерять личностные характеристики человека. Таким образом, проблема перерождения тайной власти, ее «порчи» была исключена в принципе: в криптократию попадали самые достойные «бессребренники».

Автор поясняет: «Идея, пришедшая в изощренный мозг армейского философа, была проста, как русский штык. И столь же эффективна, что в дальнейшем и подтвердилось. Любому командиру известно, что хорошо подготовленный десантно-штурмовой батальон рейнджеров-профессионалов может почти без потерь разгромить дивизию, а то и корпус, наскоро укомплектованный необученными призывниками и сорокалетними мужиками из запаса третьей очереди. То же самое и в политике». Иными словами, анонимность и конспирация – не главное. Главное – использование превосходства организации и тактики, которые строились в расчете на другие цели, но показали свою эффективность и в области политики. Этой идее вторят выводы С. Переслегина в статье «Опасная бритва Оккама» о системном превосходстве индустриальной армии над традиционной: «Мордор уже принадлежал к индустриальной фазе… Для того, чтобы сделать его армии непобедимыми, был нужен или порох, или простая гуманитарная технология штаб-

ной работы, давно открытая работниками умбарского ДСД». Так, может быть, главное не конспирация, а «гуманитарная технология штабной работы»?

Картина складывается очень интересная и неоднозначная. Ведь во времена кризиса горбачевской «перестройки» демонизация власти через анонимность была одним из сильнейших способов ее компрометации. И почвенники-патриоты, и западники-либералы объявляли, что власть не имеет лица: власть – это масоны и мафия или спецслужбы, референты и секретные институты. В силу этого власть – зло; невозможно себе представить, что она стремиться улучшить положение народа. И через десять лет после подобных настроений Василий Звягинцев, шестидесятник, глотнувший свободы «в недолгие двенадцать лет, что пролегли между Будапештом и Прагой», писатель, пишущий «портрет поколения в предполагаемых обстоятельствах», описывает «скромное обаяние» системы тайной анонимной власти. Причем описывает в положительно окрашенных тонах. Это индикатор происходящих в обществе переоценок ценностей – хорошо всё то, что на благо России.

Подводя итоги рассмотрению социальной фантастики постперестроечного времени, можно сделать вывод, что российское общество смотрит в будущее уже не с отчаянием, а с надеждой. Эсхатологические настроения, деструктивные по своей сущности, сменились деловитым строительством сценариев будущего России.

Изабела Завальска

МЕТАФИЗИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ФЭНТЕЗИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА С. ЛОГИНОВА «МНОГОРУКИЙ БОГ ДАЛАЙНА»)

Силезский Университет
Польша, Сосновец

Ключевые слова: метафизическое, мифологическое, пространство.

Аннотация: *В статье исследуется специфика пространственных моделей в произведениях фэнтези на примере романа С. Логинова «Многорукий бог далайна»; анализируются понятия «мифическое пространство» и «метафизическое пространство».*

За оказанную помощь и инспирацию автор статьи благодарна доценту, доктору филологических наук Института Восточнославянской филологии Силезского университета Барбаре Стемпчинской.

Несмотря на его воплощения в конкретных произведениях, которые могут существенным образом отличаться друг от друга, пространство в фэнтези характеризуется известной стереотипностью. А. Радзка и К. Кватерска[1] определили принципы этой модели. Кроме таких, как валоризация, метаморфоз, постоянное обновление пространства, вечно повторяющего уже пройденные воплощения, детальность описания, они указывают на принцип соприкосновения божественного и человеческого планов, на возникновение мифического пространства, которое характеризуется наличием «существ, обладающих божественной силой». Определение «мифическое» не исчерпывает, на наш взгляд, характера этого пространства. Уместным представляется расширить характеристику и назвать его метафизическим. Как таковое оно может реализовать, хотя и не всегда, признаки мифического пространства. Итак, «метафизи-

[1] Radzka A., Kwaterska K. Przestrzeń w fantasy – tezy do dyskusji. http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/przes.html

ческое пространство» мы трактуем как понятие более широкое. «Мифическое пространство», согласно дефиниции, данной Н. Топоровым[1], будет упоминаться в данной работе как аспект метафизического пространства.

На наш взгляд, возможности воплощения метафизического пространства или метафизических смыслов в пространстве в жанре фэнтези очень широкие. Ярким примером всестороннего использования метафизического пространства, а также «метафизического» в пространстве, может служить роман Святослава Логинова «Многорукий бог далайна».

Пространство в этом произведении – очень сложная, многогранная, до предела исполненная значений данность. По сути, оно состоит из множества четко отделенных друг от друга и противопоставленных друг другу пространственных планов: океан далайн и оройхоны, прямоугольный, ограниченный стенами мир далайна и находящийся за Стеной Тэнгэра безграничный мир, Алдан-тэсэг, гора бога Тэнгэра, и бездна Ёроол-Гуя, а также два пространства, противостоящие друг другу, хотя они на первый взгляд создают один и тот же мир – мир далайна. Это обусловлено тем, что в романе существуют два типа текста: один – реализующий главную сюжетную линию, тот, в котором действует главный герой маг Шооран. Его решения влияют на пространство (кстати, оно в произведении Логинова отличается отмеченной выше стереотипностью) вплоть до его уничтожения. Второй тип (назовем его «мир-притча») представляет собой собрание коротких историй, касающихся мира из главной сюжетной линии, его прошлого, животных, растений и его богов. Здесь появляются истории о рождении бога, создании мира, возникновении животного Бовэра от глупца, дерева туйвана благодаря любви илбэча (мага) Вана и девушки Туйгай, о тяжелой судьбе всех илбэчей, обреченных проклятием Ёроол-Гуя на жизнь в одиночестве, и многие другие. Эти истории даны в иносказательном ключе и расположены в произведении так, чтобы стать комментариями к происходящему в главной линии.

---

[1] Топоров В.Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. II. С. 340–342. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ТП, с указанием страниц.

Подобная двойная точка зрения на мир характерна для «лабиринтных отношений», которые описала В. Серкова на примере пространства Петербурга[1]. В этих отношениях появляются две структуры: структура *онтологическая – неподвижного метафизического глаза*, которая предполагает наблюдение с внешней точки зрения, здесь известны правила, управляющие пространством, и структура *онтического центра*, то есть наблюдение с точки зрения героя, находящегося внутри лабиринта. Он не знает всех правил пространства, в связи с чем совершает ошибки и влияет на него.

Эти структуры можно обнаружить в произведении Логинова. Главную сюжетную линию можно интерпретировать как *онтический центр*, в котором читатель смотрит на пространство глазами Шоорана, чьи впечатления и оценки придают пространству новые смыслы. Он действует вслепую, взаимодействует с пространством, не обладая знанием, доступным в мире-притче, он блуждает и эффекты его блуждания непредсказуемы. В свою очередь мир-притча в целом является собранием правил, поясняющих смыслы сюжетной линии; он не сводим к частной точке зрения, представляет точку зрения *метафизического глаза*. Из историй мира-притчи читатель узнает, что добро не может существовать без зла, что правда на самом деле непознаваема, что боги далеко не всемогущие и не всезнающие, что трансгрессия границ, в чем собственно заключается смысл жизни, влечет за собой тяжелые последствия, что судьба спасителя – это судьба изгоя, что мир построен для бога, не для человека.

В этих историях заключены основы, на которых построен мир далайна. Концепт Серковой дает основание толковать мир-притчу как средоточие метафизических смыслов и, следовательно, считать его равноправным носителем смыслов в произведении, несмотря на то, что он расположен на периферии повествования. Кроме того, можно к пространству мира-притчи добавить определение «мифическое», поскольку оно, как характеризует его Н. Топоров, является пространством

[1] Серкова В. Неописуемый Петербург (Выход в пространство лабиринта) // http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtori/mtfkaspb_1993/index.htm. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СН.

«оживотворенным, одухотворенным и качественно разнообразным. Пространством не идеальным, абстрактным, пустым, не предшествующим вещам, его заполняющим, а наоборот, конституирующимся ими» (ТП, с. 340). Такое пространство отделяется от некоего «не-пространства» – хаоса и обладает центром (алдан-тэсэг – гора бога Тэнгэра, на которой он размышляет о вечном).

Мир-притча обладает еще одним характерным для мифа свойством. Создается впечатление, что это собрание преданий, рассказанных неназванным сказителем, поэтому можно трактовать это притчевое пространство как порождение коллективного сознания людей. Но оно влияет тоже на самосознание героев, формирует их представления о мире и роли в нем человека. Такое толкование подтверждается историей о добром боге Ёроол-Гуе и злых духах Шооранах. Она диссонирует с предыдущими, добро и зло меняются местами. В главном сюжете люди, вошедшие в беспредельный простор нового мира из прямоугольной ловушки мира далайна, скучают по своему миру – раб не в силах смириться со свободой. Сомнения и страх людей перед новым выворачивают наизнанку их предыдущие представления о собственном мире. Поэтому непосредственно после входа людей в новое пространство, в мире-притче появляется история о том, как из злого чудовища вырастает добрый бог, из спасителя – злые духи, а из ловушки – земной рай.

Сознание людей преображает мир-притчу, но и история о добром боге Ёроол-Гуе и злых духах Шооранах влияет на самосознание людей. Они начинают бояться Шоорана, не видят в нем спасителя, только злого духа, отстраняют его. Однако есть и второй аспект мира-притчи – он не поддается влиянию коллективного сознания целиком, он оставляет за собой право на самостоятельность, право жить собственной жизнью и развиваться независимо от мира, данного в главном сюжете. Об этом свидетельствует история, поясняющая, может ли существовать добро без зла и свет без тьмы. В ней содержатся мысли Ёроол-Гуя. Эта история не отразилась в реальности далайна, ее автором не является сказитель – она принадлежит богу, живущему в мире-притче. Шооран не знает, что, уничтожая зло, разруша-

ет и добро. Взаимозависимость добра и зла – одна из тех основ мира далайна, которые доступны лишь *метафизическому глазу* мира-притчи.

Возникает вопрос: что еще видит *метафизический глаз в* пространстве мира-притчи? Самой важной оказывается проблема отделения человеческого и божественного планов. Мир-притча построен по вертикальному принципу (возвышающаяся гора и находящаяся у подошвы горы бездна) и таким же образом построил Тэнгэр мир для Ёроол-Гуя (бездонные глубины далайна и Стена Тэнгэра, тянущаяся вверх). Вертикаль принадлежит богам. Расстелив небесный туман, Тэнгэр говорит: «Здесь будет положен предел взгляду и разумению, чтобы никакая смертная тварь не проникла в сокровенные тайны алдан-тэсэга»[1]. Вертикаль для человека – это сакральные тайны, которых ему не понять. Человек не в состоянии спуститься в глубины далайна и подняться на небо, он может идти только по поверхности земли.

Так читатель узнает о горизонтальном аспекте пространства, которое принадлежит человеку. Человек задает богу вопрос: «Если по правую руку у меня будет добро, а по левую – зло, то что окажется перед моими глазами, а что за спиной?». Пребывая между добром и злом, между Тэнгэром и Ёроол-Гуем, между небом и бездной в безвыходной клетке мира человек не знает, как ему быть, на что ориентироваться, но все-таки находит ответ – перед ним жизнь, за ним мертвая вечность. Тэнгэр не нашел ответа. Как человек не может понять вечности, так бог не может понять сиюминутное, не может понять, что человек находится между жизнью и смертью. Бог не знает, что такое смерть, и вряд ли знает, что такое жизнь. Бог понимает, что обозначают низ и верх мира и скрывает это знание за «небесным туманом» тайны, но что впереди и позади человека, для которого важно *теперь* а не *всегда*, – оказывается неразгаданной загадкой, это слишком мгновенно, неуловимо для «думающего о вечном».

Мысли о сиюминутном очень важны, а порой важнее дум о вечном. Миры человека и бога находятся на разных осях – бог

[1] Все цитаты из «Многорукого бога далайна» С. Логинова взяты из электронной версии произведения: http://fan.lib.ru/l/loginow/ilbach.shtml.

на вертикальной, человек на горизонтальной. Человек смотрит вперед, не задумываясь над тайнами верхнего и нижнего миров, заранее зная, что они ему не доступны. У него очень сильное желание идти вперед, о чем говорит история Мозолистой Пятки, решившего идти прямо не останавливаясь. Он дошел до Стены Тэнгэра, где, вероятно, погиб, но появляются слухи, поддерживающие надежду: «кажется, будто Мозолистая Пятка все еще идет куда-то, за грань мира, по ту сторону бесконечности». Тэнгэр отгородил человека от бесконечности стеной, но человек мечтает проникнуть туда, пользуясь единственно возможным для него путем – шагая вперед.

Второе метафизическое пространство прочитывается сквозь принцип *конструкции онтического центра.* Речь о далайне, «метафизичность» которого обеспечивает присутствие в нем sacrum. Мир, созданный Логиновым, представляется построенным по бинарному принципу (как и должно быть в образцовой фэнтези), где каждый элемент подвергается валоризации и находит свой оппозитив. Тем не менее, далайн как сакральное пространство, в котором царит бог-дьявол, далеко не однозначен, и отождествлять его только со злом, чистым злом, противопоставленным «хорошей», животворной земле либо святому Алдантесегу нельзя. Противопоставление составляет лишь одно из возможных толкований этого пространства, которое на протяжении романа входит в различные связи и рождает различные смыслы, тем более, что далайн раскрывается перед взором читателя именно здесь – в пространстве *онтического центра*, где реальность есть сумма частных интерпретаций и акцидентальных признаков, появившихся в результате личного опыта героев. Поэтому, будучи фоном для происходящего, оно (пространство далайна) оставляет за собой определяющую роль во всех сюжетных ходах, нравственных или идеологических коллизиях. Оно метит каждого, кто коснется его хотя бы взглядом.

Мотив далайна соотносим с известным в культуре архетипическом представлении о «мировом океане»[1]. В первобыт-

[1] Топоров В.Н. Океан мировой // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.,1980. Т.II. С. 249–259. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ТО, с указанием страниц

ных мифах мировой океан – первозданные воды, которые во время творения были ограничены во времени и пространстве (в романе этим ограничивающим элементом становится Стена Тэнгэра) и должны были привести к гибели космоса. Так появляется тема конечности далайна – бездонный далайн способен залить бесконечное пространство космоса. Он представляет собой постоянную угрозу для мира и своим существованием предвещает его неизбежный конец. Борьба между божествами ведется уже не только за место на Алдан-тэсэге, но за право на пространство вообще, что на уровне сюжета находит свое отражение в борьбе между людьми за землю. Обладать пространством – значит иметь право на жизнь, иметь власть, а перешагивать границу пространства – значит выигрывать эту борьбу и обретать свободу.

С данной точки зрения борьба илбэча с далайном может рассматриваться как борьба за спасение мира. Ёроол-Гуй становится чудовищем, олицетворяющим мировой океан, и выполняет обе его функции: способствует рождению и, наоборот, защищает старый порядок, препятствуя переменам. С помощью далайна Ёроол-Гуй хочет уничтожить мир Тэнгэра и родить новый мир, в котором он станет царем: за процессом уничтожения должен следовать процесс рождения нового. Одновременно (на линии Ёроол-Гуй – илбэч) бог далайна выступает как защитник старого божественного порядка, установленного Тэнгэром, борясь с Шоораном и пытаясь убить его.

Внешний облик далайна тоже близок представлениям о первозданных водах. Мировой океан – одно из воплощений хаоса и, следовательно, он «безграничен, не упорядочен, не организован, опасен и ужасен, аморфен, безвиден» (ТО, с. 249). Далайн, с которым должен ассоциироваться божий дом, характеризуется холодом, бледностью, по нему все время пробегает дрожь. Он аморфная липкая влага. Земля и Стена обладают линиями и углами, которые обеспечивают мир как в прямом, так и в переносном смысле, правилами и границами. В далайне этого нет; он непонятен и опасен для человека. Факт, что он едкий, создает метафору невозможности человека жить в условиях неорганизованности, беспринципности, хаоса.

Новые значения придают далайну люди. В их восприятии далайн получает двойное толкование. С одной стороны, через «далайнопоклонство» и оргиастический праздник мягмар – во славу пляшущего в глубинах божества, дающего людям жизнь и веселье. Этот вакханальный по своему характеру праздник создает сакральное мифическое пространство. Такая интерпретация подтверждается в тексте подчеркиванием власти далайна над жизнью и смертью, а также с помощью олицетворений и одушевлений («дышащий далайн вскипает», «далайн бушует», «далайн казался живым», «далайн не помнил ничего», «умирающий далайн», «очнувшийся далайн смял не успевшую окаменеть постройку») и упоминаний, на протяжении всего текста, что далайн вечен и неизменен («Далайн не изменился, да и не мог измениться за прошедшие годы... Далайн был вечен»). Пространство далайна подвластно и мифическому времени, поскольку «по числу отпразднованных мягмаров считают года». Время праздника, обряда – мифическое замкнутое время, вечно повторяющее цикл, подобно возбужденным водам далайна, ежегодно возвращающим жизненные силы земле.

С другой стороны, люди понимают далайн как часть природы, от которой зависит жизнь в мире. Мир бога и людей крепко-накрепко отгорожены друг от друга – в чистом живут люди, но не может жить бог, в едком живет бог, но туда нельзя людям. И все-таки это один мир, соединенный природной взаимозависимостью. С этим связана проблема прочтения смысла слова «далайн». В тексте это прежде всего обозначение океана Ёроол-Гуя, но оно появляется и как название всего мира, построенного Тэнгэром. В реальном мире подобную двойную семантику имеет слово «земля»: мир, в котором мы живем, но и его фрагмент – суша. Это не случайное совпадение, если вспомнить, что «далайн ёроол» из монгольского – земля. В построении мира получается парадокс – иначе, чем в реальности, мир связывается не с той его частью, на которой живет человек (Земля – мир, земля – суша), а с чужой человеку средой, со средой бога (далайн – мир, далайн – океан Ёроол-Гуя), из чего можно сделать заключение (усиливающее на языковом уровне сюжетный мотив, выраженный словами Тэнгэра, обращенны-

ми к Ёроол-Гую: «Хорошо, я построю *для тебя* четырехугольный далайн»), что мир не для людей, а для бога.

В поисках метафизического в «Многоруком боге далайна» необходимо вновь обратиться к концепту *метафизического глаза* и *лабиринтных отношений* Серковой. По ее мнению, единственный благоразумный шаг в лабиринте – пройти его до конца, даже если это завершится «не выходом в новую топографическую сферу, а повторением совершенного пути» (СН). В тексте Логинова выход из пространства сопровождался его уничтожением. Люди, вышедшие из мира далайна, оказались в совершенно новой сфере – безграничном, не отягощенном изначальным злом и божеским вмешательством пространстве. Шооран, спаситель, поменявший состояние безысходности на беспредельный простор и давший людям возможность почувствовать бесконечность, не прижился в новом мире: «Он не может жить без ядовитой влаги, стылой бездны и жгучих аваров. Нельзя прожившему жизнь в борьбе лишиться врага».

Всю жизнь Шооран боролся с далайном, Ёроол-Гуем и всем складом этой невыносимой жизни в противном мире далайна. Теперь ему нечего делать среди людей, так и не понявших до конца, какое великое чудо произошло у них на глазах и что чудотворцем является он сам. Поэтому Шооран отправляется в путь в поисках своего места в мире и находит его – прямоугольною стену, за пределами которой оказался... второй мир с далайном. В этом новом, но донельзя знакомом мире он воплотился в нового бога Ёроол-Гуя, что подтверждает наблюдение о том, что пространство в жанре фэнтези повторяет уже пройденное воплощение. Различие лишь в том, что герой обретает новую божественную «сверхперспективу». Теперь Шооран – илбэч, посвятивший всю жизнь борьбе с ненавистным далайном, сам становится его хозяином. «Самая страшная часть лабиринта – такое вот блуждание в узнанном повторном хождении», – пишет Серкова. На такое блуждание обрек себя Шооран, но теперь у него есть шанс увидеть все под новым углом зрения, божественным глазом, хотелось бы сказать – глазом «метафизическим».

Вопрос о пространстве в фэнтези, как, впрочем, и многие другие вопросы, очень перспективный. Правда, пространство

в фэнтези характеризуется некоторой стереотипностью, но эта стереотипность оказывается неожиданно богатой различными возможностями интерпретации. Создавая метафизическое пространство, автор фэнтези пользуется различными кодами, архетипическими представлениями, культурными ассоциациями. Фэнтезийный принцип совмещения божественного и человеческого планов создает в тексте сложную систему пространств, повторяющих уже существующие в культуре и способных производить смыслы. Споры о том, насколько эти смыслы новые, – дело будущего.

Евгения Орестовна Канчура

«ТЕ, КОТОРЫЕ ВЕЛЯТ» ВЛАДИСЛАВА КРАПИВИНА И «АУДИТОРЫ» ТЕРРИ ПРЕТЧЕТТА: ТЕМА «РАЗУМНОГО ПОРЯДКА» В ФАНТАСТИКЕ 1980 – 2000 ГОДОВ

Киевский Государственный Лингвистический университет
Украина, Киев

Ключевые слова: «Те, которые велят», антропоморфная персонификация, аудиторы реальности, В. Крапивин, Т. Праттчет.

Аннотация: *В статье рассматривается реализация идеи мыслящей галактики в образах «тех, которые велят» (Крапивин) и «аудиторов реальности» (Претчетт). Писатели единодушны в неприятии попыток упорядочить живую, спонтанную вселенную, мотивируя свое неприятие осознанием опасности прекращения жизни как таковой в случае победы идеи механического порядка и чистой логики. Идее убивающего порядка противопоставлены способность человека к фантазии, сопереживанию, непредсказуемым действиям.*

Чередование взлетов веры в научные достижения человечества и поисков истины во внутреннем мире личности, вызванных очередным кризисом рационализма, характерны для литературного процесса Нового и Новейшего Времени. Бурный восторг от новых открытий, предоставляющих человечеству безграничные возможности, сменяется столь же бурным разочарованием, апатией, а позже – страхом перед теми же достижениями «прогресса», которые только что восхищали. Подобные течения не проявляются обособленно, они могут синхронизироваться в историческом времени, когда то или иное литературное направление отображает доминирующее мировосприятие.

Одной из тем, связанных с реакцией на машинизацию всех сфер жизни, и, прежде всего, духовной сферы, становится тема неприятия тотального контроля и упорядоченности, поникающих во внутренний мир человека. Противопоставление «порядка» как мертвой, безличной силы глубине человеческой личности возникает в фантастической литературе, позволяю-

щей моделировать механистический разум, уничтожающий личность. Трансформация темы в фантастике конца XX века заслуживает особого внимания, так как анализ ее позволяет проследить особенности борьбы личности за свою самостоятельность в условиях идеологического контроля и тотальной манипуляции сознанием. Фантастические приемы изображения темы восходит еще к традиции антиутопии. В статье рассматривается мотив искусственного порядка, реализовавшийся не в образе целостного мира, а в носителях злой воли, уничтожающих человеческое в человеке.

В 1983 г. появляется трилогия Владислава Крапивина «Голубятня на желтой поляне»[1]. Носителями зла в ней выступают «те, которые велят» – цивилизация паразитов, стремящаяся создать мыслящую галактику, которая, по их мнению, является высшим достижением разума. Спустя восемь лет английский писатель Терри Претчетт в романе «Мрачный жнец»[2] («The Reaper Man») выводит расу «аудиторов реальности» – существ, стремящихся к установлению идеального порядка во вселенной, основанного на чистом разуме. Образ аудиторов стал магистральным для цикла романов о Смерти. Он развивается дальше в романах «Санта-Хрякус»[3] («Hogfather», 1996) и «Вор времени»[4] («Thief of Time», 2001).

Для сопоставления основополагающих черт этих образов рассмотрим их роль в реальности фантастических миров, происхождение, способы достижения ими своих целей, аспект телесности и имени для подобных образов, а также средства борьбы с носителями зла, предлагаемые писателями.

---

[1] Крапивин В. Собрание сочинений: В 9 т. Екатеринбург, 1993. Т. 6 и 7. Далее ссылки на данное издание даются в тексте в следующем виде: ВК, с указанием страниц.

[2] Пратчетт Т. Мор, ученик Смерти. Мрачный Жнец. М: Эксмо, 2003. Далее ссылки на данное издание даются в тексте в следующем виде: МЖ, с указанием страниц.

[3] Пратчетт Т. Санта-Хрякус. М: Эксмо, 2005. Далее ссылки на данное издание даются в тексте в следующем виде: СХ, с указанием страниц.

[4] Pratchett T. Thief Of Time. New York: Harper Torch, 2002. Далее ссылки на данное издание даются в тексте в следующем виде: ВВ, с указанием страниц.

Роль «аудиторов реальности» и «тех, которые велят» в сюжетах произведений обоих авторов – *воплощение злой воли, разрушающей жизнь на планете во имя установления высшего порядка и торжества мысли*. У В. Крапивина «те, которые велят», проникают на все планеты галактики, где живут герои, но их действия разнятся в зависимости от особенности мира, в котором они находятся. В относительно благополучном стабильном Старогорске они, практически, не заметны. Их деятельность отражается, в основном, на эмоциональном состоянии жителей города. В тревожном мире Планеты эксперимент «тех, которые велят» приводит к войнам, эпидемиям, «нашествиям» – непредвиденным и неотвратимым стихийным бедствиям, напоминающим техногенные катастрофы. Главным результатом деятельности «тех, которые велят», становятся апатия и пассивность заснувшей Планеты, безразличие ее жителей.

В мире Диска Терри Претчетта деятельность «аудиторов» по установлению порядка приводит сначала к утрате баланса сил жизни и смерти, к тому, что прерывается естественный круговорот и, в результате, Анк-Морпорк, главный город Диска, подвергается нашествию паразитической формы жизни. Следующий ход аудиторов – попытка уничтожить «сентиментальность» (СХ, с. 129) людей путем ликвидации Санта-Хрякуса. Наконец, роман «Вор времени» повествует о попытке «аудиторов» остановить ход времени – во имя достижения высшей точности учета всего имеющегося во вселенной.

Важным отличием «тех, которые велят», от «аудиторов» является тот факт, что «аудиторы» не признают никакого развития. Им невыгодны любые изменения, так как они мешают окончательной инвентаризации вселенной. Их цель – мертвый покой. «Те, которые велят», определяют постарение мыслящей галактики как венец развития. То есть, развитие, с их точки зрения, имеет право на существование, но развитие человечества целесообразно только до определенной стадии, на смену которой должно прийти господство атомов разума, господство именно их, строителей мыслящей галактики. Таким образом, «те, которые велят» Крапивина воссоздают модель мира, где реализуются идеи, высказанные К.Э. Циолковским в статье

«Монизм вселенной»[1], но с противоположным знаком – с позиции человечества, а не безличных сил вселенной. Как у В. Крапивина, так и у Т. Претчетта звучит мысль о том, что развитие не может быть самоцелью, что существенно само право на изменения, а не изменения во имя некого прогресса. Мысль, ставшая открытием фантастики последней четверти XX века.

Писатели не описывают *происхождение* своих персонажей. То, что мы читаем, – выводы героев. С точки зрения Глеба Дикого (героя В. Крапивина), «те, которые велят» – цивилизация паразитов. «Может, пришельцы из других пространств, а может, наша собственная плесень. Только точно знаю: это цивилизация паразитов… если их можно назвать цивилизацией… Они – тараканы и клопы… когда люди становятся равнодушными, ленивыми или слишком сытыми, когда им наплевать на свою планету, появляются *те, которые велят*. И кое-кто из людей – не против: так спокойнее и проще…» (выделено В. Крапивыным – *Е.К.*) (ВК, с. 677). «Те, которые велят» состоят из атомов разума, объединяющихся в молекулы с количественно разным атомарным составом – более сложные и более простые. Соответственно, в их мире существует иерархия, и более простые молекулы ценятся значительно меньше сложных. «Те, которые велят» лишены тела в земном понимании, для работы среди людей они «надевают» полые человекоподобные фигуры: гипсовые статуи (кич от садово-парковой скульптуры), манекены и т.п. Для них все внешние признаки человека (одежда, прическа) являются единым целым, неотделимым от телесной оболочки.

«Аудиторы» действуют не в мире людей, а в самой ткани реальности. Фактически, «аудиторы» являются воплощением природных сил, одной из антропоморфных персонификаций (МЖ, с. 263), которыми населены романы Претчетта. Они приобретают свою форму благодаря представлениям людей об их облике. Внешность «аудиторов» (пустой серый балахон с капюшоном, под которым ничего нет) может быть не только отображением их сущности, но и чертами, приданными им

[1] Циолковский К.Э. Монизм вселенной//Грезы о земле и небе. Тула: Приок. кн. изд-во, 1986. С. 276-299.

людьми, в соответствии с функцией контроля за реальностью. «Аудиторы» способны также «надеть» человеческий облик, собрав его из имеющихся в пространстве свободных атомов необходимых элементов. Но надевание тела производит на аудитора исключительно сильное влияние, изменяет модель его поведения и способ мышления. Претчетт детально описывает влияние тела на «чистый разум». Про это – ниже.

Достижение цели построения упорядоченной вселенной «аудиторами» и «теми, которые велят» происходит за счет ликвидации стихийных проявлений в жизни человечества. Важно, что для реализации своих идей и те, и другие, вынуждены использовать людей и их видовые особенности.

«Те, которые велят» проводят эксперимент над галактикой: пытаются замкнуть в кольцо хотя бы один из витков спирали галактики, тем самым, замкнув в кольцо виток спирали развития истории, эволюции, времени. Кольцо является для них гарантом стабильности, застоя. В тоже время, они не способны создать модель галактики для своего эксперимента, так как лишены жизни – главной составляющей модели-«искорки». Для возможности работы с моделью «те, которые велят» вынуждены искать контакт с людьми.

«Те, которые велят» работают с сознанием людей: они влияют на мысли большинства, подсказывают выгодные им правила и обычаи, модели поведения. В масштабе общества «те, которые велят» создают идеологию, основанную на ней систему, приучающую людей к равнодушию, спокойствию, безразличию, апатии. Люди замыкаются в себе, лишаются искренности, преследуют эмоциональные порывы. Идеал общества для «тех, которые велят» – серая безликая масса, легкая в управлении. При этом самих «велящих» в обществе не видно – они находятся за спинами тех, кто руководит обществом. Таким образом, руководство мыслями людей осуществляется невидимой силой, присутствие которой, на первый взгляд, различить невозможно.

Третий способ действия «тех, которые велят» – манипуляции с галактикой с помощью взрывов разного качества: физические взрывы, ломающие структуру пространства, эмоциональные

взрывы горя и паники людей, вызванные войнами, эпидемиями, и «нашествиями». К явлениям того же порядка относятся манипуляции «тех, которые велят» с атмосферой, проводящие большинство людей к депрессии, раздражительности и болезненному состоянию. Гибель людей для них – «побочный продукт эксперимента».

«Аудиторы» Претчетта точно также пытаются ликвидировать любое проявление непредсказуемости, спонтанности. Они надеются уничтожить человечество в целом, как источник беспорядка и хаотичности. Но, как часть реальности, они вынуждены следовать правилам мироустройства и не имеют права вмешиваться в ход событий на Диске. Их функция – учет и контроль, они не в праве что-либо менять, напротив, призваны следить за тем, чтоб другие антропоморфные сущности не позволяли себе отступления от правил. Например, они отправляют в отставку Смерть, проявившего чувство жалости к людям и вмешавшегося в ход истории (МЖ, с. 393).

Для действия в мире людей «аудиторы» вынуждены обращаться к наемникам. «Аудиторы» используют золото для манипулирования людьми, как потенциальную возможность, заложенную в самой человеческой природе. Следует отметить *характерные особенности людей*, способных выполнить заказы аудиторов. И профессиональный убийца Чай-Чай («Санта-Хрякус»), и часовщик Джереми («Вор времени») обладают безграничными способностями в своем деле, и ничто другое, кроме развития мастерства, их не интересует. Фанатизм специалиста выжигает в них именно те свойства, которые пытаются уничтожить «аудиторы»: фантазию, эмпатию, спонтанность. Кроме того, действия «аудиторов» получают молчаливую поддержку у людей с «замыленным» взглядом на мир. Лорд Низз, глава гильдии наемных убийц, оценивает не суть заказа на убийство, а его цену, а глава гильдии часовщиков, г-н Хопкинс, не замечает очевидной опасности, которую несут сверхточные часы, предпочитая сохранить душевное спокойствие и безразличие. Аналогия с безразличием и апатией общества, способного принять «тех, которые велят», очевидна.

В правилах мироздания силам природы, не позволено изменять реальность, но это позволено людям, как носителям свободы выбора. Таким образом, «аудиторы», нанимая людей для уничтожения мира, используют их способности и возможности. Логично предположить, что в человеке всегда потенциально существует способность к самоуничтожению.

Для достижения своих целей и «те, которые велят» и «аудиторы» вынуждены примерять на себя человеческую оболочку: «надевать» *тело* и брать себе *имя*. Имя всегда было одной из доминантных характеристик героя фантастических произведений[1]. В данной ситуации следует обратить внимание на самоназвание героев и на то, какие имена они принимают, надевая телесную оболочку.

Слова «те, которые велят» и «аудиторы» не являются самоназванием. Наименование происходит только в процессе контакта с людьми, всегда как ответ на вопрос человека. Кроме того «аудиторы» в отличие от «тех, которые велят» не признают индивидуальности. В разговоре о себе они пользуются только местоимением «мы»: использование «я» приводит к немедленному уничтожению говорящего. Но «надевая» тело, они вынуждены примириться с индивидуализацией, и, следовательно, с именем. Показательна трансформация имени «Мирия Ле Гион» (ВВ, с. 291). Ассоциация с бесконечно большими числительными (мириад, легион), подчеркивает бесчисленность и безличность той силы, что следит за порядком во Вселенной. Но, попадая под влияние своего тела, леди Ле Гион не только осознает важность имени, но и обретает новое имя, отображающее ее индивидуальность, как носителя человечности: «Юнити» (единство), подчеркивающее отличие бесчисленных одинаковых элементов безличной силы и цельностью человеческой индивидуальности. Имя и телесность изменяют мировосприятие. Мир для «аудиторов» начинает разделяться на две половины: «ту темноту, что находится позади глаз, и внешнюю часть мира» (ВВ, с. 159).

---

[1] Юшкова Е.А., Лабунец Н.В. Имя собственное в контексте фантастического произведения//Language and Literature. № 6. [электронный ресурс] http://www.imena.org/name_fant.html.

Телесность разрушительна для «тех которые велят»: они не могут выдержать эмоциональных действий людей, не воспринимают информации, лишенной обоснований формальной логики (в такой ситуации гибнет уже не телесная оболочка, а та совокупность молекул разума, что вселяется в нее). «Он не смог опровергнуть эту идею логически, утерял смысл существования и распался» (ВК, с. 665). Сравним с ситуацией из «Вора Времени», когда «аудиторов» останавливают инструкции, построенные на внутреннем противоречии.

При построении телесной оболочки обе группы персонажей отдают предпочтение одинаковым безликим образам, выделяя только тех, кто оказывается на высшей ступени иерархии. Но это не спасает их от влияния телесности. Меняется сенсорная природа «аудиторов». Первоначально «Аудиторы» обладали сотнями чувств, ибо все сущее подлежало освидетельствованию и инвентаризации» (ВВ, с. 194). С появлением тела все меняется: «У нее сейчас было только пять чувств. Казалось бы, с пятью – проще. Но они напрямую подключались ко всему остальному телу! Они не просто поставляли информацию, они выставляли требования!». Принцип действия «аудиторов» предполагает рациональный подход к реальности, потребность систематизировать фактические данные. Объектом познания является постигаемая чувствами реальность[1]. При этом сенсорный опыт оказывается единственно значимым для процесса познания. Появление тела наносит удар по строго систематизированным чувственным данным. Тело начинает жить собственной жизнью. Мозг думает самостоятельно, приводя аудитора в замешательство. «Он получал информацию от органов чувств, сверял ее с памятью и представлял варианты выбора. Иногда отдельные его части даже боролись за контроль над органами речи! Люди не были единицами, они, каждый из них был целым комитетом!» (ВВ, с. 194). Телесность приводит к возникновению не только сознания, но и подсознания. Но если у людей подсознание базируется на многовековом опыте предыдущих поколений, на духовных силах, на интуиции, то для чисто ра-

[1] Ср. с доктриной сенсуализма.

ционального аудитора подсознание представляет собой неупорядоченную «tabula rasa», куда попадает только «то, что прошло через чувства». Аудитор оказывается беспомощным перед тем наплывом информации, который не может лечь в глубокие борозды архетипов сознания. Телесность делает уязвимыми носителей идеи безличного порядка.

Средствами борьбы против разрушителей человечности являются прежде всего выявление и осознание их деятельности. Интересно, что кроме главных героев, призванных бороться со злом самим сюжетом, у обоих писателей теми, кто распознает «тех, которые велят» и «аудиторов», выступают «не-совсем-гуманоидные» персонажи второго плана. В романе Крапивина это роботы Ерема и Васька, собранные детьми, из непонятно откуда взятых деталей. Ерема распознает врагов, как в статуях, так и в людском обличии, и, пытаясь предупредить своих друзей, гибнет. Васька находит верное решение, освободив, только на время, свои выводы и знания от эмоций. В романе «Вор Времени» Претчетта первым, кто начинает с подозрением относиться к Леди Ле Гион, оказывается Игорь, универсальный слуга, состоящий из частей тел других Игорей, которые могут легко заменить ту или иную выбывшую из строя часть. Подозрения Игоря в отношении Леди Ле Гион возникают благодаря его независимости от эмоций и остроте внимания.

Главные герои романов, начиная борьбу с «теми, которые велят» и с «аудиторами», движимы *ответственностью* за мир, в котором живут. Очень важным фактором является гражданство этого мира. За людей могут бороться только сами люди.

«Аудиторы ненавидят жизнь… Она беспорядочна, она вообще не должна была возникнуть. Им нравятся движущиеся по кривой камни, а больше всего они ненавидят людей. Кроме того, у них полностью отсутствует чувство юмора… Человеком тебя делает то, во что ты веришь» (СХ, с. 453). Смерть знает о деятельности «аудиторов» и однозначно называет их врагами. Даже в обыгрывании сюжета Конца Света – звучит мотив противопоставления апатии и безразличия обывателя и ответственности за мир. Герои обоих писателей борются не только и не столько с внешними врагами, сколько с уснувшей совестью

и нежеланием видеть тех, кто стремится уничтожить человеческое в человеке. Символично, что на защиту Плоского Мира встает и пятый всадник Аброкалипсиса – Хаос. Как противопоставление мертвому порядку «не-жизни», как синоним живого движения (ВВ, с. 313).

Кроме механических действий: необходимости разорвать кольцо (Крапивин), или разрушить стеклянные часы (Претчетт), оба писателя говорят о необходимости «постоянно чистить кухню» (Крапивин), не давать возможности *тем, которые велят*, внедряться в сознание самих людей. Но если «те, которые велят» воплощают именно силы Зла, которые подлежат полному уничтожению (паразиты должны исчезнуть из пространства), то «аудиторы» являются частью самой реальности. На Плоском Мире нет персонифицированного Зла. Оно, как и Добро, живет в самих людях. И от выбора человека зависит, на какой он стороне. Задача человека – не дать силам, стремящимся остановить хаотическое движение жизни, вмешиваться в дела мира.

Сопоставление образа «тех, которые велят», возникшего в Советском Союзе в начале 1980-х гг., с образом «аудиторов», возникшим в Англии в начале 1990-х гг. и получившим свое развитие на протяжении следующего десятилетия, говорит о трансформации идеи борьбы против омертвляющего порядка. Не только тотальный идеологический контроль уничтожает живые души людей. В каждом из нас заложена способность разрушения человечности. И от каждого человека зависит тот выбор, который он должен сделать.

Елена Николаевна Ковтун

ПОСТСОВЕТСКАЯ ФАНТАСТИКА: ПРИОБРЕТЕНИЯ И ПОТЕРИ

МГУ имени М.В. Ломоносова
Россия, Москва

Ключевые слова: фантастика, фэнтези, основные тенденции развития.

Аннотация: *в статье обобщаются основные процессы, происходящие в российской фантастике 1990–2000-х гг. в сопоставлении с предыдущим периодом ее развития (1960–1980-ми гг.).*

С момента решительных изменений в жизни нашей страны, заметно повлиявших в том числе и на литературный процесс, прошло около двадцати лет. У фантастики[1] несколько иная хронология; в данной сфере новый этап развития начался, по-видимому (вопрос дискуссионный), в 1994–1995 гг. Однако и это срок немалый. За прошедшие годы многое из того, что представлялось временным, переходным и случайным, стало не просто привычным, но определяющим судьбы фантастиче-

[1] Устойчивых границ этого понятия в отечественном литературоведении не существует. На практике термином «фантастика» чаще всего обозначают особую область художественной литературы, объединяющую произведения, использующие фантастическое допущение (посылку) и образность как основное средство раскрытия авторского замысла (в отличие, скажем, от произведений, где данная образность имеет иносказательный, метафорический, спекулятивно-философский, иронический и т. п. характер). Несколько десятилетий назад данную область литературы было предложено именовать «собственно фантастикой», чтобы отграничить от т. н. «мейнстрима» («большой литературы»). Однако рубежи между этими понятиями неизбежно проницаемы – отсюда постоянные дискуссии, считать ли фантастами А. Толстого, М. Булгакова, Е. Замятина и иных признанных мастеров слова. Отсюда же и попытки выделить в сфере «собственно фантастики» различные уровни, например «массовую» и «интеллектуальную» фантастику (подробнее см.: Володихин Д. Интеллектуальная фантастика. М., 2007). Автор данной статьи придерживается максимально широкой трактовки понятия «фантастика», относящей к этой разновидности художественной литературы любой текст, содержащий фантастическую посылку и образность, вне зависимости от того, считается ли создатель текста «фантастом» или представителем «мейнстрима».

ской прозы. А многое из того, что казалось для отечественной фантастики незыблемым, ушло в прошлое. И все же, как ни горько бывает сознавать потери, нельзя не признать: фантастика не просто выжила и выстояла в социальных катаклизмах, она возродилась в новом облике и играет в современной российской культуре роль, игнорировать которую трудно.

Мы попытаемся обозначить основные тенденции развития российской фантастики 1990–2000-х гг. в сопоставлении с предыдущим периодом ее существования – 1960–1980-ми гг. Более глубокие экскурсы в прошлое представляются для данной темы не столь существенными, хотя, разумеется, отечественная фантастическая традиция имеет свою специфику (по сравнению, например, с европейской и американской) и в XIX, и тем более в первой половине XX столетия[1]. Разумеется, при сопоставлении столь больших, длинной в несколько десятилетий, периодов приходится отвлекаться от частностей и оставлять в стороне подробности литературного процесса, внутренние противоречия исследовательских концепций и разногласия в трактовке творчества отдельных писателей-фантастов. Необходимо сосредоточиться на важнейших направлениях эволюции фантастики, выделив для каждого этапа ее главные характеристики и обозначив круг ассоциаций, связанных с понятием «фантастика» в массовом читательском сознании[2]. Нарисуем вначале «портрет» поздней советской фантастики, используя несколько основных «тонов»-аспектов, а затем посмотрим, как изменилась эта «палитра» на рубеже XX–XXI столетий.

Былое: аспект 1. «Научность» советской фантастики.

Послевоенная фантастическая проза в СССР практически полностью определялась термином «научная фантастика» (НФ), закрепившемся в отечественной литературе еще в начале

[1] Подробнее см.: Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Ревич В. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998.

[2] Подробнее см.: Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.

XX в.[1] и призванным отграничить фантастику нового, «современного», а порой и «революционного» типа от более ранней фантастической традиции – например, от фантастики эпохи романтизма или Серебряного века, оперирующей главным образом категориями «загадочного», «магического» и «чудесного».

Научная фантастика как «разновидность прозаического повествования, в котором описывается ситуация, невозможная в известной нам реальности, но гипотетически вероятная, связанная с теми или иными открытиями в науке и технике»[2], оказалась чрезвычайно востребованной в стране победившего социализма. Уже в 1920–1930-х гг. советской фантастикой был уверенно взят курс на осмысление возможностей и перспектив научно-технического прогресса, на исследование будущего в аспекте утверждения коммунистического сознания и морали. Довоенные фантастические повести и романы – от «Красной звезды» А. Богданова и «Аэлиты» А. Толстого до «Плутонии» В. Обручева, при всей наивности посылок и простоте художественной структуры, ясно видимых столетие спустя, заражали читателей оптимизмом, внушали веру в осмысленность и полноту человеческого бытия. Этот оптимизм не могли поколебать даже звучащие в общем хоре диссонансом «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Мы» Е. Замятина, «Котлован» А. Платонова – тексты гораздо более глубокие по содержанию и интересные в художественном плане, а потому – понятные (а нередко из-за полемики с господствующей идеологией и доступные) далеко не всем категориям читателей.

Преодолеть наивность и схематизм изображения характеров и событий, розоватый оптимизм, а затем и жесткую политизированность так называемой «фантастики ближнего прицела»

---

[1] Термины «научный» и «фантастический» роман в отечественной практике впервые объединил, как принято считать, писатель и критик Я. Перельман, в 1914 г. снабдивший подзаголовком «научно-фантастический рассказ» свою публикацию в журнале «Природа и люди». Близкий по смыслу англоязычный термин «science fiction» (SF, в первоначальном варианте «scientific fiction», т. е. «научный вымысел» или «научная беллетристика») принадлежит американскому фантасту Х. Гернсбеку, который в 1923 г. посвятил подобным текстам отдельный номер своего журнала «Наука и изобретение».

[2] Amis K. New maps of hell. London, 1962. P. 18, 26.

предвоенных, военных и первых послевоенных лет отечественным фантастам удалось лишь к 1960-м гг. Традиционно начало нового этапа развития советской фантастики связывают с выходом в свет романа И. Ефремова «Туманность Андромеды» (1957) – не свободного еще от недостатков прошлого, но все же иначе, намного шире и сложнее, чем в предшествующие десятилетия, трактующего перспективы развития человечества, превращения земной цивилизации в космическую и т.п. Сохранив широко понимаемую «научность», то есть общее соответствие изображаемого современной автору научной картине мира, И. Ефремов вернул в отечественную фантастику философскую проблематику, масштабность мышления, смелость социальных прогнозов. И хотя писатель был последовательным сторонником именно НФ (в противовес всем прочим типам художественного вымысла[1]), начиная с «эпохи Ефремова» прилагательное «научная» по отношению к фантастике воспринимается как в значительной степени условное, метафоричное.

Дискуссии в отечественной критике 1960–1970-х гг. оправдали допустимость отказа от подробного обоснования посылки и описаний необычных механизмов или вновь открытых законов природы. Постепенно стало приемлемым даже полное отсутствие в фантастическом повествовании «рациональной» (основывающейся на представлениях о «потенциально возможном») мотивировки – хотя долгое время именно она считалась конституирующим принципом научной фантастики. «НФ и по сей день сохраняет промежуточную или, точнее сказать, двойственную природу, – писал еще в начале 1970-х гг. один из наиболее последовательных защитников “научности” фантастики А. Бритиков, – ибо наряду с научным мышлением включает отдельное от него художественное...

[1] «Как только религия перестала удовлетворять интеллигентного человека, ее место в мироощущении и понимании заступила наука… Это неизбежно вызвало появление особого вида литературы, в которой объяснение мотивов и случайностей, морали и целей было предоставлено не эмпирическим наблюдениям, не загадочному стечению обстоятельств, а закономерностям структуры мира, общества, исторического развития…» //Книжное обозрение, 1990. № 23. С. 8).

Условность в научной фантастике не должна быть ниже уровня научного мышления»[1].

Однако фантасты уже «ощутили всю сладость и волшебную силу ОТКАЗА ОТ ОБЪЯСНЕНИЙ. Любых объяснений – научно-фантастических, чисто научных или даже псевдонаучных. Как сладостно, оказывается, сообщить читателю: произошло ТО-ТО и ТО-ТО, а вот ПОЧЕМУ это произошло, КАК произошло, откуда что взялось – НЕ СУЩЕСТВЕННО! Ибо дело не в этом, а совсем в другом, в том самом, о чем повесть»[2]. Основным объектом исследования в отечественной фантастике 1960–1980-х гг. становится человек (и шире – сообщество людей или иных разумных существ), сталкивающийся с необычайным или существующий в иных пространственных, временных, нравственных и т.п. координатах.

Главная роль в «повороте фантастики от машин к людям» традиционно отводится А. и Б. Стругацким, авторам романов «Трудно быть богом», «Пикник на обочине», «Обитаемый остров», «За миллиард лет до конца света» и ряда иных произведений, ставящих проблемы смысла жизни, ответственности человека (и общества) за собственное поведение, исследующих нравственные ценности эпохи НТР. В конце концов в отечественном фантастоведении стало преобладать именно свойственное Стругацким понимание фантастики: «мы называем фантастическим всякое художественное произведение, в котором используется специфический художественный прием – вводится элемент необычайного, небывалого и даже вовсе не возможного. Все произведения такого рода могут быть развернуты в весьма широкий спектр, на одном конце которого расположатся “Восемьдесят тысяч километров под водой”, “Грезы о Земле и Небе” и “Человек-амфибия” (то, что обычно именуется

---

[1] Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 4, 10, 11.

[2] Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 89–90. Речь идет, конечно, о локальном «открытии», значимом в рамках советской «собственно фантастики». «Большая» же литература, как отечественная, так и мировая, данный прием использует с давних пор – достаточно вспомнить «Нос» Н.В. Гоголя или «Превращение» Ф. Кафки.

фантастикой научной), а на другом – “Человек, который мог творить чудеса”, “Мастер и Маргарита” и “Превращение”»[1].

Приверженцев строго «научной» (чтобы подчеркнуть ее специфику, подобную литературу нередко именуют на западный манер «научно-технической», «естественнонаучной» или «твердой» НФ) среди авторов и читателей с течением времени осталось не так уж много – хотя поклонники повествования именно данного типа (об открытиях, изобретениях, смелых научных экспериментах вплоть до полного «переустройства» планеты и мироздания в целом) были и будут всегда. Интереснее другое: несмотря на это, вплоть до конца социалистической эпохи практически любое фантастическое произведение, изданное в СССР, продолжало считаться «научной фантастикой». Молчаливо подразумевалось: иной, нежели «рациональной», повествующей о «гипотетически возможном», советская фантастика быть не могла. Как не мог (по крайней мере официально) подвергаться сомнению тезис о том, что «лучшие произведения советской… фантастики хотя и включают допущения различной вероятности, выражают тем не менее прежде всего ту фундаментальную идею научного коммунизма, что окружающий человека мир в самом общем, самом универсальном смысле этого понятия должен быть изменен во благо человека»[2].

Подобные терминологические ограничения неизбежно приводили к ряду смысловых искажений. Далеко не все (точнее – лишь единичные) тексты, созданные в нашей стране в последние социалистические десятилетия, соотносились с классическими определениями НФ. Стремясь избежать коренного пересмотра концепции развития советской фантастики, нежелательного по идеологическим причинам, отечественное фантастоведение вынуждено было прибегнуть к уточнению терминологии. В рамках НФ помимо «строго научной» постулировалось существование «социальной» (или «социально-философской») фантастики.

---

[1] Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Ответ на анкету//Иностранная литература. 1967. № 1. С. 257.

[2] Бритиков А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991): В 2-х кн. СПб., 2005. Кн. 2. С. 258.

Былое: аспект 2. Социально-философская традиция.

Столь привычные для отечественных фантастических произведений 1940–1950-х гг. технические описания в романах И. Ефремова сменились масштабными социологическими прогнозами и художественным осмыслением закономерностей развития человеческой цивилизации. Тем самым эти романы подготовили поздний расцвет советской социально-философской фантастики (СФФ) – согласно тогдашним интерпретациям, самостоятельной «ветви» научно-фантастической литературы, сформировавшейся за рубежом еще на переломе XIX–XX вв. в творчестве Г. Уэллса, а затем получившей развитие в произведениях О. Степлдона, А. Азимова, Р. Брэдбери, Д. Уиндема, Р. Мерля и иных мастеров фантастической прозы.

Для подобных интерпретаций действительно были основания. СФФ, формально относясь все к той же «рациональной» по характеру посылки фантастике, демонстрировала художественные закономерности, отличающие ее от «строгой» НФ: глобальность и гуманитарную направленность проблематики, гораздо большую по сравнению с «научно-технической» фантастикой сложность характеров, способность плодотворно использовать иронию, юмор, сатиру, наконец, стремление к интеллектуальной игре, парадоксам и нетривиальным сюжетам. Рационально-фантастическое допущение, как считалось, играет в социальной фантастике преимущественно «служебную» роль, становясь, по сути дела, формой философского иносказания и сближая данную «ветвь» фантастики с иными типами художественного вымысла (представленным, например, в жанрах литературной волшебной сказки, притчи, в некоторых сатирических произведениях и т.п.). В СФФ «фантастическое, необыкновенное представляет... не самоцель, а мощное средство, прием, позволяющий выделить в чистом виде главную и подчас чрезвычайно важную мысль; поставить перед читателем проблему, над которой тот никогда прежде не задумывался... Из такого понимания смысла фантастического приема...

вытекают две ее особенности: социальная критика и забота о судьбах человечества»[1].

Разумеется, социально-философская проблематика появилась в отечественной фантастике не в конце 1950-х гг., а гораздо раньше. Она определяла смысл романов и повестей М. Булгакова и А. Платонова, ее элементы можно встретить у А. Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина») и А. Беляева («Голова профессора Доуэля», «Властелин мира»). Однако именно И. Ефремов, а затем А. и Б. Стругацкие и целая плеяда отечественных фантастов, вступивших в литературу в 1960–1970-е гг. – Г. Альтов, Д. Биленкин, Кир Булычев, И. Варшавский, Е. Войскунский и И. Лукодьянов, С. Гансовский, Г. Гуревич, Г. Гор, А. Громова, А. Днепров, О. Ларионова, В. Савченко, С. Павлов и другие – доказали, что советская социально-философская фантастика, во-первых, не уступает классическим западным образцам, а во-вторых, имеет собственный неповторимый облик. Ее общая тональность была более светлой, конфликт более сложным, социальные и нравственные ценности играли в ней заметно большую роль. Правда, были и позиции, по которым (за редкими исключениями) советская СФФ уступала западной «коллеге»: у последней был динамичней сюжет, напряженнее интрига, четкое, без труда понятное нетребовательному читателю противопоставление «своих» и «чужих», «плохих» и «хороших» персонажей.

Отечественная и зарубежная (создаваемая в «мире капитала») фантастика в течение нескольких десятилетий вели между собой идеологическую полемику, иронические отголоски которой можно уловить, например, в «путешествии в описываемое будущее» из романа А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу», а серьезные – в повести И. Ефремова «Сердце змеи», созданной в противовес новелле М. Лейнстера «Первый контакт». Отрицание заокеанских концепций общественного развития, впрочем, не мешало советским фантастам многому учиться у западных коллег, благодаря чему спектр вымысла

[1] Стругацкий А., Стругацкий Б. О современном Жюле Верне – Артуре Кларке и творце роботехники Айзеке Азимове//Библиотека приключений. Т. 16. М., 1969. С. 5–6.

и набор художественных средств, используемых «собственно фантастикой», в последние десятилетия существования СССР заметно обогатился, подтверждая актуальность определения А. и Б. Стругацкими фантастики как «части всей литературы, преследующей общелитературные цели, подчиняющейся единым литературным законам… рассматривающей общие литературные проблемы (человек и мир, человек и общество и т.д.), но характеризующейся специфическим литературным приемом – введением элемента необычайного»[1].

Конечно, и в 1970–1980-е гг. в широком спектре фантастических посылок оставались если и не запретные, то «нежелательные» по меркам социалистической литературы. Это были допущения, свойственные фантастике мистической и волшебной (именуемой в зарубежной традиции fantasy), которая считалась порождением западной («реакционной») идеологии и в советской литературе могла появляться лишь под маской авторской сказки или фантастической повести, адресованной детской аудитории. Со временем, впрочем, были открыты способы нарушения и этих запретов. К фантастике «ненаучного» типа (для нее не существовало даже общепринятого обозначения) прибегали и создатели философско-мифологических произведений «притчевого» типа («Белка» А. Кима, ряд романов Ч. Айтматова), и сатирики (Ф. Искандер), и авторы «альтернативно-исторической» – тогда, впрочем, еще не осознаваемой в этом качестве – прозы («Остров Крым» В. Аксенова); маскировалась она и под НФ («Альтист Данилов» В. Орлова). Бесспорное увлечение необычайным целого ряда представителей «большой» литературы в предперестроечные десятилетия позволило даже именовать фантастику «наиболее распространенной формой интеллектуального романа современности»[2].

Несмотря на односторонность трактовок и неизбывный исторический оптимизм, поздняя советская фантастика отличалась серьезностью проблематики и стремлением побудить читателей задуматься над фундаментальными вопросами бы-

[1] Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература//О литературе для детей. Вып. 10. Л., 1964. С. 137.

[2] Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974. С. 11.

тия. Это выводило ее за пределы «гетто» подростковой и популяризаторской прозы (где, по мнению пуристски настроенных литературоведов, фантастике надлежало пребывать вечно) на просторы литературного мейнстрима. Это же обеспечивало ей читательскую популярность – а вместе с ней и настороженное отношение властей.

Былое: аспект 3. Престиж и функции фантастики при социализме.

Положение фантастики в СССР было двойственным. С одной стороны, партийные кураторы НФ вполне сознавали «силу этого вида литературы и его значение как инструмента идеологической борьбы»[1], имея в виду возможность наглядного воплощения в фантастических романах привлекательного коммунистического будущего. Фантастику разрешалось именовать «лоцией для потомков»[2] и «литературой крылатой мечты»[3], объявлять прообразом искусства коммунистической эры[4].

Фантастика постепенно превращалась во все более массовое явление культуры. Ее развитие обсуждалось в Совете по приключенческой и научно-фантастической литературе Союза писателей СССР, на страницах периодических изданий (фантастике уделяли место не только «популяризаторские» журналы «Знание – Сила» и «Техника – Молодежи» или региональные «Байкал», «Даугава», «Уральский следопыт», но и «Книжное обозрение» и даже «Литературная газета»), на заседаниях Клубов любителей фантастики (КЛФ). С 1982 г. в Малеевке, а затем в Дубултах проводился Всесоюзный семинар моло-

[1] Ефремов И.А. Предисловие//Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Хищные вещи века. М., 1965. С. 3.

[2] Гуревич Г. «Научная фантастика – это лоция для потомков»//Книжное обозрение. № 9. 1992. С. 3.

[3] Ларин С. Литература крылатой мечты. М.: Знание, 1961.

[4] «Мне представляется неизбежным дальнейшее расширение научной фантастики и ее совершенствование до тех пор, пока она не захватит вообще всю литературу, которая встанет тогда на соответствующую мыслящему человеку научную основу» (Ефремов И.А. «…До равной богам высоты»//Книжное обозрение. 1990. № 23. С. 8.).

дых писателей-фантастов, с 1981 г. – фестиваль фантастики «Аэлита» в Свердловске. С 1980 г. присуждалась премия «Аэлита» за лучшие фантастические произведения, чуть позже появились премия КЛФ «Великое Кольцо» и приз имени И. Ефремова за вклад в развитие отечественной фантастики.

С первых послевоенных десятилетий неуклонно росло количество публикаций фантастических текстов – от сборников (издательство «Молодая гвардия» с 1962 г. выпускало ежегодный альманах «Фантастика», издательство «Знание» с 1964 г. – «НФ. Сборник научной фантастики») до масштабных серий («Библиотека современной фантастики», «Библиотека приключений и научной фантастики», «Библиотека советской фантастики»). С конца 1980-х гг. выходили любительские журналы – фэнзины («Сизиф», «Оверсан», «Фэнзор» и др.). На рубеже 1980–1990-х гг. при издательстве ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» было создано Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов – первая организация, пытающаяся поставить издание фантастической литературы на коммерческую основу. До 1995 г. ВТО МПФ провело 25 семинаров и опубликовало около сотни сборников, в основном произведения молодых фантастов.

С другой стороны, количество изданий фантастики в советский период стойко не удовлетворяло читательский спрос. При этом даже большие тиражи не гарантировали высоких художественных достоинств разрешенных цензурой фантастических произведений. Оборотной стороной поддержки фантастики со стороны властей становился отказ от издания текстов, не укладывающихся в рамки социалистического реализма и прагматически понимаемой НФ. Фантасты, не попавшие в официальную парадигму, печатались в периферийной периодике и годами ждали книжных публикаций. Критике с вульгарно-социологических позиций подвергались даже рисующие торжество коммунизма утопии, подобные «Часу быка» И. Ефремова или «Возвращению (Полдень, 22-й век)» А. и Б. Стругацких.

Однако даже трудности шли отечественной фантастике на пользу. Необычайные миры, пусть и теснящиеся в узких рамках «дозволенного», являли собой привлекательный кон-

траст к унылой серости бескрайней соцреалистической прозы. Закаленная в битвах с Системой, опирающаяся на оптимистическое мировоззрение и веру в человеческий разум лучшая часть советской фантастики была социально активна, выполняла эвристическую, прогностическую и критико-аксиологическую функцию, имела устойчивый круг почитателей, прежде в среде интеллигенции и молодежи. Фантастика несла в себе семена интеллектуального и политического фрондерства и не в последнюю очередь поэтому считалась литературой престижной.

Современность: аспект 1. Рождение новой российской фантастики.

Перелом в развитии отечественной фантастики пришелся на первую половину 1990-х гг. Это было время господства переводов западной science fiction. Эксплуатируя действительно высокий спрос, возникший в советскую эпоху, «новые русские» книгоиздатели выбрасывали на прилавки все новые (в том числе явно слабые в художественном отношении) тексты преимущественно американских авторов, которые удавалось раздобыть. При этом качество как изданий, так и переводов было очень низким – однако изголодавшийся по непохожей на отечественную фантастике читатель долгое время раскупал и эту сомнительную продукцию. В омуте публикаций лишь чудом удалось не пропасть бесследно немногим хорошим книгам, ранее не допускаемым к советской аудитории: «Властелину колец» Д. Р. Толкиена, «Волшебнику Земноморья» У. ле Гуин, романам П. Бигля и иных классиков зарубежной fantasy.

Мода на западную фантастику, безденежье и соблазн публикации толкали отечественных авторов к подражанию заокеанским мэтрам. Не один российский фантаст обзавелся в те годы иностранным псевдонимом; многие же из тех, кто сохранил собственную фамилию, переключились на создание космических вестернов и боевиков на американский манер. Нельзя утверждать, что это имело целиком и полностью отрицательные для нашей фантастики последствия: основательное знакомство с заокеанской традицией добавило ей остросюжетности, обогати-

ло новыми темами, типами интриги и т.п. Однако, к сожалению, некритично заимствовались и недостатки заморской соседки – прежде всего тяга к созданию бесконечных и бессодержательных циклов о путешествиях и сражениях героев в иных мирах. Подобный тип приключенческой фантастики, одинаково свободно использующий штампы как science fiction, так и fantasy, увы, до сих пор преобладает на российском книжном рынке.

На тот же период (начало 1990-х гг.) пришелся и настоящий взрыв изданий отечественной фантастики, не напечатанной ранее. Рукописи, которые по самым разным (в том числе далеким от политики) причинам годами хранились в ящиках письменных столов, получили шанс на публикацию. Лишь часть изданий тех лет проходила профессиональную «приемку» на семинаре в Малеевке или в ВТО МПФ. В гораздо большем количестве на прилавках оказались представленными продукция фэндома и творения графоманов. Это привело к постепенному угасанию читательских ожиданий и общему падению интереса к фантастике. В те годы она потеряла многих своих поклонников-интеллигентов, воспитанных на творчестве И. Ефремова и А. и Б. Стругацких.

Возрождение отечественной фантастики чаще всего датируют 1993–1995 гг. Более ранняя дата, как правило, называется критиками, в расчетах опирающимися на время создания и выхода из печати «знаковых» произведений нового типа – романов «Меч и радуга» (1993) М. Симонс (Е. Хаецкой), «Многорукий бог далайна» (1994) С. Логинова, «Волкодав» (1995) М. Семеновой, а также трилогии «Нисхождение Тьмы, или Триста лет спустя» (1993–1995) Н. Перумова. Чуть более поздняя датировка базируется на оценках стратегии издательств, лишь к 1995 г. вполне переориентировавшихся на выпуск новой отечественной фантастики[1].

[1] Ср. высказывание главного редактора издательства «АСТ» Н. Науменко из выступления на форуме отечественных фантастов «Роскон 2005»: «Когда российская фантастика переживала свое второе рождение – в 1995 году, – тогда фантастику писало человек 30–40 и всех можно было перечислить. А затем издатели совместными усилиями разбудили многоголового дракона, и сейчас, если прикинуть, активно пишут и издаются человек 500» (Науменко Н. Некоторые советы начинающим авторам, или Как сделать так, чтобы твою рукопись рассмотрели//«Роскон 2005»: Материалы литературной конференции. М., 2006. С. 76).

Ее бодро набиравшее темп развитие несколько затормозил вначале финансовый кризис 1998 г., а затем ряд внутренних причин, о которых будет сказано ниже. В то же время дефолт заставил отечественных издателей форсировать переход к новым коммерческим стратегиям публикации фантастики. Вновь об увеличении количества изданий и заметном продолжении эволюции фантастической литературы можно говорить с начала 2000-х гг. – правда, с этого времени оба процесса идут ощутимо медленнее.

К середине первого десятилетия XXI в. становление новой российской фантастики в целом завершилось. Ее характеристику мы начнем с аспекта, которым закончили разговор о ее советской предшественнице.

Современность: аспект 2. Роль фантастики в постсоветской культуре.

Фантастика, как своеобразный «испытательный полигон» авторской фантазии, в конце XX в. наиболее отчетливо демонстрирует процессы, идущие на всем пространстве художественной словесности. В 1990-е гг. литература в России перестала быть трибуной для выражения гражданской позиции, а писатель – учителем и пророком. Снятие идеологических запретов парадоксальным образом обернулось не взрывом талантов, но всеобщим падением интереса к печатному слову. Если раньше дозволялось открыто писать лишь избранным и немногое, зато читалось почти все и всеми, то ныне можно писать все и всем – но читают лишь избранных и немногие. Словесность лишилась познавательно-воспитательной функции и теперь преимущественно развлекает скучающую публику.

Развлекательные тексты для нетребовательного большинства читателей образовали так называемую «массовую» («бульварную», «тривиальную») литературу. Запросы более придирчивой аудитории удовлетворяет «элитарная» поэзия, драматургия и проза. Значительная часть произведений, не попадающая в данные рамки, числится по ведомству «беллетристики», литературы «срединного» типа. В данной классификации фанта-

стика (преимущественно людьми ее не читающими) устойчиво причисляется к «массовой» сфере, заслуживающей скорее социологического и экономического (книжный рынок, спрос, предложение, категории читателей, издательская политика), нежели литературоведческого осмысления. Грустно признаться, но для подобной точки зрения имеются веские основания – прежде всего низкое качество подавляющего большинства фантастических текстов.

Между тем и «элитарная» проза в 1990–2000-е гг. оказалась весьма чувствительна к фантастическим образам и посылкам. Это обусловлено влиянием на нее философии и эстетики постмодернизма с его ведущим принципом игрового совмещения реального и ирреального, «бытового» и «необычайного». Следуя постмодернистскому приему создания «текста о тексте», писатели стали включать в собственные произведения фантастические гипотезы или персонажей, созданных их предшественниками, выдавать художественный вымысел прошлых веков за документальное описание событий и т.п. В результате вампир из романа Б. Стокера навсегда слился в сознании читателей с трансильванским князем Владом Цепешем; сюжеты и вымышленные миры Г. Уэллса, С. Лема или А. и Б. Стругацких стали основой для многих новых книг и экранизаций. В рамках «элитарной прозы» за последние 10–15 лет создано немало именно (и сугубо) фантастических произведений – «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation “П”» (1999), «Empire V / Ампир V» (2006) В. Пелевина, «Кысь» (2000) Т. Толстой, трилогия «Лед» (2002), «Путь Бро» (2004), «23 000» (2005) В. Сорокина и ряд других – однако в силу давних разногласий между поклонниками фантастики и «мейнстрима» определение «фантаст» к мастерам «большой литературы» применяется крайне редко.

Однако, несмотря на обилие изданий, будь то «элитарных» или «массовых» (в последнее время в России выходит около 500 только новых фантастических романов ежегодно), фантастика, как и литература в целом, проигрывает в соревновании с иными видами развлечений, прежде всего с кинематографом и виртуальным миром компьютерных игр. Традиционное до-

стоинство искусства слова – многомерность читательских интерпретаций текста – ныне обернулось недостатком: «вхождение» в мир художественного произведения, построение «новой вселенной» (особенно фантастической) из черных знаков на бумаге требует определенных интеллектуальных усилий – а на них согласны (и способны) отнюдь не все потребители развлекательной продукции.

Как следствие – литература начинает более интенсивно «сращиваться» с кинематографом, приспосабливаться к новым информационным технологиям («сетература»). Возросло количество экранизаций фантастических произведений (вплоть до блокбастеров, подобных «Дозорам» по мотивам романов С. Лукьяненко) и снятых по ним сериалов («Волкодав» М. Семеновой); литературные сюжеты стали основой для компьютерных игр и Интернет-проектов. «Выход книги обязательно сопровождается презентацией или параллельным проектом. Вот не успел Пелевин написать “Шлем ужаса”, как появился мультимедийный проект в формате ActiveFictionShow – SHLEM.COM»[1]. Художественная словесность волей-неволей примирилась с существованием аудио- и электронных версий книг (фантастика и в этом отношении, пожалуй, остается наиболее передовой ее частью), с появлением гипертекстов и художественных произведений «сетевого» типа, в том числе создаваемых большими группами авторов из числа пользователей Интернет.

Не в последнюю очередь благодаря информационным технологиям количественно увеличился фэндом, обретший наконец более или менее четкую организацию и структуру. Ныне российские поклонники фантастики ни в чем не отстают от своих западных единомышленников. Так же, как в Европе и Америке, регулярно проводятся конвенты (встречи авторов, критиков, читателей и издателей фантастики) и вручаются награды за лучшие фантастические произведения. У фантастов и фэнов есть свои журналы, книжные серии, редакции, интернет-порталы. «Стало возможным то, о чем российские фантасты мечтают уже давно – собственные литературные премии, своя

[1] Цитата приведена из интервью с писателем В. Сорокиным [электронный ресурс] http://www.izvestia.ru/culture/article3034178.

пресса и т. п.»[1]. Ширится т. н. ролевое движение, участники которого в буквальном смысле живут в мире любимых книг, называя друг друга именами вымышленных героев.

Из сказанного можно заключить, что положение фантастики осталось двойственным и в постсоветской России – хотя это двойственность иного рода, чем прежде. В СССР хорошие, но мало и редко издаваемые фантастические книги представляли собой одну немногих радостей интеллигенции, расхватывались и прочитывались взахлеб, а цензура воспринималась как единственное препятствие для массового рождения шедевров. Ныне даже талантливые фантастические произведения становятся известны в лучшем случае узкому кругу интеллектуалов (к тому же не причисляющих эти тексты к фантастике), а чаще – лишь сообществу фэнов, далеко не всегда способных по достоинству их оценить из-за неразвитости литературного вкуса. Обилие же изданий, призванное насытить рынок, привело только к тому, что стал гораздо более заметен и назойлив (существовавший, как ныне многие забывают, и раньше – как у нас, так и на западе) «трэш», низкопробное фантастическое чтиво.

Таким образом, по крайней мере в сфере фантастики мы наконец-то догнали Америку, однако плата за неподцензурность и создание мощной субкультуры оказалась слишком велика. Впрочем, считать ли нынешнее состояние российской фантастики кризисом или прогрессом, каждый решает сам.

Современность: аспект 3. Фэнтези вместо НФ.

Главную перемену в сегодняшней фантастике по отношению к советским временам легко определит даже самый незаинтересованный читатель. Там, где раньше магазинные полки и рубрики журналов украшала привычная аббревиатура НФ, ныне утвердилось иноземное понятие «fantasy». Понятие настолько «чуждое» русскому языку, что с ним до сих пор не справляются ни орфография, ни грамматика («фэнтези», «фен-

[1] Стругацкий Б. Может ли фантастика существовать без цензуры?//Известия. 1997. 3 октября. С. 7. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СМ, с указанием страниц.

тези» и «фэнтази» фигурирует и в критике, и в науке как в мужском и женском, так и в среднем роде).

Иначе говоря, если ранее отечественные фантастоведы различали «научную» и «просто» фантастику (что позволяло делать идеологически грамотный вывод о более «прогрессивном» характере «современной» первой по отношению к «древней» фольклорно-мифологической второй), то ныне все чаще говорят о «фэнтези» и «всей остальной» фантастике, тем самым числя НФ по одному ведомству с утопией, литературной сказкой и прочими жанрами, использующими «явный» вымысел.

Однако на этом сложности с понятием «фэнтези» не заканчиваются. С ним пока не может сладить и литературоведение: хоть сколько-нибудь устойчивых его определений в отечественной практике нет. Спектр значений колеблется от максимально широкого (разделяемого в основном немногочисленными исследователями) до предельно узкого (привычного и понятного фэндому).

В первом случае фэнтези рассматривается как самостоятельный тип фантастической литературы (отличный от научной – ср. реплику Б. Стругацкого: «научная фантастика и “фэнтези” – лишь части общего понятия фантастики»; СМ, с. 7), в котором необычайная посылка не мотивируется вовсе – или же ее мотивация вынесена за пределы текста: автор апеллирует к древнейшим мифологическим (и шире, архетипическим) структурам, образам, категориям сознания. В подобного рода произведениях читатель встречается со сверхъестественным и непознаваемым, загадочным и ужасным, волшебным и чудесным. Проще говоря, фэнтези изображает не «потенциально возможное» (то, чего «не бывает» в известной читателю реальности), подобно НФ, а – как истинная фантастика (заимствуя реплику персонажа сказки Л. Филатова) – «то, чего на белом свете вообще не может быть» (с позиций современного научного мировоззрения).

Во втором случае под фэнтези понимается фантастическое повествование приключенческого типа, в ходе которого герой в сопровождении как вполне обыкновенных, так и чудесных персонажей, сражаясь и влюбляясь, совершает вояж по выду-

манному автором миру в поисках волшебного артефакта, служащего важным аргументом в извечной борьбе более или менее персонифицированных Добра и Зла. Глубина проблематики для подобной литературы не важна, достаточно, чтобы мир, в котором действует герой, выглядел непохожим на наш. Для создания (и романтизации) вымышленной вселенной писатели чаще всего используют реалии европейского Средневековья (реже псевдославянские реминисценции языческих времен), но в принципе не брезгуют ничем – вплоть до вполне рационально-фантастических гипотез о множественности миров и параллельных пространствах. Нередко повествование данного рода, чтобы отличить от широкого понимания термина, именуют «героической фэнтези», или «фэнтези меча и магии (волшебства)».

Там же, где этих определений не хватает, сегодня с легкостью изобретаются иные разновидности «ненаучной» фантастики – «мистическая», «ужасная» и т.п. Рубеж XX–XXI вв. в фантастоведении можно с полным основанием назвать эрой терминологического хаоса. На книжных лотках или в журнальных обзорах можно одновременно обнаружить «детское фэнтези», «городское фэнтези», «историческое фэнтези» (и «псевдоисторическое фэнтези»), «ироническое фэнтези», «детективное фэнтези», «феминистическое фэнтези», «приключенческое фэнтези», «эпическое фэнтези», «вампирский боевик», «мистический триллер» и даже «романтическую балладу с привкусом фантасмагории». Не менее разнообразен ассортимент наименований и «просто фантастики». Большинство из них, разумеется, не несет классификационного смысла и служит рекламным ярлыком для привлечения читателя.

Неизбежен вопрос: почему фэнтези столь прочно утвердилась в российской фантастике рубежа тысячелетий – и что сталось с мнившейся пришедшей на века «гостьей из будущего» НФ? Ответ, пусть предварительный и неполный, может быть сформулирован следующим образом.

В 1990–2000-е гг. стали в полной мере ощутимы следствия неблагоприятных для рациональной фантастики процессов, наблюдавшихся еще в предыдущие десятилетия. В их числе – нарастающая усталость читателей от описаний бесчисленных

механизмов, открытий и изобретений, от прямолинейной трактовки научной фантастикой смысла и перспектив прогресса; постепенное разочарование в возможностях науки, падение престижа профессии ученого (научного работника), наконец, естественное желание потребителей фантастической продукции насладиться снятием запрета на фантастику мистического или сказочного типа.

Все это привело к почти полному исчезновению «жесткой» НФ, интересовавшейся возможностями человеческого познания и покорения природы, масштабными проблемами естественных наук, художественным осмыслением современных представлений о мироздании и т.п. В издательской среде ныне доминирует мнение, что массовому читателю все это неинтересно. «Издатель стал дьявольски разборчив. Если раньше мы имели дело с цензурой идеологической, то теперь царит цензура экономическая, коммерческая. Издатели брезгливо отодвигают те произведения, которые кажутся им серьезными и, следовательно, плохо продаваемыми» (СМ, с. 7). Тем, кто с подобной точкой зрения не согласен, остается довольствоваться научно-популярной литературой или разыскивать произведения «не поступившихся принципами» научных фантастов старшего поколения.

Строго говоря, сугубо «научная» (научно-техническая) фантастика, как было показано выше, исчерпала свой творческий потенциал еще в конце 1950-х гг. Применительно к 1990-м гг. более правильно, на наш взгляд, говорить о кризисе «рациональной» (описывающей «потенциально возможное») фантастики в целом. Едва ли, впрочем, ей грозит бесповоротная гибель, ибо у нее есть собственные функции, которые не способна до конца выполнить фэнтези. НФ ставит социальные эксперименты на современном материале и гипотетических конструкциях, относимых к будущему (тогда как фэнтези тяготеет к «условному прошлому»). Рациональная фантастика имеет в своем распоряжении особый художественный эффект – иллюзию достоверности. Автор повествования в стиле фэнтези тоже может, конечно, поместить действие в современность и узнаваемо прописать декорации (не счесть текстов, где

«новых русских» героев прямо в престижных ночных клубах атакуют вампиры и прочая нежить), однако только НФ (точнее, рациональная фантастика) может увязать необычайное с научной картиной мира, воззвав тем самым к мыслям и чувствам «серьезного» читателя.

И все же едва ли не самой грустной потерей фантастической прозы 1990-х гг. приходится признать почти полную утрату (несмотря на редкие исключения) социально-философской проблематики – главного достоинства советской фантастики XX столетия. Фантастическое повествование рубежа XX–XXI вв. практически полностью перестает быть литературой мысленного эксперимента, фиксацией действий героя в необычайных обстоятельствах (ибо маги и монстры в «фэнтези меча и волшебства» давно стали привычным декором), исследованием разных типов социума, обсуждением перспектив существования человечества во вселенной. Даже если подобная проблематика и обсуждается в современной фантастике, то, как правило, в более узком ключе: «авторитарный» и «демократический» путь развития России, «имперские» иллюзии, критика тоталитаризма, «стихийная» демократия 1990-х гг. и т.п.

Бесспорно интересен пока не имеющий развернутого ответа вопрос об истоках новой российской фэнтези и творческих импульсах, питавших ее создание. По-видимому, она возникла на основе синтеза зарубежного опыта (переводы романов Д. Р. Толкиена, К. С. Льюиса, Г. Лавкрафта, А. Леви, У. Ле Гуин, П. Бигля и др.) и отечественной традиции – фольклорной, сказочной, романтической, символистсткой и т.п. (примеры мы приводили выше). Немалая часть авторов нынешнего старшего и среднего поколений пришла к фэнтези от нравственно-психологической проблематики нефантастической прозы 1970–1980-х гг. – в стремлении создать «сказочно-лирическую фантастику», где философские символы и фольклорные образы «опредметчиваются деталями реального современного быта»[1]. В числе фольклорных предшественниц нынешней фэнтези и былины о подвигах чудо-богатырей, и былички –

[1] Мещерякова М. Русская фантастика XX века в именах и лицах. Справочник. М., 1998. С. 52–53.

«страшные» рассказы, излагаемые со ссылкой на очевидцев. Парадоксально, но немалая часть обязана своим появлением НФ – порой удобнее и проще оказывалось объяснить сверхъестественные явления иными законами, действующими на отдаленных планетах[1].

Лучшие образцы русскоязычной фэнтези 1990–2000-х гг. – повести и романы украинцев Г. Л. Олди, М. и С. Дяченко, произведения россиян А. Лазарчука, М. Успенского, Е. Лукина, С. Логинова – свидетельствуют о достаточной самобытности этой ныне уже вполне сформировавшейся разновидности фантастики. Хотелось бы, конечно, закрепить и развить успех – например, дождаться появления фантастов-«мистиков», сопоставимых с Г. Майринком и Г. Лавкрафтом, или создателей «ужасной» фантастики, не уступающих С. Кингу. Может быть, они вырастут со временем из сегодняшних молодых авторов «городской» фэнтези.

Современность: аспект 4. Черты (и гримасы) «новой русской» фантастики.

Пришло время подытожить рассуждения о том, какова она, нынешняя российская фантастика. Ниже мы приводим перечень ее общих характеристик – разумеется, помня, что лучшие произведения (фантастические в том числе) всегда хороши именно тем, что они не укладываются в рамки классификаций.

Массовость. Да, увы, большинство нынешних фантастических произведений создается в расчете отнюдь не на интеллектуалов. Скорее, как можно подумать, листая одну за другой пестрые книжки на уходящих за горизонт полках супермаркетов, для умственно неполноценных подростков, жаждущих драйва: боев и драк, походов и похождений, трупов монстров и жарких любовных сцен. Доминирование «приключенческой» фантастики в современной массе изданий заметно невооруженным

[1] Подробнее об истоках современной фэнтези см.: Ковтун Е.Н. Рождение фэнтези: трансформация посылки в российской фантастике конца XX столетия//Словенска научна фантастика. Београд, 2007. С. 305–327.

глазом. «Литература крылатой мечты» сегодня не испытывает недостатка в посылках, полет писательской фантазии восхищает достаточно часто. Не хватает другого: серьезной проработки вымышленных миров, психологической достоверности за рамками поведенческих стереотипов, мысли и смысла, оправдывающих залихватский сюжет. Неумение справиться с собственной посылкой заметно даже у относительно популярных фантастов: создателя цикла «Тайный город» В.Панова, автора бестселлера «Метро 2033» Д. Глуховского, творцов интересных по замыслу «Пандема», «Долины совести», «Армагеддома» М. и С. Дяченко.

Серийность и «сериальность». Не считая предпринимаемых в последние годы робких попыток возродить жанр фантастического рассказа, в отечественной фантастике рубежа столетий господствует «крупная форма», условно именуемая «романом». Этот термин, впрочем, в данном контексте означает лишь определенный (немалый) объем текста. На практике за роман выдается искусственно растянутая новелла, с помощью бесконечной череды однотипных эпизодов (герои последовательно навещают разные феоды и королевства, знакомятся и сражаются с их обитателями и т.п.) превращенная в своеобразный псевдоэпос.

А ведь еще совсем недавно рассказ признавался наиболее перспективной жанровой формой НФ! Правда, речь шла именно о «научной» фантастике: любопытное изобретение или парадоксальную идею действительно легче и выгоднее было изложить на немногих страницах, снабдив незамысловатым сюжетом. Полноценный же анализ, скажем, последствий научного открытия для человека и общества требовал значительно более масштабного текста – не случайно в социально-философской фантастике преобладали повесть и роман. Выбор жанра оправдывался масштабностью проблематики, множественностью сюжетных линий, сложностью судеб героев.

Ныне подобные оправдания (и сама мысль о них) излишни. В современном фантастическом повествовании преобладает несложный однолинейный сюжет и незамысловатая композиция с последовательным повторением одинаковых по структуре частей. Закончив один виток путешествия по выдуманному

миру и разгадав загадку (убив монстра), герой принимается за следующий, отличающийся от пройденного лишь раскраской декораций. Текст создается в расчете на непременное продолжение, полюбившийся публике персонаж бесконечно множит подвиги и походы. Получается бумажный «сериал», в котором главные и второстепенные герои могут существовать бесконечно долго, меняясь артефактами, партнерами, местами … Почти любая перспективная фантастическая посылка неизбежно размывается, сходя на нет, в последующих «сиквелах» и «приквелах». К созданию цикла подключаются другие авторы, формируются «звездные» писательские коллективы. Годится все: главное, чтобы читатель, взяв в руки новую книгу, без труда опознал в ней любимую Волшебную Страну (она может выглядеть и как галактическая сверхцивилизация) и купил очередное «продолжение». Нехитрый издательский расчет выдают обложки, на которых аршинными буквами обозначены серии («Волкодав», «Сталкер» и т.п.) и лишь затем, присмотревшись, можно обнаружить имена авторов и названия произведений.

Подражательность, причем не лучшим западным образцам, о которой мы говорили выше, продолжает, к сожалению, оставаться заметной характеристикой современной фантастической прозы. Этническую принадлежность большинства авторов «героической» фэнтези определить невероятно трудно: «национальные» приметы в текстах отсутствуют, а плохой язык может объясняться как некачественным переводом, так низким уровнем школьных знаний их создателей. В том числе (как и на Западе) весьма популярно **дописывание и переписывание «классиков»** – российских «сиквелов» не удалось избежать ни Р. Коварду, ни Г. Лавкрафту, ни Д. Р. Толкиену. Однако в данном процессе встречаются и интересные опыты – когда первоначальный замысел достаточно интересно пародируется («Звирьмариллион» А. Свиридова), интерпретируется («Последний кольценосец» К. Еськова) или радикально переосмысляется (например, в нравственном плане – «Черная книга Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой).

Жанровая дифференцированность. Вернее, конечно, говорить не о жанровой (см. выше), а о проблемно-тематической

дифференцированности современной фантастической прозы. Существует фантастика «боевая», «ужасная», «магическая», «альтернативно-историческая», «ироническая», «дамская»… Но слишком уж жестки сюжетные каноны, однотипны обложки, слишком отделены друг от друга узкие сообщества любителей отдельных разновидностей, течений и даже авторов фантастики. У каждой из подобных групп – свои критики и рецензенты, обзоры и сайты, конвенты и премии. Свой предмет разговора, система оценки, лексика, наконец. И, как правило, неколебимая уверенность: фантастика – это лишь то, что нравится нам.

Замкнутость и узость взгляда оказывается неизбежной «изнанкой» внешнего разнообразия бесчисленных фантастических серий. Зато ныне каждый поклонник Необычайного, какими бы изощренными ни были его представления о нем, при некоторой доле старания наверняка отыщет себе чтение по душе – и не останется без общения с себе подобными. Мало того, он сможет не только сопереживать любимым героям (украшая стены своего жилища постерами с их изображением), но и буквально перевоплощаться в них, участвуя в «ролевом» движении, совершенствуясь в компьютерных играх с тем же сюжетом и т.п.

Другим положительным моментом можно счесть (во многом, разумеется, диктуемое коммерческими соображениями) стремление писателей и издателей к бесконечным экспериментам, поиску нестандартных форм, привлечению новых читателей. В современной фантастической субкультуре не счесть **псевдонимов, игровых проектов и мистификаций.** Имена (точнее, брэнды) наиболее удачных – Генри Лайон Олди, Макс Фрай, Хольм ван Зайчик – известны поклонникам далеко за пределами России. А ведь есть еще и талантливые пародии, и полушутливые постмодернистские «подделки» («Фантастика» Б. Акунина, например). И не прекращаются поиски альтернативных типов фантастического повествования: абсурдистская фантастика, «другая фантастика», «фантастика пятой волны»…

Как видим, характеризуя новую российскую фантастику, нелегко разделить ее «плюсы» и «минусы»: недостатки нередко становятся продолжением достоинств и наоборот. Свобода самовыражения и жесткие требования рынка, обилие изданий и

падение престижа, прихотливый полет фантазии и господство штампа равно отличают современную фантастическую прозу, создавая писателям нелегкие условия как для успешного старта, так и для длительного признания. Утешает одно: хорошая фантастика – есть! Она жива и ее, наверное (статистику затрудняет количество текстов и разнообразие исследовательских пристрастий), даже не меньше, чем прежде. Но она – иная, и давая ей оценку, нельзя применять лишь критерии, выработанные по отношению к фантастике социалистической поры и еще далее отстоящих от сегодняшнего дня эпох. Необходимы новые концепции и классификации – не опровергающие прежние, но развивающие их, как продолжает развиваться сама фантастическая литература.

Елена Николаевна Ковтун

«ПРОДОЛЖАЯ Д.Р.Р. ТОЛКИЕНА…»: ТРАДИЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЙ О СРЕДИЗЕМЬЕ В НОВЕЙШЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ

МГУ имени М.В. Ло-моносова
Россия, Москва

Ключевые слова: фантастика, фэнтези, Толкиен, литературная волшебная сказка, роман-миф.

Аннотация: *В статье исследуются современные отечественные литературные тексты, являющиеся продолжениями сюжетов книг Д.Р.Р. Толкиена; делается попытка выяснить причины особой популярности творчества английского классика в России в 1990–2000-е гг.*

Одной из существенных черт современной (1990–2000-х гг.) российской фантастики является т.н. «серийность» и «сериальность»[1], когда удачно созданный вымышленный мир бесконечно тиражируется в виде нескончаемых циклов, изображающих приключения одного или нескольких героев в прихотливо меняющихся фантастических обстоятельствах.

Как правило, данные циклы принадлежат одному автору (как, скажем, цикл о Волкодаве М. Семеновой). Однако возможно и коллективное творчество «по мотивам», когда талантливо придуманный вымышленный мир эксплуатируется последователями в самых разнообразных «добавочных» сюжетах, различных жанрах и даже родах литературы: по мотивам прозы пишутся стихи, создаются драматические инсценировки и т.п.

Одним из первых вымышленных миров, подвергшихся на почве российской фантастики подобной творческой «доработке», стало Средиземье (Срединный мир), созданный фантазией

[1] Подробнее см: Ковтун Е. Н. Новые горизонты фантастики: science fiction и fantasy в постсоциалистическом пространстве (на материале русской и иных славянских литератур) // Письменность, литература и фольклор славянских народов: XIV Международный съезд славистов (Охрид, 10–16 сентября 2008 г.): Доклады российской делегации. М.: Индрик, 2008. С. 228–243.

Д.Р.Р. Толкиена. По количеству, масштабу и разнообразию интерпретаций данная «мифологическая реальность», пожалуй, не имеет себе равных на планете. Однако в нашей стране интерес к Толкиену особенный. С освоения его книг на рубеже 1980–1990-х гг., можно сказать, начиналась современная российская фантастическая проза. Вот почему отечественные подражания Толкиену интересны и в литературоведческом плане – с точки зрения механизмов переработки его сюжетов, и в плане культурологическом – с точки зрения причин, породивших столь мощный всплеск интереса к творчеству этого писателя.

1. Немного истории.

Джон Рональд Руэл Толкиен (другие варианты русского написания имени – Толкин, Толкьен; 1892–1973) – английский писатель, специалист по англосаксонской литературе и древним языкам, преподаватель древнеанглийского языка в Оксфорде и Университете Лидса.

В 1917 г. 25-летний Толкиен, выздоравливая после болезни, полученной в окопах Первой мировой войны, начал писать «Книгу утраченных сказаний», первая редакция которой была закончена в 1930 г. (текст опубликован в 1986 г. под названием «The Shaping of Middle-earth»). По словам самого писателя, он хотел подарить Англии национальную мифологию. Последняя создавалась на основе преданий и фольклорных произведений различных европейских народов. Отдельные мотивы и образы книги вошли затем в цикл о Сильмариллах и Кольцах Власти.

В 1930–1933 гг. для своих четверых детей Толкиен пишет повесть «Хоббит, или Туда и обратно» – fairy-tale (волшебную историю, сказку), содержащую, впрочем, смысловые параллели и отсылки к «Утраченным сказаниям». Впоследствии, по отзывам современников, автор сожалел о «детском» тоне книги, придя к убеждению, что «правильная» аудитория для книг о созданном им мире – взрослая.

В 1937 г. «Хоббит» вышел из печати. Поначалу он прошел практически незамеченным, однако потом стали появляться благоприятные отзывы, книгу сравнивали с «Алисой в стране

чудес» Л. Кэрролла. Первое издание было распродано, срочно готовилось второе. Американское издание получило премию как лучшая детская книга года. Издатели просили другие рукописи, и писатель предложил им «Сильмариллион», который принят не был. Тогда Толкиен начал работу над новой книгой, продолжающей сюжет «Хоббита», будущей эпопеей «Властелин Колец» (текст закончен в 1948 или 1950 г., издан в 1954 и 1955 гг.). «Культовым» стало издание начала 1960-х гг. в США, в текст которого автор внес ряд поправок.

За последующие тридцать лет «Властелин Колец» был переведен на множество языков. В середине 1960-х гг. появилось Американское Толкиеновское общество, затем аналогичные сообщества возникли в иных странах. В 1997 г. по результатам сразу трех независимых опросов, проводившихся в Великобритании телеканалом, общественной организацией и ведущим журналом фантастики, «Властелин Колец» был назван величайшей книгой XX столетия. В 1990–2000-х гг. цикл был масштабно экранизирован.

В 1972 г. Толкиену был вручен Орден Британской империи, он получил и немало литературных наград. Но дороже всего ему была почетная степень родного Оксфордского университета.

После смерти Толкиена на основе его рукописей была издана книга «Сильмариллион» (1977); впоследствии его младший сын Кристофер опубликовал и другие тексты отца. Публикации продолжаются и в настоящее время[1].

2. Смыслы написанного.

Эпопею о Кольце Всевластья характеризуют как «сказку многоплановую, имеющую несколько уровней прочтения и диапазон читателей от ребенка до пожилого человека». В ней «напрямую, с утраченной в большой мере светской литературой

[1] Подробная информация на русском языке о жизни и творчестве Д.Р.Р. Толкиена (а также об отечественных сообществах его почитателей) доступна на сайтах: http://ru.wikipedia.org; http://www.tolkien.ru; http://tolkien.su; http://fantasy-earth.ru; http://tolkiensite.narod.ru и многих других.

непосредственностью, идет речь о так называемых “проклятых вопросах”: Добре и Зле, Долге и Чести, Красоте и Гармонии во взаимоотношениях с миром»[1].

Трилогию Д.Р.Р. Толкиена действительно можно рассматривать как:

а) *литературную волшебную сказку*, где действуют добрые и злые маги, сказочные народы и персонажи (в данном понимании цикл о Средиземье входит в золотой фонд литературной волшебной сказки и не менее знаменит, чем «Алиса в стране чудес», «Пиноккио» – «Буратино», «Мудрец из страны Оз» – «Волшебник Изумрудного города», «Хроники Нарнии» и т.п.), и шире – как *подростковую классику* («“Властелин колец” – книга из ряда таких произведений, как “Робинзон Крузо”, “Приключения Гекльберри Финна”, “Дон Кихот”, “Тартарен из Тараскона”… то есть произведений, входящих в классику… “подросткового” чтения»[2];

б) *повествование в духе fantasy* – собственно, книги Толкиена наряду с романами Р. Говарда, К.С.Льюиса, У. Ле Гуин, П. Бигля, Э. Нортон и др. и сформировали представление о современной fantasy (точнее, о героико-мифологической фэнтези в узком смысле слова); из книг Толкиена, в частности, пришло «то, что сейчас считается одним из признаков этого жанра – описание (часто подробное) вымышленного мира, его обитателей, законов, обычаев, языков, и т.п.»[3];

в) *роман-миф* и шире, как *реконструкцию мифологии* (индоевропейской и еще более древней), воспринимаемой современным сознанием; в этом плане «Властелин Колец» стоит в ряду эпопей, подобных «Иосифу и его братьям» Т. Манна, и близок латиноамериканской традиции «магического реализма» (Г. Маркес), южнославянскому роману-параболе и т.п.:

[1] Грушецкий В. Дж.Р.Р. Толкиен: попытка осмысления // http://www.kulichki.com/tolkien. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ГД.

[2] Из рецензии на «Хранителей» в журнале «Иностранная литература» // http://thefellowship.narod.ru

[3] Семенова Н.Г. «Властелин Колец» в зеркале русских переводов // http://kniga2001.narod.ru/tolkien/03txt/04.htm. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СВ.

«Мифологизируя свой сказочный мир, Толкьен следует определенной традиции, идущей от немецких романтиков, которые вводят элементы древних мифов в ткань литературной волшебной сказки. В английской сказке конца 19 – начала 20 века это стремление придать волшебной истории черты мифа проявляется в творчестве Дж. Рескина, У. Теккерея, Дж. Макдональда, Ч. Кингсли, У. Морриса и др., которые используют мифологические сюжеты для “оживления” своего сказочного повествования. Толкиен несколько иначе подходит к понятию “мифотворчество”: он не просто использует мифологические сюжеты и образы, он творит свой собственный уникальный “вторичный” мир, построенный на придуманной им сказочной мифологии, где лишь при очень пристальном изучении можно уловить очертания известных мифов и др.»[1];

г) *визионерское откровение* «о сложности мира, о наличии в нем законов нравственного и эволюционного развития, о надстоянии над нашим миром высочайшей пирамиды иных миров, для которых больше всего подходит слово “инобытие”, и о взаимодействии этих миров с нашим, о реальности столкновения персонифицированных сил Добра и Зла и о фокусе их на нашем многострадальном слое» (ГД); в этом плане цикл о Средиземье сопоставим с трактатом «О небесах, о мире духов и об аде» Э. Сведенборга, «Розой мира» Д. Андреева и иными подобными трудами.

Обладая таким многоплановым содержанием, воплощенным в столь сложной художественной форме, произведения Толкиена, как правило, вызывают к жизни весь спектр оценок – от восторженного поклонения до яростного неприятия.

3. Толкиен в СССР и России.

На русском языке повесть «Хоббит» вышла в переводе А. А. Грузберга в 1976 г.; первый том «Властелина Колец» («Хранители») появился в 1983 г. в переводе А. Кистяковского

[1] Лузина С.А. Художественный мир Дж.Р.Р.Толкиена: поэтика, образность. Автореф. дис. … кандидата филол. наук. М, 1995 // www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/luzina95.shtml

и В. Муравьева (с сокращениями). «Две твердыни», второй роман цикла, вышли в 1991 г., третья книга («Возвращение Государя») – в 1992 г. (обе в переводе В. Муравьева). В конце 1970-х гг. был сделан «самиздатовский» перевод З. Бобырь, который широкого распространения не получил. В 1992 г. на русском языке опубликован «Сильмариллион».

Ныне в сообществе российских читателей имеют хождение по крайней мере семь разных переводов «Властелина Колец» (без учета вольных пересказов, неполных и неизданных версий). Такое изобилие объясняется не только стараниями поклонников Толкиена максимально полно воспроизвести его тексты по-русски, но и с различными вариантами трактовки эпопеи. «Наличие большого числа переводов одного произведения связано не столько с художественными недостатками предыдущих (версий переводов. – *Е. К.*), сколько с желанием переводчика сообщить читателю свое, более правильное и точное понимание замысла автора. Изменения, внесенные переводчиками, более или менее последовательны и согласуются с тем, как каждый из них оценивает эпопею Толкина» (СВ).

Взрыв популярности творчества Толкиена в России датируется началом 1990-х гг. «Теоретические и фактографические исследования, статьи в популярных журналах, издания и переиздания, литературные подражатели и перелицовщики, театральные постановки, поклонники и отрицатели, семинары и дискуссии – все это в должном порядке зародилось вокруг имени и творчества Толкиена. Однако такого рода “отражения” можно наблюдать и в других странах, где приняли и полюбили этого автора. В чем же заключается своеобразие нашей ситуации? В наличии аспекта, который позволяет нам говорить о творчестве Толкиена как о явлении не только английской или общемировой, а непосредственно нашей отечественной культуры»[1]. Утверждая это, исследователи, как правило, ведут речь о невиданном по своему размаху движении т.н. «ролевых игр» на основе толкиеновских сюжетов. Первая подобная игра прошла в 1990 г.

[1] Немирова А. Десять лет бытования творчества Толкиена в контексте нашей культуры // http://www.rusf.ru/star/doklad/2001/avt_red.htm. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: НД.

Ныне, бесспорно, «толкинисты» (поклонники Толкиена) образовали в нашей стране особую субкультуру. По данным Википедии, у российских толкинистов богатый разнообразный фольклор, в который входят и тематические песни, и анекдоты, и фанфики (они же «апокрифы» и «вольные продолжения»), ставшие популярными настолько, что, в свою очередь, пересказываются их почитателями. Многие поклонники Толкиена деятельно участвуют в создании фанарта (рисунки и картины по мотивам «Хоббита», «Властелина Колец» и «Сильмариллиона»), или в изготовлении предметов «бытовой культуры Средиземья». В некоторых группах фэндома (сообщества любителей фантастики) сложились особые каноны «культуры Средиземья», дополняющие описанные Толкином.

Существуют и многочисленные интернет-порталы, посвященные различным аспектам данной субкультуры. Их подробный анализ не входит в наши задачи. Мы попытаемся охарактеризовать лишь некоторые образцы литературного творчества по произведениям Д.Р.Р. Толкиена.

4. Вторая жизнь книг Толкиена в русскоязычной фантастической традиции.

Итак, цикл о Средиземье вызвал в России огромное количество литературных продолжений и подражаний. Причем в данном случае речь идет не просто о превращении оригинала в прецедентный текст (источник цитат и аллюзий); но о полном и многообразном заимствовании, переосмыслении и дополнении толкиеновской мифологии.

Литературный портал российских толкинистов «Тол Эрессеа – Одинокий остров»[1] (представляющий собой одну из наиболее масштабных электронных библиотек по данной теме) группирует эти тексты в следующие категории: «продолжения и дописывания», «апокрифы», «альтернативная история», «поэзия», «стеб» («шутки и приколы по мотивам книг Толкиена»), «на грани и за гранью Арды»[2] и др. Все рас-

[1] http://eressea.ru

[2] Толкиеновское обозначение планеты Земля.

сматриваемые далее художественные произведения взяты нами с данного портала.

Что же происходит с оригинальным текстом Толкиена при сотворении нового? Попробуем вычленить основные пути и способы переработки оригинала.

На первом месте, конечно, должна стоять *интерпретация* концепции Д.Р.Р. Толкиена автором «вторичного текста». Можно выявить несколько ее степеней. Во-первых, *минимальная* (по сравнению с концепцией Толкиена). Строго говоря, подобной интерпретацией можно считать различные варианты перевода эпопеи о Кольце Всевластья. Так, «переводческая концепция… В. Муравьева… заключается, с одной стороны, в трактовке “Властелина Колец” как произведения былинно-героического, с другой – в максимальном приближении его к российскому читателю, что, в частности, выражается в замене некоторых реалий толкиновского Средиземья (Middle-earth) реалиями российской истории». Отсюда, например, соответствующее описание воинского снаряжения. «Помимо ратников и витязей мы встречаем воевод Ополченья, которое высылает стольный град Минас Тирит на войну с Сауроном; орки вооружены бердышами, ятаганами и тесаками; хородримцы и мустангримцы несут хоругви; спутники Арагорна, идущие Стезей Мертвецов, – дружинники, сам отряд – Серая Дружина; приближенные конунга Теодена – гридни; у Эомера на шлеме белый чупрун; Арагорн претендует на великокняжеский престол. Помимо этого, слова “волхвы”, “чернокнижники”, “ведьмак”, “кознодей”, а также названия Перст, Длань, Крепь, Супостат – вызывают у читателя образы не английского, но русского средневековья» (СВ).

Перевод З. Бобырь под названием «Повесть о Кольце» содержит сокращения, пересказ изъятых эпизодов в сказочном ключе, сюжетные добавления в духе литературной волшебной сказки – но исключает толкиеновскую мифологию и космогонию. Есть определенное «своеволие» и в других переводах. Его связь с пониманием текста и концепцией переводчика хорошо показала Н.Г. Семенова в статье «“Властелин Колец” в зеркале русских переводов».

На втором месте стоят интерпретации, *существенно изменяющие концепцию Толкиена*. Одним из ранних и наиболее известных продолжений «Властелина Колец» стала трилогия Ника Перумова «Кольцо Тьмы» (она же «Нисхождение тьмы, или Средиземье 300 лет спустя»), в которую вошли романы «Эльфийский Клинок», «Черное Копье» и «Адамант Хенны» (1993–1995).

Полностью сохраняя географию и историю Средиземья, Перумов повествует о приключениях не очень дальних потомков героев Толкиена: хоббита Фолко Брендибека, гнома Строри, принца Темных эльфов и т.п. Их главным антагонистом становится человек по имени Олмер, завладевший волшебным кольцом. Под влиянием кольца происходит психологическое перерождение героя, начинающего служить Злу, и это перерождение Перумов прослеживает значительно более подробно, чем Толкиен. Согласно философии Олмера, насколько о ней можно судить по его поступкам, «правы все» (хотя не первое место он ставит понимаемые довольно узко интересы людей в противовес иным разумным существам) и все одинаково подчинены неумолимому року, заставляющему обитателей Средиземья истреблять друг друга. В последней части трилогии Олмер добирается даже до Валинора и сражается с валарами, вместе с автором отнюдь не считая их воплощением абсолютного Добра. Эти сцены, несомненно, представляют интерес как достаточно оригинальная попытка психологически усложнить стилизованную под архаичный миф бинарную толкиеновскую модель бытия.

Однако взамен разрушенной исконной системы ценностей автор не предлагает ничего. Создается впечатление, что Олмер действует импульсивно, под влиянием обстоятельств, поддаваясь плохо контролируемым душевным порывам. Отсутствие понимания Долга делает героя внутренне слабым, а его поступки – лишенными выходящего за рамки сиюминутных потребностей смысла. Стройность Мироздания необратимо нарушается, и его захлестывает тот самый хаос, против которого, теоретически, продолжают выступать основные персонажи и сам Олмер. Лишенные этической однозначности, борющиеся

стороны становятся всего лишь выразителями частных мнений относительно целей и принципов собственного существования, а для того, чтобы осознать трагичность и внутреннюю достоверность именно такого устройства бытия, автору не хватает глубины обобщений. В результате читатель оказывается не в состоянии решить, на чью сторону встать и в каких категориях осмысливать происходящее. Романы Н. Перумова, таким образом, свидетельствуют о том, что нарушение этических доминант сказки и мифа, равно как и принципа интертекстуальной мотивации вымысла (наличие трансцендентных полюсов Добра и Зла), может привести в конечном итоге к разрушению жанра.

Третий вариант переосмысления толкиеновской концепции подразумевает ее интерпретацию, *противоположную (полярную) авторскому замыслу*. Данная интерпретация может касаться различных уровней и аспектов повествования.

На уровне переосмысления *космогонии Толкиена в целом* интересен вариант, предложенный в широко известной «Черной Книге Арды», созданной Н. Васильевой и Н. Некрасовой (а также в ее продолжениях «Черная Книга Арды: Исповедь Стража» и «Великая игра»). Данный цикл воспроизводит историю Средиземья от лица главного «злодея» классического текста – «падшего ангела» Мелькора, объясняя его поступки в положительном ключе (борьба с произволом демиурга – Эру, Единого).

Аналогичный прием используется и во многих иных текстах, в том числе в поэтических циклах об Арде – например, в стихотворении А. Немировского. Цитируемое высказывание принадлежит вождю кочевого племени, сражающегося против толкиеновских Сил Добра, упоминающийся «Черный» – одно из имен Мелькора:

Верю, нашего похода
В мире нет верней,
Ибо я не знаю года
От Начальных дней,
Чтоб от снежных пиков горных
До приморских скал
Род людской в союзе с Черным
Воли не искал!

Примером более локальной интерпретации *сюжета «Властелина Колец»* может служить роман К. Еськова «Последний кольценосец». В понимании Еськова Мордор (в оригинале – обитель злых сил, цитадель воинства слуги Мелькора Саурона) представляет собой уникальную для Средиземья цивилизацию научно-технического типа, чей промышленный прогресс внушает эльфам и сверхлюдям-нуменорцам обоснованный страх за их собственную власть, что и ведет за собой войну.

«Многие лица, – не без иронии предсказывает автор в эпилоге, – конечно же, с азартом примутся уличать рассказчика… в расхождениях с общепринятой (т.е. толкиеновской. – *Е. К.*) версией событий конца Третьей Эпохи; каковые события, надобно заметить, широкой публике Арды известны в лучшем случае по литературно обработанному эпосу Западных стран “Властелину Колец”... Критикам этим можно было бы скучным голосом напомнить, что “Властелин Колец» есть историография победителей, которые понятно в каком виде выставляют побежденных. Ведь если там (в Мордоре. – *Е. К.*) имел место геноцид (а иначе куда, извините, подевались после победы Запада все тамошние народы?), тут уж втройне важно убедить всех… что это и не люди были вовсе, а так... орки с троллями». В романе интересна прежде всего попытка взглянуть на жизнь Средиземья с более широкой (так сказать, «планетарной») точки зрения.

Вторым по распространенности (после интерпретации) способом переделки толкиеновских текстов следует, бесспорно, считать их *пародирование*. Здесь также используется немало оригинальных художественных приемов.

Так, в известном тексте А. Свиридова (псевдоним С. О. Рокдевятый) «Звирьмариллион» в ироническом ключе излагаются события «Сильмариллиона». Комический эффект достигается за счет бытового снижения трагического пафоса мифологического повествования с помощью особой стилистики – использования разговорных оборотов, жаргона и т.п. В суждениях рассказчика подчеркивается скептицизм и обывательский «здравый смысл». Нельзя не признать, что мно-

гие эпизоды толкиеновского оригинала с помощью подобного приема обретают пусть и парадоксальное, но все же достаточно убедительное альтернативное звучание. Сопоставим, например, один из эпизодов толкиеновской легенды о Берене и Лютиен в оригинале и пародии.

«Сильмариллион»
Лютиен ушла в залы Мандоса… и запела для него. Слушая ее, Валар опечалились... Мандос отправился к Манве, и Манве искал в своих сокровенных мыслях, где проявилась воля Илюватара. И тогда он предоставил Лютиен выбор, она могла… уйти в Валинор, чтобы жить там среди Валар до конца времен… А другой путь был таков: она могла вернуться в Средиземье, взяв с собой Берена... И Лютиен избрала эту судьбу, покинув Благословенное Королевство… Какое бы горе ни ожидало Берена и Лютиен впереди, они могли, умерев, уйти вместе за границы мира.

«Звирьмариллион»
Ее (Лютиен. – *Е. К.*) дух отправился к Мандосу, и пригрозила она, что будет петь для него до скончания времен, или пока Берена не вернут на этот свет. Разбираться пришлось долго, дело дошло до Манве, который, как всегда, принялся вычислять, а что же думает об этом Илюватор. Но песня Лютиен долетала и до Манве, и, в конце концов, он сдался – Берену было разрешено вернуться в этот мир, но с твердым условием, что, когда ему снова придется помирать, Лютиен помрет вместе с ним и петь при этом не будет.

Существуют и иные пародии, основанные на комедийном снижении пафоса «Властелина Колец». Из них едва ли не самая известная – «Красная книга Западных Приколов», сборник анекдотов с участием толкиеновских персонажей (ироническая альтернатива «Алой книге Западных Пределов», одной из хроник Средиземья). Преобладает в сборнике, разумеется, содержательный и стилистический кич. Но тем не менее встречаются и любопытные (в целом не противоречащие оригиналу) реконструкции поведенческих стереотипов героев английского писателя. Процитируем один из фрагментов.

«Поспорил как-то Саруман (злой маг. – *Е. К.*) с Гэндальфом (добрый волшебник. – *Е. К.*) о том, что он-де троих подряд встречных уговорит в Ородруин (огнедышащую гору. – *Е. К.*) броситься. Ну вот, идут они по склону, а навстречу какой-то гном карабкается. Саруман ему говорит: “Слышь, борода, а твою сокровищницу-то дракон разорил”. “ О, горе мне!” – вскричал гном и прыгнул в кратер. Идут они дальше. Видят – эльф с мечом торопится… Саруман ему: “Ага, благородный эльф, а возлюбленную твою, между прочим, орки убили”. “О, горе мне!” – вскричал эльф и вместе с мечом ринулся в огненную бездну. И вдруг приносит на гору Саурона – посмотреть, что за столпотворение. Гэндальф злорадствует, а Саруман говорит: “Саурон, а ты слыхал: Эру Илуватар запретил в вулканы прыгать?” “А мне пофиг, что там Эру запретил!”».

Нередко пародирование Толкиена сочетается с его концептуальным переосмыслением. Так, в цикле стихотворений А. Немировского имеется лирическое воспоминание орка о Войне Кольца, представляющее «альтернативную» версию событий.

«Я откосил два раза, –
да это все фигня, –
а с третьего приказа
достали и меня.
Прощай, короче, Дуня, –
я исполняю долг:
военкомат в Удуне,
Второй Пехотный полк...

Теперь-то все стратеги,
раскладывают враз,
как этот Фродо пегий
прогресс упас от нас;
слыхал я эти бредни,
подумать – смех и стыд:
его же гном последний
соплей перешибит!..»

На третьем месте в перечне способов изменения толкиеновского оригинала стоит *дополнение мифологического мира сведениями о нем самом*. Подобные дополнения могут быть самого разного рода. Примером *пополнения данных о народах Средиземья* может служить книга А. Байбородина «Урук-хай, или путешествие туда…», события которой происходят, когда после Войны Кольца сменилось несколько поколений. Хоббит попадает в плен к урук-хайскому отряду и совершает путешествие к Барад-Дуру, на продолжении которого читатель зна-

комится с культурой и нравами темных племен. *Заполнение Толкиеновских сюжетных лакун* представлено в романе Р. Мусина «Повелитель Мории», рассказывающем о попытке гномов во главе с Балином отвоевать Морию (действие происходит между событиями «Хоббите» и «Властелине Колец»). Подобных примеров можно привести немало.

Дополнение вполне может сочетаться с четвертым способом переделки текстов Толкиена – их *адаптацией для разных категорий читателей* (в основном детей и подростков). Так, из трилогии «Хоббит и Все-все-все» Д. Суслина читатели младшего возраста могут узнать о «неизвестных» (отсутствующих у Толкиена) приключениях Бильбо Бэггинса. Более сложный случай адаптации – «Война Сказок» С. Сухинова. Во второй части этой трилогии героиня, девочка Эмми, попадает в Средиземье и встречает Гэндальфа. Впрочем, принадлежность данной книги к продолжениям толкиеновского цикла может быть оспорена, так как действие происходит не в «настоящем» Средиземье, а в точно имитирующей его виртуальной реальности.

Невольно обращает на себя внимание преобладающий солидный объем привлекаемых к исследованию «вторичных» текстов (романы, трилогии, циклы). Отчасти, вероятно, он обусловлен стремлением подражателей к созданию моделей реальности, не менее масштабных, чем у Толкиена (особенно если речь идет об альтернативной интерпретации или даже усложнении концепции английского фантаста). Однако не менее весомым становится прозаический «рыночный» фактор: по коммерческим соображениям издателям выгоднее опубликовать одно или несколько крупных произведений, нежели сборники рассказов и повестей. Данный фактор в последнее десятилетие привел к абсолютному преобладанию в фантастической литературе жанра романа, что, к сожалению, невыгодно отразилось на его художественных достоинствах.

Не стала исключением и рассматриваемая нами «вторичная» литература – чему в немалой степени способствует сама установка на «вторичность». Большая часть продолжений Толкиена и подражаний ему имеет, увы, невысокую эстетическую ценность. Неизбежно приходится признать правоту участников

шуточного «интернет-суда» (над авторами подобных текстов), которые утверждают, что все обвиняемые воспроизводят сюжеты и образы первоисточника, но при этом их символический смысл, значение и идею упрощают или игнорируют.

5. Загадка популярности Толкиена в России.

Нам осталось кратко рассмотреть мнения исследователей о причинах столь весомой роли книг Д.Р.Р. Толкиена в истории российской фантастики и шире – отечественной культуры. Громкая популярность «Властелина Колец» в России представляет собой в некотором роде парадокс. Казалось бы, наша страна являет собой весьма специфически описанный в трилогии Восток. «Джон Рональд Руэл Толкиен, как житель Англии, при создании своего произведения… вел описание с той точки зрения, что все хорошее и доброе – это Западная Европа. В книге и экранизации часто используется (в качестве положительной характеристики персонажей. – *Е. К.)* фраза: “люди Запада”. Восток же населен дикими расами… с которыми бессмысленно вступать в диалог, а можно только вести боевые действия на уничтожение. Под этими азиатами – орками, гоблинами, троллями – Толкиен подразумевал индусов, арабов, но в первую очередь население России как территориально наиболее близкое, но совершенно непонятное по психологии, жизненным ценностям и образу жизни»[1].

Тем не менее российская публика не только не обиделась на подобную характеристику, но (за исключением некоторых авторов «альтернативных» версий) решительно встала на сторону Сил Добра. Для подобной решимости, несмотря на бесспорное обаяние толкиеновских текстов, следует искать отнюдь не только эстетические оправдания. Большинство исследователей видят разгадку «феномена Толкиена в России» в совокупности политико-экономических и социокультурных факторов.

«Какие обстоятельства обусловили максимально благоприятную почву для восприятия книги Толкиена, нетрудно вспомнить, – считает А. Немирова. – Это (первая половина 1990-х

[1] Северный В. Кто такой Саурон // http://www.fantlab.ru/article195

гг. – *Е. К.*) был период развала привычных отношений, смены системы ценностей, причем если политические и экономические изменения тогда произошли относительно безболезненно, то психологический шок был чрезвычайно силен и особенно задел то поколение, которое успело вырасти и вступить в активную жизнь, усвоив определенный комплекс представлений, но не имея личного опыта общественных потрясений – то есть тех, кому тогда было 18–30 лет. Ощущение растерянности, морального краха, потерянной почвы под ногами вызвало необходимость спасаться, и каждый спасался как мог: одни уверовали в предложенные им идеалы толстого кошелька, другие бросились в чужие края, третьи в религию, четвертые... четвертые занялись ролевыми играми. Точнее, желание заниматься этим интересным делом сосуществовало с необходимостью борьбы за выживание в новых условиях. Игры – еще раз напоминаю, первоначально они были только по Толкиену! – оказались нишей, убежищем, где можно отдохнуть, вспомнить о высоких идеалах, найти тех, кому это нужно так же, как и тебе. Они учили духовному выживанию в экстремальных условиях не путем ухода от проблем, а путем активного противостояния злу не столько с оружием в руках, сколько в собственной душе.

Вторая причина, которая, по-видимому, может служить объяснением рассматриваемому феномену, выводится уже из особенностей книги Толкиена как таковой. В ней, среди многих пластов, пересекающихся и дополняющих друг друга, есть очень заметный мотив, назовем его так – стремления к законности… Важно то, что ни автор, ни его герои не предаются отвлеченным рассуждениям о добре и зле, тьме и свете. Они просто знают, что в мире должен быть порядок, причем у каждого народа он может быть свой, и каждый должен уважать и свои, и чужие порядки, если хочет жить счастливо и благополучно» (НД). С А. Немировой вполне солидарен и В. Грушецкий: «Вот о чем настоятельная забота проф. Толкиена: о недопущении верховного зла, о восстановлении правильного взгляда на мир, о возвращении человеку отчетливого понятия о своем месте на эволюционной лестнице, о его долженствовании и об установлении утраченной некогда взаимосвязи различных планов бытия» (ВД).

Разумеется, можно назвать и многие иные факторы. Предположить, например, что знакомство с Толкиеном для российского читателя начала 1990-х гг. означало желанный уход от надоевших политических баталий в мир вселенских законов и процессов; попытку посмотреть на происходящее в стране (и мире) с «вечных» нравственно-этических позиций. Возможно, сыграло роль и совпадение времени перевода толкиеновских книг с информационной революцией, давшей возможность многопланово «реализовать абстракции» Толкиена в виде красочных экранизаций и компьютерных игр. Не случайно львиная доля активности толкинистов ныне протекает в формате интернет-общения.

Но так или иначе, сегодняшнюю российскую культуру (а не только литературный фэндом) представить без Толкиена сложно. Интересно, как бы отнеся к своей популярности на территории бывшей СССР сам английский фантаст? Удивился бы? Встревожился? Или все же порадовался тому, что читатель бывшей «империи зла» без всякого идеологического принуждения активно встал на сторону декларируемого в трилогии Добра? И даже если и Добра, а Зла (дополнительно эстетизированного им самим), то все равно – свободно, по велению сердца. Кто знает…

Светлана Михайловна Козлова,
Юлия Игоревна Королева

АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И ФУТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ЦИВИЛИЗАЦИИ РОССИИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Алтайский государственный университет
Россия, Барнаул
Ключевые слова: проекты цивилизации России.
Аннотация: *Статья посвящена типам альтернативной футурологии России, аксиологии социальной фантастики, а также содержит разработку жанровой типологии современной футурологической прозы*.

Особенностью современного литературного процесса является то, что фантастика перестала быть уделом писателей–фантастов и так или иначе используется в произведениях авторов самых различных, порой противоположных направлений и стилей: В. Аксенов и И. Бродский, Л. Петрушевская и А. Курчаткин, Т. Толстая и В. Сорокин, Л. Улицкая и В. Пелевин и т. д. При этом в отличие от специализированной фантастической литературы, которая, по общему мнению критики, все более приобретает коммерческий, развлекательный характер, произведения писателей «толстых журналов» сохраняют традиции советской фантастики 1960-х гг., в которой доминировали гражданский пафос, социально-философская медитация, научная гипотеза. Второй особенностью новой литературы является преимущественное развитие социальной фантастики, что, с одной стороны, порождено социокультурным кризисом настоящего времени, с другой стороны, само по себе является симптомом социальной неуверенности, переживания настоящего как эпохи переходной, промежуточной, о чем свидетельствует внимание к фантастике в литературах других подобных эпох: барокко, романтизм, модернизм. Настоящее в такие исторические промежутки обесценивается, «утрачивает значение и интерес как ненужное продолжение неопределенной длитель-

ности. Но и будущее оказывается столь же неопределенным и опасным. Будущее мыслится как конец всего, независимо от того, окажется ли мир погружен в вечный хаос или наступит царствие небесное»[1]. Прошлое обретает смысл как проект будущего. Поэтому альтернативная история, по крайней мере, в литературе, не специализированной на фантастике, обращена и в прошлое, и в будущее, в любом случае означая ценностный выбор из предлагаемых прошлым и настоящим социальных моделей для будущего. Это, как правило, не фантастическое моделирование параллельных исторических миров, а футурологический прогноз. В связи с чем особый смысл приобретает ценностная социальная ориентация автора.

Аксиология социальной фантастики получила максимальное выражение в ее жанровой типологии, включавшей утопию, антиутопию, дистопию, атопию. Критика альтернативно-исторической прозы избегает этой терминологии, как будто изжившей себя в свете новой классификации, предполагая, что альтернативная или криптоистория – это не хорошая или плохая история, а принципиально *другая* история. Но выбор другой истории, в конечном счете, осуществляется на основе авторского предпочтения из весьма ограниченного набора известных социальных моделей, которые в произведении разрабатываются в явных или скрытых жанровых модификациях социальной фантастики. В последней уместно выделить, кроме *альтернативно-исторической* прозы, «где внешнее воздействие меняет состоявшуюся историю нашего мира»[2] два других типа: *футуро-историческую* фантастику, когда социальные модели далекого прошлого проецируются в будущее, и *альтернативную футурологию*, когда будущее проектируется по принципу плюрализма, веера возможных вариантов.

Примером социальной фантастики первого типа может служить написанный в 1975–1979 гг. роман В. Аксенова «Остров Крым». «Точкой бифуркации» Аксенов, как и многие последовавшие за ним фантасты, выбрал Гражданскую войну, в исходе

[1] Бахтин М. Эпос и роман. СПб, 2000. С.75.

[2] Невский Б. Носик Клеопатры. Альтернативно-историческая фантастика. Электронный ресурс: http://www.mirf.ru/Artikles/art 61.htm

которой таились различные возможности социального выбора. В романе Аксенова в тот момент, когда Красная армия идет в «последний и решительный бой» на Крым, а деморализованная армия белых и союзников готовится к капитуляции, двадцатидвухлетний лейтенант английского крейсера, вмерзшего в лед пролива, Бейли-Лэнд «без всякого классового сознания, без ненависти к победоносным массам, а только из чистого любопытства – что получится» – и «слегка с похмелья» «отвернул исторический процесс»[1].

Вымышленный герой Аксенова взорвал снарядами корабельных орудий лед пролива, потопив передовые части Красной армии, сорвал ее наступление и нечаянно спровоцировал историческую развилку: континентальная Россия стала строить социализм, тогда как ее якобы островная часть – буржуазную республику американского типа, демонстрируя явные преимущества экономической и политической свобод, обеспечивших невиданное процветание и изобилие нового мира. Недолгое существование крымского «чуда» заканчивается вторжением советских войск и оккупацией Острова вопреки мирному плану «воссоединения с исторической родиной», предложенному России островитянами. Причинами такого исхода, судя по действиям и суждениям героев романа, является, с одной стороны, самоощущение неполноценности маленькой страны под боком огромной «Великой России» и навязчивое сознание нечаянности своего возникновения перед лицом исторической закономерности Советов: крымчане «каким-то странным образом не считали свою страну страной, а вроде как бы временным лагерем» (ОК, с. 53), называли себя врэвакуантами (временными эвакуантами), сохранили Временное правительство, что привело молодое поколения островитян к идее создания «новой нации яки», которая объединила бы и узаконила страну в мировом сообществе.

Неясным как будто остается «выбор» самого автора. С. Кузнецов рассматривал аксеновский «остров» как средоточие авторских иллюзий, миф, называя его незаконным сыном «западнической» грезы, воплощенной мечтой поколения о зем-

[1] Аксенов В. Остров Крым. М., 2000. С. 267. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ОК, с указанием страниц.

ном рае[1]. Напротив, А. Немзер представляет «Остров Крым» книгой обреченности, отчетом о капитуляции перед однозначной историей; он считал, что роман построен на стереотипах «мифа о России», что из свободного чувства истории вырос «фаталистический монстр»[2].

Самыми противоречивыми были определения жанра романа. Чаще всего критики полагали, что автор сводит лицом к лицу утопию и антиутопию: по мнению В. Малухина, утопия – это условный Крым, антиутопия – «это нависший над безмятежным «островом О'кей» материк развитого социализма эпохи позднего застоя», то есть Россия[3]. Современная критика, определив место аксеновского романа в сфере «чистой произвольной альтернативно-исторической фантастики» рядом с «Гравилетом "Цесаревич"» В. Рыбакова, и «Красными звездами» Ф. Березина (Б. Невский), как будто сняла вопрос о жанре, но не разрешила проблемы авторской позиции по отношению к представленной в романе альтернативе.

Изображение Аксеновым советской России не соответствует жанру антиутопии. Антиутопия в своей сущности предполагает отрицание утопии. Антиутопия всегда оспаривает миф, положенный в основу утопии, показывает внутренние изъяны, которые не были предусмотрены в проекте идеального социального устройства и неизбежно ведут его к гибели, как это было в «Атлантиде» Платона, в романе «Мы» Е. Замятина или «Машина останавливается» Э. Форстера. Россия у Аксенова – изначально темное, неблагополучное государство. Москва предстает как «подобие пещерного города», над которым «бедственно угасает деревенское небо, закат прозябания, индустриальные топи Руси» (ОК, с. 58). Даже «солнце, ставшее здесь в последние годы редким явлением природы, бледным пятачком висело в мутной баланде над черными тучами, наваливавшимися на башни жилквартала» (ОК, с. 45). Деморализованная и

[1] Кузнецов С. Обретение стиля: Доэмигрантская проза Василия Аксенова // Знамя. М., 1995. № 8.

[2] Немзер А. На переломе? // Литературное обозрение. М., 1990. № 1.; Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. М., 1991. № 11.

[3] Малухин В. Покорение Крыма, дубль два // Знамя. М., 1991. № 2.

разложившаяся Россия вызывает чувство тоски и отчаяния. Ее техническая отсталость кажется непреодолимой. В описании России – «великого уродливого левиафана» – нет утопического элемента, который можно было бы отрицать; перед нами типичный пример дистопии.

Транспозитивный сдвиг, благодаря которому полуостров Крым превращается в островное государство, как будто направляет рецепцию его изображения к жанровым истокам утопии. Остров предстает как счастливое полноценное государство, где все «О, кей!»: и чудесная природа, и чудеса супертехнической цивилизации обеспечивают мир комфорта, изобилия, роскоши.

Но риторика описания крымского парадиза явно противоречит его семантике, подрывая утопию, в изображении которой настойчиво развивается мотив театральности, карнавальности: «Солнце почти дописало свою ежедневную дугу над развеселым карнавальным городом и сейчас клонилось к темно-синей стене гор, на гребне которых сверкали знаменитые ялтинские «климатические ширмы». Сквозящая в тексте ирония автора развенчивает свободный беспечный образ жизни островитян, превращая его в псевдомир, карнавальную иллюзию: «вечный карнавал» (ОК, с. 45), «карнавал свободы» (ОК, с. 129).

Метафорика изображения Аксеновым технической суперцивилизации представляет ее агрессивной; это нечто жестокое, архаично-звериное: автомобильные стада заполняют многочисленные ветки фривеев, рычание моточудовищ, скопище серо-зеленых животных-танков, толпящихся у водопоя, изрыгающий штампованные проклятия квадратный автомат. Сам остров Крым начинает восприниматься как враждебный своим обитателям монстр. Главный герой, как принято в антиутопии, первоначально предстает идеальным гражданином идеального общества: за рулем своего «Питера–турбо» он переживает восторг слияния с потоком автомобилей, движущихся строгими рядами по фривеям, подобно восторгу замятинского Д–503, шагающего в стройных шеренгах других нумеров; его стеклянный пентхауз – чем не стеклянная квартира Д–503, а гигантский алюминиево-стеклянный карандаш центра глобальной информационной связи ассоциируется с «ИНТЕГРАЛом» в антиуто-

пии Замятина; даже Таня, возлюбленная Лучникова, казалась себе его домашним удобным приспособлением для сексуальной гимнастики, как О–90 по розовым талонам для Д–503.

И так же, как в романе Замятина, девушка из параллельного мира дает ему почувствовать некрофильский характер суперцивилизации. По мнению героя, Крым обескровлен, его индустриальная утопия мертва и для обеспечения дальнейшего существования ему требуется вливание родной «московской» крови, которой он и захлебнулся. В финале романа не прогрессор Лучников, а его сын с женой и ребенком не на суперлайнере, а на утлом суденышке покидают рай, превратившийся в ад, не тронутые даже советским истребителем. Такой исход как возможность третьего пути, обретения мира без цивилизации, без идеологии, без политики, подразумевается с самого начала романа. Из-под спуда глобальной альтернативы пробивается идея робинзонады как запасного и самого мирного варианта не «общей», а Индивидуальной судьбы почти каждого героя Аксенова. Такой исход концептуализируется в романе как спасение и средоточие истинных ценностей, первоэлементов бытия, из которых мог бы возникнуть иной мир, не имеющий отношения ни к одной ветви альтернативы. Но поскольку этот третий мир никак не реализован, развилка истории остается открытой, длящейся.

Другой тип футуро-исторической альтернативы представляют пьеса И. Бродского «Мрамор» и повесть В. Сорокина «День опричника», построенные на парадоксальной логике вечных ножниц между культурой и цивилизацией: в то время как технический прогресс, согласно этой логике, совершенствуя индустрию комфорта, информационных связей, удовольствий, неумолимо движется по вертикали вверх, в будущее, социальное строительство с той же неуклонностью регрессирует вниз, в архаическое прошлое. Будущее у Бродского, далекое и неопределенное («два века после нашей эры»), повторяет эпоху упадка Римской империи. У Сорокина – близкое и точное – 2021 г. – вернулось в эпоху Иван Грозного. Встреча будущей высокотехнической цивилизации с примитивной социальной системой прошлого образует футурологический круг, новую точку бифуркации, которая, в свою очередь, развертывается не

в параллель, а в вертикальный круг, колесо: чем выше техническая цивилизация, тем ниже социальная культура.

Оба произведения, хотя и в разной степени, выполнены не в стиле исторической, а в стиле метафорической прозы. При этом в аксиологическом плане повесть Сорокина представляет собой антиутопию, тогда как пьеса Бродского любопытный пример чистой атопии. Ее герои – два римских гражданина, олицетворяющих высокий стоический дух (Тулий) и жаждущее удовольствий тело (Публий) римского народа, пребывают в заоблачной выси, куда вознесла их круглая башня в центре Рима; пребывают в райской невинности, праздности и довольстве, которые обеспечивает им фантастически совершенная компьютерная система, неизвестно где находящаяся и неизвестно кем управляемая. Свертывание и исчезновение пространства-времени, замещение его виртуальным миром приводит героев к сомнению в собственной реальности: «телекамеры эти вокруг. Всех подозревать начинаешь. Почем я знаю, что ты не робот. С камерой встроенной. Вживленной органически»[1]. Побег возможен, но он не дает свободы: вместо тюрьмы-рая герой окажется в тюрьме-аду под властью нового Калигулы. Единственной альтернативой виртуальному раю и социальному аду представляется погружение в сон, в мир душевной свободы и собственных грез, но это уже конец света. Футурологический тупик.

Третий тип альтернативной футурологии представляет роман О. Славниковой «2017», где обозначенный в названии год является точкой исторического распутья, множественного разветвления, в отличие от бифуркации. Роман также не столько исторический, сколько метафорический; фантастика используется очень экономно для выражения тех или иных социальных проектов и прогнозов недалекого будущего.

Ход развития исторических событий Славникова уподобляет естественно-природному «закону формирования кристаллов», устремленных в своем «невообразимо медленном» росте всегда вверх, как «ракетный запуск», но нередко встречающих на своем пути «хаос горизонтальных событий»: «адская теснота подземных полостей, пиритовые присыпки и другие

[1] Бродский И. Мрамор //Сочинения И. Бродского. Т.7. СПб, 2001. С. 273.

паразиты»[1] душат «материнский кристалл» и провоцируют неестественное, уродливое развитие драгоценного минерала. Так же и человеческая история, устремляясь по вертикали прогресса, наталкивается на застойные противоестественные горизонтальные процессы, замедляющие и искажающие ее эволюционные возможности.

По прогнозу Славниковой, к 2017 г. мечта человечества о свободном, счастливом комфортабельном существовании плавно приближается к своему воплощению: мощное развитие науки, техники, экономики создает возможность освободить от всякого труда большую часть населения земного шара, что означало бы – «из восьми миллиардов хомо сапиенсов семь с половиной ни для чего не нужны», дешевле станет их просто кормить, чем держать для них рабочие места. Но тогда возникает старый вопрос: «Что эти сытые-обутые будут делать с собой, существуя в виде белковых тел лет этак по сто?» (СО, с. 213). Славникова предлагает три возможных решения проблемы.

Одно из них пытается реализовать героиня романа, бизнес-дама Тамара. Ее проект открывает дорогу естественному росту кристалла цивилизации, но балансирует этот процесс путем перестройки менталитета человечества, перекодировки фундаментальных ценностей. Если *жизнь* «сытых-обутых» утратит смысл, нужно придать значение и смысл *смерти*. Нужно научить человечество желанию смерти, что обеспечит быструю, легкую и естественную смену поколений, создаст необходимый баланс человеческих ресурсов. Для этого нужно сделать смерть привлекательной, а для начала вернуть эстетику пышных похоронных ритуалов древности без дешевой бумажной мишуры, исполненных глубокого символического смысла. Такой альтернативой привычным человеческим ценностям, «воплощенным в вещах и имеющим вид вещей», становится проект элитного похоронного комплекса «Купол», созданный Тамарой Крыловой. Согласно ее «философии позитивности», этот комплекс позволит преодолеть страх человека перед смертью и сделать ее желанной и красивой. Межкультурный, вне-

[1] Славникова О. 2017. М., 2007. С.100. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СО, с указанием страниц.

национальный и вневременной проект представляет собой, таким образом, новую ментальность, в которой смерть воспринимается человеком как высшее благо.

В то же время некрополь напоминает образ башни-тюрьмы из пьесы И. Бродского «Мрамор»: «постройка не из этого мира» (СО, с. 293), «не имеет ни единого прямого либо острого угла», «был каким-то образом завернут сам в себя, и казалось, будто из него невозможно вырваться» (СО, с. 294). Это означает свертывание времени, сведение на нет пространства как принцип атопии. Куполообразный свод также выражает идею замкнутой вертикали, опрокинутой чаши жизни, символизируя апокалиптический исход. Позицию автора по отношению к этому проекту спасения человечества выражает сон главного героя романа Крылова. Он видит бездну, окутанную розовым благоухающим туманом, манящую людей. Сначала опасаясь прельстительного ущелья, потом все смелее и свободнее люди бросаются вниз, навстречу ослепительному потоку на дне пропасти: «вот полетели, близко к солнечным стенам, две, три, четыре нелепые куклы – одни безвольные, другие с каким-то остатком дергающейся жизни» (СО, с. 243) – и вот уже в общем «стадном безумии» люди хватают друг друга и сталкивают в пропасть. Желание смерти оборачивается насилием.

Другой способ избежать превращения человечества в «белковые тела» прост и не требует долгосрочных затрат. Это путь консервации достижений науки и техники на неопределенное время: «глобальная консервация новизны» (СО, с. 217) В 2017 г. «человечество держит в потайном кармане принципиально новый мир, в котором не способно жить» (СО, с. 212). «Грехи высокопоставленных чиновников, а именно корыстолюбие и жажда власти никого не пустили в рай – а может быть, в Армагеддон» (СО, с. 213).

Данный путь консервации, свертывания прогресса как естественного роста живого организма является искусственным, невольно насаждающим, в свою очередь, столь же искусственные формы жизни: весь мир с его страданиями, бедностью, болезнями и катастрофами попросту становится ненастоящим. «Консервация жизни подавала себя как небывалое наступле-

ние новизны. Все вокруг ощутили себя героями романа, то есть персонажами придуманной реальности» (СО, с. 238). Культура копий, театрализация известных исторических форм, как например, костюмированное шествие офицеров Белой гвардии на празднике города в честь столетия Октябрьской революции, спровоцировавшее незапланированное ответное выступление костюмированных красноармейцев, привели уже к нешуточному кровавому столкновению. Закупорка *вертикали* естественной эволюции истории поворачивает ее вспять к старым изжитым формам, грозя порождением очередного социального монстра.

Наконец еще один альтернативный вариант будущего представлен у Славниковой как экологическая утопия. В соответствии с классической традицией этого жанра автор рисует неведомый «край мира», где-то на севере древних Уральских гор. Это обетованная земля, где природа не утратила своей первозданной красоты и щедрости. Обитатели этой страны «горные духи» – хранители и дарители природных богатств и хитники – «не имеющие лицензии добытчики ценного камня», существующие вне «мировой молекулы» и признающие над собой только власть Природы, способные чувствовать ее красоту и уважать ее тайны. Образы духов, заимствованные автором из уральских сказов П. Бажова и трансформированные в современном прозаическом стиле, выступают не столько в своих инфернальных функциях, сколько олицетворяют собой нравственный императив Природы, которая, по мысли автора, обладает безграничными ресурсами и для самовозрождения, восстановления истощенных человеком богатств, и для обеспечения человечеству свободного и безбедного существование, сберегающего в то же время его духовный потенциал.

Взамен она требует от человека бескорыстной любви и неуклонного соблюдения принципа равновесия: сколько взял человек от нее, столько же он должен ей возвратить своим постоянным трудом и заботой. Воплощением этих принципов нового мира становится в романе образ главного героя Вениамина Крылова и его отношения с «каменной девкой», «хозяйкой гор», явившейся перед ним в облике скромной и болезненной красавицы-чудачки Тани. «Крылов не хотел держать в себе ни-

чего излишнего… и был как экологически чистый аппарат, что возвращает внешней среде именно то, что получил» (СО, с. 71). Удерживая баланс полученного и отданного, он «магическим способом» сохранял вещество мира, уберегал его от конечного распада. «Чувство камня» давало Крылову право представлять силы, подспудно управляющие миром природы. Только он может видеть подлинную прозрачность камней и людей, полагая ее особым качеством мира.

Роман заканчивается сборами Крылова и «добрейшего» хитника Фарида в экспедицию за камнями в обетованную землю, на место гибели профессора и Коляна. И возможно она будет удачной, только никто не знает, как за время их отсутствия изменит мир жизнедеятельность мировой молекулы. Но каким бы глобальным изменениям ни подвергся современный мир с его сотовой видеосвязью, биопластикой, голографическим видео и технологиями омоложения, законы природы вечны и только в них зерно существования мира, гарантия его жизни. И вот уже снова Каменная Девка очаровывает нового «Данилу-мастера» Меньшикова, чтобы любовью привлечь его в мир Красоты и Гармонии природы.

Таким образом, современная отечественная альтернативно-историческая беллетристика, если она не преследует развлекательных целей и не занимается литературными играми, является выражением тревоги и страха перед будущим, воспитанных травматическим опытом истории России XX в. Обращение к прошлому является не только попыткой переиграть исторические события, но и моделированием будущего. Вариативность социально-исторических моделей ведет к синтезу в пределах одного произведения различных жанровых модификаций социальной фантастики, которые функционируют как аксиологическая система, кодифицирующая ценностные ориентации автора. Анализ этой системы позволяет увидеть национальное и современное своеобразие русской фантастики, которая обнаруживает стойкое предпочтение эволюционных форм исторического развития революционным, экологические проекты будущего технократическим, национальные духовные и родовые ценности глобалистским стандартам.

Энора Ле Блейс

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Институт Восточных Языков и Цивилизаций (INALCO)
Франция, Париж

Ключевые слова: стилевая и самоценная фантастика, русский постмодернизм.

Аннотация: *Фантастика – самоценная составляющая художественного мира Виктора Пелевина. Стирая границы между человеческим и нечеловеческим, реальным и нереальным, возможным и невозможным, автор погружает читателя в полную, фантастическую неопределенность. Таким образом он заставляет его переосмыслеть свое рационалистическое мироощущение и мировоззрение*.

В своем исследовании о русском литературном постмодернизме, А. Мережинская замечает, что «посмодернистское мышление с равным сомнением относится и к реальности, и к вымыслу»[1]. Особенно значимым примером такой постмодернистсткой деконструкции художественной условности является творчество Виктора Пелевина, произведения которого характеризуются призрачностью и неопределенностью изображенного в них мира. Открывая любую книгу Пелевина, читатель должен быть готов к невозможному. В России 1990-х гг., которую автор описывает с чуткой иронией, происходят фантастические явления: встречаются вампиры (« Empire V ») или лисы-оборотнии («Сваященная книга оборотня»); насекомые, наделенные человеческим чертами, подвергаются невозможным по биологическим законам метаморфозам («Жизнь наскомых»); шизофреник бродит между сном и явью, потерявшися в видениях и кошмарах, которые внушает ему больное воображение («Чапаев и Пустота»). Это систематическое смеше-

[1] Мережинская А. Русский литературный постмодернизм. Киев, 2004. С.122. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: МР, с указанием страниц.

ние возможного и невозможного, реального и вымышленного погружает читателя в постоянную неуверенность по отношению к достоверности изображенных событий и заставляет его блуждать в фантастическом мире, построенном автором.

Для стилевой системы постмодернизма характерны, помимо прошлого, неканоничность, нацеленность на эксперимент, открытость, «незавершенность» (МР, с. 118–119). С этой точки зрения обращение Пелевина к фантастической образности можно считать вполне закономерным. В широком смысле слова под фантастическим в литературе подразумевается тип повествования, отклоняющегося в изображении действительности от буквального правдоподобия. Более узкое значение термина «фантастика» соответствует литературному жанру, основанному на художественном изображении того, чего в принципе не может быть. Такой парадоксальный постулат дарит писателям несомненную свободу по отношению и к канонам литературной условности, и к рационалистически-целостному мировоззрению – что полностью соответствует художественным целям таких постмодернистских авторов, как Пелевин, у которых «отсутствие “целостности” и “логики” может быть декларацией» (МР, с. 135).

В этой статье мы попытаемся установить, до какой степени фантастика является структурной составляющей художественного мира Пелевина. Согласно концепции Т. Чернышевой, можно дифференцировать два типа фантастики, выполняющих различные стилевые и смысловые задачи в художественном произведении: формальную (стилевую) фантастику и самоценную фантастику[1]. На первый взгляд, в силу дидактического

[1] Т. Чернышева определяет два основных типа фантастики: 1) стилевая, формальная фантастика, принадлежащая к вторичной художественной условности. «Основными признаками ее оказываются: а) смещение реальных жизненных пропорций, некая художественная деформация, поскольку фантастика всегда изображает нечто невозможное в действительности, это ее родной признак, и б) иносказательность, отсутствие самоценности образов. Прибегая к фантастической вторичной условности, автор непременно предполагает некий “перевод” образа, расшифровку его, небуквальное его прочтение»; 2) самоценная фантастика, характерная для произведений, «в которых фантастический образ или гипотеза оказываются основным содер-

тона произведений Пелевина, фантастика видится у него прежде всего стилевой, иносказательной, а потому может рассматриваться как кодированное изображение духовного поиска его героев, пытающихся освободить от повседневной реальности, оказавшейся иллюзорной и фальшивой. На самом деле, как пишет А. Генис о романе «Чапаев и Пустота», «окружающий мир для Пелевина – это череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках “сырой”, изначальной действительности»[1]. Однако анализ структуры повествования нескольких произведений[2] позволяет в конечном итоге заключить, что фантастика – самоценный элемент пелевинского художественного мира, основанного на систематичной деконструкции наших общих представлений о реальности и на выявлении, таким образом, настоящего смысла бытия.

Несмотря на ироническое и пародийное начало, присущее постмодернистской поэтике и ощутимое во многих произведениях Пелевина, а также на его безудержную склонность к мистификации, «у него есть “message”, есть символ веры, который он раскрывает в своих сочинениях и к которому хочет привести читателей. Вопреки тому, что принято говорить о бездуховности новой волны, Пелевин склонен к спиритуализму, прозелитизму, а значит, и к дидактике. Считают, что он пишет сатиру, скорее – это проповедь или басня»[3]. Повествование у Пелевина в самом деле носит сильный дидактический характер, сближающий его с воспитательным романом или фило-

жаненим, главной заботой автора, конечной целью его; они значимы или, во всяком случае, самоценны» (Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984. С. 48-49).

[1] Цит. по: Скоропанова И. Интерпретация Александра Гениса // Роман «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций. Минск, 2004. С. 38.

[2] Мы обратимся лишь к анализу тех произведений, в которых фантастические элементы представлены особенно ярко и являются сюжетообразующими. Это повесть «Жизнь Насекомых» (1993) и романы «Чапаев и Пустота» (1996), «Священная книга оборотня» (2004) и «Empire V» (2006).

[3] Цит. по: Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл. М., 2003. С.151–152. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: МС, с указанием страниц.

софской басней. Поэтому при первом прочтении его повестей и рассказов фантастические образы могут восприниматься как иносказательные элементы.

На фоне постсоветской действительности пелевинские персонажи выделяются неприязнью к своей эпохе и «стремлением вырваться из пут ложной, фальшивой реальности в другое измерение, из тесноты и абсурда социального существования выйти в сферу трасцендентного» (МС, с. 6). Этот духовный поиск, основанный на их попытках самоидентификации, составляет сюжетную линию повествования. Беспрестанно задавая вопросы окружающим, которые выполняют у них роль учителей[1], они постепенно вырываются из тривиальной и иллюзорной действительности и открывают для себя суть бытия. Фантастические образы, как нам представляется, символизируют этапы этого процесса: от изначального состояния слепого существования до постижения высшей истины о смысле бытия[2]. Например, в повести «Жизнь насекомых» действующие лица подвергаются целым циклам метаморфоз, отражающим их умственное прозрение: так, навозный жук Митя, освободившийся от душевной тягости, становится мотыльком. В романе «Empire V» герой проходит специальный курс, чтобы стать настоящим вампиром, иными словами, посвященным, владеющим тайными знаниями и властью над реальностью. «Священная книга оборотня» – роман о том, как лисе-оборотню удалось освободиться от тривиальной действительности и перейти в идеальное, бесплотное и безгрешное измерение.

Однако, по нашему мнению, фантастические элементы у Пелевина не ограничиваются иносказанием, а составляют структурно самоценную часть повествования. Фантастическое восприятие реальности оказывается в художественном мире, созданном автором, единственно верным способом трезвого

[1] Такую роль играет, например, командир Чапаев для поэта-шизофреника Пустоты в романе «Чапаев и Пустота».

[2] Смысл бытия при этом парадоксальным образом заключается в полном отсутствии смысла, во всемогущей пустоте и прежде всего – в абсолютной свободе человеческого сознания, избавленного от собственных миражей.

понимания действительности и постижения сути человеческого сознания. Приключения, переживаемые героями, сталкивают их с невозможным, иррациональным, сверхъестественным и тем самым заставляют переосмыслить прежние представления о себе и мире.

Эта методическая деконстукция основывается на трех элементах, которые представляют собой главные ориентиры человека в процессе познания себя и мира. Во-первых, ставится под сомнение сам субъект данного процесса познания и первый его объект – *человек*. И физиологические, и психологические характеристики пелевинских героев противоречат общепринятым нормам. В повести «Жизнь насекомых» персонажи на самом деле не подвергаются настоящим метаморфозам, но постоянно пребывают на грани между насекомым и человеком, беспрерывно переходя из одного состояния в другое. В романе «Священная книга оборотня» речь идет об оборотнях: согласно традиции, они являются, как известно, полулюдьми-полузверями. В романе «Empire V» метаморфоза героя в вампира осуществляется путем симбиоза между его смертным человеческим телом и бессмертным сверхъестественным существом, названным «языком» и составляющим «душу и суть вампира»[1]. Наконец, в романе «Чапаев и Пустота» весьма трудно определить, кто такой Петр Пустота на самом деле: поэт начала XX в., которому снятся кошмары о психиатрической больнице конца XX в., или больной человек, типичный представитель переходной эпохи от СССР к новой России, который страдает от раздвоения личности. И тело, и сознание пелевинских персонажей существуют одновременно в двух измерениях – человеческом и нечеловеческом, нормальном и ненормальном, реальном и нереальном – в постоянном «стремлении к самоидентификации» (МС, с. 151) и в постоянной неопределенности.

Во-вторых, вместе с понятием человека ставится под сомнение понятие *действительности*. По мере того как герой осознает неопределенность своего физического и духовного состояния, он понимает и неопределенность своих знаний об

[1] Пелевин В. Empire V. М., 2006. С.10.

окружающем мире. Об этом особенно ярко свидетельствует структура романа «Чапаев и Пустота», основанная на чередовании яви и сна. Засыпая в поезде командира Красной Армии Чапаева во время гражданской войны, петербургский поэт Петр Пустота просыпается в подмосковной психиатрической больнице 1990-х гг. И наоборот, засыпая в больнице, он просыпается во времена гражданской войны. Хотя Пустота вначале убежден, что он петербургский поэт начала XX в., которому снятся бессмысленные кошмары, ему все труднее и труднее ориентироваться в этой череде снов и видений. Определить, какая версия событий правильная, просто невозможно. Автор заставляет его бродить между двумя реальностями (если учитывать видения и рассказы его товарищей по групповой терапии, то их даже больше), пока поэт не осознает их в качестве одновременно и одинаково возможных, и иллюзорных. Повседневная реальность, воспринимаемая большинством людей как данность, является в художественном мире Пелевина лишь миражом, создаваемым человеческим сознанием. Допуская совмещение несовместимого, извращая рационалистические ориентиры читателя, фантастическое изображение действительности позволяет автору выявить фальшивость общепринятых представлений о ней.

Наконец, рушится сама основа, на которой строятся представления человека о себе и о мире, – *язык*. В произведениях Пелевина язык наделен абсолютной, магической властью над миром и людьми. Но одновременно он оказывается не способом познания окружающего мира, а лишь очередной иллюзией. С этой точки зрения замечательно то, что в романе «Empire V» человека превращает в вампира сверхъестественное существо, которое называется именно «языком». Благодаря «языку» вампир может властвовать над людьми, управляя ими посредством одной из главных вампирских наук – дискурса[1]. Этот современный вариант мифа о вампирах, переосмысленный Пелевиным, позволяет ему показать, какой властью обладает язык, являющийся главным источником наших представлений

[1] В романе «Empire V» дискурс позволяет вампирам скрыть свое существование от людей, внушая последним фальшивое представление о реальности.

о реальности (сколь бы обманчивыми они ни были). Подобная идея присутствовала уже в романе «Чапаев и Пустота». Чапаев советует Пустоте, который желает избавиться от своих кошмаров, записать их:

« – Ты же сам сказал, что в твоих кошмарах все меняется с фантастической быстротой. А любая однообразная деятельность, к которой ты возвращаешься во сне, позволяет создать в нем нечто вроде фиксированного центра. Тогда сон становится более реальным. Ничего лучше, чем делать записи во сне, просто не придумаешь.

Я задумался.

– Но для чего мне зафиксированный центр кошмаров, если на самом деле я хочу от них избивиться?

– Именно для того, чтобы от них избавится. Потому что избавиться можно только от чего-то реального»[1].

По мнению Чапаева, выражая свои видения посредством языка, Пустота сделает их реальными и сможет с ними бороться. Однако поэт сомневается в том, что это поможет ему наконец понять, какой из двух миров, по которым он бродит, реальный. И в самом деле оказывается, что он вряд ли сможет установить истину, поскольку в художественном мире романа «Чапаев и Пустота» истиной реальности нет вообще:

« – Даже и непонятно, что правда на самом деле. Коляска, в которой мы сейчас едем, или тот кафельный ад, где по ночам меня мучают бесы в белых халатах.

– Что правда на самом деле? – переспросил Чапаев и опять открыл глаза. – На этот вопрос ты вряд ли найдешь ответ. Потому что на самом деле никакого “самого дела” нет» (ЧиП, с. 208).

Итак, в обоих романах язык, хоть и создает действительность, не отражает правду, не позволяет достичь истины, не передает твердого и определенного смысла. Он является лишь магическим способом, позволяющим строить разные реальности, одинаково настоящие и иллюзорные. Под пером Пелевина

[1] Пелевин В. Чапаев и Пустота. М., 2004. С.207–208. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ЧиП, с указанием страниц.

сам язык становится фантастическим мотивом, находящимся на грани между возможным и невозможным и участвующим в деконструкции знаний человека о себе и о мире.

Поэтому мы полагаем, что Пелевин обращается к фантастике не столько для того, чтобы изложить принципы своего мировоззрения в иносказательной форме, сколько для того, чтобы привести эти принципы в действие. Считая все наши знания и представления о человеке и о мире лживыми, обманчивыми, автор подвергает их полному переосмыслению, ведущему к уничтожению. В этом ему помогают фантастические образы, которые по своей природе противоречат общепринятым, рациональным нормам человеческого мышления и допускают немыслимое. Благодаря этим образам автор стирает границы между реальным и нереальным, погружая персонажей в полную неопределенность. Именно в такой неопределенности, созданной фантастическим повествованием, на его взгляд, заключается высшая истина, которую должны постичь герои и вместе с ними – читатель: «есть точка, неподвижная не относительно чего-то другого, а неподвижная абсолютно, и она называется “не знаю”» (ЧиП, с. 293).

Таким образом, фантастика в творчестве Пелевина организует и стилевую, и смысловую структуру повествования. С этой точки зрения она является прежде всего самоценной – сущностью пелевинского мировоззрения. Нередкое обращение Пелевина к оккультизму и к мистике вместе с его дидактическим тоном может внушить читателю и критику впечатление, что автор – идеалист, мечтающий освободить человека от тягости смертного и разумного существования в мире. Хотя Пелевин склонен к некоторому мистическому прозелитизму, он чаще всего с иронией относится к философским и оккультным теориям. Наконец постигнув истину бытия и превратившись в мотылька, жук Митя погибает, расплющенный огромной человеческой рукой (рассказ «Свет горизонта», продолжающий повесть «Жизнь насекомых», 2004). Настоящая цель Пелевина видится нам не в раскрытии особенной, эзотерической философии, а скорее в преодолении догм и стереотипов. В рецензии на роман «Чапаев и Пустота» М. Липовецкий отмечает: «пелевин-

ский герой взыскует утопии абсолютной свободы, но трезво осознает несбыточность и опасность достугнутой утопической цели»[1]. Именно в этой критической дистанции по отношению к собственным утопическим стремлениям заключена суть фантастического начала у Пелевина.

Со времен романтиков, когда появилась мода на «фантастическую повесть», до «фантастического» реализма Достоевского или фантастических произведений Булгакова литературная фантастика стала вектором рефлексии и саморефлексии, поэтическим изображением кризисного – и тем самым критического – отношения писателя к реалиям своего времени и к мировоззрению, которое эта эпоха порождала. Пелевин, по нашему мнению, входит в эту литературную традицию. Как представитель позднего русского постмодернизма, он выражает критическое отношение к хаосу постсоветской эпохи, из которого он пытается найти выход, устремляясь в трансцендентальное, и к постмодернистскому мышлению, слишком глубоко погружающемуся в этот хаос и собственные представления о нем. Своей последовательно осуществленной деконструкцией Пелевин, напротив, стремится к новой целостности[2], – но одновременно осознает в наиболее трезвых своих произведениях ограниченность и опасность подобного стремления.

---

[1] Цит. по: Скоропанова И. Интерпретация М. Липовецкого и М. Лейдермана // Роман «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций. Минск, 2004. С. 61.

[2] О стремлении позднего русского постмодернизма к новой целостности см.: Мережинская А. Русский литературный постмодернизм. Киев, 2004. С. 164–211.

Александр Николаевич Михайлов

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: РУССКАЯ ФАНТАСТИКА НА СЛОМЕ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ

Московский энергетический институт (технический университет)

Россия, Москва

Ключевые слова: фантастическое, постмодерн.

Аннотация: *В статье предпринята попытка философско-культурологического исследования условий существования и основных тенденций развития фантастического искусства в культурной ситуации постмодерна*.

Фантастическая литература манифестирует представления культуры о границах реальности. Понятно, что в силу этого обстоятельства она не может восприниматься как независимый эстетический феномен, чье развитие определяется лишь действием имманентных структур и факторов. Напротив, даже поверхностный культурологический анализ показывает, что фантастическое – принципиально несвободный феномен. Его возникновение, метаморфозы и трансформации, в конце концов, его кризисы есть прежде всего реакция на те процессы, что происходят в «теле» большой культуры, с которой он связан, говоря языком М.М. Бахтина, отношениями «автономной причастности».

Исторически генезис фантастического связан с постмифологической эпохой расщепления первоначального пралогического синкретизма, периодом, когда складывается культурная матрица бинарных оппозиций, среди которых – реальное и нереальное, естественное и сверхъестественное, вероятное и невероятное. Но подлинные изменения принесла культура Нового времени: именно эпоха модернити, окончательно оформившая демаркацию этих категорий, стала «осевым временем» фантастической литературы. «Готическая» фантастика эпохи предромантизма, мистико-спиритуалистическая фантастика

романтизма, психологический «фантастический реализм» или модернистская фантасмагория – каждая новая форма литературной бытийственности фантастического по-своему выражала дух времени.

Очевидно, что фантастика всегда ищет ответы на вызовы культуры, выступая в качестве художественно-эмпирического инструмента метафизики, позволяющего – посредством демонстрации полионтичности – сравнивать различные «реальности», исследовать грани и пределы бытия. Но сегодня фантастическое искусство, пожалуй, впервые оказывается перед лицом принципиально нового вызова, который язык не поворачивается назвать очередным. Новая, постмодернистская смена парадигмальных оснований культуры может не просто изменить место фантастики в литературном ландшафте, но и окончательно определить судьбу фантастического. Постмодернистская эпистема, на наших глазах разрушающая привычные коды восприятия и познания, не столько сдвигает границы реального и возможного, сколько стирает их, словно стремясь устранить саму основу существования порогового феномена фантастического, пограничный характер которого проявляется во всех базовых характеристиках – онтологических, эпистемологических, эстетических.

С точки зрения онтологии, фантастическое представляет собой пороговое явление, сумеречную зону, которая располагается на границе между бытием и небытием. Универсум фантастического объединяет феномены, состояния и процессы, онтологический статус которых остается двойственно неопределенным.

С феноменологической и эпистемологической точки зрения, фантастика связана с опытом пребывания в альтернативе двух сталкивающихся друг с другом верований. Проявлением эпистемологического статуса фантастического оказывается двусмысленное состояние сомнения, регистрирующее провал в устойчивой реальности, разрыв в цепи достоверного. Таким образом, фантастическое может быть определено как мировоззренческая категория, фиксирующая разрыв в привычном бытии, вызванный таким пересечением границы естественного и

сверхъестественного, в результате которого воспринимающий испытывает сомнение и колебание в отношении реальности происходящего.

Онтологическая неопределенность и детерминированная ею двойственная интерпретация событий задают эстетические параметры фантастического произведения, определяя его антиномическую структуру. Архитектоника фантастического произведения создает и поддерживает атмосферу герменевтической нестабильности, предопределяя неустойчивую реакцию воспринимающего, испытывающего очевидные проблемы в выборе точки отсчета для принятия того или иного решения: читатель вслед за героем и автором балансирует на грани веры и неверия. Таким образом, гетерогенность и противоречивость повествования порождают у воспринимающего, в силу дискурсивно-референциальных особенностей фантастического, эпистемологическую неуверенность, особого рода экзистенциальную тревогу.

Отмеченные принципы поэтики и метафизики фантастического, казалось, уже окончательно приобрели нормативный статус, став философско-эстетической основой произведений, которые в контексте складывающейся в литературной фантастике традиции устойчиво воспринимались в качестве парадигматических. Положение принципиально изменилось, когда эпоху модернити сменила «энтропийная» эпоха постмодерна. Постмодернизм, выразивший разочарование в ценностях и идеалах культуры Нового времени, критически переосмыслил базовую для анализа фантастического категорию – категорию реальности.

В постмодернистской картине мира образ реальности оказывается столь расплывчатым, что, по словам Ж. Бодрийяра, «человеку уже не известно доподлинно, существует ли то, что по традиции именуется “реальностью” или “объектом”[1]. Собственно, единой тео- или антропоцентрической, рационалистической или мистической картины мира тоже больше нет, она безнадежно разрушена: магическая ясность мироустрой-

[1] Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 233.

ства утрачена, рациональная не достигнута. Человек заблудился в джунглях странных образов и невероятных сюжетов, нелепых идей и неубедительных гипотез, он не просто утратил ориентиры, он не уверен даже в собственном существовании.

В эпоху «распада цельности восприятия» (Т.С. Элиот) мир предстает калейдоскопическим мельканьем образов, обрывочных сведений, беспорядочным информационным потоком, обманчивой и фальшивой видимостью. Информационное общество эпохи постмодерна поставило на поток фабрикацию «реальности», в результате образы реального множатся, мультиплицируются, а существование единственной «настоящей» реальности представляется все более сомнительным.

Такого рода призрачная, растворяющаяся, «агонизирующая» реальность детерминирует новую мировоззренческую ситуацию, в контексте которой фундаментальные для любой культуры оппозиции перестают восприниматься как оппозиции. Кажется, теряет смысл сама наша способность различать противоположности. Культура постмодерна – это культура смешения, растворения, уничтожения границ, культура «как бы», культура неопределенности.

Разрушается та «культурная матрица традиционных оппозиций» (Ж. Деррида), которая фундировала мышление человека предшествующих культур. Классические оппозиции – бытие / небытие, сознательное / бессознательное, разумное / безумное, реальность / образ, вещь / знак, наличие / отсутствие, истинное / ложное, сущность / кажимость и т.п. – уже не могут служить надежными ориентирами. Теоретики постмодернизма часто говорят лишь о перемене мест логоцентрических полярностей, но культурная практика показывает, что речь идет не об инверсии символических противоположностей и даже не о взаимодополнительности сторон бинарной оппозиции. Устранение оппозиции, парности оборачивается устранением этих категорий вообще. Когда идея оппозитивного различия (difference) уступает место идее различения (differance), то неизбежно утрачивается не только ценностная иерархичность категорий, имевшая место в новоевропейской культуре, происходит эрозия эпистемологической структуры культуры.

Сложнее всего приходится категориям, чье существование само было основано на тонкой идее различения (differance): им просто не находится места в новой культурной матрице. Фантастическому нет места в культуре, в которой теряют смысл различия между естественным и сверхъестественным, возможным и невозможным, мнимым и действительным, реальным и виртуальным. Заимствуя терминологию логики высказываний, можно сказать, что фантастическому нужна культура со строгой дизъюнкцией (либо-либо), постмодерн же построен на основе всеобщей конъюнкции.

Восприятие фантастического требует, по крайней мере, минимальной «метафизической устойчивости», хоть какой-то уверенности в объективности реального мира. В этой связи можно утверждать, что рациональная ясность мироустройства, присущая эпохе модернити, была для фантастики значительно более ценным основанием, чем «потерянность ума» (Ж.-Ф. Лиотар), свойственная ментальности XXI в. Постмодернистская «замена реального знаками реальности» (Ж. Бодрийяр) стирает границу между реальным и воображаемым, действительным и вымышленным. Мир симулякров – образов отсутствующей реальности, подобий, лишенных оригиналов, самореференциальных знаков, пустых безобъектных форм – заполняет пустотой пространство культуры.

Мы называли фантастическими феномены, состояния и процессы, онтологический статус которых остается неопределенным. Но в культуре постмодерна неопределенность становится универсальной характеристикой, а вопрос о действительном существовании чего-либо, по сути, оказывается риторическим.

Фантастическое балансирует на грани веры и неверия, но сегодня эта грань уже никого не интересует. Ни вера, ни неверие не имеют значения, и вместо продуктивных для фантастики чувств сомнения, колебания и экзистенциальной тревоги наступает характерное для постмодернистского сознания безразличие. Человек эпохи постмодерна – это не шлегелевский «скептический энтузиаст» романтизма и даже не радикальный скептик модернизма, им руководит безграничная и, если угод-

но, беспринципная индифферентность к любому суждению, любой интерпретации мира. Что верить, что не верить – все равно.

Фантастическое искусство традиционно заставляло человека совершать выбор между естественными и сверхъестественными объяснениями происходящего, одновременно подчеркивая невозможность этого выбора. С постмодернистской точки зрения, такой выбор не столько невозможен, сколько несущественен. А если так, то возникает абсолютная свобода, художественная анархия, произвол. Элементы невероятного становятся предметами и компонентами эстетической игры – рафинировано интеллектуальной или откровенно пародийной. Эта свободная игра, правила которой определены только автором, не требует постоянного соотнесения вымышленных образов и событий с явлениями и процессами реальной действительности. Ее задача – не порождать сомнения относительно реальности / нереальности происходящего, а доставлять удовольствие – или интеллектуальное (от разгадывания энигматических конструкций), или чувственное (проистекающее из детской радости узнавания и карнавального переворачивания).

Вся традиция фантастического искусства становится предметом постмодернистской игры. Смело заимствуя образы, сюжеты и мотивы, постмодернизм конструирует новые смыслы из старого материала. Для этого используются различные приемы интертекстуальности, цитирования (часто иронического), коллажа, пародии.

Культура, смеясь, расстается со своим фантастическим прошлым. Отраженные кривым зеркалом пародии оборотни и двойники, вампиры и зомби, големы и франкенштейны, ведьмы и ожившие куклы-марионетки становятся экспонатами постмодернистской «комнаты смеха». При этом прямая карикатура представляет собой хоть и самый распространенный (по всей видимости, в силу эстетической простоты), но не самый характерный способ постмодернистского обыгрывания фантастического. Важнейшей формой постмодернистской культуры становится стеб, понимаемый не столько как вид интеллектуального эпатажа, сколько как пародийно-игровое мифотворче-

ство на материале прошлых культур. Функция подобного пародирования не сводится лишь к ценностному снижению чужих символов. Стеб амбивалентен, присущее ему ироническое, а то и саркастическое разрушение чужих художественных кодов предполагает и интенсивную работу по строительству нового мифологического пространства.

Обращение к художественным формам прошлого – и к китчевым, и к высоким образцам – для постмодернизма неслучайно. Постмодернизм, в сущности, не креативен. Вынужденный говорить в ту эпоху, «когда все слова уже сказаны», художник-постмодернист не выдумывает нового, но обращается к переполненному архиву культуры, обнаруживая там нужные образы и необходимые смыслы. Неслучайно, одним из основных приемов постмодернистского искусства становится пастиш – смесь различных имитаций искусства прошлого.

Парадом стилизаций, имитаций и пародий, ориентированных, в том числе и на фантастическую литературу, предстает творчество В. Сорокина. Доктор Франкенштейн от русской литературы, способный создавать более или менее оригинальные произведения, сшивая куски клонированных текстов прошлого, Сорокин монтирует целое как сумму фрагментов. Например, в трилогии «Путь Бро», «Лед», «23000» задействован десяток различных жанров – от фэнтезийного эпоса до интеллектуальной антиутопии, от шпионского триллера до гностического апокрифа. Роман «Голубое сало» начинается как тривиальное штампованное произведение в жанре science fiction, затем переходит в фантасмагорию, проявляющую «российское коллективное бессознательное», и, наконец, трансформируется в пародию на ныне модный жанр «альтернативной истории», квазиисторическая фантастика которого низводится Сорокиным до уровня порносюжетов из жизни известных личностей. Впрочем, следует заметить, что персонажи, несмотря на конкретные имена, не претендуют на историческую достоверность и представлены скорее как архетипические фигуры советской политической и литературной мифологии. Все они участвуют в сотворении или в борьбе за обладание неким «голубым салом», веществом, которое, по сюжету романа, в процессе создания литературных

шедевров выделяют из себя клоны великих русских писателей. Клонированные классики, написав новые гениальные тексты (действительно виртуозно стилизованные Сорокиным), впадают в анабиоз или окончательное небытие, а простые смертные живут надеждой получить побочный продукт творческое деятельности – «голубое сало», т. е. креативное, творческое, созидательное начало в чистом виде.

Метафора кажется обезоруживающе откровенной и вместе с тем безжалостно точной по отношению ко всей современной фантастике: пожалуй, именно творческой субстанции, своего «голубого сала» и не хватает фантастическому искусству нового века. Остается лишь вновь и вновь тасовать колоду культурных текстов, а стеклянные бусы фантастики использовать затем, чтобы, подобно герою Г. Гессе, вести игру «со всеми смыслами и ценностями нашей культуры».

Эпоха постмодерна осуществляет интертекстуальную ассимиляцию исторических форм, стилей и жанров фантастического. Иногда традиционные для фантастического приемы и образы словно проступают в тексте нового художественного произведения, как в палимпсесте. В других случаях коллаж реминисценций и прямых цитат из фантастических произведений прошлого напоминает нечто, созданное по принципу центона. Такая «лоскутная фантастика» похожа на игру для знатоков-эрудитов: главный приз достанется тому, кто обнаружит больше цитат, ссылок, источников, следов, ассоциаций, аналогий, известных формул, культурных кодов.

Если постмодернистский текст строится как «мозаика цитаций» (Ю. Кристева), то важнее говорить не о фантастических текстах, а о фантастическом интертексте. Такая фантастика принципиально диалогична, поскольку один текст всегда обращен к другому, готов воспринимать и трансформировать его элементы. Очевидно, что и его интерпретация подразумевает выход за пределы текста, ограниченного рамками произведения, в широкое поле культурного контекста.

С этой точки зрения интересна и показательна проза В. Пелевина. Практически в каждом произведении Пелевин избирает традиционные (если угодно, архетипические) фантасти-

ческие сюжеты и образы: метаморфозы («Жизнь насекомых»), оборотничество («Проблема вервольфа в средней полосе»), вампиризм («Ампир В») и т. п. Однако универсальные темы помещаются автором в культурный контекст, в котором новая, нестандартная система перекрестных смысловых связей детерминирует неожиданное интертекстуальное прочтение привычных мифологем. Буддистская философия и советская мифология («Чапаев и Пустота»), сказка («Крошечка-Хаврошечка» как основа ключевого эпизода в «Священной книге оборотня»), воспитательные романы советской эпохи («Омон Ра») участвуют в организации игрового пространства, где происходит свободное движение смыслов.

Последний роман Пелевина предлагает читателю «игру с вампиром». Разумеется, вампиры Пелевина имеют мало общего с нежитями классиков вампирического жанра Дж. Полидори, А.К. Толстого или Б. Стокера: постмодернисткий образ не может быть равен романтическому или модернистскому. Пелевинские вампиры не просто живут в современной Москве, они плоть от плоти постсоветского социума: прилежно изучают «дискурс» и «гламур», главные науки постидеологического общества, соблюдают правила политкорректности (недопустимые в речи «кровь» и «кровососание» заменяют эвфемизмами «красная жидкость» и «дегустация»). Мир вампиров – это империя (Empire V), смоделированная по гротескно заостренному образцу постсоветских корпораций с их безграничной, почти мистической властью и абсурдной, граничащей с идиотизмом корпоративной культурой. Поскольку «вампир в России – больше, чем вампир», то и сосут они не столько обыкновенную кровь, сколько так называемый «баблос», который, по сути, есть концентрированная человеческая энергия, направленная на получение денег. Люди же представляют собой своеобразных «дойных коров», специально выведенных вампирами потребительского общества для бесперебойного производства денег, а стало быть, в конечном счете «баблоса».

Игровой характер выражен и в названии книги. «Empire V» – это и «Пятая Империя» (предмет современных политологических спекуляций), и мир вампирического ампира (в-ампир или

v-empire). Пародиен, по крайней мере, для того, кто хоть немного знаком с советской литературой, и подзаголовок: «Повесть о настоящем сверхчеловеке». Вообще, в книге в соответствии с рецептами постмодернистской литературной кухни есть все – и злая политическая сатира, и каламбуры, обыгрывающие рекламные слоганы, и игра с новым русским интернет-языком, и привычные пелевинские философизмы, и забавные конспирологические теории, и даже травестийные квазикультурологические концепции, вроде того, что «язык вампира» является носителем культурной памяти. Если чего и нет (или почти нет), так это собственно фантастического – онтологической неопределенности, эпистемологической двойственности, призрачной образности, экзистенциальной тревоги и других характеристик этого художественного модуса. Культурологическая игра в фантастику выводит за скобки живое чувство фантастического: игра всегда – осознанно или неосознанно – конструирует условный, не претендующий на статус реальности универсум, мир «понарошку».

Таким образом, постмодернистская игра спонтанно деконструирует культурные оппозиции, размывая тем самым почву, на которой всегда основывалась фантастика. Фантастике вновь необходима «реальность»; чтобы разрушить и опровергнуть ее, нужны границы естественного и сверхъестественного – для того чтобы решительно стереть их, сплести и перемешать возможное и невозможное, заставить воспринимающего балансировать на грани веры и неверия, ощущая недопустимость надежной интерпретации. Фантастика вернется к себе, когда перестанет быть только интеллектуальной игрой, забавной шарадой, логическим упражнением или художественной формой экспликации социально-философских идей. Фантастическое вновь должно быть осознано как экзистенциально значимая проблема, ищущая и не находящая решения, ставящая человека перед лицом сущностного, предельного, онтологического выбора.

Наталья Анатольевна Нагорная

ОНЕЙРИЧЕСКОЕ, ФАНТАСТИЧЕСКОЕ, МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ПРОЗЕ В.О. ПЕЛЕВИНА

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Россия, Белгород

Ключевые слова: постмодернистская проза, онейросфера, иллюзорно-фантастическая реальность, сновидение и миф.

Аннотация: статья посвящена анализу сновидческого начала в постмодернистской прозе В.О. Пелевина, его связи с мифом и фантастикой.

Трудно четко отделить друг от друга три обозначенные в заголовке категории, ведь они связаны генетически, вырастают одна из другой и являются частями друг друга. И фантастика, и миф подпитываются сновидениями. В фантастической литературе, как и в вещем сне, автор заглядывает в будущее человечества. В литературе вообще, по замечанию В.П. Руднева, сон часто предстает не как иллюзия, а как сверхреальность[1].

Хотя при слове «сон» у образованного человека неизменно возникает ассоциация с именем Фрейда, не надо забывать, что Фрейд отрицал мифологическую гипотезу происхождения сновидений, признавая в них лишь реализацию неисполненных желаний, вытесненных в подсознание цензурой рассудка. Сон, в соответствии со знаменитым фрейдовским афоризмом, является царской дорогой в бессознательное. Что же есть само бессознательное и какова доля в нем фантастического элемента? Этот вопрос интересовал не одного Фрейда и не до конца разрешен и поныне.

Интерес к бессознательному, интуиции, сновидениям, воображению возникает в науке и в литературе как реакция против рационализма в конце XVIII – начале XIX вв. Сны как самопознание, как путешествие за знанием трактовали немецкие романтики, которые считали, что человек контактирует во сне со своей

[1] Руднев В.П. Культура и сон//Даугава. 1990. № 3. С. 121–124.

таинственной природой и с космической реальностью. Эта концепция, в свою очередь, уходит корнями в архаичные времена.

В примитивных культурах сновидению отводится роль посредника между миром людей и духами предков, тотемами, а также роль хранителя мифологии племени. Сновидения здесь считаются проявлением жизни души. Фиджийцы, например, верят, что душа живого человека может покинуть тело, чтобы мучить других во сне. Племя сеноев из Малайзии, как пишут многие антропологи, имеет привычку с малых лет рассказывать сны, считая их лучшей школой жизни и смерти. Как сказано у видного исследователя первобытной культуры Э.Б.Тайлора, привычка рассказывать сновидения, распространенная повсеместно, в значительной степени развивает наклонность к снам, которые являются мостом между миром живых и мертвых. «Поэтому время сна у диких характеризуется столь же частым общением с умершими, как время бодрствования – общением с живыми»[1].

Сны и мифы имеют единую основу, они отражают процессы, происходящие в глубинах человеческой психики. Героям мифов в сновидениях являются с предостережением или советом волшебные персонажи или боги, открывают им будущее, космогонические тайны. Сновидение, как и миф, архетипично по своей природе, хотя и концентрирует субъективные переживания личности. По Юнгу, архетипы появляются в мифах и сказках точно так же, как и в сновидениях и продуктах фантазии[2]. Сновидение активизирует в человеке способность к мифотворчеству, это феномен надкультурный, обогащающий разные мифологии. В снах могут возникать мифологические сюжеты, но непоследовательно, в причудливом сочетании с глубоко личной символикой сновидца, который может непосредственно участвовать и даже влиять на события сна. Можно отметить сходство в законах функционирования сна и мифа. Сон, как и миф, нуждается в толковании, в переводе с языка символов на язык понятий, он возвращает человека к мифологической сакральной эпохе, которая называется в космогониях

[1] Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С. 221.

[2] Юнг К.Г. Психология архетипа младенца//Дух Меркурий. М., 1996. С. 86–120.

некоторых народов эпохой сновидений[1]. А.М. Ремизов, например, возводит миф к сновидению: «Сновидение лежит в основе мифологии, и в основе человеческой истории»[2].

Сны в XX в. стали культовым явлением, и такое отношение к ним во многом сформировали писатели, отличающиеся интересом к мистицизму и «сумеречной» стороне сознания: Ремизов, Булгаков, Набоков, Гессе, Борхес, Павич, Коэльо, Мураками, Ривера и др. Посему без включения снов в ткань повествования теперь писать не принято. Даже модный суперсоциальный писатель С. Минаев в вышедшей в 2007 г. книге о медиа «MEDIA SAPIENC. Повесть о третьем сроке» не преминул воспользоваться сном как приемом. Воспользовавшись старой блоковской метафорой кинематографа как сна наяву, автор заставил телеведущего программы «В мире животных» Дроздова сниться политтехнологу Дроздикову (!) и давать ему во сне советы, как обрушить банк «Зевс».

Сновидение становится четвертым измерением для писателей, оно всегда остается средством, способным вывести персонажей и читателя за рамки линейного повествования, создать параллельную реальность в тексте и за его пределами, в воображении читателя. Начиная с фольклора и древнерусской литературы, сны предупреждают героев, служат знамениями, оказывают помощь в ориентации в духовном мире, визуализируют картины ада и рая, наставляют, исполняют желания, но и искушают, испытывают, ставят перед выбором, провоцируют, они амбивалентны по своей сути. Д. Нечаенко вводит сновидение в круг фантастических и утопических жанров, а также формулирует жанровые признаки сновидений, включающие выразительность сновидческих образов, сочетание в едином фабульном ряду реальных и фантастических фактов, умелое использование религиозно-мифологических символов, эмоционального фона сновидческих текстов, в котором сосуществует надежда и страх.[3].

[1] Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996.

[2] Ремизов А.М. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 69.

[3] «Сон, заветных исполненный знаков...» Таинства сновидений в мифологиях, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991.

В научных публикациях о русском постмодернизме отмечаются такие его черты как колебания между мифом и пародией, сращение эзотеричности и кичевости. Постмодернисты моделируют иллюзорно-фантастическую реальность, проявляющую себя в сновидениях, видениях, галлюцинациях персонажей. Иллюзорная реальность в постмодернизме ориентирована на идею виртуальности. Сновидения здесь становятся подтверждением идеи бесконечной многоуровневости мира. Модернистское двоемирие заменяет набор равнозначных возможных миров, созданных предшествующей общечеловеческой культурой или современными средствами массовой информации, музыкой, рекламой, коммерческой литературой.

Постмодернистская проза В. Пелевина многими исследователями квалифицируется как фантастическая. Фантастика и постмодернизм не являются взаимоисключением, наоборот, постмодернизм зачастую не обходится без фантастики, на концептуальном уровне, в области моделирования мира, и на уровне поэтики. Как отметил исследовавший современную фантастику К.Г. Фрумкин, для Пелевина непременным условием является сочетание разных технологий по созданию миров. Его персонажи всегда попадают в одну ситуацию, когда они переживают одновременно несколько разных реальностей[1].

Иллюзорная реальность в том или ином виде представлена практически во всех вещах Пелевина, будь то рассказы «Иван Кублаханов», «Спи», «Вести из Непала» или романы «Омон Ра», «Чапаев и Пустота», «Generation “П”», «Священная книга оборотня», «Ампир В»[2]. Мир у автора предстает в виде замкнутого и упорядоченного кошмарного пространства, об истинной природе которого известно лишь одиночкам, путешествующим в поисках ключа от этого мира: Затворнику из повести «Затворник и Шестипалый», Черному Барону из романа «Чапаев и Пустота», Хану из повести «Желтая стрела», шаманке Тыймы из рассказа «Бубен верхнего мира» и т.д. Так,

[1] Фрумкин К.Г. Пересечение реальностей: Виктор Пелевин//Философия и психология фантастики. С. 173–189.

[2] Подробнее об этом см. монографию: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX в.: модернизм, постмодернизм. М., 2006.

например, «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» создан в манере авторской игры с актуализацией античного мифа и с новейшими Интернет-технологиями. Шлем ужаса у Пелевина – это символ ума человека. Лабиринтом, по авторскому мнению, является сам ум. Этой буддийской идее, обычной для Пелевина, автор находит параллель в виртуальном мире Интернета. Пелевинские персонажи могут общаться только с помощью письменных посланий друг другу, имея в комнатах клавиатуру и мониторы. Ariadna видит сны о лабиринте и об Астериске-Минотавре, но не может никого из этого лабиринта вывести, она лишь собирает во сне информацию о месте, куда они все попали и пересказывает ее другим. Тесеем объявляет себя редко и исключительно нецензурно участвующий в диалоге Sliff_zoSSchitan, считая всех других животными и деталями его собственного ума. В итоге он высказывает предположение, что все окружающее и они сами являются лишь ментальными проекциями, и все персонажи должны совершить акт символического рождения в мир.

Еще с конца 1980-х гг., когда Пелевин был сотрудником журнала «Наука и религия», где готовил публикации по восточному мистицизму, основной его темой стала иллюзорность видимого мира. Эта тема уходит корнями в восточную философию, на которую постоянно ссылается автор. В финале первого опубликованного произведения автора – рассказа «Колдун Игнат и люди» (1989) – колдун побеждает агрессивную по отношению к нему видимую реальность, просто растворяясь в воздухе. Роман «Чапаев и Пустота» (1996) построен в форме коллажа снов-видений персонажей об истории и современности. В финале романа «Священная книга оборотня» (2005) героиня вступает в Радужный Поток, подобный буддийской нирване, оставляя текст романа в качестве инструкции для посвященных. Авторская игра фантастическими мирами, новыми мифами, рожденными из пепла старых снов, пространственно-временными категориями призваны показать иллюзорность реальности и самого «я» персонажа. Пелевин приспосабливает к своим целям индуистский миф о вселенной как о сновидении ее создателя Брахмы («Иван Кублаханов») и буддийскую док-

трину об иллюзорности мира («Чапаев и Пустота»), а легенды о вампирах заставляет служить новой мифологии олигархов, изучающих науки «дискурса» и «гламура» («Ампир В»).

Онейросфера Пелевина основана на традиционной концепции жизни-сна, автор описывает разные способы спать и видеть сны, стадии сна, одновременные, параллельные, совместные сновидения, взаимоотношение сна и телевидения. Коллективное сновидение формируется гипнотическим воздействием на сознание человека средств массовой информации, телевидения, идеологии, стереотипов мышления и поведения. У Пелевина видим не только описания наркотических видений персонажей, но и описание техники управления снами. Здесь ирония над советской реальностью перемежается с пародией на «искусство сновидения» К.Кастанеды. Овладение погружением в сон, в который превращается жизнь, называется в рассказе «Спи» мастерством и серьезно-иронически трактуется автором как онейрическая техника, доступная немногим. Это искусство называется сейчас онейронавтикой.

Персонажи Пелевина лишь пытаются преодолеть границу привычного мира и делают первый шаг к выходу, но что будет с ними потом, автор не показывает. Так, Вавилен Татарский из романа «Generation “П”», ставший в итоге восхождения по лестнице карьеры, земным мужем богини Иштар, созерцает себя уходящим из мира в рекламном ролике с фигурой странника. Он истончается, делится на множество своих копий-двойников, исчезает в виртуальной реальности, в мире компьютерного моделирования.

В финале романа «Священная книга оборотня» Пелевин отправил персонажа в Нирвану, связав Просветление напрямую с любовью. С ее помощью лиса по имени А постигает свое Я, и путь этому сакральному алфавиту пролагает именно любовь. Но последний «вампирический» роман автора снова разрушает прекраснодушные иллюзии читателя о гармонии, к которой приходит персонаж Пелевина. Роман имеет два названия: «Ампир В» и «Empire V», причем на обложке дан английский вариант. Русско-английская словесная игра с названием является уже традиционной для автора, достаточно вспомнить на-

звание романа «Generation “П”», вызвавшее массу толкований в среде критиков и литературоведов. Ясно, что Ампир В – это анаграмма, элементарная перестановка букв в слове «вампир». Но появляется еще несколько оттенков: стиль ампир, который воскресили из мертвых современные глянцевые журналы. А также империя вампиров и Пятая империя, пришедшая на смену Третьему Рейху нацизма и Четвертому Риму глобализма. Здесь вселенская империя вампиров – Empire V – предстает в виде анонимной диктатуры, в незапамятные времена создавшей людей в качестве «сырья» или «дойных коров» для самих себя. Хотя роман и является пародией на целый пласт литературы и кино о вампирах (вампир Рама у Пелевина сродни «полукровке» Блэйду, борцу с вампирами), но это еще один аспект в осмыслении темы. Нет сомнений, что скоро появятся экранизация романа и его сценические постановки. Фильмы по книгам С. Лукьяненко, снятые режиссером Т.Бекмамбетовым, «попали в тему», то есть вышли как раз в то время, когда вампирическая тема была на плаву, переживая свой очередной взлет. А роман Пелевина является уже двойной цитацией книг и фильмов. Хотя роман нельзя назвать большой авторской удачей, он страдает от этой цитации и от самоповторов, все же Пелевин внес нечто новое в тему, и это новое связано не с новой вампирической иерархией в обществе современных «халдеев»-политиков, а как раз с иллюзорной реальностью. Когда молодому вампиру Раме впервые предстоит попробовать в ходе «Красной церемонии» «баблос» – особую эссенцию, которую вырабатывают люди и которой питаются вампиры, – он видит внутреннюю галлюцинацию с полетом. По версии Пелевина оказывается, что человек не способен понять смысл жизни потому, что энергией, нужной для его постижения, питаются вампиры. Они летят сквозь сны людей и пожирают капли людской надежды и смысла. «Я чувствовал себя тенью, летящей через тысячи снов и питающейся ими. Чужие души казались мне раскрытой книгой – я понимал про них все. Моей пищей были те самые сны наяву, в которые человек незаметно проваливается много раз в день, когда его взгляд движется по глянцевой странице, экра-

ну или чужим лицам»[1]. Вампиры, как жнецы, пожинают капли красной энергии-«баблоса» и отдают ее своей черной богине, Великой Мыши, которую зовут Иштар. Затем она из всего «урожая» отдает своим подданным по одной красной капле, которой хватает, чтобы ощутить безмятежность и всеведение до следующей Красной Церемонии.

Новый мировой порядок, который установили Рама и его любимая женщина Гера, как в кривом зеркале, отражает мечты о справедливом обществе и золотом веке, но веке не людей, а вампиров. Это не случайно и не просто пародия, ведь роман имеет подзаголовок: «Повесть о настоящем сверхчеловеке», а значит тут вступают в силу ницшеанские, горьковские контексты, да и контекст самого автора, еще в романе «Омон Ра» травестийно истолковавшего советский миф о «настоящем человеке» Алексее Маресьеве[2].

Сочетание демифологизации сакрального (к области которого традиционно относятся сновидения) и новой мифологизации, характерное для русского постмодернизма, распространяется и онейрический компонент прозы Пелевина, который выходит теперь из области мистики. Фантастика сновидений перемешана у автора с политикой и жизнью столичного бомонда. Теряя свой маргинальный статус, сны уже не являются грозным предсказанием будущего, включаясь в каталог предметов и знаков мира-текста. Но даже в таком секуляризованном виде они наполнены цитатными осколками мифов, не меняя своей архетипической природы. Сны занимают все большее пространство в постмодернистских текстах, становятся равны повседневности и вытесняют ее на периферию сознания персонажей.

Сновидения в постмодернизме приобретают характер то навязчивого бреда, вытесняющего обыденную, бытовую реальность, то странных откровений о мироустройстве, в котором сосуществуют разные формы жизни. Путешествия персонажей в других измерениях, временах и пространствах, совершаемые

[1] Пелевин В. Ампир В. М., 2006. С. 345.

[2] Этот цитатный ряд продолжил в своем романе «ДУХLESS: Повесть о ненастоящем человеке» Сергей Минаев.

ими во сне, под влиянием галлюциногенов, стресса, безумия нередко сочетаются с «путешествиями» по различным текстам мировой культуры. Идеи кармы, перевоплощения, странствий сознания по промежуточным зонам между жизнью и смертью, идея посвящения и трансформаций низшего «я» в высшее – формируют сны персонажей Пелевина, вспоминающих детство или устремляющихся к свободе. Они преподносятся и как часть художественной концепции, и как яркий набросок «пейзажа души», эпизод духовной биографии персонажа, запечатленный мгновенным снимком художника.

Оксана Павловна Палий

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ МИФА В ЧЕШСКОЙ ПРОЗЕ

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Украина, Киев

Ключевые слова: миф, постмодернизм, рецепция, архетипный образ, мифологический мотив.

Аннотация: *В статье на примере произведений современных чешских прозаиков исследуются основные формы рецепции и трансформации архетипных сюжетов и образов в постмодернистской художественной практике, а также демонстрируется формирование жанровых признаков постмодернистского романа на основе традиционных мифологических мотивов*.

В основе стремления постмодернизма к вариативному продуцированию культурно-универсальных представлений лежит мифологическая парадигма. Благодаря многовековой традиции своего осмысления, миф к концу XX века превратился в многозначную категорию, способную выражать, иллюстрировать, обозначать и символизировать чрезвычайно широкую палитру смыслов. Поэтому практически каждый художник, обращаясь к мифу, использует его смысловые и структурные возможности по-своему. При попытке систематизировать все это многообразие речь может идти лишь о неких тенденциях, но никоим образом не об очерченных, определенных закономерностях.

Рецепция мифологического материала в постмодернистском романе определяется двумя основными моделями. Первая из них – активация архетипных пластов культуры, сюжетов и образов из античной мифологии или библейских текстов, вторая – создание текстовой реальности с помощью структурообразующих универсальных мотивов, таких как мотив путешествия, поиска, лабиринта, превращения, эсхатологический мотив. Анализ трансформации мифологических моделей в контексте интертекстуальной природы чешского постмодернистского ро-

мана позволяет выделить следующие наиболее частые формы творческой апелляции к мифу и его сюжетно-образной системе: интерпретация, мифотворчество и демифологизация.

Интерпретация, как наиболее традиционная форма рецепции мифа в постмодернистской художественной практике, реализуется через реминисценции и аллюзии, а также в виде жанрового уподобления романной и архаической реальности. С обращением к мифу связана усложненная символика, тяготение к притче, параболе, смысловой многослойности – характерные параметры художественных миров Милана Кундеры и Богумила Грабала. В произведениях этих писателей отсылка к мифу носит характер знака, авторского указания, а особенную роль в системе прочтения мифа играет поэтическая насыщенность метафоры и символа.

Метафорическая и символическая условность авторской интерпретации античных сюжетов создает аллюзивный подтекст прозы М. Кундеры. Аллюзии функционируют в его текстах как в качестве фрагментарного, так и сюжетообразующего, тематически значимого элемента. В романе «Невыносимая легкость бытия» лейтмотивом отношений героев становится метафора ребенка, принесенного потоком. Это мотив любви и сочувствия, который напоминает мифы про Моисея и Ромула: «Если бы дочка фараона не выловила из волн корзинку с младенцем Моисеем, – утверждает писатель, – не было бы Старого завета и всей нашей цивилизации»[1]. Миф про Эдипа использован в романе как инструмент манипуляций, именно его неправильное толкование приводит к необратимым изменениям в жизни героев. Для Терезы драма Софокла стала знаком тайного содружества, доверия к незнакомому человеку, что повлекло за собой измену, страх и унижение. Томаша древний миф вдохновил на написание статьи про ответственность коммунистов за судьбу народа: Эдип не знал, что убил отца и живет с собственной матерью, но, узнавши правду, покарал себя, лишив зрения, поэтому нет оправдания и коммунистам, которые не знали правду про своих вождей. Как результат, Томаш был обвинен в призыве выколоть коммунистам глаза, уволен с работы, вынужден

[1] Kundera M. Nesnesitelná lehkost bytí. Brno, 2006. S. 19.

эмигрировать. В мифе про Эдипа действует особая диалектика зрения как слепоты и слепоты как зрения. Это объясняет выбор Эдипом собственной кары и обращение Кундеры к трансформации архетипной модели именно этого образа – мотивы поступка и последствий, вины и наказания являются ведущими в его творчестве.

В романе «Шутка» писатель создает аллюзию на миф об Оресте: герой Кундеры, так же как и Орест, через много лет возвращается в родной город, чтобы отомстить. С образом Ореста связаны основные категории философии экзистенциализма – отчуждение, свобода личности, проблема выбора. Кундера особое внимание уделяет проблеме вины и ответственности, которые решает в духе индивидуализма и тотального одиночества. Герой «Шутки» бросает вызов не богам, а партийному функционеру, да еще при помощи его жены. Бунт против реальности происходит на чужом диване, ни способ, ни средства борьбы не обещают победы или хотя бы достойного поражения. Неудача и сам выбор героя выглядят трагикомично, что существенно меняет саму концепцию мифа.

Насыщение библейским интертекстом, многочисленными религиозными коннотациями характерно для художественного мира Б. Грабала. Библейские образы находят корреляты в текстах писателя, становясь неисчерпаемым источником метафор и сравнений. В романе «Я обслуживал английского короля» в костеле, который стал лагерем для политзаключенных, на стене висит репродукция картины да Винчи «Тайная вечеря», которая придает особый смысл ужину арестантов: «…все были грустные и серьезные, как будто на настоящей тайной вечере… и все больше мы начинали походить на апостолов»[1]. Религиозную коннотацию получают и «будничные» вещи, например, выброшенное из окна в реку белье: «… рубашки вдруг разбрасывали руки, как будто сторож на перекрестке, или Господь Бог, так они летели мгновение крестом в воздухе и стремглав падали на мельничное колесо… чтобы

1 Hrabal B. Obsluhoval jsem anglického krále. Praha, 2002. 238 s. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ГБ, с указанием страниц.

потом измученными медленно появиться на нем как на плахе, уже без человеческого тела» (ГБ, с.162). Возникает образ распятого Христа, обреченного на муки и страдания. В этом же романе автор использует символ вознесения на небо как лирическую, поэтическую метафору: физически неполноценный владелец отеля, поссорившись с женой, возвращается домой в нетрезвом виде и не может самостоятельно попасть домой. Жена берет его в охапку, а потом поднимается в лифте: «как будто на небо поднимаются вместе» (ГБ, с.170). Вознесение символизирует примирение, покорность, прощение – основные христианские заповеди.

Мифологическая парадигма проявляется на разных уровнях произведения – на образном, структурном, временно-пространственном, мотивном. Такие архетипные модели художественного мышления, как мотив путешествия, мотив поиска, мотив лабиринта, мотив превращения, формируя ряд сюжетно-образных ассоциаций, трансформируются в систему художественной реализации текста. Нарративную схему, формирующую фабулу романа, определяет мотив путешествия, аллюзия на который часто вынесена в заглавие: «По дороге за приключениями» П. Плацака, «Дорога на Прадед» Л. Вацулика, «Путь и дорога Гната» Г. Данека, «Участники поездки» М. Вивега, «Перелёт» Й. Странского, «Путь на Корсику Карла Кленотника» Ф. Топола. Аллюзии, вынесенные в заглавие, являются отправной точкой развертывания смысловой перспективы художественного пространства произведения. Аллюзивные названия могут преднамеренно не соответствовать содержанию, за счет чего возникает семантический сдвиг. В этом случае контекстуальное значение противостоит первоначальному смыслу, порождая аллюзивную иронию («Дорога розовых курьеров» М. Марыско, «Дорога в пекло» В. Воколека, «Выезд к вокзальному залу» Я. Топола). Сюжетообразующая роль мотива путешествия указывает на формирование постмодернистского нарратива по схеме мифологического обряда инициации с атрибутивным элементом прохождения героя через испытания.

Мифологизм чаще всего прослеживается именно на уровне построения перипетий судьбы протагониста по схеме обряда

инициации: изгнание индивидуума из общества, долгие испытания, возвращение домой в качественно новом духовном и социальном статусе («Шутка» М. Кундеры, «Ангел» Я. Топола, «Медорек» П. Плацака). Условием авантюрного романного хронотопа является момент возвращения, однако, постмодернистский дискурс, как правило, возвращения не предусматривает. В своем последнем романе «Неведение» М. Кундера использует миф про возвращение Одиссея, многозначность которого позволила писателю развить медитативную канву текста, связанную с проблемами эмиграции. Переосмыслив миф в иронично-пародийном ключе, автор приходит к выводу, что в наше время невозможно «славное возвращение», что подтверждает история с останками исландского поэта-романтика, умершего на чужбине, прах которого через сто лет решено было перезахоронить в родной земле, но, по иронии судьбы, на мифическую родину-Валгаллу были привезены кости датского мясника.

Мотив путешествия чаще всего сопровождается мотивом поиска, который широко реализуется как в постструктуралистской критике, так и в литературе. Это объясняется не только его архетипной природой, но и основными идейно-эстетическими принципами постмодернистской концепции творчества. Ведь главной целью постмодернистского дискурса является реконструкция Слова и раскрытие закономерностей его реализации в контекстуальном безграничии культурологических метафор. Мифологема поиска является своеобразной развернутой метафорой деконструктивистского метода анализа текста. В романе Я. Топола «Сестра» мотив поиска мифической сестры-возлюбленной не только направляет сюжетную интригу, но и организовывает сюжетно-композиционный уровень текста в единую апокалиптическую модель мира. Характерным для современной прозы является поиск мечты, образа из сновидений, тайны познания мира или самопознания; актуализируется мотив поиска книги и реконструкции текста. Герой произведения Б. Грабала «Слишком шумное одиночество» находится в поисках слова, так же как и персонажи романа У. Эко «Имя розы». Но, если поиск героев У.Эко осуществляется на основе законов аналитической логики и демонстрации таких центральных по-

нятий семиотики как знак, код, символ, то основной проблемой повести Грабала становится раскрытие и уничтожение понятия единства текста и, соответственно, грани между текстовой и жизненной реальностью. Миф книги (библиотеки), ставший одним из центральных постмодернистских топосов, имеет множество интерпретаций – от книги-бога, которую человечество учится читать в течение тысячелетий (книги для нас), до понимания книги как текста культуры, сокровищницы длинного пути человечества (книги о нас).

В прозе Михала Айваза постает мифологическая модель книги – культуры с утерянным кодом: книга как письмо разных цивилизаций состоит из интертекстуальных наслоений, таким образом, поиски шифра к ней оказываются напрасными. В романе «Другой город» книга с неизвестным письмом отображает существование такого же неизвестного мира, путь к которому пролегает через многочисленные испытания, одно из которых – поиски центра странного лабиринта-библиотеки. Центр является воплощением абсолютной мудрости, источником космической гармонии и порядка, возможностью самопознания. Поэтому обнаружение центра приравнивается к ритуалу посвящения.

Осуществляя свой поиск, герой постмодернистского романа проходит текстом-лабиринтом с присущей ему поливариантной структурой. В романе «Неспешность» М. Кундера, используя мотив блуждания таинственным замком, заставил одного из персонажей целую ночь бегать по гостиничным коридорам в поисках новой знакомой. В романе И. Кратохвила «Авион» действие происходит в реально существующей гостинице в городе Брно, построенной в стиле функционализма (десять глав книги – десять гостиничных этажей), лабиринты которых втягивают читателя вместе с героем в темный заговор. Таинственная библиотека-лабиринт М. Айваза похожа на непроходимые джунгли: деревянные полки лопаются и выгибаются, в разбухших от сырости книгах прорастают семена растений, и уже невозможно отличить их листья от страниц; книжные лианы, переплетаясь, тянутся вдоль стеллажей, расползаются по соседним полкам, пытаясь как можно дальше пустить корни.

Встречаются в этом первобытном книжном лесу и животные, «возможно, где-то живут и дикие племена, которые ловят библиотекарей и даже едят их: время от времени откуда-то издалека доносится грохот тамтамов; и кое-кто из библиотекарей утверждает, что видел в глубине коридоров… разрисованное лицо дикаря»[1]. Композиционно мотив лабиринта реализуется в многоуровневой организации текста. Интрига провоцирует текстуальные блуждания и главного героя, и читателя, модель лабиринта предполагает множество выходов или наоборот, их отсутствие: «…удивительная тайна заключается в том, что абсолютного центра не существует, за масками не скрываются лица, в игре в испорченный телефон вовсе нет первого слова, у перевода нет оригинала… Все места одновременно являются и центром, и краем, началом и концом, родным городом и колонией» (АМ, с. 98). В интригующей атмосфере сюжетно-композиционного лабиринта роль читателя становится более весомой, он словно несет символическую ответственность за развитие событий в романе, хотя блуждание переменчивыми реальностями игровых сюжетов дает игроку очень небольшой шанс на выигрыш.

В мифологическом сознании время циклично, ведь один из основных мифов человечества – это миф о вечном возвращении. Пространство мифа – это пространство аграрного ритуала, где все взаимосвязано. Циклически повторяемым, сущностно неизменным постает в романе Милоша Урбана «Водяной» мир природы, который втягивает в свой вечный круговорот и персонажей, один из которых является героем языческих верований, а другой олицетворяет христианство. Художественный простор, смоделированный переплетением прошлого и настоящего, языческих и христианских мифов и обрядов, характеризуется вневременностью. Вызов времени открыто бросает М. Кундера в «Неспешности» – плоскости двух эпох пересекаются в одной точке, герои двух разных литературных произведений встречаются, чтобы поделиться впечатлениями от проведенной в одном замке ночи. Переплетение историче-

[1] Ajvaz M. Druhé město. Brno, 2005. 148 s. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: АМ, с указанием страниц.

ского и мифологического времен, цикличность и незавершенность нарратива, символизация образов определяют поэтику И. Кратохвила, М. Айваза, Д. Годровой. В прозе этих авторов архетипную ситуацию моделирует мотив превращения: герои меняют имена и облики, отождествляются с повествователем, принимают подобия животных, кукол, мифических существ. И. Кратохвил отмечает, что чешские писатели не только обращаются к приемам фантастичного, мистичного, но, прежде всего, «тяготеют к созданию своего рода индивидуальных литературных мифов, которые приходят на смену мифам коллективным, доминировавшим в чешской литературе со времен национального возрождения…»[1].

Восприятие мифа как формы самосознания и творческого самовыражения формирует у писателей систему собственного мифотворчества. Топос Праги – миф культурной памяти ушедших поколений – объединяет тексты Д. Годровой и М. Айваза мотивом метаморфозы, внутренней неразрывности взаимопроникновения реального и трансцендентного миров. Тексты Даниэлы Годровой чрезвычайно насыщены разнообразными символическими смыслами, что обогащает и одновременно усложняет семантический код ее прозы. В трилогии «Мучительный город» Годрова намеренно символизирует природу обычных вещей, создавая тем самым авторскую модель мифа. Вещи исполняют роль атрибутов, необходимых для перехода из одного мира в другой. Например, муфта, давно в детстве утерянная писательницей, принадлежит по очереди всем героиням и помогает автору переходить из реального мира в художественный, превращаться в персонаж. Муфта становится примером того, что каждая отдельная сущность сохраняет в себе целый универсум: «в этой муфте… заколдовано не только ее детство, но и жизнь многих других людей, настоящих и героев романов, возможно, всего мира… Потому что самая мелкая и самая обычная вещь вбирает в себя все другие вещи и людские жизни, и даже мировую историю с её бесконечной цепочкой причин и следствий»[2].

[1] Kratochvil J. Vyznání příběhovosti. Brno, 2000. 36 s.

[2] Hodrová D. Trýznivé město. Praha, 1999. 122 s.

В романе «Бессмертная история» И. Кратохвил создает авторский миф бурной истории XX века, прослеженной с помощью мотива перевоплощения и возрождения героя. Утонувший возлюбленный является героине в подобиях разных животных, заставляя ждать его седьмого, человеческого, воплощения и проходить через все перипетии столетия: «кровавое воскресенье» 1905 года, революции, две мировые войны, август 1968 года и т.д. Чешский литературовед Л. Махала отмечает, что такой роман «описывает эзотерический путь к познанию, используя символику и геральдические эмблемы христианского и гносеологического происхождения. Тот, кто не в состоянии раскрыть и понять предлагаемые символы и аллегории, не приблизится к желанному познанию»[1].

Автор постмодернистского типа письма обращается к мифу не для того, чтобы представить читателю гармонию мира (как в произведениях модернистов), а наоборот, чтобы подчеркнуть его хаотичность и диссонанс. Миф апокалипсиса структурирует романы Яхима Топола, эсхатологический мотив актуализирует борьбу между хаосом и космосом, злом и добром, смертью и рождением. На хаос мира писатель реагирует хаосом высказывания, в котором образ современного бытия раздроблен на тысячи осколков и складывается в разные комбинации по закону калейдоскопа. Метатропом романа «Сестра» является знак крови: больному украинцу, пережившему Чернобыль, чешский врач делает полное переливание крови, но это не помогает. Послечернобыльская трагедийность не может быть устранена оперативным вмешательством, она стала частью мифа творения украинской нации. У детей-нетопырей вместо крови течет серебристая жидкость. В романе Топола появляются «новые племена» – дикие, похожие на функциональные кланы, различающиеся лишь эмблематикой, амулетами, оберегами, утратившие чувство родины, нации, своей культуры. Мотив поиска сестры пронизывает роман славянским архетипом побратимства, прослеженного в фабульной линии о дружбе четырех друзей, но братство не выдерживает испытания кризисным временем, братский миф исчерпывает себя, роман становится прощанием с коллективной мифологией.

[1] Machala L. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. Praha, 2001. 56 s.

Лабиринты мифологических аллюзий в постмодернистской прозе реализуются не только способом создания мифологизированной текстовой реальности и интерпретации религиозно-мифических мотивов и образов. Особенный статус в постмодернизме обретает момент открытия «иллюзорной» природы мифа. Чешские писатели нередко прибегают к провокационной демифологизации традиционных религиозных символов и стереотипов. Разыгрывая известные сакральные и агиографические мифологемы, они «развенчивают» миф с помощью таких художественных средств, как пародирование, пастиш, ироническая трактовка, парадокс. В романе М. Кундеры «Вальс на прощание» в образе доктора Шкреты закодирована ироническая версия Творца, а один из героев, имеет собственную теорию, объясняющую причины, по которым царь Ирод уничтожал младенцев в поисках Иисуса: «Иродом руководило благородное желание вызволить, в конце концов, мир из когтей человека»[1].

Герой Б. Грабала приравнивает католическую церковь к успешной коммерческой фирме: «…самая большая фирма на свете – это, простите, католическая церковь. Она имеет дело с чем-то, что никто не видел, чего никто не щупал, что со времен создания мира никто никогда не встретил, а это, прошу прощения, то, что называют Богом…» (ГБ, с. 148). Другой персонаж, чудаковатый поэт, написал книгу про жизнь Иисуса Христа, однако не смог рассчитаться с типографией, хозяйка которой забрала весь тираж и «кричала, что за восемь крон я всегда вам выдам одного Иисуса Христа» (ГБ, с. 160). Такая игра слов приводит к десакрализации особы Иисуса, тем более что сам герой представляет травестированное визави Спасителя: «Когда было сыро или шел дождь, он всегда заказывал говяжий суп в горшочке и сам относил замерзшим бабам. А когда нес его через площадь, он бабам каждой нес свое сердце, человеческое сердце в говяжьем бульоне… Разрезанное и приготовленное на луке с перцем, которое он нес, как священник несет дарохранительницу…» (ГБ, с. 158). В трагикомической параллели сердца как абстрактного символа божьей любви и сердца

[1] Kundera M. Valčík na rozloučenou. Brno, 1997. 107 s.

как телесного органа проступает параллель между Христом и поэтом, который предлагает абсолютную любовь бескорыстно и немедленно, невзирая на грехи человечества. Б. Грабал часто обращается к народной интерпретации теологических проблем, к желанию рассказчика из народа заполнить «белые пятна» библейских сюжетов с помощью дезинтепретации или обхода какой-либо догмы.

Новое звучание в постмодернистском романе обретают агиографические мифы чешской литературы – сюжетные схемы христианских легенд, связанных с культами святых, выступают объектом пародийной стилизации. В современной чешской прозе они «обрастают» черным юмором, иронией, сарказмом; становятся предметом языкового и ситуативного комизма, гротескного нивелирования. Ироническая аллюзия на житийный предтекст заключена в названии романа Павла Когоута «Пророчества святой Клары», действие которого происходит в 60-е годы прошлого века в провинциальном чешском городке. Протагонистка романа, на первый взгляд обычная школьница, так же как и средневековая святая, наделена даром пророчества, что приводит к ряду недоразумений и катастроф местного значения, на фоне которых разоблачается искривленная советская мораль представителей городской власти и мещанская ограниченность жителей городка. Связь с агиографическим материалом поддерживается лейтмотивами чуда и страданий за веру, текстами проповедей и молитв, святой атрибутикой и т.п. Другим перевоплощением известного средневекового святого (в этом случае Франциска Азийского) является главный герой романа Петра Шабаха «Особенная проблема Франтишка С.», слабоумный воспитанник психиатрического заведения, разговаривающий с животными. Декорацией для репродукции сцен из францисканских легенд становится Чехия конца XX ст., где иконы заменены портретами кинозвезд, молитвы – рекламными слоганами, религиозные проповеди – оголтелой агитацией новоявленных пасторов, чьи высказывания подчас безумнее, чем у пациентов спецбольницы.

К таинственной, мистической семантике легенд обращается Милош Урбан в романе «Язык Сантини». Источником тайны и

предметом поиска становится рекламный слоган, с помощью которого можно продать все, что угодно. В поисках этого универсального сочетания слов главный герой, рекламный агент, обнаруживает, что ключ к разгадке кроется в легенде о Яне Непомуцком, которая, в свою очередь, связана с шифром архитектора Яна Блажея Сантини-Ахеля. Легенда о культовом чешском святом служит в романе не фабульной основой, а, скорее, метатекстом, позволяющим развить медитативную канву повествования вокруг обстоятельств смерти святого (охрана тайны исповеди), противопоставив его молчание многословности современного мира.

Миф чешского национального возрождения иронично переосмысливается в новелле М. Урбана «Последняя точка в деле о рукописях». Развенчивая один из самых «неприкосновенных» мифов чешской истории, Урбан строит сюжет на «новом расследовании» истории Краледворской и Зеленогорской рукописей. Автор приводит своих героев к неожиданному открытию, что сфальсифицированы были не рукописи, а мнимый факт их подделки и что совершили это не мужчины, а девушки Ганка и Линда – с целью заставить чехов реальнее смотреть на собственную историю. Воспользовавшись приемами детективного жанра, автор пародирует научную и феминистическую литературу, для чего вкрапливает в текст вымышленные письма Божены Немцовой и записи из дневника ее мужа.

Таким образом, чешская постмодернистская литература демонстрирует переплетение и взаимодеконструкцию архаического мифа, мифологии социализма и постмодернистского мировоззренческого хаоса. Высокий уровень мифологизации современной чешской прозы свидетельствует о том, что поиск перспективных векторов национального развития не прекращается в новой исторической парадигме. Анализ рецепции мифологических моделей открывает ориентацию авторов не только на эстетические каноны постмодернизма, а и на обращение к мифу как способу философского и художественного познания мира. Мифологический дискурс оказался удобным кодом для поднятия сложных проблем современности благодаря присущим ему символичности, целостности мировосприятия и космологическому значению.

Ольга Андреевна Сабинина

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АСПЕКТ ОБРАЗОВ ВАМПИРОВ В ФАНТАСТИЧЕСКИХ РОМАНАХ СЕРГЕЯ ЛУКЬЯНЕНКО

Челябинский государственный университет, Миасский филиал

Россия, Миасс

Ключевые слова: демонология, вампир, фольклорные представления.

Аннотация: *В народной славянской демонологии широко представлены образы вампиров. Пользуются популярностью подобные образы и в современной литературе фэнтези. В романах Сергея Лукьяненко вампиры имеют как традиционно-фольклорные, так и индивидуально-авторские черты.*

Популярность жанра fantasy растет день ото дня. Появляются все новые авторы и поклонники, новые герои и сюжеты. Но так или иначе, существуют устойчивые образы, появляющиеся практически во всех произведениях жанра fantasy. Одним из самых популярных среди них является, конечно же, образ вампира. Почти в каждом произведении, написанном в жанре fantasy, мы встретим либо образ самого вампира, либо персонажей, по каким-либо причинам пьющих человеческую кровь.

К традиционным образам обращаются и такие культовые писатели, как автор истории о Дозорах Сергей Лукьяненко.

В художественном мире С. Лукьяненко, созданном в тетралогии о Дозорах, образы вампиров занимают немаловажное место (вампирами в сюжете являются молодая пара (имена не указаны), Костя и его семья, инквизитор Витезлав). Наша задача – проследить традиционные и авторские черты в этих образах.

Начнем с того, что есть вообще вампир и как его узнать внешне. В народном представлении, вампир – это «мертвец, по ночам встающий из могилы или являющийся в облике летучей мыши, сосущий кровь у спящих людей, насылающий кошмары»[1]. Ему

[1] Мелетинский Е.М. Вампир//Мифологический словарь. М.; 1991. С. 113.

необходимо пить человеческую кровь для продления своего существования. Но, если в демонологии вампир – всегда враг роду человеческому, то в романе С. Лукьяненко эта черта отсутствует. Вампиры в его произведении предстают перед нами не кровожадными монстрами, а несчастными жертвами собственной природы, отверженными и «наказанными не за преступление, а за потенциальную возможность его совершить»[1]. Их жажда крови становится для них мучительным проклятием.

Внешний облик вампира в представлении народа был следующим: «мертвец, ставший вампиром, не подвержен тлению; он лежит в гробу лицом вниз, и лицо у него красное (или лицо бледное, но глаза налиты кровью), а язык острый, как жало змеи» (ЛН, с. 35) В романе С. Лукьяненко вампир существует в двух ипостасях: в реальной жизни он неотличим от простых смертных ни внешне, ни по поведению («в реальности он [Костя – *О.С.*], как и вся его семья, казался совершенно обычным» (ЛН, с. 36). В момент охоты Илии в сумраке их отличает «худое лицо, впалые щеки, бледная кожа», глаза «черные, огромные, притягивающие» (ЛН, с. 9). Как пишет С. Лукьяненко, вампиры имеют в облике нечто общее, «похожи как брат и сестра, не чертами, а чем-то неуловимым, общим для них, наброшенным сверху, словно пыльный полупрозрачный тюль» (ЛН, с. 9).

В корне различается образ жизни вампиров в преданиях и в романе. Как уже было сказано выше, вампир, в представлении народа, днем лежит в гробу, а ночью выходит на охоту. Вампиры в романе ведут образ жизни, почти ничем не отличающийся от человеческого. Они живут среди людей, имеют семьи (напр., семья Кости), друзей и родных, спят в нормальных кроватях, едят человеческую пищу (сцена чаепития в квартире дозорного Антона, приглашение Антоном семьи Кости к себе на чай), работают, ходят на пляж. Известны их заслуги «в развитии медицины и в пропаганде донорства» (ЛН, с. 39). Если в народных преданиях вампир днем спит в гробу, то в романе С.Лукьяненко вампиры в любое время суток свободно перемещаются и солнце не сжигает их заживо, а лишь «давит» сверху. Вампиры не

[1] Лукьяненко С. Ночной дозор. М.; 2004. С. 37. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ЛН, с указанием страниц.

боятся холода, обладают способностью к перевоплощению в животных и являются единственными, кто нуждается «в приглашении, чтобы войти в чужой дом, это их плата за излишнюю силу и гастрономический подход к людям» (ЛН, с. 71).

Еще раз упомянем, что в демонологии вампиры – враги и истребители рода человеческого. В романе С. Лукьяненко все Иные, в том числе и вампиры, поделены на Светлых и Темных. Между ними заключен мирный договор (Великий Договор), содержащий их права и обязанности. Вследствие этого договора каждый инициированный Иной обязан иметь регистрационную метку (постоянную или временную). Инициация Иных также должна проходить в соответствии с правилами. Хотя вампиры и находятся на стороне Тьмы, в большинстве случаев (за исключением маньяков и нелегалов) они не являются безумными кровопийцами, ведут мирное сосуществование среди людей, пьют свиную и донорскую кровь и иногда получают в Ночном Дозоре лицензии на убийство. Это принципиально новая черта вампиров, подчеркивающая их стремление к нормальной жизни.

Но главной особенностью, отличающей вампиров в романе от вампиров в преданиях, является наличие у них внутреннего мира, чувств, эмоций и переживаний. Так, молодой вампир (его имя не названо) влюбляется в свою жертву, выданную ему по лицензии, и, чтобы спасти, обращает ее в себе подобную. Юный Костя долгое время мечтал стать человеком, пока не смирился. В такой ситуации вампиры становятся почти на одну ступень с людьми, от которых их отличает неживая природа и необходимость пить кровь.

Иной взгляд представлен и на то, как превращаются в вампиров. «Согласно народным поверьям, возникшим под влиянием европейских мифов, вампирами становятся люди, другими вампирами. Но в славянских верованиях превращению покойника в вампира способствовала чаще всего нечистая смерть или неправедная жизнь покойного. Считалось, например, что если человек был большим грешником, то земля не примет его, он станет выходить из могилы и мстить живым, высасывая их кровь, пожирая их и т.д. В некоторых местах Украины верили, что вампиром может стать человек, рожденный в «такой час»,

в особо злую погоду и неблагоприятную минуту (например, в полнолуние или в безлуние). Иногда превращение в вампира приписывали несоблюдению некоторых обрядов: например, практически повсеместно у славян был известен обычай завешивать или отворачивать к стене зеркало, когда в доме находился покойник; по поверью, если этого не сделать, то умерший станет вампиром. Считалось также, что вампирами часто становятся покойные колдуны и ведьмы, которые при жизни знались с нечистой силой и продали душу нечистому (черту)»[1].

В романе же указаны только два способа обращения: в случае укуса вампира (инициация может быть добровольной и насильной, но последний вариант является нелегальным и карается законом) или в случае, когда у пары вампиров рождается ребенок, «у ребенка в таких условиях шансов вырасти человеком почти не остается» (ЛН, с. 34).

Так как вампиры, в народном представлении, существа исключительно опасные и жестокие, то они обязательно подлежат уничтожению. «Для того, чтобы прекратить блуждания мертвеца, крестьяне применяли самые разные способы. Одним из надежнейших средств считался осиновый кол: так в некоторых местах существовало поверье, что ходячего покойника, вампира, можно убить ударом осинового кола (полена) наотмашь; в других же местах селяне, подозревая в каком-нибудь покойнике вампира, раскапывали его могилу (делали это днем, пока он лежал в гробу) и забивали ему в грудь, в спину или в сердце осиновый кол, либо отрубали покойнику голову, забивали в рот осиновый колышек или зуб бороны, сжигали труп на осиновом коле и т.п.».

В романе С. Лукьяненко вампира можно убить, взломав регистрационную метку или использовав специальные амулеты. Для защиты и нанесения тяжких ожогов можно использовать алкоголь. Но, как пишет автор, «не спасет ни серебро, ни осина, ни святой крест» (ЛН, с. 75).

Таким образом, мы видим, что в своей тетралогии о Дозорах Сергей Лукьяненко создает свой собственный магический мир,

[1] Шапарова Н.С. Вампир/Краткая энциклопедия славянской мифологии. М.; 2001. С. 135-136.

образы вампиров в котором хотя и основаны на традиционных народных верованиях, все же в основном обладают своими уникальными, ранее не встречавшимися в литературе чертами. В исследуемом нами произведении автор, Сергей Лукьяненко, существенно расширил художественные характеристики образов вампиров, выдвинув их на качественно новый уровень.

Татьяна Викторовна Савельева

КОНСТАНТЫ «СВЕТ» И «ТЬМА» В ФАНТАСТИЧЕСКОМ МИРЕ НИКА ПЕРУМОВА

Челябинский государственный университет, Миасский филиал

Россия, Миасс

Ключевые слова: образ мира, конфликт света и тьмы, третья сила.

Аннотация: *Тьма и Свет в мире Перумова теряют традиционное понимание и восприятие, утрачивают полярность, иногда меняются местами в привычной системе этических координат. В итоге Тьма и Свет объединяются против «Неназываемого». Возможность свободного выбора и трудное этическое самоопределение героя, в том числе, основа популярности книг Перумова.*

Константы – устойчивые концепты культуры, которые транслируются от поколения к поколению через фольклорные и литературные тексты. Константы – своеобразные коды культурной информации в аспекте ментальности. В литературной традиции принято рассматривать константы «тьма» и «свет» как антонимичные. Даль определяет «свет» как вселенную, мир, нашу землю, шар земной[1]. Свету всегда сопутствуют эпитеты: вольный, белый, божий.

Подобное понимание исследуемых констант относится и к классической литературе «фэнтези», где рассматриваемые категории обладают антогонистическими признаками, атрибутами, даже мировоззренческими принципами, составляя таким образом смысловую и языковую оппозицию. Например, в романах Дж.Р. Толкиена мы видим четкое разделение на Тьму и Свет, черное и белое, добро и зло. Вокруг концепта «тьма» группируются понятия: ночь, мрак, зло, страх, ужас, орк, гоблин, тролль. Вокруг концепта «свет» – понятия: день, светлый, белый, радость, эльф, хоббит. Только маги и представите-

[1]Даль В.И. Толковый словарь русского языка. М., 2002.

ли человеческой расы могут встать как на путь добра, так и на путь зла.

Иную картину мироздания мы видим в художественном мире, созданном в произведениях Ника Перумова. Образ мира представляет собой упорядоченную концептуальную систему. Оппозиция Тьма – Свет здесь тоже является центральной, системообразующей. Уже в трилогии, продолжающей эпопею Толкиена о властелине колец («Эльфийский клинок», «Черное копье», «Адамант Хенны»), можно увидеть отступление от привычной черно-белой парадигмы мира. Здесь есть не только светлые, но и темные эльфы, один из главных героев Олмер постепенно проходит путь от Света к Тьме. Однако в этих произведениях Н. Перумова остается практически однозначное понимание Тьмы как Зла и Света как Добра. В последующем творчестве писателя ситуация меняется. Материалом для нашего исследования стала сага Н. Перумова о Хранителе мечей, где категории «тьма» и «свет» переплетаются в еще более причудливом рисунке, хотя заметно это не сразу. На первый взгляд, в Эвиале присутствует традиционное разделение на Добро и Зло:

- Существует весь светлый мир и Западная тьма, воспринимаемая как угроза всему сущему;
- В Вечном лесу живут светлые эльфы, в Нарне – темные.
- Белый совет возглавляет традиционную магию, которой обучают в Ордосской Академии волшебства и Волшебном дворе Меганы, а последователи черного мага Салладорца объединились в Темную школу птенцов.
- В самой академии присутствует факультет Малефицистики, сиречь, злодеяния, «где избранные должны постигать саму Тьму»[1].

Тьма как зло присутствует и на языковом уровне: ее не просто боятся, ею пугают, проклинают, она вошла в поговорки. «Чем тьма не шутит?» (ПР, с. 11). «Кого там тьма несет?» (ПР, с. 15). «Открыть двери тьма знает кому?» (ПР, с. 15). Есть и другие признаки традиционного восприятия Тьмы, мрака как злого

[1] Перумов Н. Рождение мага. Цикл «Хранитель мечей», М., 2006. С. 66. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ПР, с страниц.

начала. Факультет Малефицистики возглавляет дуот, представитель враждебной человечеству расы, с которой в прошлом велись кровопролитные войны. Главный герой Фесс, поступив на факультет, получает имя Неясыть, «хищный и жуткий обитатель края полярной тьмы, ужас мирных крачек, налетающий что ни ночь за своей кровавой данью» (ПР, с. 5, 66).

Однако уже на первых страницах «Рождения мага» мы видим, как смешиваются «черное» и «белое», традиционно разводимые по полюсам «Тьма» и «Свет». Так, обитель декана факультета Малефицистики напоминает обыкновенную провинциальную гостиницу, главная площадь в Академии – черная, и хотя ее обычно обходят стороной, но прием аколитов происходит именно у черного камня. «Черный цвет древней скалы, помимо прочего, служил и вечным напоминанием молодым ученикам, подмастерьям и даже мастерам, что первичной субстанцией этого грешного, тварного мира была Тьма, вечная, неизменная, неистребимая и враждебная всем тем, кто потревожит ее покой» (ПР, с. 29).

На западе Эвиала обосновалась сама смерть, Неведомое море тьмы, не имевшее ни границ, ни пределов, откуда назад «никто не возвращался» (ПР, с. 30). Однако, собираясь в последний путь по этому морю, капитаны поднимают на мачте белоснежный флаг.

Неясыть выбирает специальность некроманта, которая проецируется как одно из самых «злых» ремесел, хотя и необходимых в Эвиале, где разупокаивание кладбищ – достаточно частое явление. Основа основ в некромантии – зло. «Не абстрактное Зло с большой буквы из философских трактатов, а самое обычное, земное – причинение боли, например, тому, кто слабее тебя» (ПР, с. 89). Путь Тьмы, на который встает Кэр Лаэда (он же Фесс, он же Неясыть) – это совершение меньшего зла во имя предотвращения большего, работа честного некроманта, который «каждый день, каждую ночь встает на дороге тех, кого злая сила лишила покоя»[1]. Против зомби, скелетов, костяных

[1] Перумов Н. Война мага. Цикл «Хранитель мечей», М., 2006. С. 17. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ПВ, с указанием страниц.

гончих не годится светлая магия, только темные, замешанные на крови и боли заклятия. Аколит факультета Малефицистики имеет черный плащ, после выпуска – черный посох, приводящий в ужас суеверное население. Нужные эликсиры у некроманта черного цвета. Огонь на испытаниях в академии он тушит с помощью громадной черной птицы, сотканной из сплошной непроглядной черноты, где нет ни малейших оттенков, кроме черного. Неясыть изучает «Анналы тьмы», созданные дуотами, произносит заклинания на языке ночи, созданном великими чародеями прежде, «чем соединенные рати Света одержали свою решительную победу» (ПР, с. 155). В спутники некроманту Белый Совет дает гнома и орка, последний из названных традиционно ассоциируется с Тьмой.

Постепенно читатель Н. Перумова вслед за Фесом узнает о «странном дуализме, о том, что в этом мире действует не только Западная тьма и обитающий где-то в иномирных эмпиреях Спаситель, но и целые рои божков поменьше» (ПР, с. 106), которые тоже вмешиваются в борьбу света и тьмы. Одними из самых сильных являются представители шестерки темных властителей, могущих противостоять Белому Совету – Дара, обвивающая тьмой, Аххи, хозяин горных пещер, Сирин, повелитель полярных ночей, Зенда, владычица Долины смерти, Шаадан, обитающий в глубине Моря ветров, Уккарон, владыка черной ямы, куда изливается темная река.

Постепенно читателю становится все яснее, что принадлежащее или посвященное Тьме нельзя равнять со злом. Это вновь проявляется и на языковом уровне. У Тьмы появляются нейтральные и положительно окрашенные эпитеты: «милосердная тьма, которая никому не отказала в помощи» (ПР, с. 123). Изначально путь Тьмы Неясыть выбирает для того, чтобы разгадать загадку своего появления в Эвиале, но на самом деле его путь – это путь служения людям, Добру.

С другой стороны, автор показывает нам, что святые отцы Эвиала, позиционирующие себя как служители Света, являются синонимом экзекуций, казней, смерти, несмотря на древний символ космической идеи – стрелу обращенную к небу.

О светлых магах тоже появляется не слишком лестное мнение: «Светлые живут в постоянном страхе, они не радуются жизни, они шарахаются от каждой тени, каждая набежавшая на солнце туча представляется провозвестником Великой Тьмы» (ПР, с. 165). Функциональная близость главных героев – Феса и Этлау – рождает сходные мотивы. Постепенно Тьма и Свет меняются местами. Светлый отец Этлау, призванный спасать, утешать, готов принести в жертву сколько угодно добрых прихожан, лишь бы добраться до некроманта. Фесс, за которым развевается темный плащ Разрушителя, делает все, чтобы спасти людей, встречающихся на его пути, готов пожертвовать собой, чтобы спасти весь Эвиал. Черный фламберг Сильвии служит спасению мира, а Белая перчатка Императора, наоборот, едва не губит его. Западная тьма на самом деле оказывается Сущностью, провозвестником Спасителя, его глашатаем и предтечей. Сущность же – это не тьма, это отсутствие всего. Гнома Эйтери, Сотворяющая, говорит: «Неправильно называть ее Тьмой. Скорее это Тень. Серое отражение в зеркале несбывшегося. Морок, обретший не плоть, но силу» (ПР, с. 172).

Зло в Эвиале перестает быть черным, оно приобретает серый оттенок, оттенок чистого «Ничто». «Вокруг Аркина странная темнота растекалась вширь, и весна умирала. Власть брало серое безвременье, сильно и неприятно похожее на вечный сон, который уже не закончится пробуждением» (ПВ, с. 53). «Над престолом первосвященников Эвиала поднималась чудовищная призрачная сфера, пепельно-серая паутина» (ПВ, с. 120).

Светлый отец Этлау становится отступником, он уже убежден, что Спаситель не благо. «Я был там, я видел это, я смотрел за грань. Там нет ничего, о чем говорит священное писание. Нет никакого посмертия, дракон. Нет ни милостей, ни кары. Нет воздаяния. Есть лишь утроба. Его утроба. И…я не хочу туда» (ПВ, с. 62).

А светлой королеве эльфов Вечного леса не никакого дела до остающихся в Эвиале на верную гибель, пока она может спасти эльфов. Ее служение Добру оказалось до известных пределов. Напротив, некромант Неясыть все чаще обращается к светлым делам и светлой магии. Даже при вычерчивании

звезды он кроме двух символов темной магии использует семь символов белой магии.

Когда переплетаются Свет и Тьма, по одну сторону баррикад оказываются существа, издавна живущие во вражде: орки и эльфы, люди и вампиры. Вместе идут к одной цели вампир Эфраим, Хозяйка Волшебного двора Мегана и «спасителева невеста», настоятельница, имени которой так никто и не узнал. Укус вампира в это перевернувшемся мире со сдвинутой системой этических координат становится благом, спасает Мегану от своего же собственного заклятия, выпивающего ее силы. Эфраим, порождение ночи, служит делу Света. «Надо же, – уныло думал вампир, едва взмахивая отяжелевшими крыльями. – Сколько живу, радовался тьме. А оказалось, что от нее надо бежать еще резвее и шибче, чем от света…» (ПВ, с. 120).

Известны и понятны традиционные способы разрешения конфликта Света и Тьмы: либо побеждает Свет, либо (в литературной традиции гораздо реже) Тьма. У Перумова Свет и Тьма объединяются вместе в противостоянии Неназываемому.

Кроме двух традиционно противоборствующих сторон, в художественном мире Н. Перумова есть третья сила, которая не берется никого судить, никого не отвергает. К Великому Орлангуру могли прийти, не опасаясь за свою жизнь, как избравшие путь Света, так и путь Тьмы, а также ищущие свой путь. Эта третья сила готова вести за собой и (как мы видим в «Адаманте Хенны») жертвовать собой. Третью силу представляют и Ракот с Хедином, блюстители равновесия, ею же являются драконы. Именно драконы охраняют кристаллы силы в Эвиале, они стараются выдержать нейтралитет, но все-таки оказываются на стороне Добра. «Аэсонне пробила завесу распространяющегося сумрака. И внизу вновь зазеленело» (ПВ, с. 53).

Постепенно поговорки и речевые обороты, в которых присутствует концепт тьмы, тоже меняются. «Тьма и Свет, как я раньше не замечал этого?» (ПВ, с. 54). Эти слова принадлежат Кэру Лаэду, что неудивительно, ведь он сам не может разобраться, кому служит. В конце концов, главный герой приходит к выводу: Тьма не есть зло, как не есть она и однозначное добро. Нет ничего абсолютного. Все относительно.

Ник Перумов объясняет философскую парадигму своего мира следующим образом: Мне неинтересно рассматривать конфликты в паре «бог – дьявол», где и так все ясно. Мне интересно исследовать, какая правда стоит за каждой из сторон, какие силы заставляют их действовать? Нет изначально плохих и изначально хороших.

Еще один вывод, следующий из анализа конфликта Света и Тьмы в художественном мире Перумова, кажется нам интересным. Добро не может быть с кулаками, иначе оно перестает быть добром. Добро, наделенное силой, часто забывает о справедливости. Примеры всем известны. Часто искреннее и благородное стремление обратить всех в истинную веру кончается кострами инквизиции.

На наш взгляд, именно неоднозначность концептов «Свет» и «Тьма»и тема этического самоопределения героя делают книги Н. Перумова столь популярными. Исследование противостояния Тьмы и Света, черного и белого в художественном мире писателя, как и в современной литературе фэнтези в целом ведет не к размытости нравственных понятий. Оно продиктовано, на наш взгляд, стремлением автора к толерантности, умением не навешивать ярлыки на основании только внешней, формальной принадлежности к какому-либо явлению, желанием дать возможность каждому избрать свой путь.

Юлия Анатольевна Сединина-Барковская

ОБРАЗЫ И СЮЖЕТЫ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ СЕРЬЕЗНОГО ДО СМЕШНОГО

Белорусский государственный университет
Республика Беларусь, Минск

Ключевые слова: античная мифология в фантастической литературе.

Аннотация: *Античная мифология часто становится основой для произведений писателей-фантастов. По нашему мнению, ее использование может значительно увеличить эстетическую и информационную ценность произведения. Однако зачастую фантастика воспринимается как чисто развлекательная литература. В статье анализируется соотношение развлекательного и познавательного компонента в такого рода произведениях*.

Ridentem dicere verum
Quid vetat? Ut pueris olim dant crustula blandi
Doctores, elementa velint ut discere prima.

Правда, порою не грех и с улыбкой истину молвить:
Так ведь и школьный учитель, привлечь желая питомцев,
Пряники детям дает, чтобы азбуке лучше учились[1].

С конца прошлого тысячелетия на гребне «феномена миллениума», а также в попытке возвращения к истокам, свойственной кризисным периодам в истории цивилизации, в обществе вообще и в литературе в частности наблюдается почти ажиотажный интерес к античности. Многие литературные произведения, и в первую очередь фантастические, в той или иной мере используют античную мифологию. Наряду с «серьезными» к указанной плеяде примыкают авторы, традиционно от-

[1] Гораций. Сатиры. I, 1, 24–26. Перевод М. Дмитриева.

носящиеся к представителям иронической либо юмористической фантастики.

Одним из первых произведений подобного рода стал роман Макса Фрая «Мой Рагнарёк» (1998), рассказывающий о событиях, предшествующих битве богов и хтонических чудовищ, за которой должна последовать гибель мира. Понятие «Рагнарёк» заимствовано из скандинавской мифологии, но наряду с Одином и его семьей действующими лицами романа являются представители божественных семейств других народов, в том числе и божества олимпийского пантеона. При явной неоднозначности трактовок целенаправленно деградирующих персонажей античной мифологии в романе хочется отметить ряд бесспорно положительных черт, указывающих на тщательный подход С. Мартынчик к изучению описываемых мифологических реалий. В первую очередь, несомненно удачным представляется нам введенный в ткань повествования образ Сфинкс, причем особенно приятно, что в соответствии с древнегреческой традицией, старательно забытой современной массовой культурой, данное мифологическое существо в романе подчеркнуто относится женскому полу: «…она пришла сама»[1]. Напомним, что чудовищная Сфинкс, известная современному читателю преимущественно по циклу мифов о фиванском царе Эдипе, «имела лицо женщины, грудь, лапы и хвост льва, а крылья птицы»[2] – и именно в таком облике, пусть и изрядно состаренном вереницей прошедших веков, но акцентировано женском, предстает перед нами героиня. Тем более печальным, на наш взгляд, выглядит использование в романе укоренившейся бессмысленной традиции склонения имени «Сфинкс» по образцу мужского рода: «золотые глаза Сфинкса» (ФМ, с. 57), «незадолго до встречи со Сфинксом» (ФМ, с. 67) и т. п. В соответствии с мифологической традицией Сфинкс выступает в роли испытательницы, предлагающей загадки рискующему жизнью герою (правда, текст используемой автором довольно скабрезной загадки основательно отличается от канонической, которой Сфинкс научили Музы).

[1] Фрай М. Мой Рагнарёк. СПб., 2002. С. 51. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ФМ, с указанием страниц.

[2] Аполлодор Мифологическая библиотека. I, 5, 8.

Однако если данная функция чудовища является общеизвестной, то безуспешное отгадывание загадок самой Сфинкс может показаться новым и оригинальным решением, хотя также опирается на классическую традицию: сохранились сведения о сатировской драме Эсхила «Сфинкс», где героиня терпит фиаско в попытке разгадать загадку, предложенную ей Силеном.

Адаптация античных мифологем к реалиям современной действительности в романе представляется нам интересным, хотя далеко не всегда бесспорным авторским приемом. В качестве одного из наиболее ярких примеров можно вспомнить решение проблемы дислокации царства мертвых. По мнению Гомера, царство Аида находится в недрах земли («Илиада», XX, 61–65), а вот вход в него располагается на крайнем западе за рекой Океан, омывающей землю («Одиссея», X, 508). В соответствии с буквой данной мифологической версии Макс Фрай как раз и перемещает вход в Аид на «крайний Запад»: по мнению автора, знаменитые Стигийские болота когда-то давно находились в Северной Америке, на территории штата Мэн. Впрочем, по мнению Афины, «теперь в этих местах стало немного посуше…» (ФМ, с. 153)

В полном соответствии с традиционной мифологией находится и полиморфность представленных в романе богов Олимпийского пантеона. Правда, греческие боги меняли свой облик и даже пол скорее по необходимости (к примеру, Афина принимает облик Ментора, чтобы помочь Телемаху уехать с Итаки («Одиссея», II), и молодого пастуха, дабы дать наставления Одиссею («Одиссея», XIII)), чем в угоду сформированным средствами массовой информации вкусам, однако такую трансформацию приоритетов вполне возможно объяснить необратимыми изменениями, произошедшими в личности олимпийцев под влиянием современной цивилизации. Демонстрация подобной деградации, а также новоприобретенная смертность олимпийских богов позволяет автору коснуться проблемы, неоднократно затрагиваемой в фантастической литературе: что происходит с мифологическими персонажами, когда люди перестают в них верить? Во всяком случае, выглядит подобный полиморфизм достаточно забавно (особенно спор Аполлона и Ареса за

право пользования обликом Элвиса Престли), хотя подчеркнутая аналогия между Зевсом, «престарелым владыкой, отчаянно цепляющимся за остатки своего былого величия» (ФМ, с. 266), и Л.И. Брежневым видится нам излишне лобовой, преходящей.

Если у М. Фрая тенденция переносить на персонажей античных мифов черты политических фигур недавнего прошлого только намечается, то в романе Д. Смирнова «Геракл без галстука» (2006) проведение подобного рода параллелей становится одной из основных задач автора. По сути, данное произведение представляет собой переложение наиболее популярной трактовки греческого цикла мифов о Геракле на реалии современной действительности. Следует отметить, что само название романа определяет псевдопублицистический стиль повествования, своего рода пародию, в которой язык СМИ варьируется от передовицы и политического фельетона в центральной прессе до рубрики «Из жизни звезд» провинциального бульварного листка, причем в поистине гремучей смеси. Всевозможные штампы и клише автор использует так же естественно, как дышит. Практически повсеместно в тексте романа встречаются фразы вроде: «за двенадцать лет беспримерной службы Геракл повидал крыши и покруче, чем этот небесный полковник ФСБ (как ни странно, Аполлон – *Ю. С.*)[1]». В сущности, таким образом можно пересказать любой миф любого народа.

Далеко не всегда логичной нам представляется исполнение задачи снабжения большинства античных реалий и мифологических персонажей параллелями и аналогиями в области современной действительности. «Если Эвмолп был чем-то вроде Иосифа Кабзона эллинской сцены, то Лина можно представить как адаптированный аналог нашего Макаревича…» (СГ, с. 32); «Эврисфей велел ему поселиться в Тиринфе, городе-спутнике Микен, бывшем своего рода Химками или Долгопрудным на греческий манер.» (СГ, с. 63) или «Поручать такое Гераклу было все равно, что Рокко Бальбоа избить Чебурашку» (СГ, с. 218). Откровенно говоря, художественная ценность подобного рода комментариев для нас осталась загадкой, поскольку

[1] Смирнов Д. Геракл без галстука. М., 2006. С. 332. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СГ, с указанием страниц.

априори сложно предположить умственное состояние читателя, в них нуждающегося. Пред расшалившимся воображением предстают призраки несчастных детей, вынужденных читать «Легенды и мифы древней Греции» Н.А. Куна, ничего в них не понимая, и требующих срочного перевода Д. Смирнова. Впрочем, в качестве откровенной стилизации роман, благодаря чувству юмора автора, некоторый интерес представляет.

В абсолютном недоумении нас, скромных исследователей, оставила трилогия В. Леженды «Олимпийские хроники» (2003–2005). В целом мы вновь констатируем переработку наиболее распространенных версий мифологических сюжетов, однако с прискорбием сознаемся в полной неспособности как обнаружить логические закономерности в авторских трактовках указанных мифов и их персонажей (даже если допустить, что весь греческий пантеон скопом является засланными на Землю пришельцами), так и в своей способности оценить юмористическую сторону произведений. В сентенциях, созданных по образцу «у этого самого царя Афаманта было двое детей от богини облаков Нимфоманки (нет-нет, это имя! – *Авт.)*[1]», мы абсолютно не способны уловить смысл новообразования от греческой Нефелы, а подобные многочисленные авторские комментарии вызывают ассоциацию только с печально известным наложенным зрительским смехом в ситкомах.

Герои романа А. Белянина «Сестренка из преисподней» (2001) вынуждены подвергнуться риску посещения древнегреческой обители умерших в поисках девочки-подростка Татьяны, возомнившей себя героиней японского мультипликационного сериала Сейлор Мун, борцом со Злом и Несправедливостью, и решившей «освободить всех страждущих и так наказать мучителей, чтобы впредь неповадно было. Упускалась одна маленькая, но существенная деталь – в царстве Аида демонов не было!.. Так что попытки голубоглазой воительницы в матроске творить здесь собственную справедливость выглядели несколько навязчивыми и никому особенно не нужными»[2]. Та-

[1] Леженда В. Античные хроники. М., 2004. С. 25.

[2] Белянин А. Сестренка из Преисподней. М., 2001. С. 144–145. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: БС, с указанием страниц.

ким образом, роман представляет собой любопытную попытку синтеза древней мифологии и молодежной субкультуры, которую в некоторой степени можно рассматривать как вариант создания новой мифологии, повествования о деяниях новых сверхъестественных существ и героев (недаром в определенных молодежных кругах так называемое «аниме» практически приобрело форму религии).

В целом античный компонент романа А. Белянина производит благоприятное впечатление, в первую очередь в силу наглядности, яркости и живости описания изображаемых картин, позволяющих перенестись в мир мифов нашего детства. Правда, следует отметить некоторую путаницу, допускаемую автором в топонимике античного загробного мира. Разночтения распространяются на само название царства мертвых. В древнегреческой мифологии оно традиционно именуется «Аид» или «Гадес». Однако А. Белянин в своем романе использует вместо них название «Тартар», что не является достаточно правомерным.

Дело в том, что согласно Гесиоду («Теогония», 717–745) и Аполлодору («Мифологическая библиотека», I, 1) Тартаром называется пространство, находящееся в самой глубине космоса, ниже Аида – бездна, внушающая ужас самим богам. Тартар настолько же отстоит от поверхности земли, насколько земля от неба, здесь залегают корни земли и моря, все концы и начала. Он огорожен медной стеной, и ночь окружает его в три ряда. Именно в Тартаре под охраной Сторуких томятся низвергнутые Зевсом титаны. В дальнейшем понятие «Тартар» было переосмыслено в связи с идеей посмертного воздаяния за преступления. У Вергилия он выступает в качестве составной части Аида, самого дальнего места, где также несут наказание святотатцы и прогневившие богов: Алоады, Пирифой, Салмоней, Сизиф и др. («Энеида», VI, 580–601). Однако в античной модели Аида также обязательно присутствует и обитель праведников. Гомер («Одиссея», IV, 561–569) и Вергилий («Энеида», VI, 638–678) называют ее «Элизиум» или «Елисейские поля». Гесиод в поэме «Труды и дни» упоминает «Острова блаженных» (166–173). В модели загробного мира, созданной А. Беляниным, данный компонент отсутствует, вероятно, в свя-

зи со следующим утверждением: «Райскую жизнь» здесь практически никто не получает. Богов много, каждый смертный уж кому-нибудь из них чем-то не угодил. Таким образом, некоторое наказание несут все» (БС, с. 126).

А. Белянину также не чуждо желание привнести в античную мифологическую систему элементы современной действительности – выразившееся, к примеру, в подчеркнутой коммерциализации образа Харона, перевозчика душ умерших по рекам загробного мира. В античной традиции данный мифологический персонаж перевозит в своем челне живых только в исключительных случаях: Геракл, Тесей и Пирифой заставляют старика силой, Эней показывает золотую ветвь, дающую допуск в загробный мир (Вергилий «Энеида», VI, 392–416), для остальных же путь в Аид котегорически закрыт: «В этом стигийском челне возить живых я не вправе…»[1]. Однако в рассматриваемом романе время и меркантильный интерес делают Харона значительно более покладистым.

Следует отметить, что данный персонаж вообще не пользуется любовью ни в античную эпоху, ни в наши дни. Вероятно, это связано с обычаем платить Харону обол за переправу. Наиболее безжалостен в характеристике старика Макс Фрай: «Не забудьте взять с собой деньги для Харона, – сочувственно сказал Арес. – Этот скупец скорее позволит вам себя убить, чем сдвинет с места свою лодчонку, пока не получит что ему причитается. А пересекать Стикс вплавь…» (ФМ, с. 103). С благословения автора умершие, покидая Аид, поступают с несчастным весьма негуманно: «Напоследок утопили Харона. Им всем, оказывается, давно хотелось это сделать…» (ФМ, с. 158–159). На коммерческой стороне деятельности перевозчика, причем оперируя абсолютно современной терминологией, акцентирует внимание и А. Белянин: «Полагаю, он неплохо зарабатывал на этом деле, каждая перевезенная тень давала ему монетку, а я так вообще выплатил неразговорчивому пенсионеру его индексированную зарплату за пятьсот лет вперед» (БС, с. 145).

Некоторое удивление вызывает и наличие среди персонажей кентавра нетрадиционной сексуальной ориентации. Следует

[1] Вергилий. Энеида, VI, 391. Перевод С. Ошерова.

отметить, что в античной мифологии данные миксантропические существа традиционно «воплощают в себе суровую мощь дикой природы»[1]. Возможно, оксюморон специально используется автором для усиления комического эффекта, но появление подобного персонажа в произведении, явно предназначенном для подростковой аудитории, нам кажется спорным.

Не менее, чем перипетии нелегкой сексуальной жизни указанного персонажа, вызывает недоумение странная стилизация под гекзаметр, которой он изъясняется. Довольно логично, что А. Белянин, желая создать атмосферу древнегреческого мифа, выбирает для речи героев данный поэтический метр, использовавшийся в античности для эпической поэзии и наиболее узнаваемый читателем благодаря школьному знакомству с гомеровскими поэмами: «судя по произведениям незабвенного Гомера, в Древней Греции все, от последнего пастуха до верховного бога, говорили исключительно гекзаметром» (БС, с. 112). Однако, хотя главный герой, являющийся, прошу заметить, профессиональным поэтом, выпускником Литинститута, членом Союза писателей, и уверяет, что «никаких сложностей с гекзаметром в принципе не было» (БС, с. 110), поэтические диалоги, которыми автор с завидной регулярностью потчует читателей в данной части романа, имеют более чем опосредованное отношение как к шестистопному дактилю и эпическому стилю, так и к остроумной пародии.

Наличие смехового компонента в литературе, без сомнения, приветствуется и увеличивает не только эстетическую ценность произведения, но и его популярность у читателя. Однако хотелось бы, чтобы данный компонент обязательно сочетался с серьезной и глубокой тематикой, особенно если автор берется за такой интересный и непростой материал, как античность. В противном случае, закармливая читателя пресловутыми горацианскими пряниками, но не заставляя учиться, авторы, к сожалению, способны добиться только одного результата – ожирения мозга.

---

[1] Нильссон М. Греческая народная религия. СПб., 1998. С. 18.

Леонид Гершевич Фишман

ЗАЧЕМ МЕНЯТЬ ИСТОРИЮ?

Институт философии и права УрО РАН
Россия, Екатеринбург

Ключевые слова: альтернативная история, изменение истории, миф.

Аннотация: *Обычно фантастам представляется, что чем дальше от родного времени героя отстоит историческая эпоха, в которую он попал, тем легче изменить историю. Преимущество нашего современника перед «аборигенами» велико, тогда как изменить свое собственное настоящее он почти бессилен. Но если изменяемая эпоха не далека от нас, то преимущество героя минимально. В этом случае описание изменения прошлого героем фактически является утверждением возможности для «маленького человека» изменить настоящее.*

Под альтернативной историей в фантастике подразумеваются произведения настолько разной направленности, что дать им исчерпывающую характеристику не представляется возможным. Но применительно к преследуемым нами целям необходимо провести следующее различение среди альтернативно-исторических произведений: а) события «сами по себе», без вмешательства извне пошли иначе (Например, Гитлер отложил план «Барбаросса» и не напал на СССР, а вторгся в Англию); б) события пошли иначе благодаря вмешательству извне – появлению человека из будущего, инопланетян и т. д.

Хотя второй вариант по известным причинам нельзя назвать «чистой» альтернативной историей (так, С. Соболев в исследовании «Альтернативная история: пособие для Хронохичхайкеров» считает его «псевдоальтернативой»), он нам наиболее интересен, особенно если история меняется усилиями нашего современника и соотечественника[1]. Попал наш

[1] Поэтому в дальнейшем примеры приводятся из произведений отечественных фантастов последних лет.

современник в прошлое, и у него появилась возможность изменить ход исторических событий. И сразу возникает вопрос: а зачем? Зачем ему менять историю, какие причины могут его подвигнуть на это предприятие?

Но ответить на этот вопрос нельзя, оставив без ответа другой. А именно – зачем нашему современнику отправляться в прошлое или, точнее, зачем отечественные фантасты отправляют в прошлое своих современников? Ответ же на этот вопрос невозможен без своего рода краткой инвентаризации возможностей нашего современника изменить историю. К чему мы и приступим.

Возможности менять историю

Нашему рядовому современнику (читай: писателю-фантасту) естественным образом представляется, что чем дальше от него отстоит историческая эпоха, в которую он попал, тем большее влияние на ход истории он мог бы оказать.

Поэтому не столь трудным представляется изменение истории *античности или средних веков, вообще доиндустриальной эпохи.*

Правда, очень желательно наличие команды единомышленников из своего времени. Так, в цикле В. Елманова «Обреченный век» действует целая команда. Причем главный в ней – профессиональный историк, специализирующийся именно по древней Руси. Второй по значимости – профессиональный военный. Третий – талантливый техник. Четвертый – священник. Но так или иначе их совокупного опыта и знаний уровня XX в. вполне хватает, чтобы использовать тактические нововведения, технические чудеса, а также гуманитарные новшества вроде школ или более передовых методов администрирования или разведки.

Или же герой может использовать почти исключительно гуманитарные ноу-хау, как это делает персонаж цикла Е. Красницкого «Отрок» – не технарь, не военный, не историк, а бывший депутат и менеджер. Конечно, и без технических нововведений не обходится, но они минимальны.

Гораздо хуже дело обстоит, когда в команде нет технических или гуманитарных профессионалов, а есть только военные. Тогда герои многих произведений просто предпочитают приспосабливаться к реалиям эпохи, ничего в ней не пытаясь изменить.

Например, у А. Прозорова и А. Живого в цикле «Рим должен пасть» герои, только что отслужившие срочную службу в армии, попадают в эпоху накануне Второй Пунической войны. Один из них пристраивается в армии Ганнибала и делает военную карьеру, другой точно так же делает военную и политическую карьеру у скифов. И если им суждено изменить историю, то не столько благодаря их особым навыкам или знаниям, сколько из-за самого факта их появления в прошлом и личного знакомства: Ганнибал получает возможность призвать на помощь скифов.

У А. Мазина в цикле «Римский орел» люди из будущего (космонавты) тоже не пытаются изменить историю, а делают карьеру – один у римлян, другой – у варваров, а потом оба – у римлян.

В цикле В. Большакова «Преторианец» четверо друзей тоже в итоге пристраиваются в преторианской гвардии и занимаются обычной агентурно-спецназовской работой. Причем на благо империи, которая воспринимается как большая ценность. В другом цикле того же автора («Закон меча») два наших современника, попавших в еще дорюриковскую Русь, тоже только адаптируются. И хотя один из них, судя по всему, в будущем должен стать Вещим Олегом, речь об изменении истории не идет. Во всяком случае в первой книге.

У А. Мартьянова («Вестники времен») гости из будущего преимущественно следуют в фарватере событий. К тому же, поскольку мир «Вестников» альтернативный по отношению к реальному, не совсем ясно – меняют ли немец из 1940-х и русский из 2000-х его историю или же имеющиеся различия являются лишь следствием этой альтернативности.

Примерно так же обстоит дело и в двух первых книгах цикла А. Муравьева («Меч на ладонях»). Разношерстная компания выходцев из разных периодов XX в. оказывается втянутой в перипетии эпохи первых крестовых походов. Но их единствен-

ная цель заключается в том, чтобы вернуться назад. Правда, вернувшись в свое время, они начинают очень серьезно готовиться к обратной прогулке в средневековье, но теперь уже оснащенные различной техникой и вооружением. Так что, возможно, попытки изменить историю еще впереди.

В Новое время герою уже пришлось бы покрутиться гораздо больше. Поэтому, например, А. Прозоров (первые книги цикла «Боярская сотня») предусмотрительно перебрасывает во времена раннего Ивана Грозного даже не команду, а целую тусовку ролевиков. Причем даже их школьных познаний хватает, чтобы найти себе место в жизни и процветать. В XVI в. они – обладатели многочисленных ноу-хау как технического, так и гуманитарного плана. Впрочем, изменяют ли они историю на самом деле? Ничего особенно передового в техническом смысле они ввести не пытаются, разве что усовершенствованные аналоги того, что уже есть; внешний же и внутренний политический курс Ивана Грозного они всецело поддерживают.

Но вот *уже в XVII–XVIII вв.* без специальных технических, гуманитарных или военных знаний нашему современнику, если он хочет изменить ход истории, делать нечего. Герой А. Волкова («Командор») пиратствовать в Карибском море может, используя только военные навыки и познания. Но когда его команда переезжает на петровскую Русь, то без умелых рук оказавшегося в ней станочника не получается сделать даже простейшей паровой машины. Не потому ли у М. Ахманова («Флибустьер») одинокий герой, частный сыщик, попавший в самое начало XVIII в., хотя и намеревается активно участвовать в исторических событиях (поехать в Россию и помогать Петру I), но вовсе не с целью изменения истории? Поскольку считает, что изменить ее невозможно.

В начале XX в. преимущество нашего современника почти совсем сходит на нет, если только он не захватил с собой компьютера с подробнейшей базой данных, как это делает один из героев О. Курылева («Убить фюрера»). База данных, да плюс познания профессионального историка, да плюс практические навыки второго члена команды – все это позволяет предотвратить Первую мировую войну. Во время нашей Гражданской

войны без широкого применения технических чудес тем более поделать ничего нельзя – даже усилиями целой команды. Д. Володихин в «Добровольце» посылает в стан белых 1919 г. не один десяток человек, причем неплохо подготовленных, но все, что им удается, это лишь чуть-чуть увеличить успехи Белого движения осенью того же года. Значительно раньше Володихина В. Звягинцев в «Вихрях Валгаллы» поступил гораздо осмотрительнее, заслав в то же самое время помимо команды еще и корабль, нафаршированный супертехникой мощной галактической цивилизации.

А уже если герой попадает в середину XX в., да еще перед началом Второй мировой войны или даже в ее разгар, он поистине должен обладать выдающимися способностями, дабы в одиночку, без всякой помощи и мощных технических бонусов что-то изменить.

Итак, каковы предварительные итоги инвентаризации?

По мере приближения к настоящему история становится все более негибкой, а в будущем, вероятно, усилиями отдельного человека ее изменить окажется почти невозможно, она станет практически предопределенной. Это наводит на размышления. Историки, как у нас, так и за рубежом отказались от представления о существовании жестко детерминированных «законов истории», в лучшем случае говоря о «законах–тенденциях». А в литературе дело обстоит таким образом, что эти законы, если они и не существовали раньше, не сформировались, то точно существуют сейчас и станут еще жестче в будущем. Нет пока речи о том, что *ничего* нельзя изменить. Мы бы хотели что-то изменить, верим еще в такую возможность, но понимаем, что *сегодня* это нам не по силам. То ли дело в прошлом!

Для этого нашему современнику надо:

а) попасть в критический период «войн и революций». Когда еще можно изменить историю, если не в такие периоды, точки бифуркации? Тем более, учитывая, что чем ближе к нам эпоха, тем большую инерцию исторического процесса нужно преодолеть, тем больше надо приложить усилий, привлечь мощных факторов вроде инопланетной помощи и т. д.;

б) действовать в команде, желательно из единовременников – или, по крайней мере, организовать себе таковую на месте. Причем чем больше и разнообразнее команда, тем лучше. Желательно захватить в прошлое целую тусовку ролевиков, как у Прозорова, а еще лучше – военную базу, специально рассчитанную на выживание после ядерной войны, как в «Легендах зачернодырья» Д. Беразинского;

в) далее, хорошо бы попасть в достаточно отдаленное прошлое. Тут требуется уточнение – в достаточно отдаленное прошлое *цивилизованного мира*. А то ведь если попасть во времена охотников на мамонтов, не то что цивилизацию придется создавать с нуля, но и саму Историю;

г) и, конечно, крайне желательно иметь какой-нибудь бонус, причем не только в виде знаний и умений будущего, но и военные навыки. Иначе выжить можно будет только в составе команды или попав в особо благоприятную среду. Разумеется, чем время ближе к нашему, тем нравы цивилизованнее и индивидуально приспособиться легче. Но вдруг попадешь к пиратам? (А. Волков «Командор», Е. Горелик «Не женское дело», М. Ахманов «Флибустьер»).

И вот тогда-то возникает возможность не просто неплохо устроиться в прошлом, но и поменять историю. Это эскапизм? Да, но особого рода – бегство в то время, где можно еще что-то сделать маленькому человеку, который в своем настоящем обречен быть винтиком глобальных процессов. Но этот маленький человек верит, что в далеком прошлом он стал бы если не полубогом, то могучим волшебником, который своими знаниями, волей и силой направлял бы ход истории. Не имеем ли мы дело с синдромом целого поколения, живущего не в свое время?

А может – не менять?

С другой стороны, как быть с теми героями, которые оказываются в чужом времени и не ставят себе цели изменить историю, а просто пытаются вписаться в эпоху и быт? Они ведь делают почти то же самое, что и в родном времени? Какой смысл посылать героя в прошлое со столь банальной стратегией поведения?

Даже если «наш человек» ничего и не пытается менять в прошлом, у него там появляется психологическое преимущество, которым он в своем родном времени не обладает. Даже обладая смутными знаниями в области истории, он в целом понимает смысл того, что происходит, куда движется человечество. Он знает, что его новый мир будет существовать и через сто, и через пятьсот лет, а потому в него можно без сомнений вкладывать усилия. Он видит перспективу. Да что там сто или пятьсот лет! Хоть бы тридцать-сорок, рассуждает бизнесмен Борис Мокин из «Меж трех времен» А. Бушкова, желающий переместиться в Россию 80-х гг. XIX в. Главное – хотя бы примерно знать, когда и где жить будет уж очень плохо, и туда не соваться. И это придает существованию перемещенного во времени невиданную метафизическую стабильность.

Поэтому со временем «наш человек» привыкает к бытию в прошлом и уже не хочет его покидать. Его существование там, конечно, не очень комфортно с бытовой точки зрения, но не с метафизической! По большому счету, он не очень заинтересован в том, чтобы менять историю.

И действительно, то, что произошло тысячу или две тысячи лет назад, уже воспринимается как должное, как неотъемлемая часть человеческой истории, без которой не обойтись. И даже если бы мы имели силы ее изменить, какая у нас этом может быть мотивация? Нет, конечно, лучше, если бы не было монгольского ига или Смутного времени, но они случились достаточно давно и теперь представляются чрезвычайно важной частью истории, определившей наше национальное и культурное лицо. Пытаться что-то изменить в таких ключевых точках значит рисковать национально-культурной идентичностью. Стоит ли игра свеч? Даже если считать, что стоит, бытие в далеком (до XX в.) прошлом нашего современника, пытающегося изменить историю, представляется скорее интересной военно-стратегической игрой, чем действительно актуальным занятием. Потому что, вопреки представлению о какой-то особенно несчастной судьбе России и русских, наша история в целом – это история народа весьма успешного и довольно везучего. Те несчастья, которые русские переживали до XX в., на фоне злоключений многих

европейских и иных народов выглядят достаточно умеренными или, по крайней мере, не являются из ряда вон выходящими. Если мы обратимся к трагическим периодам нашей истории вплоть до XX в., мы всегда сможем найти в них положительные стороны, которые в будущем способствовали новым успехам России. И поэтому наш современник в принципе даже и не заинтересован в том, чтобы менять историю России этих времен радикально. Так, разве что-нибудь подкорректировать.

Но все меняется в XX в. Первая Мировая, Революция, Гражданская война, Великая Отечественная, Перестройка и развал СССР – это уже события, последствия которых мы ощущаем на себе. И главное, у нас нет теперь уверенности в том, что из катастрофических событий последних десятилетий в будущем для России получится какое-то благо, которое перевесит отрицательные последствия. *Наш современник, попавший в первую половину XX в. по определению не обладает той метафизической уверенностью, о которой говорилось выше.* Поэтому он в большей степени оказывается *лично заинтересован* в изменении истории, чем если бы попал в более отдаленное время.

Вот характерные примеры – две появившиеся в 2008 г. книги альтернативной истории как Великой Отечественной войны, так и СССР в целом: «Вчера будет война» С. Буркатовского и «Попытка возврата» В. Конюшевского. В обеих книгах герои, попадая в 1941 г., пытаются в меру своих сил изменить ход войны, а вместе с тем и истории.

Здесь мы вынуждены отвлечься и вновь вернуться к вопросу о том, какие могут быть у нашего современника мотивы менять историю или оставить все как было. И тут очень многое зависит от того, из какого именно периода нашей истории герой попадает в прошлое. Одно дело, когда имеющий возможность поменять историю своей страны, попадает в ее прошлое из относительно благополучного периода. Иными словами, он знает, что даже если историю и не менять, его страна будет существовать в будущем и, может быть, судьба ее сложится совсем не плохо. Так что стремление поменять историю будет зависеть исключительно от наличия представления о возможности еще лучшего варианта будущего.

Именно таким образом обстоит дело с нашим современником, попадающим в достаточно далекое прошлое России. Для начала исключим периоды явных катастроф вроде монгольского нашествия, или революции 1917 г., или Великой Отечественной войны. Такие периоды в любом случае, даже и без метафизической уверенности в будущем, хочется изменить по простой причине: нашему современнику в них придется жить самому! Теперь вернемся к книгам Буркатовского и Конюшевского.

В обеих книгах герои попадают в период, в котором *с высокой степенью вероятности* заложены причины краха СССР, произошедшего уже при их жизни. Логика тут проста: если бы не было войны, если бы жертвы были не столь велики, если бы война не надорвала силы народа, если бы не было допущено таких-то и таких просчетов – может быть, все пошло бы иначе. Например, не так сильно пострадавший СССР мог включить в сферу своего влияния большую часть Европы, не проиграть в «холодной войне» и т. д. Или либерализироваться гораздо раньше, едва ли еще не при Сталине, и без катастрофических последствий.

И тогда свою юность герои провели бы в уже другой стране, с совсем другими перспективами, в иной атмосфере, радикально отличной от атмосферы 1990-х. Иными словами, пытаясь предотвратить катастрофу 1941 г., они *пытаются предотвратить катастрофу, произошедшую при их жизни и, может быть, грозящую еще большей катастрофой в будущем*.

Достучаться до великих

Так или иначе, наш современник в сороковые годы очень сильно в личном плане заинтересован в изменении истории. Ведь даже если он уцелеет в войне, он имеет неплохие шансы дожить до крушения своей страны в мирное время.

Но (и это ужасно!) чем более герой заинтересован, тем меньше имеет возможностей! В XX в. наш современник – совсем не полубог, а почти такой же маленький человек, как и в своем родном времени, разве что со знанием будущего. Что же делать? Обратиться к «реальным полубогам», т. е. к Сталину и Берии, что и делают оба героя.

Проблема заключается в том, как заставить их к себе прислушаться. Герой Буркатовского своим упорством обращает на себя внимание Берии, а затем и Сталина. К тому же ему помогает наличие мобильного телефона и плеера. Однако в диалоге со Сталиным решающим аргументом являются не эти вещи из будущего и даже не знание истории, а упоминание в пылу спора о трагической судьбе детей Сталина. Вот тут-то полубога и пробирает. Примерно так же обстоит дело с Берией. Из рассказов о будущем он узнает, что ждет его в 1953 г. И решает не утаивать странного узника от Сталина, на что последний ему снисходительно замечает: правильно сделал, понял, что без меня тебя съедят.

Герой Конюшевского попадает непосредственно в 22 июня 1941 г. Но ему везет больше, поскольку его появление, оказывается, предсказал Вольф Мессинг, достаточно детально описав его поведение. И предупредив, что давить на него ни в коем случае нельзя, а то «уйдет». Поэтому Сталин с Берией к нему внимательно прислушиваются. Правда, узнает он об этом далеко не сразу, искренне полагая, что ему удалось скрыть от Сталина и сослуживцев из НКВД свое иновременное происхождение, прикидываясь контуженным и потерявшим память. Но и тут речь идет о личном – доверии Сталина и Берии Мессингу.

Так или иначе, наш рядовой современник, пусть и с бонусами, в нашем относительно недавнем прошлом теряет статус полубога и превращается в просителя. Только в способности достучаться до реальных властителей и заключается все его скудные возможности изменить историю. А после? После можно вернуться на фронт и погибнуть как обычный рядовой, как это происходит с героем Буркатовского (цикл Конюшевского еще не закончен).

В свое время А. Стругацкий написал поистине ужасный рассказ «Подробности жизни Никиты Воронцова». В нем герой был обречен после смерти бесконечно возвращаться в свое довоенное детство, снова переживать войну. И, похоже, он не пытался изменить историю, хотя в рассказе Стругацкого на этот счет настоящей ясности нет. А. Стругацкий, по-видимому, не верил в то, что даже такому многоопытному путешественнику во времени, как Н. Воронцов, удалось бы дойти до Сталина с Берией. Не случайно другой герой рассказа, писатель Алексей

Т., пытаясь представить, как выглядело бы интервью с Никитой Воронцовым, говорит о смерти героя в лагерях в случае попытки изменить историю. Но, быть может, умерший в середине 1970-х гг. Воронцов изменений *по большому счету и сам не хотел*? У него были на то причины: он знал, что за ужасной войной последует долгий период мира и благополучия с безоблачными перспективами. Война ужасна, но потом «все будет хорошо». И так будет вечно. Ведь Воронцов, к слову сказать, живет в типичном мифологическом времени, которое вращается по кругу! Отсюда и его невиданная, непотрясаемая стабильность, отсюда же и горькая метафизическая уверенность героя, точно знающего, что ни в лучшую, ни в худшую сторону по большому счету ничего не изменится.

Наш современник такой уверенностью не может обладать в принципе – и в этом его беда и его надежда. На собственном опыте он знает, что история не стоит на месте, что казавшийся незыблемым еще философу А. Зиновьеву порядок («коммунизм простоит триста лет») может рухнуть совершенно неожиданно. А еще он живет в эпоху разоблачения всяческих мифов. Поэтому его не сковывает разрушающее волю сознание бессилия человеческой пылинки, попавшей в замкнутый цикл мифологического времени.

Человеческая пылинка не может надеяться что-то выпросить у движущих событиями (но в тоже время и самих беспрекословно подчиняющихся року) божеств, какими, несомненно, представляются мифологическому сознанию те же Сталин с Берией. Но если эти персонажи больше не воспринимаются как божества, но всего лишь как люди, значит, до них может достучаться другой человек – такой, как наш современник. Да, в середине XX в. он далеко не полубог, не имеет почти никаких преимуществ перед «аборигенами». И все-таки, он *уже верит* в свою возможность что-то изменить!

А это значит, что ему остается сделать только маленький шажок и поверить в то, что он может что-то изменить и в своем настоящем, никуда больше не перемещаясь. И тогда не понадобится прыгать назад на столетия, чтобы почувствовать себя человеком, а не винтиком, от которого ничего не зависит.

Александр Александрович Фокин

«СЛАВЯНСКОЕ FANTASY» КАК ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Челябинский государственный университет
Россия, Челябинск

Ключевые слова: Славянское fantasy, неоязычество, массовая культура.

Аннотация: *В статье рассматривается «Славянское fantasy» как элемент массовой культуры. Делается вывод о влияние псевдославянского материала на данный жанр, что в свою очередь приводит к манипулированию культурным временам.*

В современной России fantasy прочно заняло свою нишу в массовой культуре. Это и кинематограф, особенно после успеха экранизации «Властелина колец», и компьютерные игры, для которых сюжеты в жанре fantasy являются одними из основных. Но в данной работе речь пойдет о литературе, причем особой ее разновидности – славянском fantasy. Начало проекту положила дискуссия о терминологической неопределенности этого понятия. Поэтому помимо исследовательских задач данный текст служит цели формализовать понятие славянского fantasy и установить единство понимания среди исследователей. Это осложняется тем фактом, что отсутствуют четкие жанровые критерии фантастики и fantasy.

Поскольку традиционно литературоведение обходит своим вниманием произведения массовой литературы, на данный момент нельзя обнаружить обстоятельных работ о славянском fantasy. В силу молодости жанра авторы, обращающие свой взор в данном направлении, прежде всего, стремятся дать обзорный очерк истории славянского fantasy или проанализировать какое-либо одно конкретное произведение[1]. Но четкие

[1] См.: Афанасьева Е.А. Мужские и женские образы славянской мифологии в романах Марии Сёменовой о Волкодаве//Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы Международной научной конференции: 21-23 марта 2006 года. М., 2007.; Белова Ю. К вопросу о написании славянской фэнтези [электронный ресурс]: http://zhurnal.lib.ru/b/belowa_j_r/slavjandoc.

критерии, которые позволили бы определить принадлежность произведения к указанному жанру, не выработаны. В данном тексте сделана попытка выделить жанрообразующие элементы славянского fantasy и определить причины его возникновения и популярности.

Неопределенность терминологии не позволяет исследователям установить хронологические границы жанра. Использование элемента фантастического и волшебного в литературе было всегда. Если рассматривать fantasy как литературу авторскую, то автоматически за его пределами оказываются мифы, легенды, народные сказки и т.д. Хотя некоторые исследователи предлагают назвать основателем жанра славянского fantasy народ, поскольку уже в сказках и былинах присутствуют жанровые признаки (РД).

Традиционно главным критерием для отнесения произведения к жанру fantasy в узком понимании служит наличие так называемого элемента «меча и магии». Основным признаком славянского fantasy называют использование фольклора и мифологии славян (ДС). Но в этом случае возникает вопрос о том, как воспринимать творчество ряда русскоязычных писателей (в частности, Н.В. Гоголя), которое по этим критерием может быть отнесено к жанру славянского fantasy. Чтобы избежать подобных споров, предлагается договориться о том, что жанр fantasy возникает в литературе XX века. Однако и в этом случае существует альтернативная точка зрения. Так, Е. Харитонов выдвигает идею о появлении жанра fantasy в русской литературе много раньше – корни его теряются в эпохе Просвещения (ХС). Но формальность подхода Е. Харитонова не позволяет с ним согласиться.

---

shtml. Далее ссылки на данную публикацию даются в тексте статьи в следующем виде: БК.; Дудко Д.М. Славянская фэнтези: вчера, сегодня, завтра [электронный ресурс]: http://www.rusf.ru/star/doklad/2004/dudko2.html. Далее ссылки на данную публикацию даются в тексте статьи в следующем виде: ДС.; Русские Деревенские сказки или Славянское фэнтези//Мир фантастики. 2005. № 20. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: РД.; Харитонов Е. «Счастие, сила и разум...»//Если. 2001. № 10. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ХС.; и др.

Самоопределение авторов fantasy в начале XX века еще не сложилось, и Р. Говард и Дж. Р. Р. Толкиен не осознавали, что они пишут именно в этом жанре. Но они заложили традицию, которой уже следовали другие авторы, тем самым формируя основы жанровой самобытности fantasy. Процесс зарождения fantasy начинается в 1930-е. Возникновение славянского fantasy относят к началу 1990-х и связывают с выходом в свет романа М. Семеновой «Волкодав», поскольку до этого на рынке были, прежде всего, переводные образцы жанра. Правда, это было не первое произведение отечественного автора в жанре fantasy, ранее С. Логинов опубликовал своего «Стража перевала». Хотя сочинение С Логинова – это, скорее, эксперимент, тогда как М. Семенова сразу вышла на массового читателя. После этого в обиход сначала критиков и читателей, а потом и исследователей вошло новое понятие – славянское fantasy. С течением времени популярность славянского fantasy только росла и количество произведений с каждым годом увеличивалось.

В связи с молодостью данного понятия и его англоязычным происхождением не сложилось даже единого мнения о родовой принадлежности термина. Так, традиционно это слово употребляют в женском роде, однако существует и иная точка зрения, связанная с функционированием данного понятия в среднем роде. Мы придерживаемся второго подхода, при этом транскрипция или транслитерация слова «fantasy» отсутствуют.

Существование славянского fantasy можно признать уникальным явлением в мировой литературе, поскольку это единственная разновидность жанра. Ни в европейских, ни в азиатских странах национальных версий fantasy не появилось. Своеобразная школа, связанная с творчеством А. Сапковского, сложилась в Польше, однако ее можно рассматривать как западную ветвь славянского fantasy. Определение «славянское» само по себе демонстрирует самобытность данного жанра и его отличия от обычного fantasy[1]. Fantasy базируется на германо-скандинавской и кельтской мифологии, славянская fantasy, как уже отмечалось, опирается на славянскую мифологию. И в

[1] В данной статье под термином fantasy подразумевается англо-американский вариант жанра.

этом уже изначально заложен конфликт русского и западного. Российские, а точнее русскоязычные, авторы охотно используют сюжеты других народов: арабов, китайцев и даже индейцев Мезоамерики, но это не превращается в отдельный жанр. Так славянское fantasy было призвано разрушить гегемонию орков, гномов и эльфов. В этом плане очень интересен уже упоминавшийся А. Сапковский, который успешно соединил в своих романах эльфов, магов и персонажей низшей демонологии славян. В некоторых других произведениях также можно найти элементы неславянской культуры. Такое смешение элементов разных культур преследует различные цели, но основная – увеличить привлекательность произведения для читателя через отсылки к уже известным ему текстам.

Возвращаясь к тезису о том, что в основе славянского fantasy лежит иная мифологическая традиция, приведем слова А. Сапковского: «Ни с того ни с сего исчезли вампиры, появились вомперы и стрыгаи (sic!), вместо эльфов мы имеем божетят и небожитят, вместо гигантов и троллей – столинов. Вместо чародеев и магов обрели ведунов, волхвов и жрителей вместо жрецов»[1]. Он, конечно же, пишет о ситуации, сложившейся в польской литературе, однако то же самое можно сказать и о русскоязычной. В том подходе, который саркастически описывает А. Сапковский, нет ничего удивительного: использование славянской культуры обусловлено, прежде всего, экстралитературными причинами. Одной из них является «национальная гордость». В Европе сохранилось несколько письменно зафиксированных произведений, сохранивших дохристианские представления населения. В России таких текстов нет. Правда, стоит оговориться, что нет официально признанных текстов, но бытует множество произведений, претендующих на роль источника информации о вере славянских племен.

Таким образом, fantasy оказывается более традиционным, чем его славянское ответвление. В результате может возникнуть желание уравнять положение, введя в текст фольклорные мотивы, чтобы читатель мог обратиться к славянским тради-

[1] Сапковский А. Варении, или Нет золота в Серых Горах//Нет золота в Серых Горах: Мир короля Артура. Критические статьи. Бестарий. М., 2002. С. 226.

циям. В связи с этим интерес вызывает тот факт, что авторы обходят своим вниманием богатырские былины (исключением здесь является цикл Ю Никитина «Княжеский пир»). Хотя в былинах можно найти готовые сюжеты и антураж, в славянском fantasy их практически нет. В то время как в fantasy практически все сюжеты средневековья были использованы не по одному разу. Определенную роль в этом играет молодость славянского fantasy, но главная причина, на наш взгляд, кроется в том, что былины в значительной степени подверглись влиянию христианства.

Попытка противопоставить дохристианские и христианские мотивы является характерной чертой славянского fantasy. Отчасти в этом виновато православное духовенство, которое негативно относилось к политеизму славян, что в настоящем приводит к конфликту. Сегодня авторы славянского fantasy пытаются взять реванш и продемонстрировать правильность так называемой «веры предков». Наиболее показателен в данном плане цикл Н. Перумова «Я – Всеслав»[1]. Стоит сказать, что этот цикл достоин отдельного исследования, поскольку представляет собой довольно редкий сегодня жанр памфлета. Написанный в 90-е гг., он пронизан критикой как государственной системы, так и общества. В этом цикле князь-волхв является хранителем магического Славянского меча, призванного защищать русскую землю. Основными противниками выступают представители христианства, которых олицетворяет княгиня Ольга. Таким образом, битва перерастает земной конфликт и переходит на потусторонний уровень. В этом цикле появляется и Перун, который помогает в поисках Русского меча. Хотя действие всего цикла происходит в недалеком будущем, его можно отнести к жанру славянского fantasy по идейной направленности.

Подобные сюжеты можно признать стандартными. Христианство как привнесенный элемент наделяется отрицательными чертами, в то время как политеизм преподносится как возможность гармоничного сосуществования человека и природы. Однако в ряде произведений отражается иной подход, когда волхвы и служители богов выступают противниками

[1] Перумов Н. Я – Всеслав. М., 2007.

героя. Так, например, О. Григорьева описывает борьбу с ними князя Владимира. Но интересен тот факт, что отдельной разновидности «православной fantasy» не возникло.

В связи с тем, что простой критикой добиться результата сложно, необходимо предложить позитивную альтернативу. В данном случае это религиозные воззрения славян. Но встает вопрос, где их взять, поскольку уже указывалось, что, в отличие от Европы, в России политеистических текстов нет. Все представления о вере славян приходится строить на этнографическом материале, скудных сообщениях летописей и археологии. Последняя особенно важна в плане реконструкции материальной стороны жизни, и этот компонент (оружие, одежда, жилища и т.д.) в славянском fantasy представлен довольно хорошо. Сложнее дело обстоит с духовной культурой. По этому вопросу можно выделить две основные точки зрения.

Одна из них сводится к тому, что славянская мифологическая традиция дошла до нас в слишком усеченном виде, чтобы на этом можно было сделать достоверную реконструкцию. Вторая точка зрения диаметрально противоположная. Ее сторонники утверждают, что о воззрениях славян о богах и природе известно очень много, а низшая демонология сохранилась в народе практически без изменений (БК). Таким образом, это дает карт-бланш на создание произведений.

Очевидно, что именно второй подход распространен среди авторов славянского fantasy. И совсем не случайно в 90-х гг. вместе с появлением славянского fantasy в России возникают общины неоязычников и возрождается интерес к традиционным верованиям. Это явление отметил Л.С. Клейн: «Религиозные искания у национально ориентированных богоискателей, не принимающих ни дискредитированных церквей, ни чужих вер, направились на старые языческие представления восточных славян»[1]. Идейный кризис, который начался еще в конце 80-х гг., наиболее ярко проявился после распада СССР, когда ушла официальная идеология. Место марксизма-ленинизма стали

[1] Клейн Л.С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. СПб., 2004. С. 108. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: КВ, с указанием страниц.

занимать альтернативные воззрения, в первую очередь религиозные. Происходит подъем РПЦ и других традиционных религий, появляются новые верования, зачастую принимающие форму тоталитарных сект. Свою нишу занимают и язычники.

Основой своей позиции они делают традицию, которая на протяжении длительного времени передавалась от предков к потомкам, а с приходом христианства ушла в тень, но не была потеряна и готова вновь занять свое место. В этом нет ничего удивительного, поскольку любое сообщество нуждается в историческом обосновании своего существования. Общая история консолидирует членов сообщества, придавая ему устойчивость и стабильность. Очень ярко эту закономерность продемонстрировал на примере иудеев Я. Ассман[1], а базируется она на концепции социальной памяти М. Хальбвакса[2].

Конструирование языческой истории строится на текстах, которые выдаются за наследие волхвов. Впервые о них заговорили после Второй мировой войны в среде русских эмигрантов. Когда сообщения о нахождении дощечек с руническими надписями славян появились в прессе, научная общественность выступила с критикой. Но это не помешало псевдоисторикам в начале 90-х дождаться своего «Звездного часа». Так массовому российскому читателю стала доступна «Велесова книга». В ней якобы содержится истинная история славян, насчитывающая несколько тысячелетий. На базе этого «источника» возникает корпус «исследовательских» текстов, раскрывающих настоящую историю, которую тщательно скрывали от людей. Наибольшую активность в этом направлении развил А.И. Барашков, выступавший под именами А. Асов и Бус Кресень. Достаточно взглянуть на полки в любом крупном книжном магазине, чтобы оценить массовость его трудов. И если А.И. Барашков пытается создать псевдославянскую традицию на основе ведической и индо-арийской мифологии, то его последователи зачастую отличаются большим радикализмом. Наиболее известны сочинения В.А. Истрахова «Удар

[1] Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

[2] Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007.

русских богов» (1999) и В.В. Данилова «Арийская империя. Гибель и возрождение» (2000). Эти произведения наполнены национализмом (антисемитизмом) и воинственным неприятием христианства – религии рабов, которую пытаются навязать «жиды» для уничтожения или порабощения славян.

Какая же связь между неоязычеством и славянским fantasy? Представляется, что они оказывают взаимное влияние и обогащение. Как пишет Л.С. Клейн, «чаще всего возрождение языческой веры не строится на истинном знании реального славянского язычества, на научных реконструкциях. В ход идут либо популярные писания беллетристов-романтиков, либо фальшивки типа “Велесовой книги”» (КВ, с. 108). Под определение беллетристы-романтики вполне могут попасть и авторы славянского fantasy, создающие романтический образ старины. Подобную традицию можно обнаружить еще в исторических романах и, прежде всего, в «Руси изначальной». Но в настоящее время исторические романы по популярности уступают славянскому fantasy. С другой стороны, Д.М. Дудко отмечает, что многие авторы славянского fantasy черпают свои познания о славянских богах из книг А. Асова, и он сам занялся написанием произведений в этом жанре (ДС). Подобное было и раньше, так, западные славяне, пытаясь обрести национальную самостоятельность в XIX в., активно создавали национальную мифологию, придумывали богов и богинь. Самым известным случаем является феномен Р. Вагнера, создававшего свои оперы на основе средневековых произведений и возрождавшего «немецкий дух», в котором так нуждалось молодое немецкое государство. Причем можно говорить о том, что Р. Вагнер переводил старинные предания на язык своего времени, то есть создавал произведения массовой культуры.

Представлять всё славянское fantasy как прибежище для современных националистов не стоит. Так, в творчестве М. Семеновой очень сильны позиции гуманизма, несмотря на то что Волкодава окрестили русским Конаном. Но она также не осталась в стороне от реконструкции жизни славян. Ей принадлежит, в частности, популярная энциклопедия «Мы – славяне», рассказывающая массовому читателю о славянах древней Руси.

Если разделы, касающиеся быта и вооружения, написаны качественно, то в вопросах религии есть много весьма спорных моментов. На этом М. Семенова не остановилась и выпустила еще более интересную книгу под названием «Поединок со змеем». Под одной обложкой оказались прозаические переложения Старшей Эдды и так называемый «основной миф». Идею такого мифа предложили В.В. Иванов и В.Н. Топоров[1], она заключается в том, что в основе мифологии всех индоевропейцев лежит сюжет о борьбе героя со змеем за воду и богатство. Эта теория в настоящее время доминирует в научном сообществе, хотя она и подвергается активной критике. Поэтому не вызывает возражений тот факт, что М. Семенова в качестве основы своей книги взяла «основной миф». Интересно другое: если Старшую Эдду автор пересказывает, то вторую часть, посвященную славянскому варианту «основного мифа», М. Семенова фактически сочиняет как роман. У обычного читателя, таким образом, создается впечатление, что у славян сохранилась полноценная мифологическая система, ни в чем не уступающая скандинавской. Подобное творчество, на наш взгляд, также является попыткой национального самоутверждения.

Популярность fantasy, в том числе и славянского, совпала с почти полным исчезновением с прилавков книжных магазинов произведений, написанных в жанре научной фантастики, тогда как до 90-х гг. fantasy было фактически синонимом фантастики. Эта смена отражает не просто изменение интересов у читателей, а более сложные мировоззренческие сдвиги. Научная фантастика базируется на вере в научно-технический прогресс. Не случайно ее зарождение связано с рубежом XIX-XX вв., когда вера в прогресс техники еще не была подорвана ужасами I Мировой войны, а возрождение – с 60-ми гг., когда полеты в космос вновь открыли для людей горизонты «светлого будущего». Но проходили годы, а чудеса, которые щедро обещала научная фантастика, не происходили. Человечество не заселило другие планеты, роботы не стали помощниками людей, а сами люди не избавились от болезней и старости. Напротив, научный

[1] Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

прогресс обернулся бедствиями и катастрофами: загрязнением окружающей среды, озоновыми дырами, ядерными заражениями. Все это, естественно, пугает простого человека, и выход видится в отрицании науки. Противоположностью современного мира со всеми его опасностями становится мир прошлого, когда человек жил в «гармонии» с природой. В основе мировоззрения вместо науки оказывается религиозная, даже мистическая составляющая. У. Эко, рассуждая об этом, пишет: «Те, кто больше не верит в Бога, верят во все подряд»[1]. Выдвинем предположение, что популярность fantasy связана с процессом «движения в средневековье». При этом образцом служит не реальное средневековье с его эпидемиями, войнами и голодом, а средневековье идеализированное, которое содержится в социальной памяти общества. Такой процесс тоже имел свои аналогии в прошлом, когда романтики фактически вновь открыли для себя средние века. И сейчас, говоря о средневековье, мы имеем дело со средневековьем романтиков, которое переварила массовая культура.

Уже отмечалось, что славянское fantasy является частью массовой культуры, следовательно, это в первую очередь коммерческая литература. Первоначально, когда этот жанр только появился, он опирался на fantasy, поэтому часто можно было прочитать про русского Толкиена или русского Конана. Развитие жанра привело к возникновению собственных штампов, которые стали широко использоваться, что, в свою очередь, стало причиной появления литературы второго плана. Такая литература возникает только тогда, когда формируется устойчивый круг читателей, который мало заботится о художественной составляющей произведений. За свои деньги такой читатель хочет получить то, что он уже знает и к чему привык. Соответственно издательства ориентируют авторов на производство шаблонной литературы. Таким образом, вновь создается замкнутый круг: публика читает то, что пишут авторы, а авторы вынуждены писать то, что читает публика. В результате вновь и вновь повторяются одни и те же сюжеты, которые за-

[1] Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. М., 2007. С. 450.

мыкаются на той литературе о славянах, о которой говорилось выше. Указанные факты позволяют нам назвать данный жанр литературы «псевдославянским fantasy». Поэтому когда авторы славянского fantasy создают мифологизированный образ прошлого, то это не является самоцелью. Учитывая предположения Р. Козелека и М.А. Барга[1], можно сделать о тесной взаимосвязи социальных времен: пошлого, настоящего, будущего. Они, как волшебники из своих произведений, «колдуя» над прошлым, пытаются воздействовать на настоящее и будущее.

1 См.: Байтеева М.В., Калимонов И.К. Концепция «Прошедшего будущего» немецкого историка Рейнхарта Козеллека [электронный ресурс]: www.ksu.ru/f4/bin_files/37.rtf.; Барг М.А.Историческое сознание как проблема историографии//«Цепь времен»: проблемы исторического сознания. М., 2005.

Маттиас Швартц

ЧЕРНОВИК НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ СОВРЕМЕННАЯ АНТИУТОПИЯ В ЗЕРКАЛЕ СОВЕТСКОЙ ФАНТАСТИКИ 1970-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. И Б. СТРУГАЦКИХ И С. ЛУКЬЯНЕНКО)

Свободный университет Берлин
Германия, Берлин

Ключевые слова: Аркадий и Борис Стугацкий, «За миллард лет до конца света», Сергей Лукьяненко, «Черновик», «Чистовик», антиутопия, статус главного героя в фантастике.

Аннотация: *В статье исследуется, как в современных антиутопиях отражаются трансформирующиеся взаимоотношения между личностью, обществом и государством. На примере повести Аркадия и Бориса Стругацких «За миллиард лет до конца света» и дилогии Сергея Лукьяненко «Черновик» и «Чистовик» показано, что фантастическое в современной утопической литературе практически перестало быть средством социальной критики. Скорее наоборот, фантастика взяла на себя «терапевтическую» функцию: оказывает молодому поколению помощь в поисках собственного пути и дает новые ориентиры в усложнившемся мире.*

1. Посткоммунистический постскриптум?

Думать по-настоящему я, конечно, не мог – голова была как ватой набита, веки жгло, – но я старательно и тщательно перебрал черновики, выкинул все, что было уже не нужно, остальное расположил по порядку, взял общую тетрадь и стал все переписывать начисто, не торопясь, с аппетитом, аккуратно, тщательно выбирая слова, – так, словно я писал окончательный вариант статьи или отчета[1].

[1] Стругацкий А., Стругацкий Б. За миллиард лет до конца света. Рукопись, обнаруженная при странных обстоятельствах // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. Соч. Т. 7. М., 1993. С. 328. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: СЗ, с указанием страниц.

За последние годы в России возросла популярность антиутопических социальных моделей. Произведения этого жанра вызывают широкий резонанс как со стороны массового читателя, так и у критики[1]. В жанре антиутопии сегодня работают такие авторы, как Ольга Славникова, Дмитрий Быков, Андрей Волос, Виктор Пелевин, Дмитрий Глуховский, Сергей Добренко, Владимир Сорокин, Сергей Лукьяненко и могие другие. Особенно обращает на себя внимание факт, что практически все создаваемые сегодня антиутопии рисуют непосредственно-близкое будущее страны. Это тем примечательнее, что оптимистическое моделирование будущего, утопия, отсутствует полностью. Актуальность и популярность антиутопической литературы можно было бы, наверное, объяснить социально-политической нестабильностью в стране и в мире, сменившей «надежность» и предсказуемость эпохи холодной войны, причем задолго до 11-го сентября и всемирного экономического кризиса. Возможно и иное объяснение: антиутопия – это непосредственный ответ литературы на политические реалии России, воспринимаемые авторами в самом мрачном свете, то есть продолжение славных традиций советской социальной фантастики в духе романа Евгения Замятина «Мы» (1920), эзоповым языком, но остро критиковавшей коммунистический режим.

В более широкой культурно-исторической перспективе проблема выглядит иначе и можно спросить, не является ли популярность антиутопии, выражаясь словами Леонида Геллера и Нике Мишель, поскриптумом на «выходе из утопии», ознаменовавшемся распадом СССР? Само понятие «утопия» пре-

[1] Антиутопия за последние годы не раз становилась предметом дискуссий и типологического анализа в литературоведении. Я использую здесь этот термин в самом общем смысле для обозначения фикциональных социальных моделей, оцениваемых негативно самим автором. См.: Ревич, В. Перекресток утопий. М., 1998; Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia. Durham, 2001; The Utopian Fantastic. Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts. London, 2004.

вратилось в Советском Союзе практически в синоним «казарменного коммунизма». Неудивительно, что на фоне этого прошлого «магически сияющее будущее» стало немыслимо[1].

Похожую мысль высказывает Борис Гройс, подчеркивающий, что все восточноевропейские страны оставили утопическое будущее в прошлом и находятся сегодня в совершенно особой «посткоммунистической ситуации». «Посткоммунистический субъект проходит путь… в обратном направлении: не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое, от конца истории, из постисторического, постапокалиптического времени обратно, во время историческое». Поэтому любая попытка реализовать утопический социальный проект рассматривается лишь как «новая постановка старой пьесы»[2].

Впрочем, и новые российские антиутопии не что иное, как розыгрыш все одной и той же драмы: будь то ужасы древнерусской опричнины, как у Сорокина («День опричника», 2006; «Сахарный Кремль», 2008), военный переворот в стиле Октябрьской революции у Ольги Славниковой («2017», 2006) или (уже Марксом отмеченный) вампиризм общества тотального потребления, как у Виктора Пелевина («Ампир В. Повесть о настоящем сверхчеловеке», 2006). Александр Чанцев характеризует это развитие как «фабрику антиутопий», цель которой – принципиальное отрицание самой возможности исторического прогресса. «Утопические, антиутопические, в целом дистопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории». Антиутопическая литература удовлетворяет потребность «читающих кругов российского общества в своего рода фантазматическом катастрофизме»[3].

Леонид Фишман, хотя и указывает на свои расхождения

---

[1] См.: Геллер Л., Мишель Н. Утопия в России. СПб, 2003.

[2] См.: Гройс Б. Коммунистический постскриптум. М., 2007.

[3] См.: Чанцев А. Фабрика антиутопий. Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // Новое литературное обозрение. № 86. 2007. http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html

с Чанцевым во взглядах на антиутопию, в журнале «Дружба Народов» приходит к аналогичным выводам. По его убеждению, в современных антиутопиях ужасы прошлого и травмы национальной истории проецируются в будущее: «Мы находим повод для “сдержанного оптимизма” в том, что навсегда останемся лишь со своими старыми, известными страхами возврата изоляционистской империи, экстремистского путча, терактов, гражданской войны по образцу столетней давности или вечной войны западников и патриотов и т.д.»[1]. Все эти трактовки объединяет мысль, что современные антиутопии являются возвращением прошлого, постскриптумом провалившегося коммунистического проекта.

Цель настоящей статьи – рассмотрение не столько этого политического аспекта, сколько вопроса о взаимоотношениях личности и государства в жанре антиутопии. Тексты этой категории, хотя в них и декларируется фундаментальный скепсис в отношении всевозможных «измов» и проектов, формулируют позитивно собственный социальный проект, а именно: «посткоммунистическую» личность. Причем эта личностная модель принципиально отличается от героев антиутопий позднего СССР и первого постсоветского десятилетия. Именно это несходство в типологии взаимоотношений индивидуума и общества, личности и государства интересует нас в первую очередь и будет рассмотрено на примере двух характерных для сравниваемых периодов произведений. Оба вышли из под пера популярнейших в свое время фантастов. Первое – повесть «За миллард лет до конца света» (1976–1977) написано культовыми авторами периода «застоя» Аркадием и Борисом Стругацкими, второе – дилогия «Черновик» (2005) и «Чистовик» (2007) создана Сергеем Лукьяненко, возглавившим рейтинг фантастики в России периода Путина. Цель моего анализа – во-первых, раскрыть взаимоотношения протагонистов и государства в этих романах, а во-вторых, и это главное, показать через их взаимоотношения, как трансформировалась общественная функция

[1] Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // Дружба народов. № 3. 2008. http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/3/fi15.html. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ФВ.

фантастики и антиутопии за последние 20–30 лет, то есть за период от Стругацких до Лукьяненко.

2. Уханье уэллсовского марсианина: черновик советского человека

«Миллиард...» числился у нас всегда среди любимейших повестей – это был как бы кусочек нашей жизни, очень конкретной, очень личной жизни, наполненой совершенно конкретными людьми и реальными событиями[1].

Отправной точкой моих рассуждений является повесть Аркадия и Бориса Стругацких «За миллиард лет до конца света», написанная в 1974 г. и впервые опубликованная в журнале «Знание – сила» в 1976–1977 гг. Ранее Стругацкие написали целый ряд повестей и романов, часть которых, как, например, «Второе пришествие Марсиан» (1968) и «Обитаемый остров» (1969), были опубликованы. С публикацией некоторых произведений, таких как «Гадкие лебеди» (написанные в 1967 году), возникли, однако, большие сложности. «Град обреченный» (1972) впервые смог выйти в печати лишь во время Перестройки. Основной мотив Стругацких (и в этом они следуют традиции Ефремовской антиутопии «Час быка», 1970) – утерянные иллюзии социального прогресса[2].

Свою монографию «Вселенная за пределом догмы» по истории советской научной фантастики Леонид Геллер не случайно заканчивает именно этой повестью Стругацких. Она представляется ему наиболее типичной для 1970-х – начала 1980-х гг.[3] Ведь центральным в ней является мотив застоя, несостоявших-

[1] Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С-Петербург, 2003. С. 231.

[2] О социальной фантастике Стругацких см. также: Кукулин И. Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960–1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. № 88. 2007. http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ku8.html.

[3] Геллер Л. Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике. London, 1980. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ГВ, с указанием страниц.

ся перемен. Герои повести, ленинградские ученые, каждый в своей области знания, стоят на пороге величайшых открытий, которые могли бы перевернуть все представления о мире. Однако странные происшествия и таинственные сигналы нарушают их будни, поселяют в душах смятение и страх. Чтобы снова вести нормальную жизнь, им приходится в конце концов отказаться от исследований. Герои повести утешают себя тем, что для дальнейшей работы над открытием у них остался целый «миллиард лет до конца света».

«И он ничего не говорил больше, но мне казалось, что он говорит. Торопиться некуда, говорит он. До конца света еще миллиард лет, говорит он. Можно много, очень много успеть за миллиард лет, если не сдаваться и понимать, понимать и не сдаваться. И еще мне казалось, что он говорит: “он умел бумагу марать под треск свечки! Ему было за что умирать у Черной речки...” И раздавалось у меня в мозгу его удовлетворенное уханье, словно уханье уэллсовского марсианина» (СЗ, с. 351–352).

От лица рассказчика здесь очевидно описывается отступление, уход в сферу приватности. В то же время роман сохраняет мотив социально-политической утопии, ради которой можно погибнуть. Враждебная система марсиан сильнее собственного общества, неспособного им противостоять. Леонид Геллер так описывает эту безысходность:

«Притча эта безнадежна. Очень характерна ее двусмысленность: она может читаться и как пессимистическая констатация бесплодности надежд на настоящую свободу, и как самооправдание, обращение к здравому смыслу, объяснение необходимости компромисса. В любом случае метафора, найденная Стругацкими, резюмирует и их собственное положение, и ситуацию НФ, и всю советскую литературу в целом» (ГВ, с. 399–400).

Именно эта двусмысленность бесплодности надежд и обращения к здравому смыслу является существенной особенностью антиутопий 1970–1980-х гг. Механику власти враждебной цивилизации можно раскрыть путем интеллектуальных усилий, однако и в этом случае ей нечего противопоставить. Эта концеп-

ция повторяется даже в поздних романах Бориса Стругацкого и просматривается уже в названиях: «Поиск предназначения» (1995) и «Бессильные мира сего» (2003). Протагонисту остается лишь одно – «внутренняя эмиграция» в литературу эзопового языка, намеки на последнюю дуэль Пушкина или «Войну миров» Геберта Уеллса. Остается только тайком «бумагу марать под треск свечки».

3. Право быть собой: чистовик нового поколения

«Нас на занятиях по философии учили, что от одного человека ничего не зависит… Так гласит марксизм-ленинизм… – Я бы не стал доверять марксизму-ленинизму… Особенно после развала СССР»[1].

С распадом Советского Союза произошли существенные изменения в антиутопической литературе. Причины этого, казалось бы, очевидны и уже были описаны. Застой Брежневской эпохи сменился неопределенностью переходного периода, на российскую антиутопию усилилось влияние западной массовой культуры. В то же время изчезновение цензуры избавило от необходимости пользоваться эзоповым языком, каковым была фантастика. Несмотря на это, жанр антиутопии (причем в произведениях, создаваемых как в России, так и в эмиграции) сначала оставался в рамках традиционной пессимистической критики политического режима в духе Замятинского «Мы» или книг Стругацких, служивших новым антиутопиям своего рода «Черновиком». Так, разложение советской системы стало подоплекой сюжета у Владимира Войновича («Москва 2042», 1986) и Татьяны Толстой («Кысь», 2000).

Функция антиутопии, а с ней характер и статус внешней опасности и надвигающейся катастрофы начали меняться лишь в первые годы нового тысячелетия. В уже цитировавшейся статье Фишмана этот сдвиг, названный автором «сдержанным оптимизмом», характеризуется так: «современная российская

[1] Лукьяненко С. Чистовик. М, 2007. С. 38. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: ЛЧи, с указанием страниц.

антиутопия описывает бесконечное приближение к катастрофе, которая, как ей хотелось бы надеяться, **ничего не изменит**» (ФВ). Эта надежда на постоянство является своего рода антитезой «пессимистической констатации бесплодности надежд», о которой пишет Геллер, и одновременному «обращению к здравому смыслу» у Стругацких. Прагматизм «внутренней эмиграции» интеллектуальной фантастики уступил место оптимистическому фатализму фантастики для массового читателя.

Что означало у Стругацких «обращение к здравому смыслу»? Разумеется, отказ не только от политических иллюзий и идеалов, но и от научно-фантастической романтики. Фантастика уже не пророчит утопического прорыва в светлое будущее, но пугает воображение образами непреходящего всеподавляющего порядка, угрожающего человеческой личности. Эта угроза принимает обличие всевозможных космических врагов – «странников» во Вселенной, межпланетных социальных экспериментаторов и т. д. А люди оказываются «бессильными мира сего», брошенными на произвол космических стихий, оперирующих масштабами миллиардов световых лет.

Сходную коллизию мы находим в дилогии Лукьяненко «Черновик» и «Чистовик». И в этих романах внеземная воля вмешивается в судьбы людей. Она вырывает протагониста из привычной обстановки, лишает его жилища, родителей, друзей, работы. Она использует земную цивилизацию как «черновик» для сотворения собственного, лучшего мира, превращая беспомощных землян в объекты глобального эксперимента[1]. Некоторые оказываются на «поводке» всемирного господства в качестве «функционалов», работающих на поддержание нового порядка. Для этой цели избранные наделяются фантастическими способностями, но сами они не подозревают об истинной подоплеке происходящего.

Герой Лукьяненко Кирилл – один из «функционалов». Однако, в отличие от героев Стругацких, он не готов мириться с подобным положением дел, не желает быть пассивным объектом манипуляций. В то время как у Стругацких за космическими силами признаются «потусторонние» привилегии

[1] Лукьяненко С. Черновик. М., 2005.

– абсолютная непознаваемость и вседозволенность, Кирилл оказывает им сопротивление и узнает больше и больше подробностей об инопланетном владычестве. Так, ему открывается, что Земля не единственная экспериментальная площадка, что существует бесконечное множество параллельных миров, соединенных между собой тайными «проходами». Выясняется также, что эти миры – более или менее удачные альтернативы развития, вариации истории человечества. Существует более развитый вариант античного мира и мира ренессанса, есть царство наркотического дурмана Нирвана. Очень популярен Кимгим: «Это жюль-верновщина. Мир, где техника застыла на граннице девятнандцатого и двадцатого века. Где создали огромные паровые машины и построили сети железных дорог вместо автострад. Где в океанах водятся чудовища, а земной шар еще не исследован до конца…» (ЛЧи, с. 216). И есть Аркан как воплощение позднесталинского идеала, пристанище функционалов, разведчиков и служб безопасности, которые отсюда наблюдают за другими мирами (ЛЧи, с. 312–313). «Аркан – это специализированный мир, это госбезопасность функционалов» (ЛЧи, с. 318), потерявших веру в бога и целиком посвятивших себя реализации технократических утопий. У Аркана имеется еще и собственный противоположный мир – Твердь, так называемое Сверхцерковное государство. Церковь сохранила здесь свою неограниченную власть со времен средневековья – и в то же время модернизировалась. В Сверхцерковном государстве имеются развитая биотехнология и генная инженерия. Своей исторической победой церковь обязана не кому иному, как великому мыслителю Чарльзу Дарвину: «Дарвин создал теорию, которая рассматривала эволюцию растений и животных как проявление Божьей воли. Позже, вместе с монахом Менделем, с которым Дарвина связывала нежная и преданная дружба, они заложили основы практической генетики, научились видоизменять божьих тварей к вящей славе и радости Творца» (ЛЧи, с. 137).

У этого множества миров, по слухам, есть некий центр, средоточие высшей власти – это опустошенный атомной войной мир функционалов. Кирилл, который, скрываясь от функционалов, путешествует между мирами, достигает в конце концов

предполагаемого центра власти, обитающей в футуристической башне в виде «скрученного веера» на вершине горы (ЛЧи, с. 263). Однако он обнаруживает здесь не «сердце Тьмы» (ЛЧи, с. 310), как ожидал, а исторический музей множества миров, охраняемый ангелом истории. Тайна, раскрытая Кириллом, состоит в том, что центра власти не существует, а «функционалы» – не более чем звенья сложной саморегулирующейся системы, обеспечивающей космическое равновесие между мирами. Впрочем, даже эта система не всесильна, но существует только до тех пор, пока люди подчиняются ей, вместо того чтобы идти собственным путем. Итак, Кирилл в конце своих странствий приходит к выводу:

«У каждого человека своя судьба, – сказал я. – Вы превращаете в функционалов тех, кто мог бы изменить судьбу человечества. Но миров – бесчисленное множество. Где-то там, в этих мирах, люди все-таки следуют своей судьбе, изменяют жизнь... Надеюсь, не только путем войн. Надеюсь, к лучшему. И эта искаженность, эта противоестественность существования функционала – она одновременно источник его силы. Мы... Нет, уже вы. Вы сильны, потому что живете не своей жизнью. Потому что делаете не то, что могли и должны были совершить. Я больше не творю чудеса. Я никогда не смогу изменить мир… Но я могу отстоять свое последнее право, единственное, которое есть у человека, – право быть собой. Право возделывать свой сад» (ЛЧи, с. 348, 350).

В данном резюме Лукьяненко формулирует позицию протагониста, принципиально отличную от той, что нашла отражение у Стругацких более чем за тридцать лет до этого. Она состоит, во-первых, в убежденности героя в том, что даже высшие силы доступны человеческому познанию, а личностное самоопределение возможно без коренного преобразования действительности. Во-вторых, Лукьяненко отказывается от идеи, что человеческая судьба является производной общественных сил и отношений – будь то функционалы, которых он создает как реминисценцию «странников» Стругацких, или же всесильная система. Таким образом, в дилогии социальная модель предстает не в традиционном духе советской антиутопии, но ско-

рее перекликается с американским, индивидуализированным образом жизни и постмодернистскими концепциями власти и общества. Этим самым, в-третьих, писатель дает понять, что и всевозможным телеологическим построениям и утопиям – коммунистического, славянофильского, западно-либерального или религиозного происхождения – место на свалке или, точнее, в музее истории. И, наконец, в-четвертых, у Лукьяненко трансформируется сама функция фантастического. Оно больше не выполняет роль шифрованного сообщения, основная цель которого – завуалированная критика политического режима и главенствующего в нем образа истинного ученого. Напротив, его задача терапевтическая. Фантастическое указывает на тупики и опасности индивидуального и социального развития, а также пути их преодоления. Для такой литературы типична экстраполяция личностных проблем в глобально-фантастический план[1]. Герой попадает в конфронтацию с воображаемым телосом[2] истории, проходит серию испытаний, с тем чтобы постепенно дойти до осознания «искаженности и противоестественности своего существования».

Если изложенные здесь аспекты соотнести с замечаниями относительно современного состояния антиутопии в начале статьи, то можно сформулировать следующие общие выводы. Для советской фантастики Стругацких в 1970-е гг. была характерна парадигма безнадежности, отсутствия надежд на перемены. В современных российских антиутопиях, причем не только у Лукьяненко, напротив, доминирует апокалиптический оптимизм, сочетающийся с уверенностью, что даже приближающаяся катастрофа не в силах что-либо принципиально изменить. Но в то же время нынешние антиутопические романы, как это видно из приведенных примеров, находят для циркулирующих в обществе страхов перед грядущими политическими и

[1] См. также Schwartz, M. Putin's Night Watch. Sergey Lukyanenko's Novel Night Watch and Contemporary Russian Fantasy Literature // Kultura № 1, 2006. С. 3-7. http://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/images/stories/pdf/kultura/kultura_1_2006_EN.pdf.

[2] Телос (греч . telos – конец, цель) – в древнегреческой философии конечная цель чего-либо; один из четырех основных принципов бытия в философии Аристотеля.

социальными катаклизмами позитивное применение. Они становятся сюжетным субстратом, позволяющим героям пройти своего рода инициацию, найти самих себя, сформироваться как самостоятельная личность. Таким образом, господство неких враждебных сил функционирует не как угроза личной свободе, но как фантастическое условие ее возможности. Такой постсоветский героизм в фантастической литературе дезавуирует телеологическую несостоятельность устаревших социальных и государственных моделей и предлагает каждому, как сказано у Лукьяненко, «право быть собой» и «возделывать свой сад».

Юлия Святославна Шкурко

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА: ПРОСТРАНСТВО «КОНТРФАКТИЧЕСКИХ» ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Нижегородский филиал Университета Российской академии образования

Россия, Нижний Новгород

Ключевые слова: Научная фантастика, контрфактические возможности, будущее, социальные изменения.

Аннотация: *В данной статье научно-фантастические идеи рассматриваются в качестве вероятных вариантов развития событий – возможностей, которые при определенных условиях могут (могли бы) реализоваться на практике. Выделены четыре вида контрфактических возможностей в зависимости от того, каким образом они соотносятся с реальностью. Определены основные способы включения контрфактических возможностей в социальную систему.*

На страницах научной фантастики описываются научно-технические достижения, ситуации, события, явления, которые, с одной стороны, напрямую не вытекают из того, что сегодня происходит, а, с другой стороны, многие из них могут рассматриваться в качестве в принципе осуществимых на практике. Это позволяет говорить о научной фантастике как социальном пространстве контрфактических возможностей. Слово «пространство» указывает на то, что контрфактические возможности связаны с окружающей литературное произведение средой, дифференцируются в зависимости от особенностей этой связи. Социальным это «пространство» является постольку, поскольку контрфактические возможности существуют только тогда, когда воспринимаются в качестве таковых читателями. Научная фантастика является пространством контрфактических возможностей не только в качестве предвосхищения того, что может произойти, но и как описание событий, в принципе возможных, однако, маловероятных при нынешнем уровне общественного развития.

Употребляя слово «возможность», с одной стороны, мы отгораживаемся от традиционного для философии рассмотрения проблемы причинности и каузальных связей, где используется выражение «контрфактическое высказывание»[1], а, с другой стороны (что более принципиально), указываем, что описанное на страницах научно-фантастических произведений следует трактовать в качестве варианта социального развития. Это отличает научную фантастику от других жанров литературы, например, альтернативной истории, где также используется «контрфактическая» логика изложения материала («что было бы если…»), однако, основным является описание несостоявшихся путей развития нашего мира, его науки, техники и социального прогресса[2]. В отличие от альтернативной истории, в научной фантастике контрфактические возможности являются формой проектного знания, в котором речь идет о том, что может (могло бы) при определенных условиях реализоваться на практике.

Последнее означает, что представленное на страницах научно-фантастических произведений не является описанием чего-то, что сегодня существует как воспроизводимая практика – устойчивая форма существования человека. Иными словами, машина времени, вечный двигатель, телепортация, бессмертие и многое другое является лишь фантазией авторов произведений и мечтой большой части людей, однако, нет практики использования машины времени, вечного двигателя, практики бессмертия, практики жизни на других планетах и т.д. В этом смысле, эти фантастические явления контрфактичны, они противоречат тем фактам, которые нам сегодня известны. Приставка «контр» в слове «контрфактичный», кроме того, фиксирует момент напряжения в отношении между фантастическим (неосуществленным на практике) и в настоящее время происходящим в действительности, что проявляется в стрем-

---

[1] Речь при этом, главным образом, идет о критериях истинности и условиях истинности контрфактических высказываний в различных контекстах. См., напр., Collins J., Hall E. and Paul L. Causation and Counterfactuals. Cambridge, Mass, 2001; Lewis D. Counterfactuals. Oxford, 1973.

[2] О жанре альтернативной истории см., в частности, Соболев С.В. Альтернативная история: пособие для хронохичхайкеров. Липецк, 2006.

лении фантастического заместить действительное, занять его место, отвергнуть происходящее.

Научная фантастика, рассматриваемая в указанном ключе, является областью контрфактического исследования окружающей действительности. В этом отношении она схожа с контрфактическими исследованиями, которые проводятся в историографии, социальной философии, политологии, менеджменте, географии, прогнозировании и других научных дисциплинах[1], в основе которых лежит идея рассмотрения любых явлений в логике «если бы…, то бы…». Неслучайно к научной фантастике порой обращаются как к источнику дополнительных идей, касающихся развития различных явлений в будущем, которое является предметом специального рассмотрения в соответствующих научных дисциплинах[2].

Условные и альтернативные контрфактические возможности.

Контрфактические возможности, описываемые на страницах фантастической литературы, находятся в различных отношениях с реальностью, с тем, что признается в качестве фактов. В зависимости от характера взаимоотношений с социокультурной средой, которая находится за пределами фантастических произведений, можно говорить о разных видах контрфактических возможностей, в частности, условных (невероятных, неисполнимых) и альтернативных (экстраполяционных, предвосхищающих) контрафактических возможностях (таблица 1).

В приведенной таблице все виды контрфактических возможностей, описываемые на страницах научно-фантастических произведений, разделены в зависимости от характера связи с

---

[1] Напр.: Maielli G., Booth Ch. Counterfactual history, management and organizations: Reflections and new directions//Management & Organization History, 2008. Vol. 3. № 1. PP. 49-61.

[2] См. напр.: Kitchin R., Kneale J. Science fiction or future fact? Exploring imaginative geographies of the new millennium//Progress in Human Geography, 2001. Vol. 25. № 1. PP. 19–35; Thurs D.P. Tiny Tech, Transcendent Tech: Nanotechnology, Science Fiction, and the Limits of Modern Science Talk//Science Communication. 2007. Vol. 29. № 1 (September). PP. 65-95; Abbott C. Cyberpunk Cities Science: Fiction Meets Urban Theory//Journal of Planning Education and Research, 2007. Vol. 27. PP. 122-131.

нормами научного познания, социальными нормами и эмпирической, наблюдаемой реальностью, фактами.[1]

Таблица 1

Виды контрфактических возможностей

Условия	Контрфактические возможности			
	альтернативные		условные	
	экстраполяционные	предвосхищающие	невероятные	неисполнимые
Социальные нормы, нормы научного познания	+	+	–	–
Эмпирическая ситуация (реальность, факты и т.п.)	+	–	+	–

В случае соответствия (адекватности) фантастической возможности, которая не противоречит социальным нормам и нормам научного познания, реальной ситуации, следует говорить об *альтернативных экстраполяционных* контрфактических возможностях. Когда такого соответствия не наблюдается, однако, фантастическая возможность не противоречит вероятному развитию науки, мы имеем дело с *альтернативными предвосхищающими* контрфактическими возможностями.

Эти «возможности» непротиворечивы скорее не с логической точки зрения, а с точки зрения научных достижений, общей логики общественного развития. Данные контрфактические возможности могут, как вытекать из современных научных достижений, по крайней мере, им не противоречить, так и быть чем-то принципиально новым (предвосхищением событий), однако, также опираться на будущие научные достижения

[1] Ср.: Kermode F. The Structures of Fiction // MLN. 1969. Vol. 84. № 6 (Comparative Literature). P. 896.

или на будущие социальные, экономические, политические решения (которые описываются в качестве контекста данной возможности). Они вытекают из современного уровня общественного развития, не противоречат его логике. При этом «формула», которой подчиняются альтернативные контрфактические возможности, выглядит как экстраполяция событий в будущее, либо как «скачок» в будущее.

Вариант цивилизационного «скачка» (альтернативные предвосхищающие котрфактические возможности) имеет вид описания прообраза (модели) будущего состояния общества на основе подробного описания новой возможности, которая стала доступна человечеству. К таковым возможностям относится бессмертие (Каттнер Г. «Ярость» (1947); Ганн Дж. «Бессмертные» (1958); Альтов Г. «Клиника “Сапсан”» (1966) и др.), ввод текста («знаний») непосредственно в мозг человека (Виндж Д. «Брандер» (1978); Азимов А. «Профессия» (1966) и др.), создание компьютерной копии памяти и сознания человека (Анфилов Г. «Я и не-я» (1962); Фиалковский К. «Вероятность смерти (Последняя возможность)» (1964); Лем С. «Доктор Диагор» (1967); Фредерик П. «Анналы Хичи» (1987) и др.) и др.

Экстраполяционная контрфактическая возможность выглядит как описание событий на основе продолжения в будущее какой-то одной сегодняшней тенденции. Традиционными для научной фантастики являются предположения, связанные с экстраполяцией в будущее тенденций, связанных с биоисследованиями и нанотехнологиями (Уиндем Д. «День триффидов» (1951); Гуревич Г. «Мы – из Солнечной системы» (1965); Крайтон М. «Рой» (2002); Крайтон М. «Next» (2006) и др.)[1], освоением Космоса (колонизация других планет, звездные войны, контакты с обитателями других планет, кос-

[1] Краткий обзор «нанофантастики» см.: Cramer J. G. Technology fiction (part I). 1990. Foresight Update, March 15. [электронный ресурс] http://www.foresight.org/Updates/Update08/Update08.2.html#anchor347966; Cramer J.G. Technology fiction (part II). 1990. Foresight Update, June 30. [электронный ресурс]:http://www.foresight.org/Updates/Update09/Update09.5.html#anchor107771; Thurs D. P. Tiny Tech, Transcendent Tech: Nanotechnology, Science Fiction, and the Limits of Modern Science Talk // Science Communication, 2007. Vol. 29. № 1 (September). P. 77

мическая связь и корабли и т.п.) [1], климатическими изменениями (Беляев А. «Под небом Арктики» (1938); Боллард Дж. «Сожженный мир» (1964); Крайтон М. «Государство страха» (2004) и др.) и т.д.). Примером альтернативных экстраполяционных контрфактических возможностей служат нейроимплантанты (Михановский В. «Гладиатор» (1964); Гибсон У. «Джонни Мнемоник» (1981) и др.), киберпротезирование (Лем С. «Существуете ли вы, мистер Джонс?» (1961); Казанцев А. «Сильнее времени» (1968) и др.), искусственный интеллект (Лем С. «Молот» (1959); Савченко В. «Открытие себя» (1967) и др.), роботы (Стругацкие А. и Б. «Поражение» (1959); Михеев М. «Сделано людьми…» (1966); Азимов А. «Необходимое условие» (1968) и др.) и др.

Характерной особенностью *условных* контрфактических возможностей является их логическая непротиворечивость при отсутствии соответствия внешним условиям (научной картине мира, современному уровню социального развития и т.п.). При этом они подчиняются двум смысловым «формулам»[2]:

1. «если бы треугольники были квадратами…» (отрицание известного общего закона) – этой «формуле» подчиняются *невероятные условные* контрфактические возможности;

2. «если бы этот кубик сахара был также круглым…» (предположение о существовании не просто ложного, но и невозможного) – этой «формуле» соответствуют *неисполнимые условные* контрфактические возможности.

Условные контрфактические возможности, как правило, не вписываются в современную научную картину, не соответствуют современному уровню развития науки и техники, уровню общественного развития. Это один из самых распространен-

[1] К «изучению» данной возможности относится подавляющее большинство научно-фантастических произведений. Даже если космическая тема не является центральной, развитость человеческой цивилизации в области освоения космоса является сопутствующим условием для описываемых в произведении научно-технических достижений в других направлениях.

[2] Приведенные «формулы» контрфактических возможностей заимствованы с модификациями у Н. Гудмена, который приводит их в качестве примера контрзаконных высказываний. См.: Гудмен Н. Факт, фантазия и предсказание. Способы создания миров. М., 2001. С. 18.

ных видов контрфактических возможностей, представленных на страницах фантастических произведений.

Когда контрфактические возможности построены как отрицание известных сегодня социальных и научных норм, однако, вполне вписываются в реальность, какой мы ее знаем (разумеется, при этом, существенно изменяя ее), то следует говорить об *условных невероятных* контрфактических возможностях. Современный американский физик и футуролог М. Каку говорит о данном типе научно-технических возможностей как о достижениях, которые появляются в «точке перегиба» в развитии научного знания. Данные фантастические на сегодняшний день возможности по классификации М. Каку могут осуществиться на практике через миллионы лет.[1] М. Каку вообще не сомневается, что все фантастические на сегодняшний день научно-технические возможности рано или поздно станут реальностью. Речь идет только о времени, когда наука отвоюет у научной фантастики ее рубежи.

Примером условных невероятных контрфактических возможностей, подчиняющихся первой из названных формул, может служить описание А. и Б. Стругацкими на страницах романа «Обитаемый остров» (1969) невообразимого, с точки зрения современного этапа исторического развития, общественного устройства, основанного на применении облучающих и, оболванивающих этим облучением, башнях. Власть в таком обществе держится на применении гипноизлучателей. Формула «если треугольники были квадратами» принимает форму – «если закономерности общественного развития и нынешний уровень развития ничего не стоили бы», то могло бы появиться такое общество и на Земле[2].

---

[1] Moosa T. From Science Fiction to Science Fact. A review of Physics of the Impossible: A Scientific Exploration of the World of Phasers, Force Fields, Teleportation and Time Travel by Michio Kaku. Allen Lane, Penguin, 2008 // Sceptic. 2008. Vol. 14. № 3. PP. 67-68.

[2] Как подтверждение этому положению, звучат слова главного героя романа Максима Каммерера, который после очередной неудачи что-то изменить в том мире, в котором он оказался, «вдруг впервые подумал, что на Земле тоже могло так случиться и он был сейчас таким же как все вокруг, – невежественным, обманутым, раболепным и преданным» (Стругацкие А. и Б. Обитаемый остров. М., 1996. С. 239.).

К этому типу контрфактических возможностей относятся также такие популярные фантастические идеи как множественные и многомерные миры (Кларк А. «Техническая ошибка» (1966), Мартынов Г. «Спираль времени» (1966); Брэдбери Р. «А ребенок – завтра» (1975) и др.), существование множества взаимопроникающих (параллельных) миров (Стругацкие А. и Б. «Возвращение» (1962); Саймак К. «Все живое…» (1965); Шекли Р. «Три смерти Бена Бакстера» (1968); Булычев Кир «Журавль в руках» (1976) и др.), движение со скоростью, превышающей скорость света (Лем С. «Звездные дневники Ийона Тихого. Путешествие 14» (1956); Ефремов И. «Час быка» (1968); Снегов С. «Люди как боги» (1984) и др.) и др.

Тогда же, когда наблюдается несоответствие между контрфактической возможностью, социальными и научными нормами (принципиальная несовместимость с научной картиной мира), что предполагает существенное изменение фундаментальных основ окружающего нас мира, то мы имеем дело с *условными неисполнимыми* контрфактическими возможностями. Примером может служить вечный двигатель, создание которого описывается на страницах многих научно-фантастических произведений (Лем С. «Кибериада» (1965); Сильверберг Р. «Двойная работа» (1981); Блохин Н. «Настоящим направляю заявку» (1990) и др.).

Влияние контрфактических возможностей на социальную систему.

Контрфактические возможности существуют не сами по себе, а в связи с тем, что сегодня происходит и признается в качестве действительного положения дел. Очевидно, что контрфактические возможности основаны на изменении (отрицании, преобразовании и т.п.) того, что есть сегодня. Писатели-фантасты, явно или неявно, исходят из предположения о возможности кардинальных социальных изменений.

Научно-фантастическая литература способствует созданию социального пространства, из которого произрастают альтернативные, иные, новые способы существования бытия. Контрфактические возможности существуют как часть социальной системы: они придуманы писателями, чья деятельность, отчасти, детерминирована особенностями среды, в ко-

торой они находятся; воспринимаются читателями, используются ими, становятся частью их мировоззрения и т.д. Иными словами, описанные в произведениях контрфактические возможности связаны посредством людей (писателей, читателей) с окружающей литературный текст средой.

Контрфактические возможности по-разному включены в социальную систему и, соответственно, в разной степени влияют на происходящие социальные процессы. Контрфактические возможности

- оказывают влияние на представления о будущем, создавая атмосферу общественного ожидания и, тем самым, способствуя выбору определенного будущего, которое отвечает этим ожиданиям[1];
- служат предостережением и влияют на сегодняшние решения – это происходит в случае, когда контрфактические возможности рассматриваются в качестве описания того, что может произойти, если события в реальности будут разворачиваться аналогичным описанным в научной фантастике образом[2];
- влияют на научные исследования[3] (отметим, однако, что даже когда такое влияние имеет место, то в виду сложности и недостаточной изученности процесса мышления, трудно точ-

---

[1] Широкое распространение новых научно-технических достижений возможно лишь в случае их вписанности в социокультурный контекст. Это означает, что в зависимости от преобладающих в обществе умонастроений и тенденций, на которые оказывает влияние научная фантастика, можно прогнозировать осуществление тех, а не иных возможностей.

[2] Научная фантастика, благодаря доступности подачи информации, вовлекает широкие массы людей в обсуждение проблем общественного развития, что является одной из основных и важных функций этого жанра литературы, позволяющая, как отмечают К. Миллер и И. Беннетт, решить центральную проблему современного демократического общества: общественное обсуждение вопросов технологического будущего. См.: Miller C.A., Bennett I. Thinking longer term about technology: is there value in science fiction-inspired approaches to constructing futures?//Science and Public Policy, 2008. Vol. 35. № 8 (October). PP. 597–606.

[3] О роли научной фантастики в научных исследованиях и развитии научного воображения ученых см., в частности: Berne R.W. and Schummer J. Teaching Societal and Ethical Implications of Nanotechnology to Engineering Students Through Science Fiction//Bulletin of Science Technology Society, 2005. Vol. 25. № 6 (December). PP. 459-468.

но указать, какие именно научные идеи были сформулированы под влиянием фантастических произведений);

• являются предметом специальных научных исследований в философии, социологии, литературоведении и т.д.;

• используются в процессе трансляции культурного опыта в системе образования (помещаются в учебную литературу, например, в качестве характеристики жанровой особенности фантастики, описания определенного этапа культурного развития);

• рассматриваются в качестве вариантов развития событий в процессе экспертизы того, что может произойти (данный способ обращения с контрфактическими возможностями является крайне редким, однако, вполне возможным, как это было в случае приглашения корпорацией РЭНД в 1964 г. американских писателей-фантастов в качестве экспертов-футурологов при разработке научно-технического прогноза[1]);

• являются предметом интереса СМИ, используются в качестве темы массовой коммуникации: служат основой для передач, фильмов, журнальных статей и т.п. Обращение к научной фантастике в СМИ сегодня является достаточно распространенным, особенно при обсуждении научно-популярных проблем[2].

Все вышеназванные способы функционирования научно-фантастических идей в социальной системе являются механизмами включения контрфактических возможностей в нашу жизнь в качестве вероятных вариантов развития событий. При их использовании людьми с различными целями они начинают существовать как часть повседневной практики, служить от-

---

[1] Некоторые результаты данного прогноза на русском языке см. в: Гордон Т., Гелмер О. Долгосрочное глобальное прогнозирование//Впереди XXI век: перспективы, прогнозы, футурологи. Антология современной классической прогностики 1952-1999. М., 2000. С. 90-94.

[2] Применительно к проблемам биотехнологии и нанотехнологии на это обстоятельство указывает, в частности, Д. Тюрс. Он показывает, что пик обращений к научной фантастике при освещении проблем данных научных областей в СМИ приходится на ранний период их развития. В области биотехнологий – это середина 1990-х годов, тогда как в нанотехнологиях – 2002-2003 гг. См.: Thurs D.P. Tiny Tech, Transcendent Tech: Nanotechnology, Science Fiction, and the Limits of Modern Science Talk//Science Communication, 2007. Vol. 29. № 1 (September). P. 67.

правной точкой для наблюдения (наряду с другими представлениями) за настоящим и будущим.

Поскольку научная фантастика имеет дело с будущим, с тем, что только может произойти или же могло бы произойти, то фантастические идеи, лежащие в основе данных произведений, следует трактовать в качестве возможностей общественного развития. Так как они описывают несуществующие сегодня научно-технические достижения и, одновременно, вероятные социальные изменения, то к ним применимо определение «контрфактическая возможность».

Существует несколько типов контрфактических возможностей: альтернативные (экстраполяционные, предвосхищающие) и условные (невероятные, неисполнимые). Они находятся в разных отношениях с прошлым, настоящим и будущим. Первые (альтернативные) вытекают из того, что происходило в прошлом, не противоречат настоящему и с большой долей вероятности станут частью реальности в будущем. Вторые (условные) – радикальным образом отрицают прошлое и настоящее (в науке, технике, обществе), однако, также описывают вероятное будущее.

Общим между ними является влияние на социальную систему, которое они оказывают, будучи использованы различными социальными агентами (экспертами, учеными, СМИ и др.). Они являются, по выражению М. Кастельса, «реальной виртуальностью»[1]. Контрфактические возможности виртуальны в том смысле, что существуют «на практике, хотя не строго в данной форме или под данным именем», по сути, только как возможность для реализации. Однако, они реальны, поскольку «фактически существуют», являясь предметом коммуникации, определяя наше поведение, влияя на то, что мы выбираем, изменяя нашу жизнь. Данную особенность научной фантастики необходимо использовать и учитывать, прежде всего, в целях научного познания, а значит, в целях управления социальным развитием.

---

[1] М. Кастельс применяет этот термин для описания специфики современной коммуникационной системы. См.: Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество, и культура. М., 2000. С. 351.

Эллина Викторовна Шустова

СПЕЦИФИКА ПАРОДИЙ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИЕНА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. СВИРИДОВА «ЗВИРЬМАРИЛЛИОН»)

Казанский государственный университет им. Ульянова-Ленина

Россия, Казань

Ключевые слова: пародия, ирония, полемика, «обратная» гиперболизация.

Аннотация: *Роман Толкиена «Сильмариллион» в статье соотнесён с пародией Свиридова «Звирьмарилион» с целью выявления областей пародирования толкиеновского текста. Проанализированы приёмы пародирования, обозначены конкретные его объекты. Также в статье уделено внимание соотношению первоисточника и самой пародии.*

Появление пародий на произведения Толкиена за рубежом в семидесятые годы и в России в девяностые свидетельствует о том, что его творчество активно осмысляется и способствует созданию новых связанных с ним литературных произведений. Следует сказать, что эти пародии создаются как профессиональными писателями, так и обычными читателями Толкиена.

Отечественные пародии на Толкиена практически не исследованы ни российской, ни тем более зарубежной толкинистикой. На наш взгляд, изучение этих произведений представляет интерес не только с точки зрения их анализа и систематизации, но и с точки зрения их отношения к первоисточникам (то есть к пародируемым произведениям). В частности, оно позволяет выявить области пародирования в самих толкиеновских текстах, закономерности их пародирования, то есть установить, что в этих текстах подвергается пародированию и в какой форме. Таким образом, вопрос исследования отечественных пародий на произведения Толкиена представляется на сегодняшний день достаточно актуальным для современной науки.

Одними из наиболее известных пародий на произведения Толкиена являются «Взхоббит, или путь в никуда» В. Румянцева (1996) и «Звирьмариллион» С.О. Рокдевятого (А. Свиридова) (1993).

Предметом нашего исследования является пародия «Звирьмариллион» Алексея Свиридова. Эта книга получила одну из самых престижных российских премий в области фантастической литературы – «Специальный Зилант» – как лучшая пародия на Дж. Р. Р. Толкиена.

Автор сам рассказывает об истории появления пародии: «В процессе чтения [«Сильмариллиона» – *Э.Ш.*] благоговения оставалось всё меньше и меньше, и в какой-то момент я не выдержал: на рабочей ЕС-1841 я повесил текст “Сильма” в одно окно Лексикона, а в другом начал его пересказывать своими словами… Оказалось, что многое из того, что в “Сильмариллионе” подается как возвышенное и героическое – на самом деле можно понять и описать с позиций простой житейской логики, и героичность вдруг неожиданно превращается в глупость, благородство – в подлость и так далее и тому подобное»[1].

Таким образом, толчком к написанию пародии могло послужить разочарование автора в первоисточнике. За внешней возвышенной формой «Сильмариллиона» он увидел обыденное, даже низменное содержание. Такое несоответствие и обусловило специфику пародии Свиридова.

Стремление обозначить точку зрения читателя становится в пародии Свиридова определяющим. Иронически обыгрывается обилие имён, характерное для «Сильмариллиона», их звучание, точнее, их конструирование. У Толкиена имена часто указывают на какую-либо общность персонажей. Этому способствует общий элемент в именах персонажей, которые находятся в отношениях родства (например, братья Элладан и Элрохир, линия Финвэ – Финголфин – Фингон и др.). Это спародировано А. Свиридовым в «Предметном указателе» к его книге: «Борлах – сын Бора. Борланд – сын Бора… Бортанд – сын Бора. Боромир – сын Борона. Как ему удалось не стать сы-

[1] Цитата из текста А. Свиридова. [электронный ресурс]: http://archivsf.narod.ru/persona/sviridov/svir_al.html.

ном Бора – неясно»[1]. Свиридов пародийно акцентирует и избыточность внимания Толкиена к генеалогии. Всё это обозначает то ощущение путаницы в именах героев и их отношениях, которое возникает у читателя при восприятии толкиеновских произведений.

Таким образом, объектом пародирования становится лингвистическая избыточность текстов Толкиена, его настойчивое намерение удерживать внимание читателя, реализовать своё лингвистическое мироощущение.

Другой же объект пародирования – высокий пафос, характерный для воссоздания картины мира «Сильмариллиона». Свиридов нивелирует толкиеновскую патетику с помощью определённых приёмов. Пародист прибегает к игровой интерпретации событий и отношений между персонажами, вступая при этом в полемику с первоисточником.

Прежде всего, Свиридов полемизирует с Толкиеном, противопоставляя его канону своё понимание образов эльфов, наполняя их иным содержанием. Примером может послужить описание пробуждения эльфов: «И вот настал час, когда в Средиземье проснулись первые эльфы, заботливо разложенные Илуватаром в самых живописных местах. Когда они продрали заспанные глаза, то сначала увидели звёзды, а уж потом всё остальное, и с тех пор эльфы полюбили звёздный свет. Отсюда можно сделать вывод, что они все, как один, спали на спине. Подумать только! Лежали бы эльфы на боку, и тогда они на всю жизнь полюбили бы что-то другое, и все пошло бы наперекосяк. От чего только не зависят судьбы мира!» (С, с. 18). Свиридов нивелирует патетическую интонацию «Сильмариллиона», переводя отвлечённость толкиеновского текста в своего рода «комедию положений».

А. Свиридов обыгрывает историю эльфийского народа, снижая пафос первоисточника на всех этапах её описания. Например, в главе «О приходе эльфов» он даёт такое определение телери: «“Телери” прозвали их за многочисленные плута-

[1] Свиридов А. Звирьмариллион//Тошнит от Колец: Пародии. М., 2003. Далее ссылки на данное издание даются в тексте статьи в следующем виде: С, с указанием страниц.

ния и задержки в пути. Некоторым настолько понравился сам процесс движения к светлой цели, что они в конце концов оторвались от общей массы и предпочли петлять по Средиземью, неустанно утверждая при этом, что они идут прямиком на Валинор» (С, с. 20). Здесь не только пародируется толкиеновский текст, но и травестируется идея осмысленности, предопределённости пути, характерная для мифологического типа сознания. Таким образом, в пародию Свиридова включаются и актуальные для сегодняшнего дня иронические выпады по поводу идеи возможности осуществления идеала, необходимости неуклонного стремления к нему.

Отношения между эльфийскими Домами также показаны с другой, отличной от толкиеновской, точки зрения. Здесь очень ярко проявляется позиция самого пародиста, о которой мы говорили выше, в частности, его мнение о том, что многие решения и поступки героев продиктованы не какими-либо высшими, а низменными эгоистическими соображениями.

Также Свиридов использует «обратную» гиперболизацию в обрисовке образов, то есть гиперболизирует черты персонажей, противоположные тем, которые были заданы в первоисточнике, раскрывая неоднозначность как положительных, так и отрицательных персонажей. Примером использования этого приёма может послужить интерпретация образов валаров и Мелькора. В авторском отступлении Алексей Свиридов говорит, что валары являются его любимыми комическими персонажами. Действительно, им уделено много внимания в пародии. Обыгрывается отсутствие конкретности, некоторая абстрактность описания этих персонажей. В рассмотрении интерпретации образов валаров в пародии особого внимания заслуживает вопрос их отношения к технике. Как известно из писем Толкиена, писатель связывал наступление техники с деятельностью тёмных сил: «Враг – владыка магии и машин»[1]. В противоположность им, излюбленные герои Толкиена – хоббиты – к машинам не имели никакого отношения. В прологе к «Властелину Колец» читаем: «Умелые и сноровистые, хоббиты, однако, терпеть не могли – не могут и поныне – устройств слож-

[1] Толкиен Дж.Р.Р. Письма. М., 2004. 576 с.

нее кузнечных мехов, водяной мельницы и прялки»[1]. Техника в мире Толкиена вытесняет природу и уничтожает её красоту. В пародии же использование машин является приметой деятельности не только Мелькора, но и валаров. Иллюстрируя эту их общность, Свиридов ставит светлые и тёмные силы на один уровень.

Образ Мелькора занимает особое место среди валаров как у Толкиена, так и у Свиридова. В «Сильмариллионе» он олицетворяет Зло, но это зло высокое, масштабное. В пародии Мелькор лишается возвышенного ореола, которым он был окружён у Толкиена. Средоточие мирового зла становится средоточием гнусных пороков. Поскольку эльфы и валары у Свиридова также не выступают носителями абсолютного добра, то их противоборство с Мелькором обыгрывается как противостояние одиночки множеству. Действия Мелькора по сравнению с деятельностью валаров показаны как альтернатива существующему порядку вещей. Мелькор у Свиридова не злодей, как у Толкиена, он – бунтарь и преобразователь. Автор не оправдывает совершённые им деяния, но в свете равнодушия и эгоизма валаров активность Мелькора сама по себе видится как положительная характеристика.

Таким образом, Свиридов в своей пародии нейтрализует полярность «Сильмариллиона», сглаживая толкиеновский конфликт между абсолютным добром в лице валаров и абсолютным злом в лице Мелькора. Пародируя, автор не только вскрывает некоторую схематичность картины мира, изображённой в первоисточнике, но и, на наш взгляд, несколько изменяет её, расставляя иные, чем у Толкиена, акценты.

Образ Илуватара (Эру) тоже наполнен в пародии иным содержанием, нежели в первоисточниках. У Толкиена он – создатель Арды, воплощение созидательной энергии; с квенийского языка (языка Высших эльфов) его имя означает «отец всего». В этой расшифровке, согласно толкиеновской концепции имени, заключающего в себе сущность называемого, содержится указание на то, что Эру – творец всего мира, всезнающий и всемогущий. Сотворив Арду, он почти не вмешивается в судьбу этого

[1] Толкиен Дж.Р.Р. Властелин Колец. М., 2002. 991 с.

мира. Это и послужило поводом для снижения этого образа в пародии. Десакрализация Эру происходит уже в первых строках «Звирьмариллиона»: «Нам неизвестно, чем он там занимался в одиночестве столь долгое время, но известно доподлинно: для него тогда не было ничего святого, потому что айнуров, первых святых, он сотворил, когда ещё ничего другого не было» (С, с. 7). Используя игру слов, автор не только лишает образ Эру божественного ореола, но и наполняет его негативным содержанием. Отношения Илуватара с валарами пародийно обыгрываются как отношения начальника с подчинёнными.

Иронически обыгрывая образ Эру, Свиридов вскрывает внутреннюю несостоятельность теологической картины мира Толкиена. Произведения Толкиена, по признанию автора, глубоко религиозны. Пародия Свиридова, напротив, атеистична. Десакрализируя Эру и валаров, Свиридов обращается не только к этим персонажам, но и к самому устройству мира Толкиена, указывая на её утопичность.

Следующий приём, который использует Свиридов в своей пародии, – это широкое использование разговорной речи в речевой характеристике героев. Несоответствие речи персонажей и их божественного статуса (применительно к валарам, например, к Тулкасу) является фактически несоответствием формы и содержания. Если Толкиен приближает язык своего произведения к языку мифов и героического эпоса, то Свиридов фактически придаёт пародии разговорную, «бульварную» интонацию.

Итак, Алексей Свиридов осуществляет пародирование через актуализацию читательской точки зрения на многие характерные для произведения Толкиена черты. В ходе исследования мы выявили такие области пародирования, как стилистика первоисточника, идея творения мира, отношения между творцом и сотворёнными существами, соотношение добра и зла. Конкретные объекты пародирования – это, прежде всего, высокий пафос произведений Толкиена, а также их лингвистическая избыточность. В пародии травестируется возвышенный стиль толкиеновских описаний с помощью гиперболизации, игры слов, комического несоответствия, иронии.

Ирина Александровна Яковлева

ФУНКЦИИ ФАНТАСТИКИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ ИРЖИ КРАТОХВИЛА

МГУ имени М.В. Ломоносова
Россия, Москва

Ключевые слова: постмодернизм, фантасмагория, science fiction, fantasy.

Аннотация: *В статье на примере анализа произведений современного чешского писателя И. Кратохвила показана специфика использования фантастики в постмодернистской прозе.*

Социальные и политические перемены, произошедшие в Чехии в конце XX века, и прежде всего крушение социализма после «бархатной революции» 1989 г., оказали существенное влияние на развитие как литературы в целом, так и фантастической прозы в частности.

В 1990-е гг. чешские литературоведы и широкий круг читателей (впрочем, как и в иных постсоциалистических странах) получили возможность познакомиться со всем спектром произведений, находившихся ранее под запретом, – книгами авторов-эмигрантов, а также творчеством европейских и американских писателей. Последнее, в частности, способствовало проникновению в чешскую литературу философии и эстетики постмодернизма, а затем адаптации данной художественной системы на национальной почве.

Использование в постмодернистской прозе фантастики представляется вполне закономерным, учитывая ориентацию приверженцев постмодернизма на деконструкцию, децентрализацию и плюралистичность действительности. Причудливая действительность, создаваемая писателями, оказывается связанной с особым восприятием мира, лишенным, согласно концепции постмодернизма, причинно-следственной связи, системности и предстающей сознанию в виде неупорядоченных фрагментов. А следовательно, чем менее реалистичными (и в

том числе – более фантастическими) выглядят описываемые в книге события, тем в большей степени они воспроизводят реальность – такой, как ее видят постмодернисты.

Рассмотрим подробнее творчество современного чешского писателя Иржи Кратохвила (р. 1940), не считающего себя фантастом, но успешно использующего в своих романах фантастические образы и посылки. Известность ему принесло первое же произведение – «Медвежий роман», написанный еще в годы «нормализации», но в официальной печати появившийся лишь в 1990 году. В 1980-е гг. рукописный вариант произведения отказывались издавать как самиздатовские, так и эмигрантские издательства[1]. Причина состояла в опасении, что «роман не найдет читателя, столь нова и отважна была его поэтика»[2].

Приверженность И. Кратохвила сложным философско-фантастическим смысловым конструкциям, воплощенным с помощью художественных принципов постмодернизма, отразилась и в последующих произведениях писателя – «Песнь в ночи» (1992), «Авион» (1995), «Сиамская история» (1996), «Бессмертная история, или Жизнь Сони Троцкой-Заммлер» (1997), «Леди Карнавал» (2003), «Актер» (2006) и др.

В своих книгах И.Кратохвил отказывается от строгого правдоподобия, выстраивает сюжеты как чередование реалистических («будничных», зачастую с детальным изображением современности и минувших эпох) эпизодов и гротескно-фантастических сцен. Так, к примеру, в книге «Медвежий роман» чиновник, допрашивающий персонажа Урсина по подозрению в краже, при ближайшем рассмотрении оказывается сделанным из расписного карловарского фарфора и рассыпается на глазах предполагаемого преступника. А в романе «Бессмертная история» вполне реалистично изображен диалог первого президента Чехословакии Т.Г. Масарика, который активно поддерживал эмиграцию из

---

[1] Первоначальная более объемная версия книги «Медвежий роман» – «Прамедведь» (в оригинале – «Urmedvěd») была написана в 1983 г., а издана лишь в 1999 г. Даже в сокращенном до «Медвежьего романа» варианте это произведение не захотел опубликовать Л. Вацулик (издававший самиздатовскую серию «Петлице»), посчитав слишком сложным для читателя.

[2] Chvatík K. Pán příběhu. Prozaik Jiří Kratohvil. Praha, 2008. S. 27.

Советской России, с русским эмигрантом. Однако наша страна в описании персонажа Масарика выглядит весьма причудливо: в ней есть деревни, жители которых зимой пускают в свои сараи медведей и даже кормят их овцами и козами, власть же представляют себе не в виде Колчака или большевиков, а в образе животных – медведя, волка и тигра[1].

С подобным художественным решением мы встречаемся и в романе «Иной город» (1993) популярного современного чешского писателя Михала Айваза, чей литературный дебют также пришелся на 1990-е гг. Примечательно, что оба писателя легко сочетают «бытовое» и фантастическое повествование, убеждая читателя в достоверности описываемого благодаря тщательной психологической мотивации поведения персонажей, абсолютно «естественно» реагирующих на самые неправдоподобные обстоятельства. Синтез столь противоположных принципов изображения, бесспорно, привлекает читателя оригинальностью и прихотливостью фантазии и позволяет воплотить сложное и актуальное философское содержание.

В фантастической прозе постмодернизма ирония приобретает особый смысл и проявляется в том числе в «обесценивании» и пародировании научных проблем (это связано, на наш взгляд, с представлением постмодернистской философии о тупике технократии, исчерпанности фундаментальных научных достижений), в сочетании мотивов, характерных для «традиционных» science fiction и fantasy.

Подобное художественное решение можно обнаружить в романе И. Кратохвила «Бессмертная история», где присутствует как научная гипотеза о неком послании, полученном нкроиней от пришельцев и адресованном человечеству XXI в. (содержание которого так и остается неизвестным), так и тема, характерная для fantasy, о возрождении героя в иных обличьях: погибший возлюбленный Сони Бруно Млок, чтобы встретиться с ней, перерождается в образах различных животных (и даже инопланетян, что типично для science fiction).

[1] Этим фантастическим образам читатель волен давать самые разнообразные интерпретации. Возможно, например, истолкование России как загадочной страны «за тридевять земель», жизнь в которой похожа на сказку.

Таким образом, в русле поэтики постмодернизма фантастическая проза современного чешского писателя И. Кратохвила предстает по-новому. Если ранее писатели, изображая в своих фантастических произведениях заведомо недопустимые в реальности события, стремились придать реалистичность описанию, придерживались причинно-следственной связи явлений, то авторы эры постмодернизма, в их числе и И. Кратохвил, не стремятся сохранить логику реальности. В их творчестве необычайное приобретает причудливые формы, фантастика превращается в фантасмагорию, невероятное доводится до абсурда.

Научное издание

Иные времена:
эволюция русской фантастики
на рубеже тысячелетий

Корректура: Н. Л. Зыховская
Компьютерная верстка и оформление: А. А. Селютин

Подписано в печать 07.02.10.
Бумага офсетная. Формат 60Х90 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 13,3. Уч.-изд. л. 9,5.
Тираж 3000 экз. Заказ № 0117.

Издательство ООО «Энциклопедия»
454084, Челябинск, пр. Победы 160
8(351) 235-42-27

Отпечатано в типографии «Два комсомольца» с готового макета
454000, Челябинск, Комсомольский проспект, 2.