

Рождение фэнтези: трансформация посылки в российской фантастике конца XX столетия

Фантастика, пожалуй, в большей степени, нежели иные области художественной словесности, реагирует на политический и культурный контекст порождающей ее эпохи. Это не удивительно. Ведь она представляет собой литературу «крылатой мечты» (как любила повторять советская критика), литературу предвидения и прогностики, а кроме того – литературу мысленного эксперимента, создающую причудливые модели реальности, которые в иносказательной форме воспроизводят актуальные для той или иной эпохи процессы. Вот почему ее метафорически именуют «зеркалом тревог и сомнений»¹, а известный отечественный фантастовед В. Ревич в монографии с символическим заглавием «Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны» пишет: «Я выбрал именно этот вид литературы, пытаясь объяснить хотя бы некоторые странности нашей истории после 1917 года, а может быть, и собственную жизнь... Пусть меня обвинят в преувеличении, но фантастика в пережитых нами мутациях была одним из катализаторов, хотя бы потому, что ее до недавнего времени читали очень много, да и сейчас не обходят вниманием»².

После крушения социализма российская фантастика (как и фантастика других бывших социалистических стран, еще недавно совокупно именуемых восточноевропейскими), отвечая на перемены, в значительной степени изменила свой облик. К важнейшим изменениям можно отнести следующие. Во-первых, наконец-то в полной мере сформировалась фантастическая субкультура, о которой отечественные и зарубежные (чешские, польские и т. п.) фантасты и их поклонники мечтали в предшествующие десятилетия. Появились издательства, специализирующиеся на выпуске фантастических книг, фантастика обзавелась собственной периодикой и критикой. Сложился и стал чрезвычайно активен «фэндом» – сообщество почитателей фантастической литературы (потомок существовавших при социализме КЛФ – клубов любителей фантастики). Ежегодно в России и ближнем зарубежье проходят десятки фантастических форумов – конвентов, или «конов» – с презентацией книг, вручением премий, интервью, пресс-конференциями и т. д. Во-вторых, в соответствии с требованиями времени изменилась читательская аудитория и роль фантастики в культурном пространстве страны. Подобно литературе в целом, фантастика перестала восприниматься главным образом как средство выражения гражданской и мировоззренческой позиции писателя. Она прекратила поучать и воспитывать, практически отказалась от прогностической функции и принялась в основном развлекать разные поколения и социальные группы читателей.

В эру господства масс-медиа фантастике пришлось нелегко. Освоивший сложные спецэффекты кинематограф едва ли не обогнал литературу по причудливости вымышленных конструкций – в силу их зрелищности воспринимающихся и запоминающихся лучше, нежели строки печатного текста. Произошло гораздо более тесное, чем ранее, сращение литературной фантастики с иными сферами искусства и культуры. Особым феноменом стали компьютерные игры с фантастическими сюжетами, а также движение «ролевики», инсценирующих любимые книги и устраивающих «игрища» с переодеваниями и сражениями на самодельных мечах. Все это заставляет постепенно менять подходы и к оценке фантастического произведения, и к изучению фантастики: помимо литературоведческого на первый план здесь выдвигаются социологические, культурологические, философские проблемы и аспекты.

И все же если формулировать главную особенность развития фантастики в постперестроечной России – особенность, заметную даже равнодушному к подобной литературе человеку при беглом взгляде на полки книжного магазина или лоток уличного торговца –

то ей следует признать появление мощной отечественной традиции фэнтези, которая ныне претендует на право именоваться «фантастикой вообще», как некогда при социализме на это претендовала так называемая «научная фантастика»³.

Почему именно данный процесс так заметен и важен? В чем принципиальное значение нового типа фантастической литературы, пока не имеющего даже признанного названия на русском языке?⁴ Ответить на эти вопросы можно, лишь совершив достаточно серьезный экскурс в теорию и историю *fantasy* (мы предпочитаем исконное написание англоязычного термина) и, шире, фантастики вообще в отечественной и мировой литературе.

Устойчивого определения *fantasy* не существует. Примеры обоснования этого понятия, которые можно обнаружить как в отечественном, так и зарубежном литературоведении, грешат описательностью и метафоричностью. Согласно им *fantasy* – это «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; в ней присутствуют в качестве основного и неустраняемого элемента сверхъестественные или невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми герои и читатель оказываются в более или менее тесных отношениях»⁵. «Фэнтези... – это литературное направление, которое, в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма. Или, выражаясь человеческим языком, в основе любого из F-миров лежит акт творения – бога, дьявола или заезжего демиурга»⁶. «Фэнтези можно вкратце охарактеризовать как сказочную литературу для современных взрослых читателей. Это романы о волшебниках и героях, драконах, эльфах, демонах, гоблинах и гномах, о магических перстнях и зарытых сокровищах, утонувших континентах и забытых цивилизациях с использованием реально существующей или выдуманной мифологии. Это сказки, написанные с применением всего арсенала средств, выработанного литературой за тысячи лет развития»⁷.

Подобные формулировки, впрочем, чаще всего описывают лишь одну – правда, ныне наиболее популярную – разновидность *fantasy*, так называемую «героическую», или «фантастику меча и магии» (о ней речь впереди), а потому, на наш взгляд, сужают поле исследования. *Fantasy* заслуживает гораздо более широкой трактовки, как и более высокой оценки, нежели ярлык «массовой» литературы, давно и прочно присвоенный ей и академическим литературоведением, и немалой частью читающей публики.

В каком-то смысле *fantasy* – литература волшебного, сверхъестественного, магического и необъяснимого – представляет собой квинтэссенцию фантастики и, шире, художественной словесности, использующей так называемый «явный» вымысел, повествующей о небывалом и невозможном. Вот почему так трудно дать ее исчерпывающее описание. Можно лишь посочувствовать автору «Энциклопедии фэнтези» Дж. Аллену, сетующему: «Искать определение слову “фэнтези” – все равно что ловить туман рыболовной сетью. Фэнтези – это текучее, изменчивое явление, не имеющее никаких четких границ... Даже попытки дать фэнтези определение от противного обречены на провал...»⁸.

Fantasy относится к тому типу художественной словесности, который описывает то, чего в реальности «не бывает и вообще не может быть». В истории литературы XIX–XX вв. к подобному способу изображения прибегали многие классики, в том числе отнюдь не соотносимые в обыденном сознании с понятием «писатель-фантаст»: Э. Т. А. Гофман («Золотой горшок») и В. А. Жуковский («Светлана»), О. де Бальзак («Шагреновая кожа») и Т. Манн («Иосиф и его братья»), О. Уайльд («Портрет Дориана Грея») и М. А. Булгаков («Мастер и Маргарита»). Несмотря на вариативность образной системы и причудливый полет фантазии, данная литература имеет собственные достаточно жестко прослеживающиеся законы и является, по нашему мнению, интереснейшим объектом теоретического осмысления.

Начнем с наиболее общих разграничений, локализирующих *fantasy* в системе литературоведческих категорий. Для обозначения любого произведения, содержащего «явный» вымысел, мы используем термин «повествование о необычном»⁹. Среди основных разновидностей повествования о необычном (в целом соотносимых с жанровыми формами фантастического рассказа, повести и романа, утопии и антиутопии, притчи, литературных

сказки и мифа, а также с большим количеством сатирических произведений) особое место занимает, конечно, фантастика, демонстрирующая наиболее яркие и прихотливые вымышленные конструкции. Вот почему термины «фантастика» и особенно «фантастическое» традиционно используются как описание универсального для литературы любых эпох и стран *способа воспроизведения реальности в художественном произведении*, заключающегося в отступлении от «буквального правдоподобия», в перекомбинировании, пересоздании отдельных черт и объектов реальности.

Но фантастика отнюдь не однородна. В самом широком плане в ней, как правило, выделяют два самостоятельных типа. Первый основан на изображении «потенциально возможного», того, что вполне может существовать в окружающем мире, но еще не открыто человеком, не изобретено, не исследовано и т. п. Данный тип фантастики в российском литературоведении чаще всего обозначается как «научная фантастика» (НФ, западный терминологический аналог – science fiction, SF). Он относительно молод и появился в XIX столетии в связи с прогрессом науки и техники, ростом престижа позитивного рационалистического знания, стремлением «покорить природу» и обратить ее законы на пользу человеку. У истоков научной фантастики стоят Ж. Верн и Г. Уэллс. Последний внес в научную фантастику социально-философский аспект, обратив ее к изучению закономерностей развития общества, соотношения научного поиска и духовного взросления человека, к исследованию перспектив существования цивилизации и т. п. В XX в. данный тип фантастики (прежде всего именно его социально-философская разновидность) получил развитие в творчестве О. Степлдона и К. Чапека, А. Толстого и Е. Замятина, а затем в книгах корифеев «золотого века» англо-американской science fiction и их последователей – от А. Азимова и А. Кларка до Д. Уиндема, Р. Шекли, Г. Каттнера и многих иных фантастов. Как в российской, так и в зарубежной литературе НФ доминировала по крайней мере до конца 1950-х гг., а в Восточной Европе до последней трети XX в.

Закономерности развития и особенности поэтики научно-фантастических произведений достаточно хорошо изучены и в отечественном, и в зарубежном литературоведении¹⁰. Если отвлечься от частных случаев, то наибольшее внимание исследователей привлекает проблема их соотношения с научным знанием, с одной стороны, и с художественным творчеством, с другой. Крайние позиции в данном споре выражались как в подчеркивании воспитательной и популяризирующей функции НФ, доминирующей над развлекательной и эстетической, так и, напротив, в отрицании «научности», то есть некоей специфичности подобной литературы по сравнению с иными жанрами и областями словесности. В 1970–1980-х гг. последняя точка зрения возобладала, и эпитет «научная» стал восприниматься как весьма и весьма условный.

Вот почему для обозначения данной разновидности фантастического повествования мы предпочитаем пользоваться понятием «рациональная фантастика», более адекватно, на наш взгляд, отражающим специфику фантастической посылки (допущения о необычайном, лежащего в основе сюжета). Данная специфика состоит прежде всего в рациональной (логической, допустимой с точки зрения современных научных представлений о мире) мотивировке посылки непосредственно в тексте произведения. Как правило, в фантастике этого типа изображается вполне узнаваемая реальность, лишь дополненная или частично трансформированная последствиями фантастического допущения (изобретение машины времени или способов быстрого перемещения в космосе, встреча с «братьями по разуму» и т. п.).

Именно по характеру фантастической посылки от рациональной фантастики отличается иной тип фантастической литературы, повествующий не столько о том, чего «не бывает», сколько о том «чего вообще не может быть» с точки зрения трезво-рационалистических представлений о мироздании. В данном типе фантастики посылка, как правило, не мотивируется вовсе – или же ее мотивация вынесена за пределы текста: автор апеллирует к древнейшим мифологическим (и шире – архетипическим) структурам, образам, пластам человеческой психики. Вот почему подобного рода произведениях читатель

встречается со сверхъестественным и непознаваемым, загадочным и ужасным, волшебным и чудесным. Едва ли все эти понятия могут быть терминологически обоснованы. Однако отражаемый ими круг тем, образов и сюжетов обладает несомненной яркостью, оригинальностью – и при этом, как ни парадоксально, устойчивостью – а потому легко распознается читателем и пользуется значительной популярностью. К данному типу фантастики и применяется обозначение *fantasy*.

В отличие от НФ, *fantasy* имеет гораздо более солидный литературный возраст¹¹. Истоки фантастики этого типа уходят в фольклорную волшебную сказку, в свою очередь являющуюся трансформацией (результатом десакрализации) архаического обряда и мифа. На протяжении многих веков фантастика подобного рода воплощалась в преданиях и легендах, житиях и балладах, притчах и баснях, быличках и «страшных» историях для детей и взрослых. На высочайший эстетический уровень ее подняли романтики, она определяет колорит произведений Э. Т. А. Гофмана, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, В. Ф. Одоевского. И в трезвом XX столетии традиция *fantasy* не прервалась, но, напротив, дала мощный всплеск в творчестве Г. Майринка, а затем Л. Перуца, Ф. Кафки, Г. Лавкрафта и многих иных мастеров слова. Она оказалась способной даже к взаимодействию с НФ – например, в трилогии К. С. Льюиса¹². Новый взрыв интереса к *fantasy* последовал в 1960-е гг. с ростом популярности книг Д. Р. Р. Толкиена, а затем в 1990-е гг. с появлением, в том числе, цикла о Гарри Поттере¹³.

От мировой линии развития *fantasy* во второй половине XX в., однако, отличалась ее судьба в литературе восточноевропейских стран. Господствующая в них идеология требовала от писателей ориентации прежде всего на рациональное знание – да еще в достаточно жестких схемах марксизма-ленинизма. Поощрялась, особенно в конце 1940 – первой половине 1950-х гг. (а в СССР еще с 1930-х гг.), главным образом научная фантастика «ближнего прицела»: обоснование технических новинок, в лучшем случае – прогнозирование недалекого коммунистического будущего. В 1960–1970-х гг. фантастика частично преодолела эти барьеры и в творчестве И. А. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Лема, П. Вежинова и других талантливых писателей достигла высот социально-философской проблематики. Но доминировать до конца социалистической эры продолжала рациональная фантастика.

Fantasy же расценивалась как принадлежность «загнивающего мира капитализма». Вот типичное суждение советской критики тех лет: «На Западе... часто создаются романы-фантазмагии, далекие от какой бы то ни было науки... Советская фантастика идет по другому пути. Наши писатели не искажают в угоду авторской фантазии уже известные науке факты»¹⁴. Неудивительно, что, не имея доступа к *fantasy* и слыша о ней подобные суждения, авторы и читатели Восточной Европы не испытывали в данном типе фантастики нужды. «Фэнтези, мистика, хорор, киберпанк... благополучно существовали там. А здесь их не только отрезали от печатного станка заслонкой цензуры, но и просто не умели готовить. Не умели и не стремились научиться»¹⁵.

Вот почему не был нужен и термин, обозначающий тип фантастики, отличной от НФ. Критике вполне хватало родственных определений «сказка», «легенда», «притча», «миф». В крайнем случае их превращали в эпитеты. Так появились частичные аналогии понятия *fantasy*: «сказочная», «волшебная», «чудесная», «чистая» фантастика. Не менее часто, впрочем, эпитет опускался, и получалось противопоставление: НФ и некая «фантастика вообще». Последняя, как правило, объявлялась характерной для досоциалистической поры: фольклорная фантастика, фантастика романтиков и т. п.

Ситуация несколько изменилась лишь в 1970–1980-е гг. Несмотря на окончание «оттепели», полного возврата к установкам 1950-х гг. не произошло. Господствующий в восточноевропейских литературах «единственно прогрессивный творческий метод» – социалистический реализм – все более воспринимался как одиозный и демонстрировал стремление расширить собственные границы, включив в свои рамки многое из того, с чем ранее яростно боролся, – в том числе «ненаучную» фантастику. Сказывалось и зарубежное

влияние: популярность латиноамериканской мифологической прозы, интерес к «магическому реализму», формирование весьма чувствительной к фантастике и фантастическому постмодернистской поэтики и т. п.

Все это привело к появлению в фантастике Восточной Европы философско-фантастического повествования со сложной нравственно-психологической проблематикой. Данный тип прозы охотно обращался к фольклору и мифологии, а если и пользовался рациональной посылкой, то смело дополнял ее сверхъестественными образами и мотивами. В подобном духе написаны «Барьер» (1976) П. Вежинова, «Альтист Данилов» (1981) В. Орлова, «Белка» (1984) А. Кима. Характерен подзаголовок последней книги – «роман-сказка». Позднесоциалистическая *fantasy* нередко выступала в облике литературной волшебной сказки (особенно в детской и подростковой прозе Кира Булычева, Ю. Томина и др.), романтической фантазии (В. Крапивин), а также притчи и неомифа (как «этнического», так и «общечеловеческого» типа) у писателей из республик Союза ССР (Ч. Айтматов), в болгарской (Й. Радичков), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе.

И тем не менее эти исключения лишь подтверждали правило: *fantasy* как признаваемого критикой самостоятельного типа фантастической литературы в социалистических странах не существовало. Еще в 1990 г. специалисты констатировали: «Сейчас у нас этот жанр почти не встречается. Можно вспомнить повести “Понедельник начинается в субботу” братьев Стругацких, “Башня птиц” О. Корабельникова и “Голубой кедр” Елены Грушко, рассказы “Шотландская сказка” В. Щербакова, “Дальнейшему хранению не подлежит” Р. Подольного, “Подарки Семиллирамыды” Б. Руденко, некоторые рассказы из сборника Ю. Никитина “Далекий светлый терем”. Кажется, все...»¹⁶. С этим согласны и современные исследователи фантастики: «До 1991 г. в России не было собственной фэнтези. У нас была лишь слабенькая, крайне размытая предфэнтези, представленная текстами Ольги Ларионовой, Людмилы Козинец, Евгения Богарта и нескольких других менее известных авторов»¹⁷.

Однако далее все изменилось буквально в одночасье. Всего за четыре-пять лет, к середине 1990-х гг. Россия и иные бывшие социалистические страны обзавелись собственной *fantasy*, причем оригинальной, далеко не во всем похожей на западные варианты.

Появление первых образцов *fantasy* в России как правило относят к рубежу 1980–1990-х гг. В их числе рассказы и повести «Ведьмак Антон» (1989) М. Шабалина, «День без Смерти» (1989) Л. Кудрявцева, «Тени сна» (1989) В. Забирко, «Белая дорога» (1990) С. Вартанова, «Дверинда» (1991) Д. Трускиновской, «Выборный» (1992) Ю. Иваниченко и ряд других. Всерьез же о российской *fantasy* критика заговорила после выхода в первой половине 1990-х гг. романов «Меч и радуга» (1993) М. Симонс (Е. Хаецкой) и «Многорукий бог далайна» (1994) С. Логинова, трилогии «Кольцо Тьмы» (1993) Н. Перумова, цикла «Бездна Голодных Глаз» (1991–1993) Г. Л. Олди (Д. Громова и О. Ладыженского) и некоторых других действительно крупных и значимых произведений нового типа.

Ныне же, в начале XXI в., российская *fantasy* представлена огромным количеством изданий и жанровых разновидностей: «детское фэнтези», «городское фэнтези», «историческое фэнтези» и «псевдоисторическое фэнтези», «ироническое фэнтези», «детективное фэнтези», «феминистическое фэнтези», «вампирский боевик», «приключенческое фэнтези» и «авантюрное фэнтези», «эпическое фэнтези», «мистический триллер» и т. п. Подобное многообразие все чаще заставляет не только составителей рекламных текстов, но и серьезных исследователей разграничивать не *fantasy* и НФ, как прежде, но «фантастику» и «фэнтези» (такой подзаголовок имеет, например, один из наиболее известных специализированных российских журналов «Мир фантастики»).

Как же все это произошло? Каким образом за короткий срок *fantasy* утвердилась столь широко и прочно? Какими путями формировалась поэтика нового типа фантастики? Откуда взялись ее авторы? Идет ли речь о молодых писателях, которые начинали собственное творчество непосредственно с *fantasy*, или же необходимо говорить о перестройке

сознания и эволюции художественной манеры бывших авторов рациональной фантастики?

Все эти вопросы до сих пор остаются без ответа. Проблема такого масштаба нуждается в системных исследованиях, а не слишком многочисленные статьи об отечественной *fantasy* пока носят в основном обзорный характер. Разумеется, и наша работа не в состоянии дать исчерпывающих объяснений. Однако высказать ряд предварительных суждений о механизме рождения нового типа российской фантастики, на наш взгляд, вполне допустимо.

Прежде всего в этом механизме необходимо разграничить внешние по отношению к литературному процессу и внутренние, собственно литературные факторы. К внешним относятся политические и экономические перемены в России и в немалой степени обусловленная ими мода на все «западное», в том числе фантастику. Бесспорно, очень важную, если не конституирующую роль в формировании отечественной *fantasy* сыграл зарубежный опыт. Однако истолковать и оценить его трудно: для постсоциалистической фантастики он оказался одновременно и полезен, и вреден.

Полезен потому, что разразившийся в начале 1990-х гг. «бум» переводной (в основном англо-американской) фантастической литературы позволил российскому читателю в числе прочих наконец-то в полном объеме познакомиться с произведениями Д. Р. Р. Толкиена, К. С. Льюиса, Г. Майринка, Г. Лавкрафта, У. Ле Гуин, П. Бигля и многих иных замечательных мастеров *fantasy*. Вреден же тем, что, несмотря на разнообразие создаваемых этими писателями разновидностей *fantasy* (от метафорической и философской до «ужасной»), отечественных авторов и читателей прежде всего привлек, к сожалению, ее иной, приключенческий вариант – упоминавшаяся выше «героическая» *fantasy*, известная также как «фэнтези меча и магии» или «меча и волшебства».

В подобных текстах (представленных десятками и сотнями переводов) фантастическая посылка присутствует в редуцированном виде, нередко и вовсе превращаясь в «деколяцию», принцип оформления пространственно-временного континуума, в котором развивается несложный приключенческий сюжет. Чаще всего герой в компании как обыкновенных, так и чудесных спутников, сражаясь и влюбляясь, совершает вояж по выдуманному 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, где действует герой, выглядел непохожим на обычный. Для создания «необычности» авторы используют в основном реалии Средневековья, но в принципе не брезгают ничем: магия и схватки на мечах нередко соседствуют в их книгах с изощренными техническими приспособлениями (лазеры, аннигиляторы и прочее «оружие будущего»), параллельные пространства и инопланетные цивилизации легко уживаются с нравами земного палеолита и т. п.

Расцвет подобной прозы в России, последовавший за эпохой «проблемной» и «вдумчивой» НФ 1960–1980-х гг., был вызван прежде всего гипертрофированной коммерциализацией фантастики. Издатели фантастической (как и любой другой литературной) продукции в условиях рынка заинтересованы прежде всего в устойчивом спросе на нее. Серьезность же содержания – то есть адресация фантастики относительно узкому слою интеллигенции, как в предшествующие десятилетия, – на спрос влияет отрицательно. Вот почему книжный рынок ориентируется прежде всего на «массового» читателя с его любовью к незамысловато-приключенческим сюжетам и конфликтам. Следование подобным схемам всячески поощряется, авторов целенаправленно приучают даже к строго заданным объемам и правилам оформления текстов.

Непосредственным итогом «погони за брэндом и форматом» становится удручающая серость и серийность *fantasy* «меча и магии». Она выражается, во-первых, в преобладании неотличимых друг от друга повествований крупного формата: опубликовать один «длинный» текст оказывается коммерчески более выгодным, нежели сборник коротких рассказов. Во-вторых, любое хоть сколько-нибудь неординарное произведение немедлен-

но обеспечивается продолжением и в конце концов превращается в многотомную эпопею, напоминающую телевизионный сериал. Бесконечные повторения размывают авторский замысел, а потому рано или поздно оказываются безнадежно скучны. Вот почему мы не считаем нужным подробно останавливаться на характеристике российской «фантастики меча и волшебства» или перечислять ее создателей. Десятки, если не сотни их имен демонстрирует ныне отдел фантастики любого книжного магазина.

И все же отнюдь не только опыт зарубежной «героической» *fantasy* лег в основу создания «волшебной» и «чудесной» российской фантастики 1990-х гг. Для ее формирования существовали и вполне самобытные отечественные предпосылки; на него наложили отпечаток внутренние процессы, идущие в литературе вообще и в фантастике в частности. Самым важным фактором, повлиявшим на возникновение российской *fantasy*, по-видимому, следует признать «усталость» читателей и критики от бесконечно тиражируемых в предшествующие десятилетия схем и штампов НФ.

«Массовый поток НФ как бы привел к общему знаменателю все расхожие темы и сюжеты фантастики, упростил и опошлил их...»¹⁸. «Тяга не к железному, а к человеческому у читателя была... велика... любители фантастики устали от стекла и бетона, “шагающих саксофонов” и никелированных “ручек приборов”...»¹⁹. В начале перестроечной поры и авторам, и любителям фантастики хотелось нового, не такого как раньше. И эту «инаковость» писатели принялись утверждать самыми разными путями.

Многие рассказы, экспериментирующие с необычным «ненаучного» типа, появились еще в 1980-е гг., но либо не попали к широкому читателю, либо не получили обозначения «*fantasy*». Для их характеристики вплоть до начала 1990-х критика предпочитала иносказательные обороты. Так, например, комментируя содержание сборника «Дорога миров» (1990), включавшего явно нарушающие каноны НФ рассказы и повести Ю. Медведева, Е. Грушко и А. Бачило, В. Львов дипломатично пишет: «все три автора характеризуются поэтичным взглядом на жизнь...»²⁰. Симптоматично, впрочем, что в той же статье о творчестве Е. Грушко уже говорится, что в нем «разрабатывается редкое в советской литературе направление – фэнтези»²¹.

Немалая часть фантастов старшего и среднего поколений пришла к *fantasy* от нравственно-философской проблематики фантастики 1970–1980-х гг., характерной, впрочем, и для нефантастической прозы. Эти писатели и присоединившиеся к ним молодые авторы создавали «сказочно-лирическую фантастику», в которой философские символы и фольклорные образы «опредмечиваются деталями реального современного быта... жизнь и сказка образуют своеобразное стилистическое единство», раскрывающее «вечные проблемы любви, морали, жизни и смерти»²².

Таковы «Цветица» Л. Грушко, «Любовь» и «Но я хочу быть с тобой...» Д. Трускиновской, «Хижина в песках» М. Шаламова и многие аналогичные произведения. К той же группе можно отнести и примеры «экологической» *fantasy*, подобные повестям «Хорги» Е. Грушко или «Вернуть глаза» В. Иванова, где уничтожаемая человеком природа, защищаясь, порождает наделенных сверхъестественными способностями мутантов, схожих с волками-оборотнями и иными привычными образами *fantasy*. Развитие философской традиции привело в дальнейшем к созданию произведений, близких к притче, подобных «Свету в окошке» С. Логинова, рассказывающему о продолжении существования после смерти – пока об умершем помнят живые.

Многие авторы *fantasy* начала 1990-х гг. наряду со сказочной и мифологической образностью использовали для создания *fantasy* принципы былички и «страшного» рассказа. Так появились новеллы и повести «Ворон» и «Детский мир» А. Столярова, «Дом у дороги» и «*Monstrum magnum*» С. Логинова, «Кузнечик» А. Саломатова, «Оборотень» Н. Ютанова, «Стеклянный шар» А. Полякова и им подобные. Своеобразный художественный эффект породило сочетание канонов «ужасной» *fantasy* с партийно-советской идеологией. Так, в новелле «Мумия» А. Лазарчука вождь мирового пролетариата В. И. Ленин становится... энергетическим вампиром: «Когда-то давно *сам* умер – или как будто бы

умер... и те, которые с ним были, соратники – они решили сохранить его тело, сделать мумию и выставить в музее, чтобы все видели и знали, какой он был. Ну и вот... сделали мумию, а потом к ним приходит один маг и говорит: а хотите, я его... ну, мумию то есть... оживлю? А те без него не знают, что делать, переругались все, ну и говорят: хотим. Маг и оживил. Потом много всякого было...»²³. Симптоматично, что фантастическая посылка излагается ребенком, и это наивное и путаное повествование возрождает в читателе немотивированные «детские» страхи.

Фольклор и шире, интерес к прошлому своего народа вновь, как некогда в период романтизма, оказался в высшей степени импульсивным для становления нового типа фантастики. Не случайно составители одного из первых сборников возрождающейся отечественной *fantasy* «Концерт бесов» (1991), чтобы подчеркнуть сходство эпох и преемственность традиций, включили в него наряду с прозой современных авторов произведения русских романтиков В. Одоевского, А. Погорельского и М. Загоскина²⁴. А во второй половине 1990-х гг. критика заговорила о рождении «славянской» *fantasy*, оперирующей романтизированными и опозитизированными представлениями о языческой эпохе, использующей переосмысленные фольклорной и литературной практикой «преданья старины глубокой». Наиболее запоминающимся образцом данного типа прозы в начале 1990-х гг. стал «Волкодав» М. Семенов. Но, апеллируя к «высокой» литературе, детищем те же процессов можно считать и «Кысь», фольклоризированную антиутопию Т. Толстой.

Однако едва ли не наибольшая часть рождающейся российской *fantasy* обязана, как ни парадоксально это звучит, появлением на свет именно НФ – и в своих начальных образцах сохраняет с ней отчетливую связь. Причин этого, по-видимому, следует выделить две. Во-первых, опасения (возможно, и неосознанные) писателей, еще вчера создававших рационально-фантастические тексты, слишком бескомпромиссно и резко порвать с привычным опытом – что могло и не встретить понимания у материалистически настроенного читателя. Во-вторых, действительно удобнее и проще было объяснять изображаемые сверхъестественные явления иными физическими законами, действующими в затерянных во вселенной мирах.

Так или иначе, но фактически «ритуальную», не столь и нужную для понимания сюжетных событий отсылку к иным цивилизациям и пространствам содержат многие опыты в духе *fantasy* начала 1990-х гг. Например, в «Магическом треугольнике» Л. Резника обитающие на вновь открытой планете (в повести ощутимо влияние «Обитаемого острова» А. и Б. Стругацких) духи и оборотни в конце концов оказываются «волновыми роботами» и жертвами генетических экспериментов. «Ночь мутантов» Е. Бурлаченко, выстроенная как фантазмагорический гротеск с оживающими мертвецами, двойниками и всякой нечистью (наиболее колоритен ее главарь: «...на ветке священник сидит. Лысый, лицо белое как мел, черные очки, а под очками – словно угольки тлеют»²⁵), сопровождается запутанным и скучным пояснением о вторжении в наше пространство некой иной «информационной волны». А в «Дороге в один конец» С. Иванова город мертвецов и монстров, известный как Веселый Круг (контаминация мотивов «Соляриса» С. Лема и «Пикника на обочине» А. и Б. Стругацких), оказывается результатом эксперимента местных ученых с параллельным пространством. И так далее.

Подчеркнем еще раз: в этой статье мы отнюдь не претендуем на исчерпывающую характеристику творческих инспираций первых отечественных творцов фантастики нового типа. Все источники возрождения российской *fantasy* учесть едва ли возможно. В их числе, например, игры, причем отнюдь не только компьютерные, породившие как на западе, так и у нас повествования в духе «героической» *fantasy*, но и более традиционные, подобные «морскому бою», определившему композицию одного из лучших произведений *fantasy* 1990-х гг. – «Многорукого бога далайна» С. Логинова.

Кстати, игровой и приключенческий элемент сам по себе отнюдь не вредит *fantasy*. Напротив, он максимально полезен ей – если только не превращается в унылую и плоскую самоцель. Отечественная приключенческая *fantasy* представлена на рубеже XX–XXI вв.

многими неплохими образцами. В их числе, например, «Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского – великолепная по наполненности образами и мотивами *fantasy* всех веков и стран сага о похождениях русского поэта Николая Гумилева, отнюдь не расстрелянного в ЧК, но ставшего членом оккультного общества «Пятый Рим». Можно упомянуть и цикл о Тайном Городе В. Панова, и романы Г. Л. Олди, основанные на приключенческой развертке античных, восточных и т. п. мифологий.

И, конечно, большую помощь в становлении российской *fantasy* оказала отечественная сатирическая традиция, идущая еще от Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Их заветы, как и влияние булгаковского гротеска, фантазмагорий в стиле В. Орлова и А. Житинского, ощутимы во многих начальных образцах «ненаучной» фантастики («Мужчина с гвоздиком» А. Зинчука, «Мясник» П. Молитвина), а позднее – в любимой многими читателями иронической трилогии М. Успенского («Там, где нас нет», «Время Оно», «Кого за смертью посылать») или в творчестве Е. Лукина последних лет («Алая аура протопарторга», «Чушь собачья», «Портрет кудесника в юности» и др.).

Какие же суждения об эволюции российской фантастики можно высказать по прошествии почти двадцати постсоциалистических лет? Означает ли нынешнее господство циклов «меча и магии» дискредитацию *fantasy* или даже фантастической литературы в целом? Ни в коей мере! Автор этой работы относится к поколению читателей, выросшему на книгах А. и Б. Стругацких, А. Азимова, С. Лема, с ностальгией перечитывающих И. Ефремова и Р. Брэдбери. Но на вопрос, стоило бы (если бы это было возможным) вернуться в век господства рациональной фантастики, пусть даже во времена ее расцвета, ответ для автора несомненен: нет! Ведь тех пор границы фантастики невообразимо расширились, ее поэтика усложнилась, появилось столько новых тем и идей! Совсем иначе оцениваются ныне не только познавательные и прогностические, но и эстетические (в том числе и развлекательные – и в этом нет ничего обидного) возможности и ценность фантастического повествования.

Поэтому повторим: для плодотворного развития фантастики важны все ее типы и виды. Лучшим вариантом было бы, наверное, сбалансированное существование рационально-фантастического повествования и *fantasy*. Однако подобные идеалы достижимы лишь в мечтах литературоведов. Действительность наверняка окажется иной.

Что ж, увидим!

¹ См.: Брандис Е., Дмитриевский В. Зеркало тревог и сомнений // *Экспедиция на Землю* / Сборник фантастики Англии и США. М., 1965. С. 5–52.

² Ревич В. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны. М., 1998. С. 5–6.

³ Ср.: «Под аббревиатурой НФ в данном случае понимается весь жанровый спектр фантастических произведений» (Миловидов Б., Флейшман Ю. Фантастика, изданная в Ленинграде (1955–1988): Материалы к библиографии // *Магический треугольник: Сборник фантастики*. М.: Мол. гвардия, 1990. С. 418, сноска).

⁴ Русификация англоязычного термина до сих пор не завершена. В разных отечественных (в том числе переводных) источниках понятие «фэнтэзи» употребляется как в женском, так и в среднем роде, да еще и в разных графических вариантах (фэнтази, фантази и т. д.).

⁵ Черная Н.И. В мире мечты и предвидения / *Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности*. Киев, 1972. С. 16.

⁶ Гончаров В. Русская *fantasy* — выбор пути // *Если*. – 1998. – № 9. С. 216.

⁷ Дрозд Е. Волны в океане фантастики // *Слушайте звезды!* Сборник фантастики. М., 1990. С. 464.

⁸ Аллен Дж. Фэнтэзи. Энциклопедия. М., 2006. С. 10.

⁹ Эпитет «явный» приходится присоединять к понятию «вымысел» потому, что последнее имеет несколько базовых значений. В первом, наиболее частом случае вымысел трактуется очень широко: как существеннейшая черта художественной литературы – субъективное воссоздание реальности писателем и образная форма познания мира. Вторым самостоятельным значением понятия «вымысел» можно считать принцип построения традиционно относимых к «массовой» литературе произведений, намеренно сгущающих и заостряющих свойственное обыденной реальности течение событий, – авантюрно-приключенческих, любовно-мелодраматических, детективных романов и т. п. Наконец, слово «вымысел» может использоваться в качестве синонима понятий «фантастическое», «необычайное» и «чудесное» (так его используем и мы). Подробнее об этом см.: Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999.

¹⁰ См., например: Брандис Е.П. Советский научно-фантастический роман. Л., 1959; Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991): В 2-х кн. СПб., 2005; Бугров В. Тысяча ликов мечты. Свердловск, 1988; Булычев Кир. Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике. М., 2004; Гаков В. Четыре путешествия на машине времени / Научная фантастика и ее предвидение. М., 1983; Геллер Л. Вселенная за пределами догмы: Размышления о советской фантастике. Лондон, 1985; Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике. М., 1983; Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М., 1974; Нямцу А. Е. Современная фантастика: проблемы теории. Черновцы, 2004; Осипов А.Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справочник. М., 1999; Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Aldiss B.W., Wingrove D. Trillion year spree: The History of science fiction. NY., 1986; Amis K. New maps of hell. Lnd, 1962; Davenport B. Inquiry into science fiction. NY. Lnd. Toronto, 1955; James E. Science fiction in the 20th Century. NY, 1994; Pierce J.J. Foundations of science fiction: A study in imagination and evolution. NY, 1987; Philmus R. Into the unknown: The Evolution of science fiction from Francis Godwin to H.G.Wells. Berkley-Los Angeles, 1970; Suvin D. Metamorphoses of SF. New Haven, 1979; Wollheim D. The Universe makers: Science fiction today. New York, 1971.

¹¹ Из зарубежных работ о *fantasy* см., например: The Aesthetics of fantasy: Literature and Art. Notre Dame (Ind.), 1982; Irwin W. R. The Game of the impossible: A Rhetoric of fantasy. Urbana etc, 1976; Kroeber K. Romantic fantasy and science fiction. New Haven, Lnd, 1988; Lovecraft H. Supernatural horror in literature. NY., 1945; Macandrew E. The Gothic tradition in fiction. NY, 1979; Manlove C. H. Modern fantasy: Five studies. Cambrige, 1975; Moorcock M. Wizardy and wild romance: A Study of epic fantasy. Lnd, 1987; Pesch H. W. Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Köln, 1982; Wydmuch M. Gra ze strachem: Fantastyka grozy. Warszawa, 1975.

¹² Речь идет о написанных в 1939–1945 гг. романах «За пределы безмолвной планеты», «Переландра» и «Мерзейшая мощь». Начавшись как типичное научно-фантастическое повествование в духе «жюльверновской» традиции, трилогия К. С. Льюиса постепенно превращается в религиозную утопию со сверхъестественными персонажами и извечной борьбой Добра и Зла Границы между разновидностями фантастики и повествования о необычайном вообще, разумеется условны. Многие писатели, ощущая это, используют в своих книгах синтез различных типов «явного» вымысла. Так, например, в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова одинаково ярко представлены *fantasy*, сатирическая и мифологическая условность, а также элементы притчи.

¹³ Эта сказка (особенно последние романы цикла), начавшись как «детская», постепенно стала вполне «взрослой». Романы Дж. К. Ролинг хорошо иллюстрируют тезис о сращении в XX в. литературной волшебной сказки и *fantasy* – границы между ними нередко провести невозможно.

¹⁴ Брандис Е. Советский научно-фантастический роман. Л., 1959. С. 43–44.

¹⁵ Володихин Д. Место встречи... Фантастика и литература основного потока: конвергенция? // *Знамя*. 2005. № 12. С. 177.

¹⁶ Дрозд Е. Волны в океане фантастики. С. 464.

¹⁷ Володихин Д. Место встречи... С. 177.

¹⁸ Арбитман Р. Участь Кассандры: Статьи о фантастике и не только о ней. Саратов, 1993. С. 23–25.

¹⁹ Арбитман Р. Живем только дважды: Заметки о фантастике. Волгоград, 1991. С. 7.

²⁰ Львов В. Проблема выбора, или творчество и чудотворство // Дорога миров: Сборник фантастики. Т. 2. М., 1990. С. 276.

²¹ Львов В. Проблема выбора... С. 281.

²² Мещерякова М. Русская фантастика XX века в именах и лицах. Справочник. М., 1998. С. 52–53. Сказанное автором справочника о творчестве Е. Грушко в целом верно для всех авторов философско-метафорической *fantasy* второй половины 1980-х – начала 1990-х гг.

²³ Лазарчук А. Из темноты: Повести и рассказы. М., 2000. С. 358.

²⁴ Концерт бесов: Книга для полуночников. М., 1991. Аннотация характеризует издание как: «Первый сборник, отражающий традицию “страшного” рассказа в классике 18–19 вв. и современной фантастике».

²⁵ Бурлаченко Е. Ночь мутантов // Концерт бесов. С. 92.