

Министерство образования Российской Федерации  
Петрозаводский государственный университет

Е.М.Неёлов

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ ФАНТАСТИКИ

учебное пособие по спецкурсу

Петрозаводск  
2002

## Оглавление

Введение . . . . .	с.3
1 глава. О жанрово-обусловленных формах фантастики . . . . .	с.10
2 глава. Фольклорный интертекст и фантастический мир . . . . .	с.30
3 глава. Фольклорный интертекст и фантастический мир (продолжение: анализ художественного текста) . . . . .	с.74
Заключение . . . . .	с.123

## В в е д е н и е

В своих известных воспоминаниях о дореволюционном столичном быте В.А.Гиляровский рассказывает о том, как в старой Москве «пожарных, кроме борьбы с огнем, совали всюду. ...Было и еще одно занятие у пожарных. Впрочем, не у всех, а только у Суцевской части: они жгли запрещенные цензурой книги.

- Что это за дым над Суцевской частью? Уж не пожар ли?
- Не беспокойтесь, ничего, это «Русскую мысль» жгут»<sup>1</sup>.

У читателя, знакомого с современным миром фантастики, эта цитата из В.А.Гиляровского сразу же вызывает в памяти классический роман американского писателя-фантаста Р.Бредбери «451° по Фаренгейту», где в полном соответствии с традицией, заложенной Е.Замятиным в романе «Мы», изображен страшный автоматический бездуховный мир будущего, в котором пожарные для того и служат, чтобы жечь любые – все до одной – книги. Само по себе это сопоставление достаточно выразительно: русское прошлое в нем оказывается американским будущим. Но сейчас нас интересует другое: бесспорно, очерки В.А.Гиляровского и фантастический роман Р.Бредбери никоим образом не связаны между собой, они находятся в совершенно разных – и исторически, и лингвистически, и культурологически – жанровых семантических пространствах, которые, казалось бы, не могут пересекаться. Тем не менее, как видим, парадоксальным образом связь возникает. Такого рода межтекстовые связи в современном литературоведении обычно называют *интертекстуальными*. О них и пойдет далее речь.

Однако здесь сразу же нужно сделать одну, на наш взгляд, существенную оговорку. Как замечает И.И.Ильин, «концепция Кристевой

---

<sup>1</sup> Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М., 1979. С.164.

(стоящей у истоков теории интертекстуальности – Е.Н.)... быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. ...Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим для всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты»<sup>2</sup>.

Таким образом, отличительные признаки понятия «интертекстуальность», – это, на сегодняшний день, – широкая популярность и неопределенность, что, безусловно, легко может привести к эрозии семантики, к бессодержательности термина (как это произошло относительно недавно с бахтинским термином «амбивалентность», который употребляется столь часто и широко, что потерял всякий смысл). Не случайно Ш.Шаадат заканчивает свой библиографический обзор работ по интертекстуальности предостерегающими словами одного из западных исследователей проблемы Х.Ф.Плетта: «Те исследователи, которые всерьез следят за новейшими теоретическими достижениями в своей области, используют *интертекстуальность* как обобщающий термин для пополнения своего методологического и теоретического арсенала. ... Нет ничего хуже, когда исследователь использует этот термин без предварительного критического анализа соответствующего понятия только для того, чтобы выглядеть современным. *Интертекстуальность* стала модным словом – такова оборотная сторона медали»<sup>3</sup>.

Помня об этих справедливых словах, постараемся определить, что мы будем понимать под «интертекстуальностью» в нашем учебном пособии.

Интертекстуальность – это, условно говоря, «диалог книг», порождающий *интертекст*. Ведь художественное произведение, как давно известно, можно уподобить живому организму. И, как все живое,

<sup>2</sup> Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. М., 1999. С.207.

<sup>3</sup> Шаадат Ш. Новые публикации по интертекстуальности // НЛО. 1995. №12. С.344.

художественное произведение с течением времени тоже меняется, читатели могут в нем обнаружить новые смыслы, ранее незаметные. И когда в читательском сознании встречаются разные книги, то они могут наглухо замкнуться в себе, как бы не замечая присутствия друг друга, а могут и вступить в диалог, обнаружить какую-то родственность (о которой авторы и не подозревали) и зазвучать по-новому.

Интертекстуальный анализ, как афористически заметил А.К.Жолковский, всегда подразумевает «характерный исследовательский жест – «А что, если прочитать текст А с текстом Б в руках?!»»<sup>4</sup>

При этом ясно, что текст А с текстом Б в руках можно читать по-разному, что обуславливает разные типы и уровни интертекстуальности. Подробный анализ этих типов и уровней представлен в монографии И.П.Смирнова «Порождение интертекста», в которой подчеркивается, что «интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер<...>альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе»<sup>5</sup>.

Какие возможности открывает интертекстуальный метод? Плодотворность всякого метода, по словам А.К.Жолковского, «измеряется не только его логической обоснованностью, но и богатством намечаемых им исследовательских перспектив. ... Итертекстуальный подход, далеко не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых

<sup>4</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. М., 1992, с.7.

<sup>5</sup> Смирнов В.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака.) СПб, 1995, с.11.

художественных систем, в частности, ожидание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и так далее»<sup>6</sup>. Мы в дальнейшем в той или иной степени затронем весь этот комплекс проблем, кроме, пожалуй, последней.

Дело в том, что «описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой» находится, на наш взгляд, на самой границе круга проблем, сведенных с концептом интертекста (а зачастую и за границей). Теоретики интертекстуальности, не отрицая важной роли субъективного авторского начала в создании интертекста, тем не менее более почетное место отводят некоему общему (для всех), бессознательно – коллективному началу: «Термин «интертекстуальность», введенный Ю.Кристевой, всегда подразумевает бессубъектный диалог текстов»<sup>7</sup>. В свое время Ролан Барт говорил об этом так: «Всякий текст есть между-текст ( то есть, интертекст-Е.Н.) по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат– из цитат без кавычек»<sup>8</sup>.

Это классическое определение интертекстуальности в полной мере подходит, как нам кажется, лишь для одного ее типа – интертекстуальности фольклорно-мифологической (во всех других случаях оно может быть принято лишь с оговорками). Ведь именно фольклорный текст в *буквальном* смысле слова образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* (точнее, слышанных) цитат без кавычек. Поэтому фольклорный интертекст литературы (и особенно русской в силу активности фольклорного сознания в ее «золотой век») является базовым.

<sup>6</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны. С.4.

<sup>7</sup> Neuber W. Topik und Intertextualität // Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Mein; Berlin; Bern; New York; Paris;Wien, 1994, S.253.

<sup>8</sup> Барт Р. От произведения к тексту//Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 418.

М.М.Бахтин, на идеи которого опиралась Ю.Кристева, создавая теорию интертекстуальности, свою последнюю работу – заметки о методологии гуманитарных наук – заканчивает утверждением о том, что «нет ничего абсолютного: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»<sup>9</sup>. Именно фольклорный интертекст литературы как раз и обеспечивает «праздник возрождения» каждого смысла и поэтому может считаться базовым, исходным, первичным.

Размышляя над проблемой диалогического контекста, порождающего различного рода интертексты, М.М.Бахтин пишет: «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде»<sup>10</sup>. По мысли М.М.Бахтина, этот процесс продуктивен прежде всего в ситуации «большого времени». Необходимо различать, замечает ученый, «малое время (современность, ближайшее прошлое и предвидимое, желаемое будущее) и большое время – бесконечный и незавершенный диалог, в котором ни один смысл не умирает»<sup>11</sup>.

Применительно к истории русской словесности ситуация «большого времени» возникает, надо полагать, по преимуществу в бесконечном и незавершенном диалоге фольклора и литературы. Фольклор, отражающий *состояние* мира, и литература, выражающая его *изменчивость*, в свое бесконечном (на всех этапах развития литературы) диалоге создают интертекстуальную смысловую перспективу, уходящую даже не просто в «большое время», но и за его пределы, в «вечное время», что, собственно,

---

<sup>9</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 373.

<sup>10</sup> Там же, с. 373.

<sup>11</sup> Там же, с. 372.

уже отмечено в фольклористике. В этом смысле если и не все, то многие из современных фольклористических исследований, посвященных проблеме «фольклор и литература», можно рассматривать как некое практическое (иногда даже независимо от субъективных намерений авторов) приложение общеметодологических идей М.М.Бахтина к самой перспективной для создания ситуации «большого времени» области фольклорно-литературных взаимосвязей в их интертекстуальном аспекте. Примером исследования такого рода является известная монография Д.Н.Медриша «Литература и фольклорная традиция». Один из главных тезисов этой работы сформулирован автором следующим образом: «Можно утверждать, что в определенном смысле фольклорная традиция оказывается более продуктивной в литературе, нежели в фольклоре»<sup>12</sup>. Выражение «в определенном смысле», на наш взгляд, следует читать как «в бахтинском смысле», ибо фольклорная традиция более продуктивна в литературе потому, что именно в диалоге устной и письменной художественных систем и происходит новая активизация старых «меняющихся смыслов», что и порождает фольклорный интертекст русской литературы и делает его базовым.

Изучение этого фольклорного интертекста русской литературы представляет собой поистине неисчерпаемую тему. Поэтому наше учебное пособие посвящено лишь одному, но, как представляется весьма важному, ее фрагменту. Среди различных фольклорных жанров в интертекстуальном плане особо выделяется сказка, в которой уже Пушкин проницательно увидел «как бы синтез всех элементов фольклора»<sup>13</sup>. Сказка оказала огромное влияние на литературу и в генетическом (так, Е.М.Мелетинский отмечает «исключительное значение сказки и сказочности, включая сюда и мифологический фон для формирования романа»<sup>14</sup>), и в типологическом планах. Поэтому есть возможность (и необходимость) особо выделить в общем фольклорном интертексте

<sup>12</sup> Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980, с.245.

<sup>13</sup> Азадовский М.К. История русской фольклористики. Т. I, М., 1958, с. 253.

<sup>14</sup> Мелетинский Е.М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983, с.275.



уровень фольклорно-сказочного (сказочно-волшебного прежде всего) интертекста русской литературы.

Фольклорно-сказочный интертекст весьма важен для понимания русской литературы (от средневековой агиографии до Пушкина и от Пушкина до современных постмодернистов), но в открытом и усиленном виде он проявляет себя прежде всего в тех жанрах русской литературы, которые генетически и /или типологически непосредственно восходят к фольклорной волшебной сказке, – в жанрах фантастических<sup>15</sup>. При этом надо подчеркнуть, что речь идет не столько о выявлении «источников» и «заимствований», сколько о сопоставлении жанров и текстов, спроецированных на это фольклорно-литературное сопоставление (этот тип интертекстуальности иногда называют архитектстуальностью). Многие авторы работ в области интертекстуальности, как подчеркивает И.П.Смирнов, исходят из того, что «в отличие от теории заимствований и влияний, новый (интертекстуальный – Е.Н.) метод учитывает и ставит во главу угла семантические трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и сообщая подчиненные некоему единому смысловому заданию»<sup>16</sup>. Как можно полагать, это задание и состоит именно в новом рождении «старых смыслов».

Именно этому интертекстуальному процессу («фольклорная волшебная сказка – литературная фантастика») и посвящено учебное пособие.

Главная мысль, которую мы попытаемся доказать, состоит в том, что фантастика изначально интертекстуальна по своей природе.

Начинать это доказательство необходимо с характеристики типов литературной фантастики и выяснения ее поэтической природы, подкрепив его затем примерами конкретного анализа.

---

<sup>15</sup> Об имманентном фольклоризме фантастики см. нашу монографию «Волшебно-сказочные корни научной фантастики (Л., 1986).

<sup>16</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста, с.11.

## 1 ГЛАВА

## О ЖАНРОВО-ОБУСЛОВЛЕННЫХ ФОРМАХ ФАНТАСТИКИ

## I

Фантастика – одно из древнейших свойств искусства слова. Она, как известно, родилась тогда, когда родилась фольклорная, прежде всего волшебная, сказка. Изображение принципиально невозможного в реальности – а именно такое изображение составляет первоначальную сущность фантастического – впервые (как особая поэтическая система) было разработано в жанровой парадигме фольклорно-сказочной семантики, воплощенной в специфическом корпусе сюжетов, восходящих, в конечном счете, к первобытному мифологическому наследию (но уже существенно переосмысляющих его с немифологических позиций).

Из этого исторического корня и вырастает многоцветное дерево литературной фантастики. У него два ствола: можно, с одной стороны, говорить о фантастике, обусловленной замыслом того или иного писателя (и тогда она – факт его творческой биографии, следствие особенностей его таланта и писательской индивидуальности), а с другой – в литературе появляются жанры, в которых фантастика присутствует независимо от желания автора, она предопределена самими требованиями жанра. В первом случае фантастическое носит факультативный характер (писатель волен использовать или не использовать фантастическую сюжетику и образность в своем произведении: он это решает сам в соответствии с замыслом), во втором же – фантастика *жанрово обусловлена* и в этом качестве она не зависит от воли автора (написать фантастический роман без фантастики нельзя).

Сходство и различие этих двух типов фантастики – общелитературной и жанрово-обусловленной – отражается и в соответствующих характеристиках эстетической сущности фантастического. Самое простое и в то же время научно точное

определение дал И.Анненский в речи, прочитанной на годовом акте гимназии Гуревича 15 сентября 1890 г.: «Что такое фантастическое? Вымышленное, чего не бывает и не может быть»<sup>17</sup>. При всей нарочитой «наивности» этой формулировки в ней точно схвачено главное отличие фантастики от фантазии (то есть, «продуктивного воображения»<sup>18</sup>), которая, являясь «ведущей художественной способностью»<sup>19</sup>, до известной степени сопровождает, по словам В.Вундта, «все содержание сознания»<sup>20</sup>. Фантастическое при таком понимании оказывается одной из разновидностей художественного вымысла, связанной с изображением принципиально невозможного в реальной действительности. Поэтому «критерий фантастического – объективная действительность, которая позволяет определить принадлежность данного явления либо к реальному миру, либо к фантазии человека. В строгом смысле фантастическое невозможно в объективном мире, но вполне допустимо в искусстве»<sup>21</sup>.

Однако здесь возникает опять же «наивный» вопрос» а что, собственно, мы понимаем под «реальной действительностью»? Что можно однозначно отнести к области реальных фактов, исторических событий, а что – к миру фантастических образов? Ведь, по словам современного философа, «в своей фундаментальной сути событие есть великая тайна, неподвластная человеческому уму в не меньшей степени, чем тайна истока Мира или сущности Бога и человека»<sup>22</sup>. И поэтому, как ни удивительно, но «можно показать сходство многих исторических событий со структурами волшебной сказки»<sup>23</sup>. Б.А.Успенский, опираясь на идеи П.А.Флоренского, вообще допускает «аналогию между восприятием сна»<sup>24</sup> и реальностью исторических событий, подчеркивая, что «исторический

<sup>17</sup> Анненский И. О фориях фантастического у Гоголя // Анненский И. Книга отражений. М., 1979, с.207.

<sup>18</sup> Ильенков Э. Об эстетической природе фантазии // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964, с.91.

<sup>19</sup> Гегель Г.Ф. Эстетика. Т. I. М., 1968, с.292.

<sup>20</sup> Вундт В. Миф и религия. СПб, 1913, с.43.

<sup>21</sup> Захаров В. Условность и фантастика // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986, с.49.

<sup>22</sup> Еременко А.М. Событие текста // Человек. 1995, №3, с.39.

<sup>23</sup> Там же, с.37.

<sup>24</sup> Успенский Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды, Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994, с.15.

опыт – это не только реальные знания, которые постепенно откладываются (накапливаются) во времени, по ходу событий, в поступательном движении истории, а те причинно-следственные связи, которые усматриваются с синхронной (актуальной для данного момента) точки зрения. (...) Таким образом, прошлое переосмысливается с точки зрения меняющегося настоящего. История в этом смысле – это игра настоящего и прошлого»<sup>25</sup>. Постоянная игра настоящего и прошлого, осуществляемая самой «реальностью», предопределяет историческую относительность фантастического<sup>26</sup>. В современной культуре «общее отношение факта к фантастике», по справедливому замечанию Е.Тамарченко, «строится неоднозначно: как неснимаемая проблема без окончательных готовых решений»<sup>27</sup>.

Однако искусство, обращаясь к миру фантастики, вынуждено как-то решать и снимать эту нерешаемую, но и неснимаемую проблему. И здесь в принципе возможны два пути. Первый, более характерный для жанрово-обусловленной фантастики, связан с заключением своеобразного договора, второй же предполагает не снятие проблемы путем «договора», а, напротив, подчеркнутую актуализацию двусмысленности противопоставления «факта» и «фантастики»<sup>28</sup>.

В первом случае ответ на вопрос, «что является фантастическим, а что нет, зависит от общих культурных представлений общества в конкретный исторический момент»<sup>29</sup>. При этом существенно подчеркнуть, что эти представления, как правило, манифестируются в самом художественном тексте (в фантастике XIX в. иная норма «возможного» и, соответственно, «невозможного», нежели в романах братьев Стругацких, С.Лема, А.Кларка, К.Саймака. Думается, именно этот аспект проблемы подчеркивает дефиниция Ю.М.Лотмана: «Деформацию,

<sup>25</sup> Там же, с.14-15.

<sup>26</sup> Есть основания полагать, что сфера фантастики в ходе истории неуклонно расширяется, и в то же время фантастический образ всегда остается таковым. См. подробнее: Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986, с.32-36.

<sup>27</sup> Тамарченко Е. Факт и фантастика // Поиск-90. Пермь, 1990, с.368.

<sup>28</sup> См. об этом подробно: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

<sup>29</sup> Сапаров О. Фантастиката като литература. София, 1990, с.6.

вызванную условностью и, следовательно, присущую всякому тексту, следует отличать от деформации как следствия фантастики. (...) Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормый условности»<sup>30</sup>. Ясно, что прежде, чем нарушать принятую в тексте норму условности, ее нужно создать. В общелитературной фантастике и создание нормы условности, и мера ее нарушения (например, в «Пиковой даме») определяется творческой индивидуальностью писателя (который при этом, естественно, учитывает представления эпохи), в жанрово-обусловленной – задается самой жанровой традицией. Поэтому установка на вымысел – «первичный, основной признак сказки как жанра»<sup>31</sup>, и научной фантастики – тоже.

В фольклорной волшебной сказке был вполне отработан и сам механизм создания фантастического. Он связан с резким противопоставлением точек зрения героев и слушателей сказки на возможность-невозможность фантастического мира. Мир сказки может быть назван чудесным только с точки зрения слушателя, с точки зрения героя, как уже давно замечено в фольклористике, «элемент чудесного в сказке составляет обычное, никого не удивляющее явление»<sup>32</sup>. Современный исследователь подчеркивает, что мир «при взгляде на него «изнутри» (как бы глазами героя) оказывается совершенно нечудесным»<sup>33</sup>.

Таким образом, точки зрения героев сказки («изнутри») работает на создание иллюзии достоверности (и эта иллюзия усиливается в научной фантастике), а точка зрения слушателей-читателей («снаружи») исходит из установки на вымысел. В этом смысле иллюзия достоверности и вся в целом точка зрения «изнутри» как бы компенсирует отсутствие буквальной веры слушателей в изображаемые события.

Словом, слушатель сказки не верит в реальную возможность изображаемых событий, и его опыт укрепляет его в этой позиции, а герой

<sup>30</sup> Лотман Ю.М. Заметки о структуре художественного текста // Труды по знаковым системам. Т.У. Тарту, 1971, с.286-287.

<sup>31</sup> Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М., 1963, с.24.

<sup>32</sup> Бахтин Н.Н. К вопросу о происхождении сказки // педагогическая мысль, 1918, № 3-4, с.63.

<sup>33</sup> Неклюдов С.Ю. Чудо в бытине // Труды по знаковым системам. Т.IV. Тарту, 1969, с.147.

верит и его опыт подтверждает правомерность этой веры «внутри» сказки. Точки зрения противоположны, как полюсы магнита, но из этого столкновения «веры» и «неверия» слушателя рождается то, с чего, собственно и начинается художественное восприятие – ДОВЕРИЕ: герой говорит «да» (и он прав своем мире), слушатель говорит «нет» (и он тоже прав в своем, реальном мире), и из этого столкновения «да» и «нет» рождается не слепая вера или ее оборотная сторона – слепое неверие. а доверие к судьбе героя в мире, в котором он живет.

Итак, можно дать еще одно определение фантастики: она возникает тогда, когда возникает несовпадение, расхождение, точек зрения «изнутри» («глазами героя») и «извне» («глазами слушателя-читателя») на возможность или невозможность изображаемого художественного мира. Если же точки зрения совпадают, фантастика исчезает. Поэтому, по справедливому замечанию Л. Парпуловой. «поэтическое или аллегорическое прочтение текста убивает эффект фантастики»<sup>34</sup>.

В жанрово-обусловленных формах фантастического этот эффект (в чем наглядно и проявляется общественный договор») поддерживается еще и тем, что точки зрения «извне» и «изнутри» лишены подвижности, они закреплены совершенно однозначно самими условиями жанра.

В общелитературной фантастике жесткая фиксированность точек зрения может сниматься, что не уничтожает их противопоставления, но делает его зыбким, мерцающим, неустойчивым. Это и позволяет актуализировать нерешаемую проблему соотношения «факта» и «фантастики» в качестве того, что Ф.М.Достоевский назвал (по поводу пушкинской «Пиковой дамы») «верхом искусства фантастического»<sup>35</sup>, и что восходит, в конечном счете, к идеям Жан-Поля. В этом случае читатель уже не может однозначно сказать ни «да», ни «нет», и именно эта неопределенность завуалированность фантастики становится основой эстетической реакции. В.Н.Топоров отмечает, что Ф.М.Достоевский

<sup>34</sup> Парпулова Л. Българските вълшебни приказки. Въведение в поэтиката. София, 1978, с.17, прим.5.

<sup>35</sup> Достоевский Ф.М. Письма. Т. !У. М., 1959, с.178.

«близко подходит к тому пониманию фантастического, которое позже было сформулировано В.Соловьевым... («Вот окончательный признак подлинно фантастического: оно никогда не является, так скаать, в обнаженном виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жзненных происшествий, а скорее должны указывать намеками на него. В подлинно фантастическом всегда остается формальная возможность объяснения из обыкновенной связи явлений, причем однако это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности»)»<sup>36</sup>.

В формулировке В.Соловьева главное как раз и связано с утверждением относительности и двусмысленности противопоставления «факта» и «фантастики», и эта относительность легко обнаруживается в русской общелитературной фантастике XIX в. (охотно, как известно, использовавшей творческий опыт Гофмана).

При этом важно, что определение В.Соловьева мало подходит для жанрово-обусловленных форм фантастики, что, кстати и отмечали исследователи этих форм, сталкиваясь с подобными соловьевской характеристиками фантастического. Так, напрмер, Ю.Ханютин, приведя цитату из монографии Ц.Тодорова «Введение в фантастическую литературу»: «Фантастика – это сомнение, которое испытывает человек, знающий законы реальности, перед лицом события, кажущегося на первый взгляд сверхъестественным», далее замечает: «Данное определение интересно и весьма спорно. Хотя бы потому, что исключает из фантастики всю фантастику научную, где как правило, нет места двусмысленности»<sup>37</sup>. Заметим, что определение Ц.Тодорова исключает и волшебно-сказочную фантастику, но при этом его трудно назвать спорным, ибо формулировки, подобные только что процитированным, просто отражают другой,

<sup>36</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995, с.222,254, прим. 95.

<sup>37</sup> Ханютин Ю. Кинофантастика: возможности жанра и практика кинопроизводства // Жанры кино. М., 1979, с.191-192.

противоположный фольклорной сказке и восходящим к ней литературным жанрам опыт решения проблемы «факт и фантастика».

## II

Итак, можно говорить о фантастике общелитературной (и мало кто из русских писателей XIX-XX вв. не отдал ей дань!) и фантастике жанрово-обусловленной. Последняя и составит предмет наших дальнейших рассуждений. Сразу же надо оговориться, что термин «жанр», до сих пор вызывающий споры, в этих рассуждениях будет употребляться с известной долей условности. Мы будем исходить из общеупотребительного представления о том, что жанры определяются общностью и единством поэтической системы (в пропповском смысле слова). Разная степень и разное качество этих общности и единства объясняют и различие между родственными жанрами, и в то же время позволяют их объединять в те или иные единые жанровые системы. С этой точки зрения волшебная сказка, сказка о животных, новеллистическая сказка и другие – самостоятельные фольклорные жанры, входящие в общую жанровую систему, которую представляет народная сказка в целом. Одним из главных факторов, придающих единство всей фольклорно-сказочной системы, является наличие фантастики как главного условия жанра.

В русской литературе процесс роста фантастики уже отчетливо заметен на рубеже XVII-XVIII вв., и связан он как раз с активным взаимодействием фольклорной сказки с различными повествовательными структурами. Жанрово же обусловленная фантастика впервые появляется, когда литературная сказка в 30 г. XIX в. приобретает в творчестве Пушкина статус жанра, после чего, так сказать, задним числом, довольно многочисленные сказочные тексты XVIII в. тоже получают соответствующую жанровую дефиницию. Вслед за литературной сказкой (и отчасти одновременно с процессом ее жанрового становления) в XIX в. начинают появляться и научно-фантастические произведения, однако как



особый жанр научная фантастика в России оформится только в первой половине XX в., и лишь после такого оформления произведения, скажем, В.Одоевского, М.Михайлова, К.Случевского, В.Брюсова будут осознаны как входящие в состав русской научной фантастики. (Говоря об истории русской научной фантастики, нужно, конечно, учитывать и жанрообразующее воздействие творчества Ж.Верна и Г.Уэллса, весьма популярных в России). Жанр, оказывается, может быть старше себя самого: родившись и встав на ноги, он начинает отбрасывать своего рода интертекстуальную тень в прошлое, в котором происходит, так сказать, кристаллизация различных разрозненных текстов в новом жанровом пространстве, которое еще не существовало в эпоху создания таких текстов. На русской почве подобная судьба, вероятно, ожидает третью разновидность жанрово-обусловленной фантастики – фэнтэзи, своеобразную «сказку для взрослых». В отличие от литературной сказки и научной фантастики, имеющих давнюю традицию в нашей литературе, фэнтэзи популярна в западных литературах, где она развивается по меньшей мере уже в течение столетия. В первой половине 90-х гг. огромное количество самых разных переводных произведений в духе фэнтэзи появляется на столе читателя, и вместе с ними в русскую «промежуточную» (между фольклором и классикой) культуру приходит еще одна разновидность массовой литературы, использующей жанрово-обусловленную фантастику.

Итак, научная фантастика, литературная сказка и отчасти фэнтэзи – три разновидности жанрово-обусловленной фантастики<sup>38</sup>. Эти

---

<sup>38</sup> О научной фантастике см.: Гуревич Г. Карта страны фантазий. М., 1967; Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Бритиков А.Ф. Проблемы изучения научной фантастики // Русская литература. 1980, № 1; Ревич В.А. Не быль, но и не выдумка. Фантастика в русской дореволюционной литературе. М., 1979; Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М., 1973; Тамарченко Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики: Автореф. канд. дисс. Донецк, 1970; Брандис Е. Научная фантастика и чеорвек в сегодняшнем мире // Вопросы литературы, 1977, № 6; Урбан А. Фантастика и наш мир. Л., 1972; Парнов Е. Зеркало Урании. М., 1982; Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Неёлов Е.М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; В мире фантастики. М., 1989; Осипов А.М. Библиография фантастики. Опыт историко-аналитической характеристики. М., 1990.

О литературной сказке см.: Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 36, 1977, №3; Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении

разновидности, по аналогии с фольклорной сказкой, можно рассматривать как самостоятельные жанры, объединенные в общую и единую систему.

Что объединяет и что разъединяет эти близкие, но не тождественные литературные жанры?

Прежде всего их объединяет само наличие фантастики в ее фольклорно-сказочной форме, парадоксальным образом сохранившейся в современной литературе (потому-то и можно говорить о единой жанровой системе).

Дело в том, что в фольклорной волшебной сказке фантастика носит твердый, сугубо определенный (не оставляющий у слушателя или читателя сомнения в «невозможности» изображаемого) характер. Это, по терминологии В.Н.Захарова, условная фантастика<sup>39</sup>. Условность фольклорно-сказочной фантастики определяется уже тем, что слушатель или читатель всегда проводит четкую и однозначную границу (часто просто эмпирически) между чудесным миром волшебной сказки и миром бытовой и исторической реальности. Эта граница как бы закрывает, *ограничивает* сказочное действие, что делает сам жанр сказки жестко закрытым (поэтому бесполезно спрашивать, что было до начала фольклорно-сказочного волшебного действия и что будет после его окончания). Такая жесткая закрытость и позволяет внутри сказочного мира изображать фантастику как норму этого мира. «Метод подачи чудесного

---

последнего десятилетия // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979; Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959; Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). Томск, 1982; Неёлов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974; Неёлов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987; Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992; Краснова Т. В ладу со сказкой (традиции фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в.) Иркутск, 1993; Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1976, 1979, 1981, 1987, 1989, 1992, 1995, 1999, 2001.

О фэнтэзи см.: Арбитман Р. Капитан Фьючер в стране большевиков // Знамя. 1993, №8; Неёлов Е.М. Заметки на тему «сказка и современность» // Проблемы детской литературы и фольклор. Петрозаводск, 1995. Помимо названных основных разновидностей жанрово-обусловленной фантастики существуют и другие формы (например, различные фантастические триллеры и проч.), но они с фольмальной точки зрения не образуют строго очерченную жанровую общность и легко могут быть отнесены к одной (или к нескольким, как в романах С.Кинга, Д.Кунца, К.Баркера) их указанных трех основных групп.

<sup>39</sup> Захаров В.Н. Условность и фантастика: взаимоотношение категорий // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986, с.51.

как действительного, реализация фантастики, – все это характерные моменты русского сказочного повествования»<sup>40</sup>. А это, в свою очередь, создает ощущение его реалистичности, что уже неоднократно отмечалось: «Чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы; в собственном смысле оно нисколько не выходит за пределы естественности»<sup>41</sup>; «...фантастика фольклора – реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы реального, материального мира»<sup>42</sup>, и поэтому, «как ни парадоксально, но фантастика – первое порождение реализма»<sup>43</sup>.

Однако, следует еще раз подчеркнуть, что фольклорно-сказочная фантастика (по только что процитированным буквально совпадающим словам А.Афанасьева и М.Бахтина) не выходит за пределы естественности, за пределы здешнего реального, материального мира лишь потому, что она, как мы отметили, ограничена этим миром и тем самым отграничена от него. Поэтому волшебно-сказочный фольклорный мир оценивается как чудесный только слушателем или читателем, герои же фольклорной сказки рассматривают свой мир (при всех его Змеях Горынычах, Кощеях Бессмертных, коврах-самолетах, молодильных яблоках и проч.) как вполне обыденный, не чудесный. Точки зрения героев сказки и слушателей на возможность или невозможность происходящего не совпадают и из этого столкновения («да» ↔ «нет») рождается новая позиция «если», по замечанию Д.Н.Медриша, «того самого «если», который делает мир волшебной сказки таким устойчивым, цельным и осязаемым»<sup>44</sup>.

Таким образом, «реалистическая», но «условная» фантастика волшебной сказки порождает реальность сказочного мира, но таковой она осознается лишь в пределах текста, это особая, *сказочная реальность*.

Общелитературная фантастика, первоначально усваивая сказочную реальность фольклорного типа, довольно быстро уходит от нее,

<sup>40</sup> Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века, с.97.

<sup>41</sup> Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т.1. М., 1865, с.55.

<sup>42</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с.300.

<sup>43</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978, с.84.

<sup>44</sup> Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики. Саратов, 1980, с.70.

вырабатывая уже собственно литературные способы «параллелизма фантастического и реального», создающие противоположную, более того, абсолютно противоположанную народной сказке «завуалированную (неявную) фантастику»<sup>45</sup>. Фантастика Пушкина, Гоголя, Достоевского при всех индивидуальных отличиях «эволюционировала от подчеркнуто условных к завуалированным формам фантастического»<sup>46</sup>, и на фоне этой эволюции фольклорный принцип сказочной реальности зачастую уже казался устаревшим, наивным, изжитым, преодоленным большой литературой. Однако эстетический потенциал этого принципа не исчез, он сохранился и даже упрочился в жанрово-обусловленных формах литературной фантастики, что и активизирует фольклорно-сказочный интертекст.

Фольклорные особенности сказочной реальности и определяет своеобразие фантастического в научной фантастике, литературной сказке, фэнтези. А это, в свою очередь, означает активизацию и других аспектов фольклорной волшебной-сказочной поэтики в интересующих нас жанрах. В частности, знаменитая «формула сказки», открытая и обоснованная В.Я.Проппом, приобретает фундаментальное интертекстуальное значение в сюжетике научной фантастики, литературной сказки и фэнтези. Это и понятно, ведь «все, что попадает в сказку, подчиняется ее законам»<sup>47</sup>. В огромном, если не подавляющем количестве научно-фантастических и литературно-сказочных произведений бесконечно варьируется (с разной степенью отчетливости) пропповская схема развития сказочного действия. Ей так или иначе подчиняются, скажем, многие научно-фантастические романы Ж.Верна, Г.Уэллса, почти все романы А.Беляева (особенно «Человек-амфибия»<sup>48</sup>), В.Обручева, А.Толстого, многие произведения А. и

<sup>45</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978, с.59.

<sup>46</sup> Захаров В.Н. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981, с.53.

<sup>47</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969, с.102.

<sup>48</sup> На первый взгляд при безусловном присутствии сказочных мотивов, определяющих развитие действия в беляевском романе (подробно см. об этом: Неёлов Е.М. Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика: анализ художественного текста. Петрозаводск, 1986, с.59-78), финал «Человека-амфибии» кажется несказочным: Ихтиандр навсегда уходит в море. Однако дочь писателя вспоминает в своих

Б. Стругацких (от «Страны багровых туч» до «Жука в муравейнике»); логика фольклорной «формулы сказки» легко обнаруживается и в повестях-сказках А.Толстого («Золотой ключик»), А.Волкова («Волшебник Изумрудного города»), Э.Успенского («Вниз по волшебной реке»), романах-фэнтэзи Р.Хайнлайна («Дорога славы»), У.Ле Гуин («Волшебник Средиземья»), Д.Р.Толкиена («Властелин колец»).

Собственно, так и должно быть. В.Я.Пропп подчеркивал, что «можно самому создавать новые сюжеты искусственно в неограниченном количестве, причем все эти сюжеты будут отражать основную схему, а сами могут быть непохожими друг на друга»<sup>49</sup>. (В жанрово-обусловленных формах литературной фантастики так поступать писателя заставляет, конечно, не чтение трудов ученого, а необычайно крепкая и прочная архитектуральная память жанра). Не случайно, Е.М.Мелетинский замечает, что «после фольклора наиболее проницаемым объектом для семиотики (в том ее понимании, которое восходит к пропповским идеям – Е.Н.) оказалась массовая литература и поэтика традиционных жанров»<sup>50</sup>.

Думается, активизация фольклорно-сказочных принципов поэтики, обусловленных «сказочной реальностью» фантастики, в литературной сказке и фэнтэзи достаточно очевидна в силу единой сказочной природы жанров. Менее заметно это в научной фантастике, но и поэтика жанра, и анализ конкретных произведений убеждает в том, что у научной фантастики безусловно волшебно-сказочные корни<sup>51</sup>.

Итак, наличие «сказочной реальности» фольклорного типа объединяет интересующие нас жанры в единую общую систему.

А что их разъединяет?

мемуарах, что А.Р.Беляев придумал продолжение романа, которое охотно рассказывал друзьям и в этом продолжении все заканчивается, как и полагается в фольклорной волшебной сказке, свадьбой добрых героев. «Ихтиандр добрался до старого друга профессора Сальватора. Там Ихтиандр встретил такую же, как он, девушку, и они поженились» (Беляева Светлана. Звезда мерцает за окном... // Фантастика-84, М., 1984, с.331).

<sup>49</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки, с.101.

<sup>50</sup> Мелетинский Е.М. К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике // Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с.166-167.

<sup>51</sup> Подробно см.: Чернышева Т.А. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. 1977, №1; Неёлов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики.

Фольклорная волшебная сказка выражает, как известно, патриархальное крестьянское мироощущение (с многочисленными реликтами первобытности). Естественно, что возникшие в новое и новейшее время жанрово-обусловленные формы фантастики манифестируют уже иные типы отношения человека к новой (но по-прежнему, по-фольклорному пропущенной через призму сказочной реальности) картине мира. В научной фантастике это отношение образует специфическое «научное мироощущение», в котором, необходимо подчеркнуть, главным будет не эмпирическая «буква», но сам рациональный «дух» науки. Поэтому «научное мироощущение», вопреки своему названию, – не научный, а сугубо художественный тип восприятия мира<sup>52</sup>. В литературной же сказке реализуется иной, нежели в научной фантастике, тип мироощущения. Не случайно, литературная сказка – по преимуществу детская сказка, хотя в хорошей литературной сказке всегда имеется и взрослый план содержания, что в высшей степени выразительно раскрывается в творчестве Андерсена и Пушкина. Детский адрес литературной сказки – это внешнее (и потому, можно сказать, резкое и крайнее) выражение ее аксиологии: мир в литературной сказке оценивается, как правило, с позиции «детского мироощущения». Конкретные формы выражения этого мироощущения, как и формы выражения «духа науки» в фантастике, бесконечно разнообразны: это может быть «детская ясность» решения «грозных вопросов морали» у Пушкина<sup>53</sup> изощренная логика «двухединого сюжета»<sup>54</sup> у Андерсена, превращающая простодушное замечание мальчика в «Новом платье короля» в гениальную формулу эпохи, глубинное выражение типологии детского характера в ситуации «познания мира» и «суда» над ним в сказочном эпосе К. Чуковского – примеров здесь столько, сколько авторов. В то же время, стоит только убрать «детскость» из жанрово-значимой

---

<sup>52</sup> Подробно см.: Неёлов Е.М. О мере научности научной фантастики // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1989.

<sup>53</sup> Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987, с.223.

<sup>54</sup> Сильман Т. Сказки Андерсена // Г.Х. Сказки и истории. Т.1 К., 1973, с.21.

структуры литературно-сказочного текста, как сразу же изменится и сама жанровая доминанта. Так обстоит дело, например, в повести-сказке В.Шукшина «До третьих петухов, в которой «детское мироощущение» не играет жанрообразующей роли и поэтому перед читателем оказывается не столько собственно сказка, сколько философская притча, причем в тексте явственно проступают и черты пародии на волшебную сказку («антисказка»), и черты социально-психологической повести<sup>55</sup>.

Обратимся теперь к фэнтэзи. В отличие от рассмотренных форм жанрово-обусловленной фантастики эта разновидность лишена четких жанровых границ: под фэнтэзи понимают и своеобразный синтез научной фантастики и литературной сказки, и современную волшебную сказку для взрослых, построенную на материале различных национальных мифологических и фольклорных традиций, и обширную область различных, как их называет Д.Сувин, «фантастических историй». В последнем случае фэнтэзи оказывается жанром, «который занимается тем, что протаскивает в эмпирический мир законы, противоречащие духу познания»<sup>56</sup>. но в любом случае аксиологическом центре мироощущения мире фэнтэзи оказывается сама «сказочная реальность». Сказка в фэнтэзи как бы утверждает саму себя в качестве некоей системы координат. Такой тип художественного мироощущения условно можно было бы назвать «волшебным» или «магическим»<sup>57</sup>.

Таким образом, возникает пусть и условно-гипотетические, но вполне определенные формулы жанровой доминанты в различных формах фантастики:

<sup>55</sup> Липовецкий М. Поэтика литературной сказки. С.128-137.

<sup>56</sup> Suvin D. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction // Science Fiction. Theorie und Geschichte. Munchen, 1972. S.91.

<sup>57</sup> В известной степени систематизированное изложение особенностей такого мироощущения дает эссе Д.Р.Толкиена «О волшебных сказках» (Утопия и утопическое мышление. М., 1999. С.277-299). См. также: Толкиен Д.Р. Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. М.,1991. С.249-296.

а) «сказочная реальность» + «дух науки» («научное мироощущение») → НФ<sup>58</sup>,

б) «сказочная реальность» + «детскость» (детское мироощущение) → ЛС<sup>59</sup>,

в) «сказочная реальность» + «сказочная реальность» («волшебное мироощущение») → фэнтези.

Эти элементарные формулы, конечно же, не отражают многих существенных нюансов поэтики жанров, но они позволяют увидеть то главное, что составляет жанровую определенность научно-фантастического романа или повести-сказки, то, что составляет уровень их жанрового содержания.

Последнее необходимо сразу же подчеркнуть: речь идет лишь о жанровом содержании, обусловленном, как видно из наших формул, «сказочной реальностью», то есть, подчиненном законам фольклорно-сказочной поэтики. Это – та область жанрового пространства, которая не подвластна воле писателя, дана ему традицией и интертекстуально закреплена в ее памяти. Но ведь в хорошем научно-фантастическом или сказочном романе всегда есть нечто и не научное, и не сказочное, и не фантастическое. Писатель волен (и уж здесь он – полновластный хозяин!) надстраивать над уровнем жанрового содержания любые другие уже индивидуально-авторские уровни, которые вступают в диалогические отношения с исходным жанровым уровнем. Поэтому конкретное фантастическое произведение строится как взаимодействие (порой конфликтное) двух различных поэтических систем: первая (отраженная в наших формулах) придает тексту жанровую определенность (определенность сказки – научной ли, детской ли, мифопоэтической ли – все равно сказки), а вторая подчиняется не фольклорно-сказочным закономерностям, а, являясь полностью индивидуально-авторской,

<sup>58</sup> Ср.: Д.Сувин пишет, что «необходимым и достаточным условием» научной фантастики как литературного жанра является «наличие и взаимодействие остранения и познания» (Suvin D. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. S.90.).

<sup>59</sup> Поэтому литературная сказка – самый детский жанр в детской литературе.



отражает уникальное своеобразие творческой манеры писателя. Как отмечает И.П.Смирнов, «новый текст, если он эстетически отмечен, нацелен на то, чтобы констатировать в используемом им литературном материале повторяемость и прервать её»<sup>60</sup>. Первая система как раз и констатирует повторяемость, а вторая (индивидуально-авторская) прерывает её.

Правда, творческая индивидуальность автора – вещь, в фантастике не слишком частая, но поэтому тем более ценная. Однако даже в тиражированных, массовидных произведениях «поточной» фантастической литературы, в которых, с одной стороны, в лучшем случае проявляются типичные стандартные страхи и надежды массового человека, выраженные, к тому же, в своей типологичности весьма банально и даже вульгарно (это заметно уже в их монотонной постоянности), с другой стороны, сохраняется и проявляется (пусть и не самым ярким образом) не зависящая от воли авторов и их субъективных желаний и степени таланта высокая логика древнего и вечно современного жанра сказки. Таким образом, жанровое (высокое) содержание конкретного фантастического произведения может находиться в противоречии (порой вопиющем) с его низким (иногда до вульгарности) конкретным, непосредственным содержанием. Другими словами, слабое фантастическое произведение – плохо прежде всего с точки зрения самого жанра фантастики, научной или сказочной, а не только с точки зрения общелитературных критериев. На этом настаивал Д.Сувин, говоря, что «в отличие от многих других паралитературных жанров критерии слабости, недостаточности большого количества НФ-продукции локализованы в рамках самого жанра. Это если не на практике, то в принципе обосновывает равенство научной фантастики с любым другим «достойным» жанром»<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. С.19.

<sup>61</sup> Suvin D. Zur Poetik des Literarischen Genres Science Fiction. S.99.

Сравнивая отличия и сходства различных форм жанрово-обусловленной фантастики, мы, думается, вполне можем заключить, что сходств оказывается гораздо больше, хотя в традиционном массовом читательском восприятии, как об этом свидетельствуют различного рода опросы, социологические исследования, практика библиотечных обсуждений, материалы фэн-клубов и проч., разные фантастические жанры резко отделены друг от друга и, скажем, научная фантастика предстаёт антиподом литературной сказки и других сугубо сказочных форм (тем более – сказки фольклорной)<sup>62</sup>.

Между тем, сама история интересующих нас жанров в русской (и не только русской) литературе XX века убеждает в постепенном сближении научной фантастики, литературной сказки и фэнтэзи.

Жанровый синтез оказывается возможным потому, что при всей своей внешней противоположности «научное мироощущение» НФ и «волшебное (магическое)» мироощущение фэнтэзи имеют общие – рациональные – точки соприкосновения. Ещё Дж. Фрэйзер настаивал, что «аналогия между магическим и научным мировоззрением является обоснованной. В обоих случаях допускается, что последовательность событий совершенно определённая, повторяемая и подчиняется действию неизменных законов, проявление которых можно точно вычислить и предвидеть <...>. Как магия, так и наука открывают перед тем, кто знает причины вещей и может прикоснуться к тайным пружинам, приводящим в действие огромный и сложный механизм природы, перспективы,

---

<sup>62</sup> Вспоминается, как в петрозаводском клубе любителей научной фантастики, активно функционировавшем в 80-е годы, резкое неприятие вызвала сама интертекстуальная идея фольклорно-сказочной обусловленности поэтики научной фантастики, и предопределено это было, надо полагать, устоявшейся инерцией внеэстетического восприятия жанра как некоего «полигона идей» (как правило, естественно-научных и даже технических). Такое восприятие свойственно и писателям, работавшим в жанре «твёрдой» научной фантастики в 40-е и 50-е годы. Так, А.Казанцев ставил в особую заслугу А.Толстому, что «он никогда не допускает сказочный элемент в строго реалистическом произведении, пусть и фантастическом» (Казанцев А. От правды жизни к предвидению // Вопросы литературы. 1983. №1. С.65), а И.Ефремов вообще заявлял: «Научная фантастика – порождение века, резко отличное от чистого вымысла, сказки или иных видов прежней литературы и ни с какими произведениями более древних времён не родственное» (Ефремов И. Предисловие // Ларионова О. Остров мужества. Л., 1971. С.5). Парадокс состоит в том, что в романах всех только что упомянутых фантастов очень легко обнаруживается фундаментальное влияние фольклорных волшебного-сказочных архетипов.

кажущиеся безграничными»<sup>63</sup>. Именно такие – безграничные – перспективы открывает для читателя и хороший научно-фантастический роман, и хороший роман-фэнтези. Дж. Фрэнгер находит слова, как нельзя лучше подходящие для описания читательской реакции на научную и магическую «сказочные реальности» фантастики, если слова «магия» и «наука» понимать не в их прикладном значении, а как художественные символы: «Магия и наука как бы поднимают человека на вершину высокой-высокой горы, где за густыми облаками и туманами возникает видение небесного града далёкого, но сияющего неземным великолепием, утопающего в свете мечты»<sup>64</sup>.

Словом, научная фантастика НФ и волшебная фантастика фэнтези носят в равной степени рациональный характер, проистекающий из той «реалистичности» фольклорно-сказочной фантастики, о которой уже говорилось. В мире научной фантастики рациональность очевидна, в мире сказки (фэнтези) её нужно, вероятно, доказывать. Вот только одно из многих и многих доказательств: говоря об иррациональной логике чудесного в эллинском мифе, Я.Э.Голосовкер отмечает «абсолютность качеств и функций его существ и предметов, будь то боги, чудовища или волшебные (чудесные) предметы. Функция волшебного предмета непрерывна, ибо энергия его неисчерпаема (абсолютна) и проявляется и прекращается она только согласно желанию обладателя этого предмета»<sup>65</sup>.

В классической фольклорной волшебной сказке эта иррациональная абсолютность сохраняется, обнаруживаясь (на глубинном уровне) и в жанрово-обусловленных формах литературной фантастики.

Однако в XX в. логика сказочного волшебства, основывающаяся на мифологической иррациональности чудесного, претерпевает ряд инноваций. Она, безусловно, сохраняется в качестве базовой (глубинной) основы жанровой доминанты и фольклорной сказки, и фантастики, но в ней уже всё чаще на поверхность выходят рациональные мотивировки.

<sup>63</sup> Фрэнгер Д. Золотая ветвь. М., 1983. С.53-54.

<sup>64</sup> Фрэнгер Д. Золотая ветвь. М., 1983. С.54.

<sup>65</sup> Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С.30.

Важно отметить, что то же самое наблюдается и в мире фэнтези, герой которого, как это происходит в романе П.Энтони «Голубой Адепт», очень часто озабочен экономией магической энергии, ибо «какое колдовство вечно? А его заклинаниям исполнились уже сутки, и с течением времени они всё больше ослабевали»<sup>66</sup>. И вообще, размышляет герой, глядя на игру воды: «Имеется ли точная грань, что разделяет науку и магию, или они находят одна на другую, как эти волны?»<sup>67</sup>. Рациональность волшебной фантастики фэнтези у П.Энтони становится даже непосредственным предметом изображения. Поэтому ошибается сторонник «твёрдой» традиционной научной фантастики, утверждающий, что «нельзя написать популярное сочинение о фауне и флоре тридцатого государства, но о природе Марса можно»<sup>68</sup>. Можно написать о сказочной фауне и флоре не только популярное, но и сугубо научное сочинение, и такие сочинения имеются<sup>69</sup>.

Синтезу жанров способствует не только рациональность волшебной фантастики в фэнтези, но и изменение (в сторону некоей, условно говоря, иррациональности) функций науки и особенно техники, столь любимой писателями 40-50-х годов, которые принадлежали к так называемой школе «ближнего прицела». По словам психологов, «может быть, самым удивительным оказалось то, что современная техника в своих локальных проявлениях так резко изменила среду обитания человека, что стала вызывать у него состояния сознания, подобные тем, которые раньше наблюдались в религиозной практике»<sup>70</sup>. Научно-фантастическое произведение, написанное о такой технике даже в жюльверновской манере, неизбежно приобретает черты фэнтези. (Один из последних примеров превращения технической фантастики в фэнтези – сборник

<sup>66</sup> Энтони П. Голубой Адепт. М., 1993. С.21.

<sup>67</sup> Там же. С.102.

<sup>68</sup> Гуревич Г. Понимать фантастику // Мир приключений. М., 1984. С.633.

<sup>69</sup> См., например: Плетнёва С.А. Животный мир в русских волшебных сказках // Древняя Русь и славяне. М., 1976.

<sup>70</sup> Налимов В.В., Дрогалина Ж.А. Вероятностная модель бессознательного. Бессознательное как проявление семантической Вселенной // Психологический журнал. 1984. Т.5. №6. С.113.

В.Пелевина «Синий фонарь» (1991) и особенно новелла «Принц Госплана»).

Итак, в силу отмеченных особенностей не только сказка, как об этом писал С.Лем, может переходить в фэнтэзи, а фэнтэзи – в научную фантастику<sup>71</sup>, но может возникать (и возникает) новое качество, обусловленное синтезом этих, хотя и родственных, но различных жанров.

Каково будущее этого синтеза? Этот вопрос из разряда тех, ответ на которые даёт жизнь и история (в данном случае, литературы). Однако стремление к объединению различных жанрово-обусловленных форм фантастики, предопределённое их единой глубинной фольклорно-сказочной природой, которое наблюдается и нарастает на протяжении всего XX века, позволяет предположить закономерное усиление и усложнение роли фантастики в будущем литературном процессе.

Эта тенденция к синтезу различных фантастических жанров усиливает имманентную интертекстуальность фантастики. Питательной средой для такого синтеза является, как мы уже говорили, «сказочная реальность», непосредственно представляющая на жанровом уровне базовый фольклорный интертекст.

---

<sup>71</sup> Lem S. *Fantastyka I futurologia*. I. Krakow, 1970. S.87.

## 2 ГЛАВА

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР

## I

Характеристика особенностей жанрово-обусловленных форм фантастики наглядно убеждает в том, что фантастика интертекстуальна по своей природе. В самом деле, если фантастика, по уже цитировавшимся словам И.Анненского, есть изображение принципиально невозможного, то естественно возникает вопрос: как можно изобразить то, чего не только нет, но и в принципе быть не может? Очевидно, это можно сделать лишь при помощи некоей «неуловимой» и «анонимной» цитаты (Р.Барт), отсылающей читателя к уже известному ему (русалка = девушка + рыба). Причём это известное представляет собой далеко не всегда конкретное произведение, а большей частью тоже широкий коллективный общезначимый контекст, который в процессе «цитации» (то есть, в процессе создания нового фантастического образа) подвергается различного рода трансформации, что и приводит к «празднику возрождения» и обновления старых и забытых смыслов, о котором в своё время, как мы уже отмечали, писал М.М.Бахтин.

Фантастический образ (подчеркнём, что речь идёт именно об образе, а не идее) – всегда творческая отсылка, трансформационная (порой многократно) «цитата», позволяющая читателю (слушателю) легко и непосредственно совершить, на первый взгляд, невозможное – представить (в конкретных, зримых, пластических формах) непредставимое, то есть, представить то, что и составляет эстетическую сущность фантастики.

Вот пример. В числе прочих примет фольклорно-сказочной поэтики имеется и то, что С.Ю.Неклюдов назвал «зрительной неуловимостью» народной сказки. «Трудно представить, - замечает он, - змея на коне (Аф.,

1958, №138), но мы и вообще не можем сказать, каков из себя змей – например, русской сказки»<sup>72</sup>.

На первый взгляд, с этим утверждением трудно согласиться. Ведь современный человек легко может представить фантастического змея не только на коне, но в звездолёте (как, например, в романе С.Снегова «Люди как боги»), а в детстве он наверняка этого змея много раз рисовал, причём, без всяких затруднений.

Однако здесь нет противоречия. Действительно, в фольклорной волшебной сказке нет никаких описаний, деталей и прочего, позволяющего представить змея (как и других сказочных персонажей), поэтому и невозможно сказать, «каков из себя змей». Сказать невозможно – и в то же время и наши далёкие предки, и мы сегодня эту фантастическую фигуру легко представляем. Представляем потому, что этот фантастический образ интертекстуален по самой своей природе.

Для наших далёких предков, непосредственных носителей фольклора, ещё живы были мифологические импульсы, к которым интертекстуально и отсылал слушателей уже не мифологический, а сказочно-фантастический образ змея (поэтому, собственно, его и не надо было в волшебной сказке снабжать портретом, вводить детализацию и т. д.). Для человека нового и в большей степени новейшего времени интертекстуальная связь мифологического змея и сказочного Змея Горыныча уже была неощутимой (хотя имплицитно она сохранялась), но зато образ змея вошёл в профессиональное искусство – литературу, театр, живопись. Этот профессионально-художественный контекст сохранил интертекстуальную связь с фольклорным претекстом, но, как и предполагает сама процедура интертекстуального контакта, трансформировал его, создав стереотипные маски, портреты, описания, в фольклорном первообразе отсутствующие, но, что важно подчеркнуть, имманентно сохраняющие черты этого фольклорного прообраза. Другими

---

<sup>72</sup> Неклюдов С.Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. С.198.

словами, когда современный человек представляет себе сказочного змея, он, не подозревая об этом, имеет дело не с текстом фольклорной волшебной сказки (в ней представлять нечего), а с другим текстом (в широком смысле этого слова), возникшим в результате рецепции фольклорной образности в профессиональном искусстве. Этот текст, точнее, интертекст, в создании которого участвовали и картины Васнецова и Врубеля, и русская поэзия XIX – XX вв., и пьесы Шварца и многое другое, представляет собой анонимную, неуловимую, но безусловно уже знакомую читателю канву, по которой каждый новый автор вышивает свой индивидуальный узор.

Одни этот узор вышивают вполне сознательно, у других он, что называется, вышивается сам. Последний случай с точки зрения интертекстуальности, думается, более интересен.

У М.Волошина узор в буквальном смысле вышился сам, ибо змей поэту приснился. Об этом эпизоде своей духовной биографии он рассказал в лекции-беседе «Скрытый смысл войны», датируемой приблизительно началом 1920 года:

«Мне вспоминается один сон, который я видел очень давно, когда ещё и речи не было об аэропланах и цеппелинах, когда я ещё не бывал в Париже и не читал романов Уэллса.

Я видел себя в огромном, многоэтажном, серокаменном городе, имени которого я не знал. Город был безлюден и цепенел в молчании и ужасе. Какое-то неведомое бедствие витало над ним.

В чём была грозящая беда, никто не знал. С какими-то неизвестными людьми я скрывался на чердаках пустых домов. Мы пробирались по крышам среди каменных лабиринтов, прятались за трубами, укрывались в слуховых окошках.

Помню, как я услышал гул раздвигаемого воздуха, похожий на низкое и глухое жужжанье шмеля, и вспомнил или понял, что опасность, от которой бежали из города, – Дракон, который иногда кружит над ним в сумерках. И тут я увидел его прямо перед собой сквозь слуховое окно. Он



пролетал так медленно, точно полз по небу, и так низко, что я мог разглядеть его целиком. Я различал отчётливо серо-жёлтую чешую на его броне, и все щитки его мерно двигались, точно дышали.

И вдруг я понял, что чешуя не живая, что она часть какого-то сложного аппарата, и что Дракон не зверь, а машина. И ужас, царивший в душе, стал превращаться от этого открытия в безграничное отвращение, более жестокое, нежели самый страх»<sup>73</sup>.

Связь этого волошинского текста с фольклорно-сказочным интертекстом очевидна, как и его заметная фантастическая (научно-фантастическая) окраска. Но важнее отметить другое. Сон М.Волошина даёт нам пример бессознательной интертекстуальности, правда, с оговоркой. Оговорка состоит в том, что мы имеем дело всё-таки не с самим сном поэта, а с его пересказом, а ведь «пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать музыкальное произведение», и поэтому «непредсказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией»<sup>74</sup>, в которой, надо полагать, весьма значимы уже сугубо рациональные элементы.

Однако, при всех оговорках, сам М.Волошин подчёркивает некое иррациональное, не связанное с сознательными авторскими намерениями начало: ведь свой почти научно-фантастический сон он увидел, когда ещё и «речи не было» об аэропланах или о романах Уэллса. Поэтому перед нами – момент саморазвития фольклорного архетипического образа. В сказочном Змее Горыныче сновидческая трансформация вдруг обнаруживает черты механизма, Змей становится змеем-машиной.

Естественность и произвольность такого саморазвития объяснил Д.М.Медриш, сформулировав (в бахтинском духе) очень важное и глубокое положение: литература (и шире – культура) по мере приближения к нашему времени «предпочитает усвоение народной поэтики в неотвердевших, «избыточных», а подчас и тупиковых для

<sup>73</sup> Волошин М. Скрытый смысл войны // Из творческого наследия советских писателей. Л., 1991. С.440.

<sup>74</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С.225-226.

фольклора формах. На такой стадии обращение к фольклору – это использование и того, что получило в устной словесности развитие и распространение, и тех возможностей, которые остались в фольклоре нераскрытыми»<sup>75</sup>.

Змей из волошинского сна – это один из многих, если не «тупиковых», то по крайней мере, нераскрытых возможностей, скрытно присутствующих в феномене сказочного волшебства.

В чем его смысл? Различного рода фантастические сказочные существа (как добрые, так и злые), а также чудесные предметы, являются, по словам Е. М. Мелетинского, «сублимированными сгустками сказочной волшебности»<sup>76</sup>. Общее свойство этой волшебности, наиболее заметное в чудесных предметах, заключается в том, что эти чудесные предметы «используются само собой разумеющимся образом»<sup>77</sup>. Так же, «само собой», действуют и фантастические существа. Как замечал Я. Э. Голосовкер, «закон причинности (каузальности) может быть сведен к свойству волшебного предмета: это свойство - единственное условие для действия. <...> Шлем-невидимка делает невидимым - и все. Почему? - неизвестно»<sup>78</sup>.

Поэтому в фольклорной волшебной сказке никогда не рассказывается об устройстве и механизме действия ковра-самолета, шапки-невидимки, молодильных яблок и прочих, как их назвал С. Ю. Неклюдов, «операторов колдовства»<sup>79</sup>. Ничего мы не знаем и о механизме действия волшебных способностей Бабы-Яги или Змея Горыныча.

И это не случайно, ибо напрямую связано с функцией, которую выполняет волшебство в фольклорной сказке. Функция эта, отмечает С. Ю. Неклюдов, направлена на «преодоление разорванности сюжета»,

<sup>75</sup> Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. С.245.

<sup>76</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 59.

<sup>77</sup> Köhler J. Automat // Enzyklopädie des Märchens. Berlin; N: Y., 1976. B. 1, lief. 4. S. 1086.

<sup>78</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 26.

<sup>79</sup> Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 196.

преодоление «пространственно-временных и логических разрывов»<sup>80</sup>. Об этом же говорит и Д. С. Лихачев, подчеркивая, что «волшебство сильнее вторглось в сказку, чем в любой другой жанр, чтобы дать «реальное» объяснение - почему герой переносится с такой скоростью с места на место, почему в сказке совершаются те или иные события, непонятные для сознания, уже начавшего искать объяснений и не довольствующегося констатацией происходящего»<sup>81</sup>. Но чтобы выполнять свою функцию, сказочное волшебство должно работать без сбоев. Следовательно, действие волшебных свойств персонажей и предметов в сказке непрерывно и всегда (кроме специально обусловленных исключений) достигает своей цели. Иными словами, оно абсолютно. В этом действии мы в чистом виде можем наблюдать мифологию и психологию «исполнения желаний».

На языке М. М. Бахтина смысл этой мифологии и психологии «исполнения желаний» означает, к слову сказать, «стремление овеществить вне-словесные анонимные контексты. <...> Один я выступаю как творческая говорящая личность, все остальное для меня только вещные условия, как ПРИЧИНЫ, вызывающие и определяющие мое слово»<sup>82</sup>. Поэтому в волшебной сказке, как показал Д. Н. Медриш, действует своеобразный поэтический принцип - «сказано - сделано»: любое слово, даже клеветническое, всегда воплощается в сказочную реальность. Так, например, «генералы оклеветали Ивана-крестьянского сына перед царем, будто он похваляется, что может достать Настасью-королевну» (Аф., № 185). Это явный навет, но тем не менее Иван, никогда ни о чем подобном и не помышлявший, действительно отправляется в дальнее королевство и с помощью волшебного коня добивается успеха»<sup>83</sup>. Д. Н. Медриш справедливо считает, что, «по-видимому, прямая связь между словом и делом существует до тех пор, пока сказка обходит

<sup>80</sup> Там же. С. 195.

<sup>81</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 389.

<sup>82</sup> Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 366

<sup>83</sup> Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. С. 80.

реальные обстоятельства и преграды при помощи чудесных средств»<sup>84</sup>. Для этого как раз необходимо, чтобы эти чудесные средства действовали абсолютным образом.

Существенно отметить, что абсолютная связь между словом и делом, в которой, собственно, и реализуется мотив «исполнения желаний», манифестированный в различного рода волшебных предметах, носит амбивалентный характер. С одной стороны, происходит овеществление вне-словесных контекстов, с другой, подчеркивает М. М. Бахтин, «задача заключается в том, чтобы ВЕЩНУЮ среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон»<sup>85</sup>. Однако далее М. М. Бахтин делает характерную оговорку: «Нельзя забывать, что вещь и личность - ПРЕДЕЛЫ, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила»<sup>86</sup>. Так, безусловно, обстоит дело в психологической литературе (М. М. Бахтин не случайно ссылается на Достоевского), в фольклорной же волшебной сказке (и шире - в любом жанрово обусловленном фантастическом тексте) смысл, то есть, по уже цитировавшимся словам Е. М. Мелетинского, «сублимированный сгусток сказочной волшебности», выступает именно как материальная сила, создавая ситуацию «исполнения желаний». В этой ситуации реализуются надежды, пожелания, мечты, изживаются страхи и персонажей, и рассказчиков, и слушателей. М. М. Бахтин связывает эти наши типичные чувства и стремления с «мелко человеческим отношением к будущему»<sup>87</sup>, и это единственное место в его статье, которое хочется оспорить. Правда, М. М. Бахтин относит это мелкое отношение к будущему к такому анализу, который «обычно копошится на узком пространстве малого

---

<sup>84</sup> Там же. С. 87.

<sup>85</sup> Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 366.

<sup>86</sup> Там же. С. 367

<sup>87</sup> Там же. С. 370.

времени»<sup>88</sup>, но даже на «узком пространстве» человеческие боль и надежда, надо полагать, не являются мелкими.

Таким образом, в абсолютности (непрерывности и непрерывности) действия волшебных предметов и персонажей кроется весьма важная для натурфилософского содержания фольклорной волшебной сказки семантика. С точки же зрения поэтики абсолютность «исполнения желаний» лишает всякого смысла изображение механизма действия (и вообще какого-то внешнего обоснования) волшебства, что является его характерной приметой в фольклорных текстах.

Однако в классической русской волшебной сказке в рамках отмеченной Д. И. Медришем нераскрытой (а может быть, и тупиковой) возможности развития возникают и отступления от общего правила. Их можно обнаружить уже в сборнике А. Н. Афанасьева. Возьмем, к примеру, получение героем чудесного корабля:

«Вот тебе, Ванюша, дубина, - говорит старик, - ступай ты к такому-то дубу, стукни в него три раза дубинкой и скажи: выйди, корабль! выйди, корабль! выйди, корабль! Как выйдет к тебе корабль, в то самое время отдай трижды дубу приказ, чтобы он затворился...» (Аф., № 137).

Здесь получение чудесного предмета подчиняется общему правилу, оно традиционно. Но вот другой случай:

«...Говорит старик дурню: «Слушай же - ступай в лес, подойди к первому дереву, перекрестись три раза и ударь в дерево топором, а сам упади наземь ничком и жди, пока тебя не разбудят. Тогда увидишь перед собой готовый корабль, садись в него и лети, куда надобно...» (Аф., № 144).

Перед нами опять-таки типичный пример волшебной абсолютности, но характерно, что вместо дубинки появляется топор - плотницкий инструмент, вполне подходящий для изготовления (уже не волшебного) корабля, что, хотя и слабо, но меняет окраску всего эпизода. Более заметно

---

<sup>88</sup> Там же. С. 369.

это (топор пошел в дело) в третьей сказке:

Царь Некрещеный Лоб приказывает герою за ночь построить чудесный корабль. Герой печалится, а Василиса Премудрая, уложив героя спать, в полночь вышла на красное крыльцо, «закричала зычным голосом - и в минуту сбежались со всех сторон плотники. Принялись топорами постукивать; живо работа кипит! К утру совсем готова! «Молодец! -сказал царь Ивану гостинному сыну. - Поедем теперь кататься» (Аф., № 224).

Действие и в этом случае носит абсолютный волшебный характер (недаром герой, как ему и полагается, спит), но показательно, что совершается оно в форме действия реально-производственного: плотники стучат топорами, работа кипит. Это, хотя и слабым, нераскрытым намеком, **но** вносит в тот закон причинности, который, по упоминавшимся словам Я. Э. Голосовкера, сводится в сказке просто к свойству волшебного предмета, некое (данное, подчеркнем еще раз, скорее за текстом, нежели в тексте) рациональное добавление, некое приращение причинности: корабль делали плотники, следовательно, он как-то построен, он как-то устроен (механизм) и т. д.

В сказке XX века (уже на излете фольклорной традиции) то, **что** было спрятано внутри афанасьевских текстов, выходит на поверхность. Так, корабль строится, как в сказке М. М. Коргуева «Шкип», по чертежам героя<sup>89</sup>, чудесный предмет вообще может сломаться:

«Вот, тот самый Зорька-молодец, когда он остался на горе, стал подумывать, как ему с горы спуститься. Бродил, бродил по этой горе и нашел старого орла-самолета, но он был уже весь поржавленный, так что летать на нем опасно. Он там, долго ли, коротко, произвел ремонт, начинает орел летать. Все-таки отремонтировал, спустился благополучно...»<sup>90</sup>.

Поржавленный, требующий ремонта орел-самолет - это волшебный предмет, функция которого, в отличие от традиции, уже не бесконечна, его

<sup>89</sup> О характеристике нововведений М. М. Коргуева см.: Чистов К. В. Русские сказители Карелии. Петрозаводск, 1980. С. 179-210.

<sup>90</sup> Русские народные сказки Пудожского края. Петрозаводск, 1982. С. 86.

энергия уже не неисчерпаема. Он уже ближе к герою волошинского сна, нежели к классическому ковру-самолету: и там, и здесь (если отвлечься от семантической оценки) перед нами зооморфное существо, ставшее машиной (орел-самолет = змей-самолет).

Собственно, в самом фольклоре, как известно, хотя и слабо, но намечен процесс рационализации (точнее, машинизации) Змея, достаточно сослаться на былину об Алеше и Тугарине, в которой Змей летает на бумажных крыльях. В данном случае «способность летать, - замечает В. Я. Пропп, - рассматривается как хитрая механика»<sup>91</sup>.

Нераскрытая, или даже тупиковая, в народном творчестве в целом возможность рационализировать волшебство (при всей распространенности подобных явлений в фольклорных сказках XX века), объясняя при этом то, что по логике сказочной реальности не требует объяснения, была активно подхвачена литературой и всей сферой современной культуры. Стоит вспомнить известный фильм по пьесе Е. Шварца «Дракон», где волошинский Змей-машина предстает уже вполне наглядно как Змей-самолет, вписываясь в обозначенную нами традицию. Интертекст (возникающий на пересечении волошинского текста и фольклорной сказки), оказывается, может играть роль своеобразного усилителя тех особенностей фольклорной поэтики, которые в самом фольклоре оказались не востребованными.

Сон М.Волошина, если рассматривать его как поэтическую миниатюру, безусловно, дает нам глубокий символ эпохи, интертекстуально переключаясь с такими непохожими, но входящими в общее интертекстуальное пространство произведениями, как картина Рериха 1914 года «Град обреченный» (здесь даже можно усмотреть тематический контакт), стихотворение Б.Пастернака «Сказка» из цикла Юрия Живаго, пьеса Е.Шварца «Дракон».

В массовой же культуре, особенно фантастической, волошинский

---

<sup>91</sup> Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 215.

змей-машина предвосхищает огромное количество самых разнообразных технических монстров, копирующих черты зооморфных живых существ, вроде «шагающих танков Империи» из популярного сериала «Звездные войны» и прочего. Волошинский текст оказывается своеобразным текстом-посредником в интертекстуальном сопоставлении фольклорно-сказочной и научно-фантастической образности, позволяющим в различного рода образцах фантастической техники разглядеть фундаментальные черты различных сказочных фигур. Возникает мощная многомерное интертекстуальное пространство (от фольклора до Пастернака, от Рериха до современной массовой литературы), в котором фантастический образ, изображающий то, чего нет и не может быть на самом деле, оказывается именно образом (а не формулой той или иной идеи), позволяющим читателю зримо увидеть то, чего казалось бы, увидеть нельзя.

## II

Изначальная интертекстуальность фантастического образа обуславливает своеобразие фантастического мира. Обсуждая проблемы семиотики изобразительного искусства, Ю. К. Лекомцев в свое время пронизательно отметил «тенденцию к созданию художниками своих «миров» и подчеркнул, что «истoki этой тенденции лежат в природе самого искусства, хотя это свойство и проявляется в неравной степени у разных авторов». Признаки и свойства таких миров, по мысли Ю. К. Лекомцева, могут быть разнообразны, и «характерно лишь, что изображается мир (предметы, пространство, существа), отличный от знакомого нам мира»<sup>92</sup>.

Закономерность, отмеченная исследователем, думается, универсальна и в словесном творчестве проявляется не менее ярко, чем в изобразительном. Степень проявления этой закономерности, как можно

---

<sup>92</sup> Лекомцев Ю. К. Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика //Труды по знаковым системам. Т. 11. Тарту, 1979. С. 137.



полагать, по мере приближения к современности возрастает, что отражается, помимо всего прочего, во все более широком распространении взаимосвязанных понятий «поэтический мир», «художественный мир»<sup>93</sup>, «картина мира»<sup>94</sup>, «возможный мир»<sup>95</sup>. При этом, если тенденция к созданию «своего мира» претерпевает усиление, «возможный мир» в глазах читателей зачастую превращается в «невозможный», и нарушение принятой в тексте нормы условности, которое, по словам Ю. М. Лотмана, рождает фантастику<sup>96</sup>, приводит к появлению «фантастического мира» как особой разновидности мира художественного.

Фантастический мир, с одной стороны, жанрово обусловлен — таковы, например, миры литературной сказки и научной фантастики, с другой,— фантастический мир может носить индивидуально-авторский характер. Естественно, что индивидуально-авторское и жанрово-обусловленное в творчестве конкретных писателей сливаются воедино, и, к примеру, говоря о фантастических мирах Гофмана, Андерсена, Гоголя, а в литературе XX века—Замятина, Булгакова, Грина, Бредбери, Ефремова, Стругацких, мы должны учитывать обе стороны понятия.

Хотя фантастический мир — это всегда и прежде всего определенный тип пространства и его образ, он не сводится только к пространственной характеристике. Как известно, «тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены»<sup>97</sup>, и поэтому понятие «фантастический мир» охватывает все произведение, отражая его **целостность**. И изучать фантастический мир (и в синхронном, и в диахронном аспектах) естественнее всего в рамках исторической поэтики,

<sup>93</sup> Подробную характеристику понятия «художественный мир» см.: Федоров ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 3—17. Полемику с неоправданно широким употреблением этого термина см.: Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982. С. 4—6.

<sup>94</sup> См., например: Художественное творчество. Л., 1983; 1986.

<sup>95</sup> Грауберг Э. Понятие «возможных миров» и его познавательное значение // Социальная детерминация познания. Культурологический аспект. Тарту, 1983.

<sup>96</sup> Лотман Ю. М. Заметки о структуре художественного текста // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту, 1971. С. 287.

<sup>97</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 294.

ибо «действительный предмет исторической поэтики есть становление и творческое воспроизведение—историческими эпохами, национальными культурами, отдельными творческими актами — **продуктивных вариантов** целостности литературного произведения»<sup>98</sup>.

Если рассматривать фантастический мир как категорию исторической поэтики, то тогда программа его изучения предполагает поиск целостности авторского воображения не только в хитросплетениях пусть даже самой изощренной индивидуальной фантазии (хотя и это важно), но и в исторической традиции, так или иначе направляющей фантазию писателя.

Широко известны слова А. Н. Веселовского: «Задача исторической поэтики, как она мне представляется,— определить роль и границы предания в процессе личного творчества»<sup>99</sup>. Эта процедура по необходимости является интертекстуальной. «Цитата берётся не у конкретного интертекстуального текста, а у культуры вообще»<sup>100</sup>. Эти слова вполне можно применить и к нашей локальной программе. При этом, как справедливо указывает А. В. Михайлов, слова А. Н. Веселовского «следует разуметь не так, что поэтика ограничивает предание в пределах личного творчества, но так, что и в пределах личного творчества изучает именно продолжающуюся жизнь предания»<sup>101</sup>. Правда, изучение «продолжающейся жизни предания» в различных формах современной фантастики вызывает иногда возражение: не растворяется ли фантастика в своем прошлом? И можно ли изучать современные резко индивидуализированные фантастические миры писателей сквозь призму прошлых эпох, применяя методы не столько литературоведения, сколько фольклористики?

<sup>98</sup> Тюпа В. И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 4. Подчеркнуто автором.

<sup>99</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493.

<sup>100</sup> Бухаркин П.Е. Риторика и смысл: Очерки. СПб., 2001. С.100-101.

<sup>101</sup> Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 15.

На первый вопрос ответить легко—изучение «предания» помогает определить не только степень традиционности автора, но и уровень его оригинальности, не смешивая их и не выдавая, как порой делается, одно за другое. На второй же вопрос ответ можно найти у А. Н. Веселовского, предсказавшего, что в будущем, когда осуществится «синтез времени, этого великого упростителя», в современной литературе «явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»<sup>102</sup>. Что же касается жанрово-обусловленных форм фантастического мира (например, в научной фантастике), то их клишированность очевидна и сегодня, и об этом, в сущности, тоже сказал А. Н. Веселовский, напомнив, что «роман с приключениями... писался унаследованными схемами»<sup>103</sup>. Эти идеи А. Н. Веселовского находят все более широкое понимание и поддержку. Так, не случайно М. Л. Гаспаров подчеркивает, что «в литературе нового времени есть области, где ощущение безличности и единообразия допускает такие же широкие обследования объективными средствами, как и при изучении словесности традиционалистских эпох». Такой областью и является мир массовой научной фантастики, причем даже в большей мере, чем то, что М. Л. Гаспаров приводит в пример (творчество второстепенных символистов, производственный роман 1940—1950-х годов и т. д.). «Анализ такого рода,—продолжает М. Л. Гаспаров (и это опять-таки применимо к миру фантастики.—Е. Н.), — позволил бы на новом уровне вернуться к проблеме «массовой литературы»—не с тем, чтобы разоблачать и осуждать это культурное явление, а с тем, чтобы исследовать законы его функционирования и иметь возможность направлять его в желательную сторону»<sup>104</sup>.

Таким образом, фантастический мир (прежде всего в его жанрово закрепленных и массовых вариантах, а через эти закрепленные формы и в

<sup>102</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 494.

<sup>103</sup> Там же. С.501.

<sup>104</sup> Гаспаров М. Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 194—195.

творчестве крупных фантастов), действительно, удобнее всего рассматривать в рамках исторической поэтики.

Какое же «предание» живет в различных фантастических мирах различных современных писателей? Отвечая на этот вопрос, необходимо сразу же выделить два аспекта «предания». С одной стороны, речь может идти о культурной традиции, с завидным постоянством рождающей все новые и новые модификации фантастики, с другой,— если следовать логике А. Н. Веселовского, само это завидное постоянство кроется не только в силе традиции, но и в некоторых психологических импульсах. А. В. Михайлов замечает, что в отличие от многих исследователей XIX века, искавших психологические импульсы творческой силы человека в современности, А. Н. Веселовский относил их «к праистории, к доисторическому состоянию поэзии и языка»<sup>105</sup>. Думается, что применительно к психологическим импульсам рождения фантастики это противопоставление древности и современности не столь уж актуально, недаром и сегодня эти импульсы отчетливее всего проявляются в детском сознании, которое с известным упрощением можно в данном случае рассматривать как модель сознания праисторического. В. Вундт в свое время настаивал: «Одинокая девочка, нянчащая куклу, или мальчик, по собственному усмотрению готовящий к сражению свои оловянные солдатики...,— вот в ком проявляется истинная игра фантазии»<sup>106</sup>.

Эта «истинная игра фантазии» в более взрослом возрасте перерастает в свободное фантазирование, и дети, склонные к нему, «живут, таким образом, двойной жизнью. Рядом с действительным миром для них существует фантастический мир, в который они и предпочитают углубляться при всяком благоприятном случае»<sup>107</sup>. Психологический импульс к созданию собственного фантастического мира, столь ярко выраженный в детском возрасте, во взрослом состоянии сохраняется в любом случае: и тогда, когда он, например, сублимируется в

<sup>105</sup> Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 13.

<sup>106</sup> Вундт В. Фантазия как основа искусства. СПб.; М.; 1914. С. 106.

<sup>107</sup> Там же. С. 120.

художественном творчестве, подчеркнута носящем в себе черты особой «фантастической страны» (А. Грин), и тогда, когда он, казалось бы, ослабевает. В этом последнем случае все равно он остается действующим. Как замечает А. Эйнштейн, «человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира, для того, чтобы оторваться от мира ощущений, чтобы в известной степени попытаться заменить этот мир созданной таким образом картиной»<sup>108</sup>. Собственно, об этом писал и В. Вундт: «Конечно, о всяком человеке можно сказать, что он живет не в действительном мире, но в воображаемом. Ведь всякий человек живет в таком мире, какой он, и только он, его себе представляет; и у каждого другого человека эта картина мира представляется другою»<sup>109</sup>.

Такая субъективная «картина мира», естественно, не является фантастической, но она всегда содержит в себе возможность, как уже говорилось, при усилении ее (прежде всего в художественном творчестве) стать психологической основой для возникновения фантастического мира<sup>109а</sup>. В известном смысле это означает возврат к детскому восприятию мира. Не случайно произведения, в которых фантастический мир жанрово обусловлен (литературная сказка, научная фантастика, фэнтези), традиционно (хотя и не всегда оправданно в конкретных случаях) считаются по преимуществу детскими. И не случайно, скажем, образ ученого, отличительной чертой которого А. Эйнштейн считал ярко выраженную тенденцию к замене «мира ощущений», некой «простой и ясной картиной мира», в литературной сказке и традиционной научной фантастике (Андерсен, Ю. Олеша, Жюль Верн, отчасти Г. Уэллс и т. д.) непременно наделяется подчеркнутой, порой гротескно выраженной

<sup>108</sup> Эйнштейн А. Собрание научных трудов. Т. 4. М., 1967. С. 40.

<sup>109</sup> Вундт В. Фантазия как основа искусства. С. 115.

<sup>109а</sup> Одну из психологических предпосылок к этому возникновению раскрывает известный афоризм З. Фрейда: «Счастливый не фантазирует—только несчастный». Речь идет, надо полагать, не только о конкретном, «личном» несчастье, но и о несчастье, так сказать «метафизическом». Так и А. Эйнштейн, говоря о причине, побуждающей человека к созданию особой, отличной от реальности, картины мира, замечает: «Эту причину можно сравнить с тоской, неотразимо влекущей горожанина из шумной и мутной окружающей среды к тихим высокогорным ландшафтам, где взгляд далеко проникает сквозь неподвижный чистый воздух и наслаждается спокойными очертаниями, которые кажутся предназначенными для вечности» (Эйнштейн А. Собрание научных трудов. Т. 4. С. 40).

«детскостью». В этом смысле, вероятно, стоит прислушаться к мнению исследователей, анализирующих фантастические литературные жанры с позиций «глубинной психологии». К примеру, Ю. Шайдт в работе, посвященной научной фантастике, рассматривает ее как отражение «регрессии», возвращения к раннему, детскому способу видения мира (характеризующемуся, подчеркнем еще раз, тягой к созданию фантастических миров), а через это детское видение мира и к его древнему восприятию. Ю. Шайдт показывает, что в научно-фантастической символике «речь идет о современных вариациях архетипов, то есть о лежащих в человеческом сознании с древних времен духовных тенденциях»<sup>110</sup>. Таким образом, в научной фантастике «детское» и «древнее» смыкаются, выявляя психологические истоки фантазии. Б. Ф. Поршнев справедливо говорит, что фантасты, создавая «воображаемых внеземных братьев по разуму или ужасных носителей инопланетной неорганической жизни», в сущности, изображают (порой, заметим, сами того не подозревая) древнейшие стадии, пройденные человечеством<sup>111</sup>.

Подробный и специальный анализ психологических корней фантастики лежит за пределами нашей темы. Важно лишь отметить, что эти психологические импульсы, которые легко обнаруживаются в разнообразном фантастическом творчестве, сами по себе, однако, еще далеко не достаточны для того, чтобы возникла фантастика как явление искусства. Они, при всей их важности, тем не менее никогда бы не привели к тенденции создания «фантастических миров», если бы эту тенденцию не поддерживало «предание» не только в психологическом, но и историческом смысле, не поддерживала многовековая культурная традиция, впитывающая в себя и поэтически оформляющая психологические предпосылки фантастики. Если психологическая сторона фантастики может изучаться средствами исторической поэтики прежде

<sup>110</sup> Scheidt I. *Dessensus ad inferos. Tiefenpsychologische Aspekte der Science Fiction.—Science Fiction. Theorie und Geschichte.* München, 1972. S. 136.

<sup>111</sup> Поршнев Б. Ф. *Контрсуггестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформация в развитии человечества)//История и психология.* М., 1971. С. 34.

всего в аспекте ее исторической эволюции, связанной, в конечном счете, с ростом личностного сознания, то культурная традиция целиком подлежит ведению именно исторической поэтики.

Первый в истории искусства фантастический мир, который, собственно, и сформировал «предание», продолжающее так или иначе свою интертекстуальную жизнь в рамках «личного творчества» вплоть до наших дней, возник в фольклоре, в эпоху крушения мифологического сознания, когда «начинается «профанация» священного сюжета... Это и есть момент рождения собственно сказки»<sup>112</sup>. Именно фантастический мир фольклорной волшебной сказки лежит у истоков многовековой культурной традиции фантастики. Собственно, в сказочной фантастике до сих пор как бы продолжается встреча психологически-детского и исторически обусловленного аспектов фантазирования: ведь фольклорно-сказочный фантастический мир — первый, с которым встречается человек и сегодня.

В фольклорной волшебной сказке впервые возник особый фантастический мир как выражение целостности сказочного повествования. Черты и свойства этого самого древнего типа фантастического мира в фольклористике, особенно после работ В. Я. Проппа и его последователей, изучены уже достаточно подробно. Что же касается других — литературных — типов фантастического мира, то их подробное изучение—дело будущего. Естественно, литературоведение накопило немало сведений о различных сторонах фантастического в искусстве, но эти сведения рассматриваются обычно в иных аспектах, нежели это предполагает само понятие «фантастический мир». Во всяком случае, необходимо отметить два обстоятельства.

1. Прежде всего, бесспорно, что с течением исторического времени увеличивается вариативность, многообразие различных типов фантастических миров, что связано с приращением и дифференциацией

---

<sup>112</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; С. 359—360.

культурной традиции, а в психологическом плане — с усложнением и развитием личностного начала в человеке. Сфера фантастики, таким образом, с течением истории увеличивается, хотя обычно считают наоборот. Показательно, что даже такой тонкий знаток, как И. Анненский, писал, что «область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его облик законы природы»<sup>113</sup>. Представляется, что завоевания «ума», наоборот, переводят то, что ранее было или казалось «реальным», в фантастическое. Скажем, многие образы и мотивы средневековой литературы являются, в сущности, мифологическими и тем самым в глазах людей средневековья — «реальными». Бес, искушавший Иоанна Новгородского в известной древнерусской повести, воспринимался читателями XV века как фигура безусловно существующая. Завоевания «ума» сделали эту фигуру к XX веку фантастической. Фантастический мир сохраняет свой фантастический характер и тогда, когда какие-то его стороны находят свою реализацию в действительности (это особенно касается различных технических подробностей в научной фантастике). Таков, к примеру, мир Жюль Верна, и сегодня остающийся фантастическим.

Можно сказать, что в своем генезисе фантастический мир мифологичен (как мифологична в своих исторических корнях волшебная сказка в целом), но его художественная функция уже — антимиологична<sup>114</sup>.

2. Кроме того, рассматривая различные типы литературных фантастических миров, естественно утверждать с большой степенью определенности, что в их основе лежит именно фольклорно-сказочный тип. Литературные фантастические миры так или иначе представляют собой различные модификации и трансформации (порой очень значительные, когда сохраняется лишь сам принцип «невозможного») фантастического мира волшебной сказки. Если говорить о жанрово-обусловленных формах, то это бесспорно. Связь фантастического мира

<sup>113</sup> Анненский И. Книга отражений. М., 1979. С. 209.

<sup>114</sup> Поэтому попытки представить научную фантастику некоей областью нового научного «мифотворчества» представляются не совсем оправданными.



литературной сказки с фольклорным «преданием» доказательств не требует (даже в том случае, когда в литературной сказке возникает полемика с фольклорными трактовками, как, например, в творчестве В. Каверина или Э. Успенского). И научная фантастика, создавая коллективными усилиями фантастов свой особый мир, парадоксальным образом повторяет структуру, характер и функции фантастического мира фольклорной волшебной сказки<sup>115</sup>. Фольклорный сказочный мир сегодня по-прежнему продолжает оставаться актуальным в литературной сказке и научной фантастике, несмотря на то, что литература в целом уже ушла от первоначальных форм народной фантастики. Безусловно, формы, в которых выступает «предание», уже непохожи на фольклорные, но в рамках «личного творчества» все равно за маской современности проступает древнее лицо волшебной сказки. Так, например, Я. Э. Голосовкер выделяет одно из характерных свойств фантастического фольклорного мира: «У мира чудесного существуют свои, неотъемлемые от него черты. Это абсолютность качеств и функций его существ и предметов, будь то боги, чудовища или волшебные (чудесные) предметы. Функция волшебного предмета непрерывна, ибо энергия его неисчерпаема (абсолютна) и проявляется и прекращается она только согласно желанию обладателя этого предмета»<sup>116</sup>.

Конечно, внешние формы (сугубо литературные), в которых выступают существа и предметы научной фантастики, непохожи на фольклорные, как непохож на ковер-самолет какой-нибудь космический «подпространственный» звездолет. Но в глубине этих форм обнаруживается, как мы уже отмечали, все та же сказочная абсолютность — и в образах героев научной фантастики, абсолютно реализующих свои жанровые роли «ученого», «не-ученого», «чудесного персонажа» (выразительный пример этого — «Таинственный остров» Жюль Верна или в современной фантастике — роман С. Снегова «Люди как боги»), и в

<sup>115</sup> См. об этом: Неёлов Е. М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987.

<sup>116</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 30.

удивительном соответствии фольклорных волшебных предметов многообразной научно-фантастической технике, когда, скажем, космический корабль, непохожий внешне на ковер-самолет, вбирает в себя все абсолютные свойства и качества последнего (см. популярный в фантастике мотив «разумного» и «живого» корабля, а также произведения А. и Б. Стругацких, особенно показательны,—повесть «Попытка к бегству»). Научная фантастика может выражать абсолютные свойства «волшебных предметов» и прямым—сугубо рациональным—способом, создавая фантастические предметы, в которых отмеченная Я. Э. Голосовкером непрерывность действия и неисчерпаемость энергии становятся главными признаками подобного рода воображаемых конструкций. И здесь работает не только (и даже не столько) логика научной мечты, как обычно считают критики техницистской ориентации в фантастике, а логика сказочного волшебства, сохранившаяся до наших дней в новых одеждах.

Итак, пора подвести предварительные итоги. Понятие «фантастический мир» представляется весьма продуктивным. Оно помогает увидеть в различных фантастических формах целостность писательского воображения, интертекстуально обусловленную культурной традицией, и тем самым—оценить эстетическое своеобразие и художественную самоценность фантастики. А ведь последнее очень часто не принимается в расчет. Так, например, А. В. Гулыга, справедливо назвав фантастическое «всеобщей эстетической категорией»<sup>117</sup>, далее, сравнивая булгаковский роман «Мастер и Маргарита» с повестью С. Лема «Солярис», в сущности, лишает фантастическое эстетической самостоятельности, заявляя, что «внимание обоих авторов приковано к одной и той же проблеме: судьба человека в современном мире. Любая фантастика в искусстве — прием, способ воплощения идеи»<sup>118</sup>. Думается, достаточно представить эти совершенно различные фантастические миры

---

<sup>117</sup> Гулыга А. В. Принципы эстетики. М., 1987. С. 145.

<sup>118</sup> Там же. С. 148.

М. Булгакова и С. Лема, чтобы понять, что секрет художественной убедительности произведений кроется совсем не в абстрактно обозначенной проблеме, а фантастика писателей не только «прием», но и нечто безусловно содержательное и целостное само по себе. Фантастическое произведение привлекает читателей, чутких к поэтической стороне искусства, совсем не формулировкой каких-то новых идей, а своеобразием фантастики, своим особым фантастическим миром (хотя читатель, увлеченный «новой идеей», может этого и не осознавать). «Эстетическое наслаждение,— замечает Я. Э. Голосовкер,— которое испытывают исстари слушатели сказочников.., было наслаждение выдумкой— фантастическим»<sup>119</sup>. Потому-то и читают до сих пор, скажем, «Человека-невидимку» и «Войну миров» Г. Уэллса. Понятие «фантастический мир» как раз и позволяет рассматривать фантастику не как рупор научной или социологической популяризации («новые идеи»), а как вечное и в то же время современное явление художественного творчества.

Итак, программа изучения «фантастического мира» с точки зрения исторической поэтики в интертекстуальном аспекте предполагает, как уже говорилось, поиск целостности авторского воображения прежде всего в исторической традиции, так или иначе направляющей фантазию писателя. Эту традицию в своих истоках сформировала фольклорная волшебная сказка, в которой исторически впервые возник особый фантастический мир, выражающий целостность сказочного повествования. Поэтому поэтика фольклорной сказки (фольклорный интертекст) не только может служить материалом для сравнения, когда речь заходит о различных типах литературных фантастических миров, но и дает инвариант, играющий (в формально-поэтическом аспекте) роль эталона при анализе самой структуры интересующего нас понятия (при всех конкретных

---

<sup>119</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. С. 140.

трансформациях фольклорной традиции в литературе и даже борьбе с этой традицией у некоторых писателей).

Фантастический мир—это мир осознанного вымысла, то есть вымысла «невозможного» с точки зрения реальной действительности. Изображение «невозможного» (точнее, нарушение нормы «возможного», которая, при всей своей исторической, психологической и художественной условности, в каждую эпоху эмпирически очень четко определена) представляет собой главную, сущностную характеристику любого фантастического мира и в фольклоре, и в литературе. Собственно, этим и отличается фантастический мир от других типов художественных миров.

Это обстоятельство и создает первую проблему, возникающую при изучении фантастического мира,—проблему границ. Само наличие фантастики как бы создает границу, отделяющую изображаемый мир от мира реального. Фантастический мир—это всегда мир ограниченный. Правда, слово «ограниченный» звучит двусмысленно<sup>120</sup>, и здесь лучше употребить другой термин: четко ощущаемая читателем (слушателем) граница с реальностью как бы **закрывает** фантастический мир. Если мир нефантастической, скажем, психологической литературы (классический роман XIX в.) всегда принципиально открыт, как бы распахнут в реальность<sup>121</sup>, то мир фантастики в этом смысле закрыт. Закрытость фантастического мира предельно полно проявляется в волшебной

<sup>120</sup> Смысл этого слова хорошо проясняет рассуждение эстонского писателя Фридеберга Тугласа. «Ночь ограничивает,— пишет он в своих «Маргиналиях»,— но она и углубляет работу мысли, ослабевают поводы логики, фантазия навеивает видения,— то неукротимые, а то и кошмарные. Сдается мне, что вся фантастическая литература создавалась ночью, при свете лампы» (Туглас Ф. Небесные всадники: Новеллы, миниатюры, маргиналии. Таллин, 1985. С. 287). Свет лампы создает границу («ты окружен стеной тьмы» — с. 287), рисует круг света, и в этой метафоре фантастики именно круг-граница и составляет главное: это граница с реальностью.

<sup>121</sup> Об этой принципиальной открытости пишет Я. Э. Голосовкер: «Герои литературных произведений суть иллюзии предметные. Они не просто бытуют, они живут, так сказать, реальнейшим из реальных бытием, ибо они часто обладают для нас большей реальностью и конкретностью, чем не только лица былые, исторические, но даже чем ныне живущие. Часто художественным образом какого-либо исторического лица вытесняется его же научный исторический образ. (...) Самозванец Пушкина реальнее исторического самозванца в силу его эстетической витальности» (Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 142—143). Герой фантастического произведения, естественно, тоже может обладать такой «эстетической витальностью», но только в пределах своих закрытых границ. Если же он переходит эти границы (как случается порой с традиционными персонажами старой и новой фантастики в современном массовом сознании благодаря кино, телевидению, газетам и пр.), то он теряет свойства фантастического персонажа и становится мифологическим.

фольклорной сказке, выражаясь, в частности, в замкнутости сказочного пространства и неопределенности сказочного времени (по отношению к историческому). Фольклористы подчеркивают, что время и пространство в сказочном мире «не соотносится с реальным действием»<sup>122</sup>, что «замкнутость времени в волшебной сказке абсолютна»<sup>123</sup>, и поэтому «сказка обладает такой сопротивляемостью, что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка»<sup>124</sup>. Все это создает необычайную прочность границы, отделяющей сказочный мир от реального. Эту особенность (прочность границы) наследуют те литературные формы, в которых фантастическое, как и в сказке, жанрово обусловлено—прежде всего литературная сказка и научная фантастика. Естественно, что наследуют уже с изменениями: «В литературной сказке—на фоне фольклорной традиции—происходят смещения. Границы волшебного мира размываются, становятся проницаемыми, и тогда то принципы внешней модальности проникают в сказочное царство, то, напротив, реальная действительность начинает восприниматься сквозь сказочную призму»<sup>125</sup>. Эти слова исследователя поэтики фольклора глубоко справедливы, но надо отметить, что в литературной сказке при всех возможных трансформациях размывание границ волшебного мира происходит все-таки «внутри» этого мира, «внешняя» же граница с реальностью сохраняет свою прочность. Это же (и с еще большей определенностью) можно сказать и о научной фантастике<sup>126</sup>.

В этом жанре закрытость фантастического мира столь важна, что даже стала предметом специального изображения, послужив основой распространенного сюжета о полете в космос, длящемся несколько веков. Для сменяющих друг друга поколений потомков первого экипажа

<sup>122</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 388.

<sup>123</sup> Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980. С. 29

<sup>124</sup> Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 166

<sup>125</sup> Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. С. 71.

<sup>126</sup> Как замечает Д. Н. Медриш, «сказка и научная фантастика — жанры близкие и полярные одновременно» (Медриш Д. Н. Фольклоризм Пушкина: Вопросы поэтики. Волгоград, 1987. С. 20). Причем полярность этих жанров, как нетрудно убедиться, лишь подчеркивает их близость в сфере поэтики.

космический корабль является в буквальном смысле слова всем их миром и его ограниченность (размерами корабля) оказывается в глазах персонажей естественной, первейшей, само собой разумеющейся характеристикой<sup>127</sup>. Примером воплощения этого сюжета могут служить известные романы Р. Хайнлайна «Пасынки Вселенной» и Б. Олдисса «Нон-стоп». В названных романах четко проявляется и другая характерная особенность: персонажи, путешествующие по многочисленным палубам и переходам своих кораблей-миров, которые за века обзавелись и собственной флорой и фауной («темным лесом»), и собственной историей и мифологией, осознают эти корабельные миры не только как закрытые и ограниченные, но вместе с тем и как бесконечные. Здесь опять-таки черта фантастической поэтики (вследствие рационализма научной фантастики) оказывается предметом непосредственного изображения: форма, как известно, может переходить в содержание.

В самом деле, фантастический мир закрыт, но он бесконечен. И впервые эта особенность проявилась в фольклорной волшебной сказке. Причем бесконечность реализуется именно в закрытости. В этом смысле стоит прислушаться к мнению безусловного авторитета в мире фантастики—Дж. Толкиена. Он, говоря о финальных формулах фольклорной сказки (которые, напомним, давно осознаны в фольклористике как знак закрытости сказочного мира), подчеркивает: «Концовки такого рода хороши для волшебных сказок именно потому, что эти сказки передают бесконечность мира повествования лучше, чем самые современные «реалистические» повести, изначально втиснутые в узкие рамки их собственного отрезка времени»<sup>128</sup>. В фольклорной волшебной сказке бесконечность закрытого фантастического мира предстает (помимо всего прочего) как бесконечность вариативности. Другими словами,

<sup>127</sup> Закрытость и ограниченность фантастического мира легко обнаруживаются и в специфическом мотиве «острова в океане», на чем строится огромное количество сюжетов. По замечанию Д. Сувина, «остров в далеком океане — это парадигма эстетически значимой цели научно-фантастического путешествия» (Suvin D. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction // Science Fiction. Theorie und Geschichte. München, 1972. S. 27).

<sup>128</sup> Толкиен Дж. О Волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление М., 1991. С. 295. Прим. 1.

сказку нельзя продолжить, но всегда можно повторить. Поэтому-то так любят современные писатели-сказочники и фантасты сочинять «продолжения», но всегда эти «продолжения», в сущности, оказываются повторениями. Достаточно сослаться на популярный цикл сказочных повестей А. Волкова, в котором все последующие произведения представляют собой именно варианты первого— «Волшебника Изумрудного города». С другой стороны, бесконечность фантастического мира проявляется в его универсальной моделирующей потенции (сказка предстает как модель Вселенной), что отражается, в частности, в способности современных фантастических миров поглощать и перерабатывать самый разнородный, в том числе и нехудожественный материал<sup>129</sup>. «Научная фантастика,— замечает болгарский исследователь О. Сапарев,— буквально осуществляет расширение времени и пространства»<sup>130</sup>, и здесь следует добавить, что происходит это не вопреки, а благодаря закрытости фантастического мира.

Многие свойства этого мира получают свое объяснение именно в его ограниченности или закрытости. Подробная характеристика различных следствий, вытекающих из данной закономерности, могла бы составить предмет целой монографии, поэтому отметим только то, что представляется главным.

Закрытость—это и причина, и результат определенных особенностей внутреннего строения фантастического мира. Впервые эти особенности четко проявились в художественном мире фольклорной волшебной сказки (и позднее сохранились в жанрово обусловленных формах литературной фантастики). Это, во-первых, наличие оппозиции «свой/чужой», что приводит к появлению в едином сказочном пространстве двух зон — «своей» (человеческой) и «чужой» (как правило, нечеловеческой); во-вторых, принципиальное отсутствие в сказочном мире проблемы выбора

---

<sup>129</sup> Лучше всего это видно в конкретном анализе произведений. Подробно см. об этом в третьей главе.

<sup>130</sup> Сапарев О. Фантастиката като литература. София, 1990. С. 58.

<sup>131</sup>, и, наконец, в-третьих, противопоставление «взгляда извне» и «взгляда изнутри», чем обеспечивается при активно работающей установке на вымысел («взгляд извне») безусловная иллюзия достоверности (при «взгляде изнутри»).

Как можно полагать, с закрытостью волшебного-сказочного мира соотносится и подчеркнутая конкретность и, так сказать, постоянная материализованность фольклорной фантастики. По справедливому замечанию болгарской фольклористки Л. Парпуловой, «чудесные качества без исключения объективируются как физические свойства или атрибуты героя... Психические особенности личности не интересуют сказку, и поэтому в ее мире отсутствуют чудо как магическое или мистическое напряжение духа»<sup>132</sup>. Это остается основой фантастического и в литературной сказке, и в научной фантастике, хотя в результате воздействия собственно литературных структур в научно-фантастическом и литературно-сказочном жанрах вполне возможны и исключения из правила, сформулированного Л. Парпуловой.

Закрытость фантастического мира определяет и некоторые особенности его восприятия. Известно, что восприятие сказочных и научно-фантастических произведений требует если не специальной подготовки, то, во всяком случае, особой настроенности, связанной со способностью читателя испытывать «наслаждение выдумкой — фантастическим», о которой как о важнейшей функции сказочного мира писал Я. Э. Голосовкер. В этой функции проявляется всеобщая способность искусства «отвлекать» от действительности. Эта давно известная способность в отечественном литературоведении традиционно недооценивалась. А между тем, если верить свидетельству читателей, чья квалификация не подлежит сомнению, компенсаторная функция литературы оказывается одной из ведущих. Так, скажем, Н. А. Бердяев,

<sup>131</sup> Подробно об этой характерной черте волшебного-сказочного мира см. в нашей книге «Сказка, фантастика, современность» (Петрозаводск, 1987. С. 62—85) и статье «Фольклорно-сказочный «мир без выбора» в литературной сказке и научной фантастике» (в сб. «Проблемы детской литературы». Петрозаводск, 1987. С. 126—145).

<sup>132</sup> Парпулова Л. Българските вълшебни приказки. София, 1987. С. 148.



рассказывая в «Опыте философской автобиографии» о своих читательских вкусах, подчеркивает: «Моя оценка романа связана со способностью автора заставить меня войти в свой мир, иной, чем окружающая постылая действительность. (...) Я люблю кинематограф, потому что он создает иллюзию, уводящую меня от действительности»<sup>133</sup>. Закрытость фантастического мира играет роль усилителя этой тенденции (недаром Дж. Толкиен называет научную фантастику «наиболее эскапистским видом литературы»<sup>134</sup>), причем усилителя столь мощного, что он может даже порождать тип читателя, впадающего, по удачному выражению О. Сапарева, в состояние «жанровой наркомании»<sup>135</sup>. Дж. Толкиен в уже упоминавшейся статье подчеркивает, что «избавление от реальности— одна из важнейших функций волшебных сказок»<sup>136</sup>, и подробно разбирает различные аспекты эскапистского пафоса фантастики, замечая, что в самом феномене эскапизма необходимо различать «побег узника и бегство дезертира»<sup>137</sup>.

Анализ «побега узника» (а иногда и «бегства дезертира»), осуществляемого через фантастический мир, был бы, безусловно, плодотворным и в плане социологии чтения, и в плане исторической поэтики жанров, но он должен составить тему специальной работы<sup>138</sup>.

Закрытость фантастического мира, наличие четкой границы, отделяющей его от мира реального,— это прямое следствие того, что в конкретном произведении главным и художественно ценным является прежде всего сам образ фантастического мира. В сказке и фантастике **мир есть герой и герой есть мир**. Собственно, имплицитно это присутствует в читательском сознании и критической рефлексии, отливаясь в

<sup>133</sup> Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 329.

<sup>134</sup> Толкиен Дж. О волшебных сказках. С. 291.

<sup>135</sup> Сапарев О. Фантастиката като литература. С. 36.

<sup>136</sup> Толкиен Дж. О волшебных сказках. С. 288.

<sup>137</sup> Там же. С. 289.

<sup>138</sup> Отметим только, что «побег» возможен лишь благодаря закрытости границ фантастического мира. Г. Баузингер, рассматривая реализации сказочных закрытых форм в сознании современного человека, замечает, что «это повседневное сказочное мышление — постоянно обновляемая попытка уйти от повседневности», то есть, добавим мы, — переступить границу (Bausinger H. Möglichkeiten des Märchens in der Gegenwart // Märchen, Mytos, Dichtung. München, 1963. S. 20).

стереотипные и общеизвестные формулы типа «**страна фантазия**», «**в мире фантастики и приключений**» и т. п. И творчеству писателя, которому удалось создать целостный облик фантастического мира, в распространенном критическом обиходе также находится соответствующее «пространственное» определение—«создатель Гринландии». При всей расхожести и даже банальности подобных формулировок в них интуитивно схватывается главное: фантастическое произведение привлекает читателя не столько формулировкой неких абстрактных научных или социологических идей, сколько живой картиной фантастического мира.

Между тем старое вульгарно-социологическое представление о фантастике как сфере прежде всего популяризации какого-то круга научных или социальных идей упорно продолжает сохраняться. Как раз из примата идеи в мире научной фантастики исходит Т. А. Чернышева, отстаивая в своих последних работах концепцию «кризиса жанра»: «Явное сокращение притока новых идей, относительная исчерпанность парадигмы,— пишет она,— и ощущается как явление кризисное в современной фантастике. И ощущение это устойчивое, как бы ни пытались оспаривать саму идею кризиса»<sup>139</sup>. Т. А. Чернышева обставляет свою концепцию «кризиса» рядом оговорок, подчеркивая вроде бы, что «теперь уже никто не воспринимает ее (фантастику—*Е.Н.*) как средство популяризации науки», однако подводит читателя к мысли, что положение научной фантастики «несамостоятельное, зависимое»<sup>140</sup>. Другие авторы, разделяющие концепцию «кризиса», выражаются определеннее и без за-тей. Вот показательный пример: «Для фантастики характерна такая специфическая черта как доведение до читателя научных знаний, объединенных в логическую систему и вплетенных в ткань общехудожественного повествования. Этот момент чрезвычайно важен, ибо он иллюстрирует действенный характер всей научно-фантастической

<sup>139</sup> Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века (о кризисе научной фантастики) // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 70.

<sup>140</sup> Там же. С. 71.

литературы: человек после прочтения книги не витает, как это считается, в заоблачных высях, а приобретает знания...»<sup>141</sup>. Эта саморазоблачительная уже в своей фразеологии цитата хорошо показывает внеэстетический подход к миру фантастики. В сущности, в рамках такого подхода оказывается и Т. А. Чернышева, утверждая то же самое, что и Г. Лавроненков, только более тонким образом: в современной фантастике «при отсутствии, как правило, оригинальной идеи, весьма искусно разрабатывается сама рамка. Собственное содержание НФ, ради которого раньше прощались несовершенства формы, ныне измельчалось, выродилось, форма же разрабатывается виртуозно»<sup>142</sup>.

Думается, нет необходимости спорить с подобными заявлениями. Ведь Т. А. Чернышева сама признала, что «форма разрабатывается виртуозно». О каком же кризисе может идти речь? Все дело тут заключается в точке отсчета. Если считать, что в фантастике главное — «доведение до читателя научных знаний», и ради этого «раньше прощались несовершенства формы» (кем и когда?!), тогда, конечно, налицо сплошной кризис жанра. Если же считать, что главное все-таки то, что Г. Лавроненков назвал «витать в заоблачных высях», а Т. А. Чернышева — «рамкой», «формой» (то есть в наших терминах — «фантастическим миром»), то кризиса нет и в помине.

Но дело даже не в этом. Игнорирование специфики закрытого фантастического мира, представление о фантастике как некой «научной головоломке», ребусе, который якобы должен разгадать читатель, приводит исследователей поистине к удивительным открытиям. Так, Т. А. Чернышева обнаруживает «первородный грех научной фантастики — её принципиальную безнациональность»<sup>143</sup>. Раньше фантастику упрекали за недостаточную научность, теперь (Т. А. Чернышева, вероятно, тут первая) — за недостаточную национальную окрашенность. Это действительно

<sup>141</sup> Лавроненков Г. Плодотворность и кризис жанра // Четвертое измерение. Всероссийский журнал научной фантастики. 1991. № 2. С. 107.

<sup>142</sup> Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века. С. 74.

<sup>143</sup> Там же. С. 81.

удивляет — с каких пор национальность сама по себе стала знаком доблести? — но логика исследовательницы понятна: ведь научные идеи, взятые сами по себе, конечно же, внациональны, и если исходить из примата науки, то фантастика вполне может показаться «безродной»<sup>144</sup>. Но только показаться, хотя примат идеи приводит к поразительной слепоте исследовательницы: «Написана ли фантастическая повесть англичанином, французом, русским, бурятом,—заявляет она,—это, как правило, никак не влияет на ее облик»<sup>145</sup>. Те, кто помнят фантастические романы Ж. Верна, Г. Уэллса, А. Толстого, Дж. Уиндема, И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, вряд ли согласятся с таким заявлением.

Словом, если рассматривать фантастическую литературу как художественную, то на первый план выходит не некий набор научных или социальных идей (они быстро устаревают), а фантастический мир (который не устареет никогда). Скажем, повесть В. Обручева «Плутония» интересна сегодня не научным палеонтологическим содержанием (оно безнадежно устарело), а сказочным обликом загадочной подземной страны, проникнутым пафосом открытия, познания неведомого, вечной прелестью путешествия в некий таинственный «чужой» мир, становящийся постепенно «своим» (правда, чтобы выявить эту сказочность, необходим интертекстуальный анализ). А закрытость этого мира (при всей его иллюзии достоверности) делает его универсальным: невозможность такого путешествия в реальности позволяет осознать его как модель любого (в том числе и реального) пути к Неизвестному, в конце которого непременно будет «благополучный финал». Ведь

---

<sup>144</sup> Но и в сфере науки, как утверждает Г. Д. Гачев, может быть «продемонстрирована национальная образность в мышлении естествоиспытателей» (Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 9). Вообще же стоит заметить, что диалектика национального и внационального в фантастическом мире предполагает исключительную значимость общечеловеческого. Это проявляется уже в исторически первом и, пожалуй, наиболее национально определенном типе фантастического мира — фольклорно-сказочном. Недаром в свое время известный исследователь национальных различий русской и немецкой сказок с некоторым удивлением в самом начале своей книги отмечал «то обстоятельство, что круг русских и немецких сказок, по существу, не различается в выборе материала, внешнее обрамление приблизительно одно и то же...» (August von Lowis of Menar. Der Held in Deutschen und Russischen Märchen. Jena, 1912. S. 4). И это несколько не мешает национальной самобытности сказочного действия.

<sup>145</sup> Чернышева Т. К. молодому читателю // Фантастика: Повести и рассказы. Иркутск, 1989. С. 460.

«благополучный финал», впервые осуществленный в фольклорной волшебной сказке, эстетически оправдан только в закрытом художественном мире.

### III

Закрытый характер фантастического мира усиливает роль базового фольклорно-сказочного интертекста. Без учёта семантического пространства этого интертекста многие особенности поэтики жанрово-обусловленных форм фантастики не только не могут быть поняты адекватно, но порой даже окажутся незамеченными.

Так, например, Р.Барт, разбирая роман Ж.Верна «Таинственный остров», обнаруживает удивительную лёгкость, с которой герои обживают на приютившем их необитаемом клочке суши: «... во-первых, природа острова сама по себе совершенна – «земля здесь казалась плодородной, а природа красивой и богатой многими дарами»; во-вторых, в ней всегда кстати находится всё необходимое (хочешь ловить птиц на удочку? – *тут же, поблизости* оказываются и лианы для лесы, и колючки для крючка, и черви для приманки); в-третьих, возделывая природу, колонисты не испытывают никакой усталости, или, по крайней мере, их усталость *устраняется* дискурсом»<sup>146</sup>.

Р.Барт оценивает отмеченную особенность как своеобразное замалчивание и отрицание труда, давая этому идеологическое объяснение: «верновский дискурс – это поистине идиолект «инженера» (каковым и является Сайрес Смит), технократа, хозяина науки; он воспекает преобразовательный труд и вместе с тем скрадывает его, препоручая другим; своими эллипсисами верновский дискурс радостно перепрыгивает через время и усилия, то есть через тяготы труда, – и тем самым отбрасывает всё это в область несуществующего, неназванного; труд, словно вода, уходит в песок, исчезает в пустых промежутках фразы.»<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Барт Р. С чего начать? // Барт Р. Избранные работы. С. 406.

<sup>147</sup> Там же. С. 406 – 407.

Между тем, в свете фольклорного интертекста отмеченная Р.Бартом особенность находит другое, как нам кажется, более естественное (ибо «инженер», воспевая труд, хорошо знает его цену и не может «скрадывать» его) объяснение. В романе Ж.Верна, как и в любом другом научно-фантастическом романе, работает широко известная сказочная закономерность, в своё время открытая Д.С.Лихачёвым, – «отсутствие сопротивления среды».<sup>148</sup> Характеристика этой особенности сказочной поэтики, которую даёт Д.С.Лихачёв, слово в слово может быть (интертекстуально) отнесена к роману Ж.Верна:

«Физическая среда сказки («Таинственного острова» - Е.Н.) сама по себе как бы не знает сопротивления. ...Не имеет сказка («Таинственный остров» - Е.Н.) и психологической инерции. Герой не знает колебаний: решил – и сделал, подумал – и пошёл. Все решения героев также скоры и принимаются без длительных раздумий. Герой отправляется в путь и достигает цели без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д. <...> Сопротивление среды бывает только «целенаправленным» и функциональным, сюжетно обусловленным»<sup>149</sup>. Показательны в этом смысле начальные сцены верновского романа, в которых герои несутся по воле урагана в воздушном шаре (и с точки зрения реальности их ждёт неминуемая гибель) прямо, как в сказке, к месту «исполнения желаний», к той единственной точке в бескрайнем океане, где их ждёт, по словам Р.Барта, «Эдем».

Стоит только включить «Таинственный остров» в фольклорно-сказочное интертекстуальное пространство, как сразу же возникает возможность иной, нежели у Р.Барта, интерпретации текста: не гимн «технократии», а история преобразования мира в единстве – борьбе человека с природой, история «регуляции природы» (если воспользоваться

<sup>148</sup> Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 389.

<sup>149</sup> Там же. С. 386.

термином философии «общего дела» Н.Ф.Фёдорова), которую, кстати, осуществляет и герой русской волшебной сказки.

Показательно, что интертекстуальную связь романа Ж.Верна и мира фольклорной волшебной сказки если не осознают, то хорошо чувствуют читатели (сейчас мы оставляем в стороне безусловно важный вопрос о типах читательской рецепции интертекстуальных импульсов и о степени осознанности восприятия этих импульсов, полагая всё же, что их можно не только осознавать, но и бессознательно чувствовать). Ведь никто не пытается оценивать этот роман, нарушающий все законы вероятности и правдоподобия (напомним ещё раз о начальных сценах романа) с точки зрения хотя бы минимального правдоподобия, все молчаливо соглашаются с «иллюзией достоверности» событий, в сущности, маскирующей сказочную «установку на вымысел».

Характеристика особенностей фантастического мира как центральной категории в поэтике жанрово-обусловленной фантастики наглядно демонстрирует фундаментальную роль фольклорно-сказочного интертекста в интересующих нас жанрах.

Поэтому многие особенности поэтики этих жанров, которые учёные справедливо рассматривают как новые, идущие как бы вразрез с поэтикой фольклорной сказки, всё равно сохраняет интертекстуальную (архитекстуальную) связь с народным творчеством. Они, являясь безусловно «новыми», в интертекстуальном плане парадоксально по-прежнему остаются «старыми».

Вот показательный пример. Изучая в своё время эволюцию русской литературной сказки, известный исследователь этого жанра И.П.Лупанова<sup>150</sup> обнаружила весьма принципиальное отличие русской литературной сказки от фольклорной. Ещё в начале 60-х годов в статье о творчестве В.Каверина она заметила: «Известно, что народная сказка знает одного центрального героя, на плечи которого и ложится вся тяжесть

---

<sup>150</sup> См.: Колесова Л.Н., Неёлов Е.М. Список избранных печатных трудов И.П.Лупановой: (материалы к библиографии) // Проблемы детской литературы и фольклор. Петрозаводск, 1999. С.7 – 8.

борьбы. Правда, положительный герой фольклорной традиции всегда встречает "добрых помощников", которыми оказываются благодарные ему животные, пленные красавицы и даже сама Баба-яга. Но это именно помощники, лишь облегчающие герою (главным образом, советами) выполнение трудной задачи. Советская литературная сказка, начиная с блестящего романа Ю. Олеши, создает свою традицию: от изображения героя-одиночки к изображению героя-коллектива. Не оружейник Просперо, и не гимнаст Тибул, и не доктор Гаспар Арнери, но и Просперо, и Тибул, и доктор Арнери, и сероглазая Суок, и еще многие другие, **все вместе**, оказались победителями Трех Толстяков»<sup>151</sup>.

Позднее, в своей обобщающей монографии И. П. Лупанова вновь подчеркнет, что почти всем сказочным произведениям (А. Толстого, Е. Шварца, А. Волкова, В. Каверина, Л. Лагина) «свойственны те новаторские черты, что были введены в сказочный обиход романом Юрия Олеши» и, прежде всего, — «вместо традиционного народно-сказочного героя-одиночки здесь — одерживающий победу коллектив»<sup>152</sup>.

И. П. Лупанова сама указывает, что отмеченная особенность составляет характерную примету именно советской сказки, и это, безусловно, справедливо: идея коллективизма — одна из хрестоматийных идей советской педагогики и эстетики социалистического реализма. Но исследовательница формулирует свой тезис («от героя-одиночки к герою-коллективу») отнюдь не по конъюнктурным соображениям исторического времени. И дело тут не только в том, что принцип коллективизма вообще-то есть основополагающий принцип любого нормального человеческого бытия (и, соответственно, его разрушение или извращение в социальной практике уничтожает здоровую норму жизни), но прежде всего в том, что тезис И. П. Лупановой относится не только к советским сказкам 20—30-х гг., но и ко всему литературному сказочному жанру в целом.

<sup>151</sup> Лупанова И. П. Любитель Необыкновенных Историй: (Сказочник В. Каверин) // Детская литература, 1963. М., 1963. С. 72-73. (Выделено мной. - Е. Н.)

<sup>152</sup> Лупанова И. П. Полвека. М., 1969. С.283.



Действительно, в скрытом виде принцип «все вместе» уже присутствует в русской литературной сказке XIX в. Он замечен уже у А. Пушкина и легко обнаруживается у П. Ершова. Конек-горбунок выполняет фольклорную функцию помощника (напомним, в фольклорной сказке только конь — и никто другой, по замечанию В. Я. Проппа, — является «универсальным помощником»<sup>153</sup>), но литературный образ коня-помощника оказывается кардинально переосмысленным. Это, к слову сказать, И. П. Лупанова также отметила: «В сравнении с народной сказкой его времени Ершов значительно усилил роль чудесного помощника (недаром сказка названа его именем), сделав его не только советником, но и другом героя»<sup>154</sup>. Итак, в фольклорной волшебной сказке конь — реализация необходимой по канону функции помощника, а в сказке П. Ершова он — друг, прямо об этом заявляющий герою:

Вот уж служба, так уж служба!

Тут нужна моя вся дружба<sup>155</sup>.

«Служба» (фольклорная функция) превратилась в «дружбу» (характер). А два друга (Иван и Конек-горбунок) — это, хотя и маленький, но коллектив (причем, заметим, как и полагается настоящему коллективу, объединенный не формально, не «службой», а живым человеческим чувством). В русской литературной сказке XX в. от Ю. Олеши до Э. Успенского (вспомним повести-сказки «Вниз по волшебной реке» и «Дядя Федор, пес и кот») интересующая нас закономерность проявляется уже открыто и является, по цитиrowавшимся уже словам И. П. Лупановой, определяющей. Но точно так же обстоит дело и в европейской сказке — достаточно сослаться на «Приключения Чиполлино» Дж. Родари или цикл сказочных повестей Т. Янссон о мумми-троллях. При всей непохожести

<sup>153</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 75.

<sup>154</sup> Лупанова И. П. П. П. Ершов // Ершов П. П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1970. С. 19. (Библиотека поэта).

<sup>155</sup> Там же. С. 17.

этих сказок их объединяет одно — в центре произведений находится герой-коллектив<sup>156</sup>.

Более того, герой-коллектив может определять развитие действия и в произведениях других фантастических жанров, родственных литературной сказке. Приведу только один, но показательный пример:

бесспорно, Дж. Толкиена трудно заподозрить в приверженности идеям социалистического реализма, но именно «все вместе» и потому, что «все вместе» (как в советских сказках, о которых писала И. П. Лупанова), побеждают Зло его герои в знаменитой эпосе-фэнтези «Властелин Колец».

Таким образом, закономерность, открытая и обоснованная И. П. Лупановой на локальном литературном материале 20-30-х гг. XX в., является, как можно полагать, универсальной.

Возникает вопрос: почему так происходит? Я думаю, потому, что противопоставление фольклорного героя-одиночки литературно-сказочному герою-коллективу справедливо лишь в плане внешнем, но отнюдь не внутреннем. Как давно известно в фольклористике, герой фольклорной волшебной сказки — «это не личность, даже не тип, а некая всеобщая фигура»<sup>157</sup>, он не отличается от «общечеловеческого профиля»<sup>158</sup>. Иными словами, фольклорно-сказочный герой (Иван-дурак, Иван-царевич) являет собой не неповторимый характер частного человека (пусть и типичного), но некий символ, представляющий род (на-род), то есть коллектив в его высшем смысле (в начальной и одновременно

---

<sup>156</sup> Ср.: «Герои Янссон необычайно добры и отзывчивы. Атмосфера теплоты и сердечности царит в Мумми-дален. А когда приходит "Волшебная зима", а с нею голод и холод, Мумми-тролль делится с голодными и озябшими кровом и пищей, и Мумми-дален становится прибежищем уюта и доброты. Туда приходят все, кому трудно и плохо живется, кто мечтает о теплоте и ласке, кто ищет покоя. Именно там хемули, филифьонки и хомсы пытаются спастись от одиночества, ужиться друг с другом, найти общий язык. "Выдуманный мир моих мумми-троллей — это мир, по которому наверняка в глубине души тоскует каждый из нас", — пишет Янссон» (Брауде Л. О Туве Янссон // Янссон Т. В счастливой долине мумми-троллей. Петрозаводск, 1986. С. 9). Жизнь «все вместе» в долине мумми-троллей основывается, как и в сказке П. Ершова (напрямую, естественно, никак не связанной с фантастическим миром Т. Янссон), именно на «дружбе», а точнее, на «родственности», причем в том смысле понятия, которое придавал ему Н. Ф. Федоров в своей «Философии общего дела».

<sup>157</sup> Lüthi M. Märchen. Stuttgart, 1964. S.26.

<sup>158</sup> Löwis of Menar A. Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena, 1913. S. 72.

конечной фазах развития<sup>159</sup>). В литературной же сказке структура персонажа иная: «вместо условно-сказочных героев здесь характеры»<sup>160</sup>, причем, как правило, весьма разнообразные.

Получается, что с позиции внутреннего плана художественной семантики в фольклорной сказке именно коллектив (род—народ) борется со Злом и побеждает его, и литературная сказка полностью сохраняет эту глубинную и определяющую поэтику жанра особенность. Только в фольклоре указанная борьба изображается (во внешнем плане) символически, а в литературной сказке — психологически<sup>161</sup>. Внешне это выглядит отходом от фольклорной традиции (вместо одного героя — целый коллектив), внутренне же именно этот «отход» и позволяет сохранить фольклорную коллективность «всем миром» борьбы со Злом, передав ее теперь уже средствами литературной поэтической техники.

Чтобы сохранить традицию, ее нужно трансформировать. Однако трансформация, позволяющая новыми (сугубо литературными) средствами передать старый фольклорный нравственный императив («все вместе» против Зла) в литературной сказке носит вовсе не подсобный характер, ибо открывает возможности новых смыслов.

Один из таких смыслов заключается в том, что в литературно-сказочных произведениях, где действует герой-коллектив, имманентно возникает ощущение (и констатация) *доброй* основы мира при всех возможных опасностях и трудностях, подстерегающих персонажей в этом мире. К примеру, «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова открывается сценой, по сути дела, поистине ужасной с точки зрения маленького читателя (случись она в реальности): девочка Элли остается **одна**, без мамы и папы, и оказывается в совершенно незнакомом мире. В

<sup>159</sup> См. об этом подробно в книге: Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987.

<sup>160</sup> Лупанова И. П. Полвека. С. 283.

<sup>161</sup> Поэтому, к примеру, в фольклорной сказке нет описаний внешности действующих лиц, которые так любит литературная сказка. Портретные и пейзажные описания в фольклорной сказке заменяются символическими формулами. Общепространенные портреты фольклорных персонажей, как отмечали еще фольклористы XIX в., создаются не сказкой, а ее слушателями, переводящими символику в привычные психологические рамки, отчасти под влиянием иллюстраций, театральных декораций и пр. См. об этом: Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 242-243.

начале действия автор дает хотя и смягченные, но вполне отчетливые знаки естественной реакции героини (и маленьких читателей) на такое плачевное положение дел: «Элли, растерянная, сидела на полу, схватившись руками за голову. Она чувствовала себя очень одинокой»; «глаза Элли наполнились слезами»; «Элли и Жевуны задрожали от страха»<sup>162</sup>. Но в незнакомом мире у Элли сразу же появляются настоящие друзья, и он перестает быть чужим, то есть страшным. И в этом хотя и опасном, но добром мире Элли и ее друзьям, а с ними и читателям уже просто интересно жить и бороться с врагами.

Если же в литературной сказке вместо коллектива действует герой-одиночка, то это напрямую соотносится со *злой* природой изображаемого мира или же с временным подавлением доброй основы сказочного мироздания силами зла. Здесь можно было бы сослаться на опыт европейской романтической сказки, но интересующая нас закономерность отчетливо проявилась и в русской традиции жанра в нашей литературе. Так, в пушкинской «Сказке о царе Салтане» в начале и первой половине действия в мире господствует Зло («неродственность», если воспользоваться термином «Философии общего дела» Н. Ф. Федорова). Ведь сестры обрекают царицу на смерть, а бояре, сочувствуя ей, тем не менее выполняют ложный (поистине людоедский) приказ царя. Такое «неродственное» состояние мира продолжается все то время, пока князь Гвидон один. Но вот он встречается с Царевной-Лебедь, возникает семья (восстанавливается «родственность»), и сказочному миру возвращается его идеальная добрая основа: даже злодейки-сестры покаялись и получили прощение:

Царь для радости такой

Отпустил всех трех домой<sup>163</sup>.

Действуя в одиночку, герой в литературной сказке может одержать победу, но это не изменит злой природы изображаемого фантастического

<sup>162</sup> Волков А. Волшебник Изумрудного города. М., 1960. С. 13, 21, 22.

<sup>163</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1968. С. 392.

мира. Так, например, и в «Тараканище», и в «Докторе Айболите» К. Чуковского Добро побеждает, но в «Докторе Айболите» действует коллектив, а в «Тараканище» — нет, и горькое впечатление от мира, в котором живут существа, заявляющие, что

Мы врага бы  
 На рога бы,  
 Только шкура дорога  
 И рога нынче тоже не дешевы<sup>164</sup>,

по крайней мере у взрослого читателя, все равно остается. Хотя, впрочем, здесь возможна и иная интерпретация, более соответствующая детскому сознанию: Воробей, как фольклорный Иванушка, воплощает в себе родовое начало, материализует затаенные чаяния поработанных зверей, реализует их ненависть к тирану, выступая тем самым в качестве символического знака-заместителя всего коллектива (что подчеркивается финальной праздничной сценой, в которой радость и веселье «звериной семьи» достигает космических масштабов).

Отмеченные соотношения сохраняют свою актуальность и в жанрах, родственных литературной сказке, то есть тоже подчиняющихся (в жанровом смысле) законам поэтики фольклорной волшебной сказки. Скажем, в научно-фантастическом романе С. Лема «Солярис» изображается, на первый взгляд, коллектив исследователей таинственного разумного Океана, но на поверку он оказывается псевдо-коллективом (это хорошо заметно в фильме Тарковского по мотивам «Соляриса»), герой вынужден действовать в одиночку, и поэтому ощущение некой злой основы соляристического мира вполне закономерно подчеркивает финал, завершающийся выразительным монологом героя: «Надежды не было. Но во мне жило ожидание, последнее, что мне осталось. Какие свершения, насмешки, муки мне еще предстояли? Я ничего не знал, но по-прежнему

---

<sup>164</sup> Чуковский К. Чудо-дерево и другие сказки. М., 1971. С. 25.

верил, что еще не кончилось *время жестоких чудес*<sup>165</sup>. Легко можно было бы умножить примеры, подтверждающие непосредственную связь открытой И. П. Лупановой оппозиции «фольклорный герой-одиночка — литературный герой-коллектив» с этической оценкой основы соответствующего фантастического мира, но сейчас важно подчеркнуть, что во всех выше упомянутых произведениях мы имели дело с более-менее четким проявлением интересующей нас закономерности<sup>166</sup>. Чаше же эта закономерность проявляется опосредованно, что, как правило, связано с интерференцией различных жанровых структур или жанровых интенций в рамках одного произведения. (Так обстоит дело, например, в «Крокодиле» К. Чуковского, где парадоксальным образом совмещаются элементы различных жанровых структур, в том числе и элементы агиографии<sup>167</sup>.)

В плане же собственно поэтики появление в литературной сказке (и шире — в жанрово-обусловленных формах литературной фантастики) героя-коллектива вместо фольклорного героя-одиночки может быть понято как следствие перехода от одного типа художественного сознания к другому. Впервые так случилось в эпоху распада первобытной мифологии. Историки культуры отмечают, что «разрушение изоморфного сознания привело к тому, что любой единый мифологический персонаж мог быть прочитан как два или более взаимно враждебных героя. <...> Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов было появление персонажей-двойников»<sup>168</sup>. Мне уже приходилось писать, что, «думается, этот процесс имел место не только в момент, условно говоря, перехода от мифологии к фольклору, но и позднее — при переходе от фольклора к литературе. <...> Волшебно-сказочный образ,

<sup>165</sup> Лем С. Солярис // Лем С. Избранное. М., 1976. С. 216. (Курсив мой. - Е. Н.)

<sup>166</sup> В обнаженном, прямолинейном, даже концентрированном виде указанная закономерность проявляется в современной массовой литературе, в различного рода триллерах и боевиках, в которых одинокий герой сражается со Злом в жестоком и равнодушном мире. См., например, некоторые романы С. Кинга и С. Шелдона, в новейшей русской массовой литературе — боевики А. Бушков и триллеры А. Малышевой.

<sup>167</sup> О возможности взаимодействия сказки и агиографического текста см.:

Неёлов Е. М. Сказка и житие // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 2. Петрозаводск, 1998.

<sup>168</sup> Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. Т. 13. Тарту, 1981. С. 40.

оказываясь своеобразным архетипом, в литературном фантастическом повествовании порождает ряд персонажей, перераспределяющих функции архетипа (от персонажей-двойников до персонажей, враждебных друг другу)»<sup>169</sup>. Герой-одиночка фольклорной сказки порождает героя-коллектив, который перераспределяет функции фольклорного архетипа. Характер такого перераспределения в каждом конкретном произведении, думается, сугубо индивидуален, ибо зависит от воли писателя, но сама необходимость перераспределения от воли писателя не зависит, так как входит в состав «условий жанра».

Перераспределение функций фольклорного архетипа дает писателю отсутствующую в фольклорной сказке возможность построения различных, порой весьма запутанных и причудливых сюжетных коллизий. Кроме того, появление героя-коллектива, то есть своеобразного «множественного» героя, дает писателям возможность дифференциации понятия Добра в противовес его эпической цельности в фольклорной волшебной сказке. В самом деле, герои фантастических произведений (от литературной сказки до фэнтези), входящие в состав «коллектива», сражающегося со Злом, Добро могут понимать по-разному, что, в отличие от народной сказки, драматизирует и психологизирует саму проблему Добра. Примером могут служить сказки В. Каверина, романы-фэнтези М. Семеновой, Ника Перумова, Э. Раткевич<sup>170</sup>. При этом существенно отметить, что само понятие «коллектива» применительно к литературной сказке (и близким ей жанрам) оказывается не столько идеологическим или социологическим, сколько «семейным» («родственным», как я уже говорил, ссылаясь на Н. Ф. Федорова). Коллектив — это всегда «мы», но в литературной сказке это не то «мы» официального собрания, в которое превращена жизнь героев знаменитого романа Е. Замятина, это «мы»,

<sup>169</sup> Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986. С.146-147, 156.

<sup>170</sup> О психологизации проблемы Добра в современной фантастике см.: Галина М. С. Авторская интерпретация универсального мифа: Жанр «фэнтези» и женщины- писательницы // Общественная наука и современность. 1998. № 6.

которое произносит ребенок, говоря о своей семье, не подозревая при этом, что говорит о единственно возможном нормальном человеческом образе жизни.

Фундаментальная роль фольклорно-сказочного интертекста в фантастическом мире литературной сказки и фэнтези, в сущности, очевидна. Очевидна настолько, что порой осознаётся авторами и становится предметом непосредственного, а зачастую даже иронического изображения. Так, например, в фантастическом мире популярного романа-фэнтези М.Успенского «Там, где нас нет» в пантеоне языческих божеств, помогающих доброму герою, оказывается и В.Я.Пропп:

«На краю Ямы, возле деревянного кумира Владыки Проппа, остановились, чтобы подождать коротконового князя. Кумир был вырезан грубовато, но умело: всякий враз признал бы высокий лоб, добрый взгляд, аккуратные усы и крошечную бородку. Очи Владыки обведены были двумя кружками – без них, верили, он плохо будет видеть. Поклоняться Проппу стали ещё в незапамятные времена, такие незапамятные, что никто и не помнил, что это за Пропп такой и зачем ему следует поклоняться. Много чего знали про Белбога и Чернобога, про Громовика и Мокрую Мокриду, да и про Отсекающую Тени рассказывали немало лишнего; некоторые самолично видели издалека Мироеда, а вот насчёт Проппа никто ничего определённого сказать не мог, у него даже жрецов своих не было. Знали только, что жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил все законы, по которым идут дела в мире. Законов тоже никто не помнил, хотя исполнялись они неукоснительно.

Жихарь взглянул в лицо идолу, вздохнул:

– И ты такой же! Я ли тебе не жертвовал – и новеллы сказывал, и устареллы!

Пропп ничего не ответил, только вздохнул в ответ и, казалось, хотел бы развести деревянными руками, да были они вытесаны заодно с



туловищем и ничего не вышло.»<sup>171</sup>

Эта сцена является, так сказать, вдвойне (если не втройне) интертекстуальной, и в ней фольклорный интертекст не только осознаёт сам себя, но ещё и вместе с читателем смеётся над собой.

Итак, если фундаментальная роль фольклорного интертекста в литературной сказке и фэнтези очевидна, то в мире научной фантастики её базовый характер всё – таки необходимо доказывать. Об этом и пойдёт речь в третьей главе.

---

<sup>171</sup> Успенский М.Г. Там, где нас нет. М., 1995. С. 177 – 178.

## 3 ГЛАВА

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР  
(ПРОДОЛЖЕНИЕ: АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА)

В отличие от литературной сказки и фэнтези фольклорный интертекст в научной фантастике, как правило, скрывается в глубине художественной ткани произведения, он незаметен для поверхностного взгляда (по крайней мере на архитектуральном уровне). Поэтому для его выявления необходим специальный анализ. При этом важно помнить о том, что интертекстуальность всегда разрушает *живую* (то есть, не рефлектирующую, «само собой» понимающуюся) мифологичность, ибо миф (в том числе и «научный», о котором, как уже говорилось во 2-й главе, пишет Т.А.Чернышёва) живёт ТОЖДЕСТВОМ. Для интертекстуального же сознания необходима замена принципа тождества на принцип СРАВНЕНИЯ для того, чтобы в различном увидеть сходное, то есть, восстановить тождество уже не на тотальном (мифологическом) уровне, а на уровне собственно художественном<sup>172</sup>.

В этом смысле фольклорно-сказочный интертекст научной фантастики разрушает её мнимую «установку на достоверность», обнажая её истинную роль – служить лишь маской исконно сказочной «установке на вымысел». Поэтому осознание фольклорно-сказочного интертекста способствует не утилитарно-прикладному (НФ развивает воображение учёного), а именно эстетическому восприятию жанра.

Вместе с тем анализ конкретного текста не может сводиться лишь к его интертекстуальному аспекту (ибо тогда он мало чем отличается от, скажем, разгадывания кроссворда). Ведь фольклорный интертекст, как уже отмечалось, являет собой своеобразный фундамент, на котором надстраиваются различные уровни уже собственно литературных

<sup>172</sup> Так, скажем, обнаружение базового фольклорно-сказочного интертекста в агиографическом произведении (например, в «Повести о Петре и Февронии») сразу же снижает (а иногда и разрушает) уровень его сакральности, превращая «житие» в «повесть».

интертекстов, включающих произведения в разные контексты культурной традиции.

Поэтому анализ конкретного научно-фантастического произведения, направленный на выяснение роли фольклорно-сказочного интертекста в его семантике и поэтике, по необходимости должен быть целостным (мы это отметили во 2-й главе, когда речь шла о своеобразии фантастического мира).

Попробуем предпринять попытку такого анализа на примере двух произведений, принадлежащих лучшим (или одним из лучших) отечественным писателям-фантастам и созданных в эпоху расцвета жанра научной фантастики в литературе XX века.

### 1. *ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР А. и Б. СТРУГАЦКИХ (ПОВЕСТЬ «МАЛЬШИ»).*

Творчество братьев Стругацких, бесспорно, принадлежит к вершинным достижениям отечественной научной фантастики. Именно поэтому оно и вызывает обостренную реакцию критики. Однако критические споры, к сожалению, зачастую носят поверхностный характер, отражая не столько художественную природу произведений писателей, сколько политически и идеологически тенденциозное ее толкование, обусловленное, в сущности, внелитературными причинами<sup>173</sup>. Конечно, имеются и серьезные работы, но все-таки, думается, систематическое и подробное изучение творчества Стругацких еще впереди. И начинаться такое изучение может с разбора отдельных произведений. Конкретный анализ, давая материал для целостного изучения творчества фантастов, имеет и самостоятельное значение, ибо

<sup>173</sup> Примеры и полемику с некоторыми современными «толкованиями» такого рода см. в нашей статье «О преодолении утопии и верности тексту» в сб.: Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск, 1991. С. 158—165. О критической оценке Стругацких в предшествующие десятилетия см.: Рублев К. А. Впереди критики: творческая эволюция братьев Стругацких//Время и творческая индивидуальность писателя. Ярославль, 1990. С. 126—137.

нет сомнения, что и в отдельном произведении отражается, как море в капле воды, своеобразие художественного мира того или иного автора.

В этом смысле повесть «Малыш» (1971), типичная для Стругацких, в полной мере проявляет особенности фантастического мира, созданного писателями (по крайней мере в цикле произведений, посвященных будущему).

Здесь сразу же следует сделать одну, весьма важную, оговорку. Фантастический мир Стругацких интертекстуально необычайно устойчив. Можно сказать, что на протяжении всего творческого пути фантасты сочиняют одну-единственную, постоянно дополняющуюся: книгу. Как справедливо отмечает Р. Арбитман, писатели изображают «свой выдуманный, фантастический мир как нечто цельное во времени и пространстве: каждое новое произведение достраивает его, укладываясь в общую картину, как плотно пригнанный элемент бесконечной мозаики»<sup>174</sup>. Поэтому полный и обстоятельный разбор повести «Малыш» неизбежно требует, во-первых, рассмотрения ее в контексте ближайшего окружения (и прежде всего—повестей «Полдень, XXII век», «Далекая Радуга» и «Обитаемый остров»), и, во-вторых, учета контекста всего творчества Стругацких. Ведь капля воды, отражая море, без моря не существует.

Однако возможен и иной путь: анализ повести как самостоятельного произведения, представляющего, так сказать, прежде всего самого себя, а уж затем—все творчество писателей. Капля воды на лабораторном столе может многое сказать, а все море в пробирку не уместить. Естественно, что при таком подходе меняется ракурс, что-то неизбежно теряется, но, думается, именно такой подход неизбежен на первоначальной стадии изучения творчества фантастов.

Итак, нас интересует повесть «Малыш» как самостоятельная, пусть и не самая известная, но, как уже говорилось, достаточно типичная для Стругацких повесть. Конечно, интертекстуальные связи с другими по-

---

<sup>174</sup> Арбитман Р. Со второго взгляда (заметки о «Повести о дружбе и недружбе» А. и Б. Стругацких)//Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1989. С. 116.

вестями и романами писателей все равно будут учитываться, но главным для нас в данном случае остаются все-таки не эти связи. Нас интересует характеристика фантастического мира Стругацких в том виде, в каком он предстает в одном, отдельном произведении.

Какой же мир встречает читателя в «Малыше»?

На далекой, пустынной, холодной планете работают земляне. Они готовят эту планету к новой жизни: сюда должна переселиться раса пантиан, так как их собственная система нестабильна и их местное Солнце «вот-вот взорвется»<sup>175</sup>. Земляне спасают пантиан, находящихся, как можно понять, еще на первобытной стадии развития. Однако выясняется, что место, так сказать, занято: на планете, казавшейся такой безжизненной, на самом деле обитает таинственная и могущественная цивилизация, прячущаяся где-то в подземельях и не желающая иметь никакого дела с любыми инопланетянами. Но аборигены все-таки спасли Малыша — маленького мальчика, сына одного из землян-космонавтов, когда-то разбившихся на этой планете. Аборигены перестроили (еще в младенческом возрасте) его организм, приспособив Малыша, считающего себя единственным обитателем планеты, к жизни в нечеловеческих условиях. Обнаруживает Малыша одна из групп землян, возглавляемая Геннадием Комовым, «полномочным представителем Комкона» (63), известным читателям по многим другим произведениям Стругацких. Повествование ведется от лица кибертехника Стася Попова, впервые попавшего в космос («двадцати лет, стаж практической работы шесть с половиной суток...» — 131).

Бросается в глаза, что при всей необычности истории «космического Маугли», оказавшегося единственным связующим звеном между совершенно различными цивилизациями, одна из которых принципиально «свернута» на себя и не желает вступать в контакт с землянами, общая

---

<sup>175</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Малыш//Талисман. Л., 1973. С. 17. Повесть далее цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте. Журнальную публикацию «Малыша» см.: Аврора. 1971. № 8—11.

картина мира, изображенного в повести, хорошо знакома читателям Стругацких. Эту общую картину образует прежде всего мир Земли, раскрывающийся в различного рода деталях труда и быта группы Комова, в обрисовке характеров героев, в разных «подробностях». Это тот же самый прекрасный мир Земли Будущего, который изображают Стругацкие почти во всех своих повестях и романах. Это мир, в котором человеку действительно легко дышится, а могучие сосновые леса и очеловеченная техника<sup>176</sup> сосуществуют в гармонии. Вместе с тем в этом мире всегда есть опасность нарушения гармонии, что вносит в его изображение динамику и внутреннее напряжение. Эта опасность проявляется при развертывании земного мира в пространство (в Космос, на другие планеты) и во времени (при встречах с гуманоидными и негуманоидными цивилизациями, стоящими на разных исторических ступенях развития, что создает ситуацию «возвращения в прошлое», как, например, в романе «Трудно быть богом»). Полная характеристика мира Земли требует подключения контекста всего творчества писателей, поэтому не будем на ней останавливаться, а заметим лишь, что мир Земли встречается в

---

<sup>176</sup> Оживление и очеловечивание техники — принципиально важная осо. бенность мира Стругацких, и в «Малыше» она проявляется в высшей степени выразительно. Роботы, которыми командует кибертехник Стась, выглядят не столько как машины, сколько как живые существа, очеловеченные домашние животные, преданные своим друзьям. Недаром у них есть даже имена, как у собак (Том, Джек, Рекс), и ведут они себя соответственно:

«Весело и ярко блестела под солнцем рубчатка, сиротливо чернел посередине оставленный мяч, и грузный Том неуверенно топтался вокруг него — явно решал непосильную задачу: то ли убрать с полосы этот посторонний предмет, то ли при случае жизнь положить за эту забытую человеком вещь» (122), Робота ремонтируют, проверяя его рефлексy, промывая нервные узлы, употребляя в качестве инструмента скальпель; с ним ласково разговаривают, да ют ему «размяться» и т. д. Такое изображение техники, стирающее грань между «естественной» и «искусственной» природой, противостоит другой, тоже имеющейся в фантастике традиции, согласно которой роботы и прочие машины, даже биологические и разумные, есть нечто принципиально несводимое к живому и человеческому началу (см., например, романы С. Лема «Солярис» и «Непобедимый», в отечественной фантастике рассказы С. Гановского «День гнева» и О. Ларионовой «Сказка королей»). С. Лем писал в одной из статей: «Выдадим печальную тайну: все роботы в НФ—в высшей степени неинтересные существа, понимаются ли они в качестве «футурологи-ческих прогнозов» или в качестве «мифических объектов». Отношения между роботом и человеком моделируются в НФ с помощью примерно трех или четырех стереотипов. Таким образом, получаются следующие отношения:

- а) человека и механизма;
- б) господина и раба;
- в) человека и инкуба или суккуба;
- г) человека и трансцендентального существа...» (S. Lem. *Roboter in der Science Fiction//Science Fiction*. München, 1972. S. 170).

Повесть Стругацких позволяет прибавить к этой классификации еще одно отношение — отношение человека и животного-друга, а также заметить, что, вопреки утверждению С. Лема, роботы могут быть существами весьма интересными.

повести «Малыш» (и в других произведениях Стругацких тоже) с неким иным миром, в нашей повести воплощенным в холодной и на первый взгляд безжизненной планете. Таким образом, общее пространство, в котором протекает действие, состоит из двух различных зон — мира Земли, в повести данного скорее через детали и намеки, но в контексте других произведений Стругацких раскрывающегося полно и ярко, и противоположного мира холодной планеты, выписанного подробно, показанного в восприятии различных персонажей.

Такая структура — противопоставление «своего» (человеческого) и «чужого» (нечеловеческого) миров в общем пространстве действия — есть характернейшая примета фольклорной волшебной сказки. Причем в волшебной сказке нечеловеческий «чужой» мир осознается как мир смерти. Его представляют персонажи типа Бабы-Яги и Кощея Бессмертного, олицетворяющие в сказке мир мертвых<sup>177</sup>. Именно такой — мертвой — выглядит холодная планета в повести Стругацких. Достаточно вспомнить рассуждения Майки о биологической пассивности, но некротической активности планеты, о том, что «все вокруг пропитано древними смертями» (40).

Структура картины мира в «Малыше» совпадает с фольклорной структурой даже в деталях. Фольклористы отмечают, что «на центральное место в сказке выступает преломленная в ценностном плане магистральная мифологическая оппозиция свой/ чужой». При этом «фундаментальная оппозиция свой/чужой проецируется в сказке на различные плоскости, интерпретируется по-своему различными кодами. В мифическом коде свой/чужой осознается как человеческий/нечеловеческий, в чисто родовом—как родной/неродной»<sup>178</sup>. В повести «Малыш» противостояние «своего» и «чужого» миров осознается именно как противостояние человеческого нечеловеческому.

<sup>177</sup> См. об этом: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946 (2-е изд.: Л., 1986). То, что исторически восходило к древним представлениям о смерти, в классической волшебной сказке переплавилось в художественную символику.

<sup>178</sup> Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки//Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту, 1969. С. 102.

Ведь аборигены не желают вступать в контакт с землянами не по злему умыслу (они спасли Малыша!), а потому, что этот контакт мучителен, невозможен для них в силу полной негуманоидности их цивилизации, их абсолютной чуждости всему человеческому. Стругацкие умело создают в повести это ощущение «чуждости», используя самые различные способы. Вот только один пример. В момент, когда Малыш появляется на борту корабля землян, наши герои с удивлением (а Стась и со страхом) замечают, как над горным хребтом (и это — единственное в повести проявление деятельности аборигенов) поднимаются «усы» — непонятные, похожие на антенны хлысты высотой почти в километр. «...Это было так, будто чудовищный таракан прячется за горами и высунул оттуда усы» (91). Сравнение с тараканом, позволяя, с одной стороны, наглядно представить всю эту фантастическую сцену, с другой,— несет в себе внутреннюю оценку, почти подсознательно создает ощущение непроходимой дистанции между встречающимися сторонами, дистанции не меньшей, чем та, что разделяет человека и насекомое<sup>179</sup>.

«Оппозиция человеческий/нечеловеческий,—также отмечают фольклористы,— на макроскопическом уровне локализуется в виде противопоставления своего и иного царства, а на микроскопическом уровне — как контраст дома и леса. Иное царство — всегда далеко, лес со всеми своими ужасами относительно близок»<sup>180</sup>. Так и в «Малыше»: иное царство—цивилизация аборигенов — локализовано где-то «далеко», а близко находится то, что окружает корабль землян и что можно назвать «лесом» — унылая местность, поросшая чахлым кустарником и покрытая болотами пополам с песком. Противостояние «чужого» пространства планеты и «своего» пространства космического корабля в повести дается именно как противопоставление леса и дома: «Кессон—это прекрасно. Это

<sup>179</sup> Недаром и Г. Уэллс в «Войне миров» изобразил своих марсиан в облике осьминогов, существ вполне представимых, но бесконечно далеких от человека (если говорить о массовом восприятии). Можно вспомнить в этой связи и знаменитую новеллу Ф. Кафки «Превращение».

<sup>180</sup> Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. С. 102.



одно из самых чудесных помещений корабля. Наверно, это потому, что кессон — первое помещение корабля, которое дарует тебе сладостное ощущение дома: вернулся домой, в родное, теплое, защищенное, из чужого, ледяного, угрожающего» (49).

Что же касается фольклорного противопоставления свой/чужой как родной/неродной, о котором тоже говорят фольклористы и которое уже упоминалось, то эта коллизия, как мы еще убедимся, окажется в центре всего действия.

Можно, таким образом, подвести первый итог. Картина мира, которая открывается читателю в «Малыше», построена по тем же принципам, что и картина мира фольклорной волшебной сказки. Конечно, Стругацкие воплощают эту картину в иной, нежели фольклорная, конкретике (эта конкретика носит научно-фантастический характер), но сами принципы организации при всех трансформациях остаются инвариантными. Это позволяет нам утверждать внутреннюю сказочность повести «Малыш».

Собственно, этот вывод нельзя назвать оригинальным. Его следовало ожидать, ибо поэтика фольклорной волшебной сказки во многом усвоена поэтикой научной фантастики, и все творчество Стругацких это наглядно доказывает. Своеобразие повести «Малыш» заключается в другом. Дело в том, что в волшебной сказке противостояние «своего» и «чужого» миров всегда реализуется в действии, в путешествии главного героя, который, проходя свою Путь-Дорогу, соединяет разные миры. Так обстоит дело и во многих научно-фантастических произведениях, использующих фольклорно-сказочную структуру,— сошлемся на «Плутонию» В. Обручева, «Аэлиту» А. Толстого, «Трудно быть богом» и «Обитаемый остров» Стругацких. В «Малыше» же сказочная структура организует все пространство действия, но не само это действие. Она в повести играет, как и полагается в научной фантастике, фундаментальную роль, помогая выстроить картину фантастического мира, но, поскольку сюжет путешествия, который требуется по сказочному канону,

отсутствует, то вся эта построенная по фольклорно-сказочным принципам фантастическая картина мира в повести оказывается пассивной. Она сама по себе не может двигать действие. Сюжетообразующую энергию повесть черпает из других источников. Из каких же?

Здесь возникает важная для теории научной фантастики проблема интертекстуального совмещения различных традиций, которые как бы накладываются на фундаментальную (исходную, первичную, но не единственную) волшеббно-сказочную структуру. Открывая повесть «Малыш», читатель попадает в сказку, но импульсы для развития действия оказываются несказочными и самыми разнородными.

Посмотрим, как это происходит в «Малыше».

Композиция повести рациональна по-детективному, и это позволяет преодолеть пассивность фольклорно-сказочной картины мира. «Малыш» начинается с загадки, жгучей тайны, что и обеспечивает динамику сюжета. Странные события, происходящие на корабле и вокруг него в те часы, когда Стась остается один, сразу же завладевают вниманием читателя. Загадочное поведение роботов, таинственные голоса и звуки — «Какое-то шуршание, будто ящерица пробежала» (17); «плакал ребенок. Где-то далеко, на другом конце корабля, за многими дверями отчаянно плакал, надрываясь и захлебываясь, какой-то ребеночек. Маленький. Совсем маленький» (22); «— Шура... — простонал совсем рядом хриплый женский голос...» (25), — все это создает достаточно жуткую атмосферу. Эта атмосфера усиливается, когда обнаруживается старый разбитый корабль с погибшими землянами-космонавтами, когда Комов начинает спрашивать Стасю о подозрительных происшествиях на корабле, когда Майка принимается рассуждать о «запахе бывшей жизни» (40) на планете. Эта атмосфера точно отражается в названиях первых трех глав повести: «Пустота и тишина» — «Пустота и голоса» — «Голоса и призраки».

Такая атмосфера хотя и не сказочна в строгом смысле этого слова, но тоже знакома фольклору. В сущности, все странные и жуткие события, открывающие повесть, хорошо укладываются в рамки популярного,

особенно в последнее время, фольклорного жанра былички, повествующей о встрече человека с различными природными и домашними духами. Собственно, недаром ведь Майка назвала планету так—«старый замок с привидениями» (40). Восприятию загадочных событий именно в быличном плане способствует и сама форма рассказа о них. В фольклорной быличке «важную роль играет мемуарно-иллюстрационный способ исполнения, требующий передавать рассказ как личное или услышанное от другого воспоминание»<sup>181</sup>. Именно так—мемуарно-иллюстрационно—и ведет свой рассказ Стась. А когда Комов, присмотревшись к Стасю, тихо и быстро спрашивает его: «Вы боитесь остаться один?» (38), то иллюстрационная сторона рассказов Стася о странных делах, творящихся на корабле, получает и психологическое подкрепление. Кульминация же начальных событий повести, связанных с созданием страшной атмосферы,—это первое появление Малыша на корабле. Рассказ об этом выглядит как самая настоящая быличка (не случайно Малыш приходит к Стасю во сне, но сон оборачивается явью) : «Глаза у меня были открыты, и в свете ночника я сразу увидел перед собой человека. Он стоял возле самой койки и, наклонившись, внимательно смотрел мне прямо в лицо. В слабом свете он казался темным, почти черным — бредовая скособоченная фигура без лица, зыбкая, без четких очертаний, и такой же зыбкий, нечеткий отблеск лежал у него на груди и на плече. Уже точно зная, чем это кончится, я протянул к нему руку, и моя рука прошла сквозь него...» (51). В этом описании сохранена даже такая характерная черта былички как обязательная неопределенность облика сверхъестественного персонажа, которая своеобразным образом компенсируется резким и четким изображением какой-нибудь одной черты или детали. (В нашем случае —это прозрачность и призрачность фигуры Малыша).

Итак, повесть Стругацких начинается, в сущности, с былички. И это не случайно, ибо в быличке загадка и тайна (напомним, что именно

---

<sup>181</sup> Зиновьев В. П. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. Новосибирск, 1987. С. 392

загадка и тайна необходимы, чтобы действие повести могло начаться) оформлены особым образом. «Таинственность содержания и трагический финал былички, ее близость к кошмару и сновидению»<sup>182</sup>,—все это представляет собой сильнодействующее художественное средство, сообщающее, как уже говорилось, сюжету энергию. В то же время при всей своей противоположности сказке «былички и бывальщины с течением времени становятся сказкой»<sup>183</sup>, поэтому эстетическое оформление тайны в начале повести по законам фольклорной былички позволяет писателям естественным образом совместить эту тайну с той волшебной-сказочной структурой мира, о которой говорилось в начале статьи<sup>184</sup>. В мире сказки даже несказочная тайна должна оформляться по фольклорным и совместимым со сказочными законам.

У былички—трагический финал. В повести же кульминация быличных страхов (появление Малыша в каюте Стася) есть одновременно и их благополучное разрешение: на следующее утро выясняется, что Малыш (и даже «призраки», которые он умеет создавать) существует

<sup>182</sup> Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 23.

<sup>183</sup> Там же. С. 150.

<sup>184</sup> Первой причастность фольклорной былички к сфере научной фантастики отметила в своих работах Т. А. Чернышева. Однако исследовательница исходит из генетической связи фольклорного и литературного жанров, считая «суеверные народные рассказы о чудесах и сверхъестественных явлениях», как она пишет, «предками по прямой линии» современной научной фантастики (Чернышева Т. А. Природа фантастики. С. 153). Такую генетическую связь былички и фантастики можно оспорить (см. полемику в нашей рецензии на монографию Т. А. Чернышевой: «Научная фантастика—миф XX века?»//Русская литература. 1986. № 4. С. 202—205), ибо классическая волшебная сказка, на поэтику которой опирается научная фантастика, изначально противоположна (прежде всего в самой установке на вымысел) поэтике былички. Но — и тут интерес Т. А. Чернышевой к суеверному рассказу оправдан — это не исключает использования былички в научной фантастике в качестве «подсобного средства», когда, как в «Малыше» Стругацких, быличка или ее элементы тем или иным (но подчиненным сказке!) образом вписываются в волшебную-сказочную структуру. Такое совмещение несовместимого возможно в современной фантастике потому, что меняются (и тем более по сравнению со средневековой эпохой, о быличках которой говорит Т. А. Чернышева) и формы, и функции быличных рассказов. Теряя свою установку на достоверность, быличка приближается к сказочному вымыслу. Кроме того, необходимо учитывать и появление современных быличек, тематически близких научной фантастике (см. об этом: Санаров В. И. НЛО и энлонавты в свете фольклористики//Советская этнография. 1979. № 2. С. 145—154; Новичкова Т. А. Два мира—земной и космический—в современных народных легендах/Русская литература. 1990. № 1. С. 132—143). Такие современные былички (о пришельцах, снежном человеке и проч.) по своей функции диаметрально противоположны научной фантастике, но тематическая близость позволяет фантастике использовать их в качестве обычного — скажем так — «жизненного» или «художественного» материала. Наконец, сегодня существует и детская разновидность былички — так называемая «Страшилка», и в научной фантастике «обнаруживаются некоторые элементарные образные формы, удивительно напоминающие реалии детских страшилок» (Рублев К. А. «Страшный» фольклор детей и научная фантастика (к постановке вопроса)//Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1989. С. 132). Думается, такое межжанровое взаимодействие объясняется замечательной способностью научной фантастики к синкретическому усвоению на почве сказочной поэтики, в сущности, любых форм.

реально. И здесь энергия действия былички («страшилки») заканчивается: «Я испытывал только безмерное облегчение, уже понимая, что с этой минуты бесповоротно кончились все мои кошмары и страхи» (54).

Быличка, как известно, не может быть длинной. Сила ее «страшного» воздействия на слушателя (читателя) обратно пропорциональна ее лапидарности. И Стругацкие, используя быличный эффект в начале действия, что придало ему не просто динамику, но и экспрессивность, переключают далее ход этого действия в иной план. Момент этого переключения отмечен в четвертой главе повести, когда Стась, убедившись, что его ночные страхи беспочвенны (после публичного появления Малыша на корабле и погони за ним), окидывает взглядом давно привычный и прежде унылый пейзаж: «Планета казалась мне теперь какой-то другой. Что-то в ней изменилось. Появился какой-то смысл в этом тумане, в карликовых зарослях, в скалистых отрогах, покрытых лиловатыми пятнами снега. Тишина осталась, конечно, но пустоты уже не было, и это было хорошо» (67).

Новый смысл—это смысл научно-фантастический. Герои повести быстро разбираются в обстановке. Малыш—человек, ребенок, которого спасли загадочные и могущественные обитатели планеты, но Контакт с ними невозможен (он, вероятно, смертельно опасен для самих аборигенов). Однако именно этого Kontakта страстно жаждут Комов и его единомышленники. Так сюжет былички плавно переходит в распространенный научно-фантастический сюжет Kontakта (который, заметим кстати, тоже строится на архетипическом противопоставлении «своего» — человеческого—и «чужого»—нечеловеческого—миров). Такой переход быличного в научно-фантастическое не удивителен, если вспомнить, как легко впитывает современная быличка (в рамках самого фольклора) самую что ни на есть фантастическую тематику.

Нас сейчас интересует не само философское содержание темы Kontakта, чему в повести посвящено немало страниц и что могло бы составить тему отдельной статьи, а сюжетное оформление действия, в

котором раскрывается эта тема. Сюжетообразующая энергия былички, дав эстетически сильный импульс началу повести, как мы уже знаем, быстро закончилась. И далее писатели подключают новую—уже не фольклорную, а литературную (но, подчеркнем, опять-таки близкую фольклорной волшебной сказке) традицию. Ведь Малыш оказывается в ситуации, весьма знакомой читателю (если говорить не о содержании — кто такие аборигены? — а об эстетическом оформлении этой коллизии),—в ситуации Маугли. Это имя—Маугли—сразу же появляется в тексте, как только реальность Малыша становится ясной всем (в пятой главе). И запрограммированное писателями интертекстуальное сопоставление событий, происходящих в повести, с литературно-сказочным «сюжетом Маугли» опять-таки дает действию новую энергию, помогающую преодолевать статичность волшебно-сказочной структуры мира — преодолевать так успешно, что читатель этой статичности и не замечает.

Однако сюжетообразующая энергия, возникающая в сопоставлении Малыша и Маугли, как и энергия былички, в общем ходе действия повести тоже недолговечна. Но это сопоставление позволяет писателям к тому моменту, когда «эффект неожиданности» от встречи с космическим Маугли уже начинает исчезать, ввести в действие новые ресурсы, в фольклорной сказке в принципе отсутствующие,— ресурсы психологические, которые и будут определять развитие событий до конца.

Достигается это прежде всего научно-фантастической разработкой «сюжета Маугли», в которой затем открывается психологический план. Ведь отличие Малыша от канонического, прежде всего киплингского, Маугли в том, что Маугли в джунглях воспитывали, в сущности, люди (ибо животные Киплинга явно обладают человеческими характерами). А Малыша спасали и воспитывали не люди:

«— Чего ради негуманоиды станут возиться с человеческим ребенком?—задумчиво произнес Вандерхузе.—Зачем это им, и что они в этом понимают?» (77). И Стась видит, что Вандерхузе прав: «Все известные разумные негуманоиды отстояли от человека гораздо дальше,

чем волки или даже осьминоги. Утверждал же такой серьезный специалист, как Крюгер, что разумные слизни Гарроты рассматривают человека со всей его техникой не как явление реального мира, а как плод своего невообразимого воображения...

— И тем не менее, он уцелел и вырос!—сказала Майка. И она тоже была права» (77).

В научно-фантастической ситуации создаются предпосылки для психологического конфликта: человек—нечеловек. Этот конфликт, заметим попутно, вырастает из фольклорно-сказочного (и не психологического в самой сказке) противопоставления родной/неродной. «Человеческий детеныш, воспитанный волками,—размышляет Стась,— вырастает волком. Медведями— медведем. А если бы человеческого детеныша взялся воспитывать спрут? Не съел бы, а стал бы воспитывать... Дело даже не в этом. И волк, и медведь, и спрут—все они лишены разума. Во всяком случае того, что ксенологи называют разумом. А вот если нашего Маугли воспитали существа разумные, но в то же время в некотором роде спруты?.. И даже еще более чужие, чем спруты... А ведь это они научили его выбрасывать защитные фантомы, научили мимикрии,—в человеческом организме нет ничего для таких штук...» (79).

Так кто же такой Малыш? Можно ли его пожалеть, как жалеет Стась, представляя себе «огромные пещеры, залитые призрачным лиловым светом», и «мрачные закоулки», в которых вдоль липкой стены крадется маленький мальчик «готовый в любую секунду исчезнуть, раствориться в неверном сиянии, оставив врагу свою зыбкую, расплывающуюся тень. Бедный мальчуган» (79)? Или же, напротив, Малыша следует пугаться, как жуткого монстра? Ср. другой диалог:

«— Тебе его жалко?—спросила вдруг Майка. — Н-не знаю,—сказал я.—Почему жалко? Я бы сказал жутко» (107).

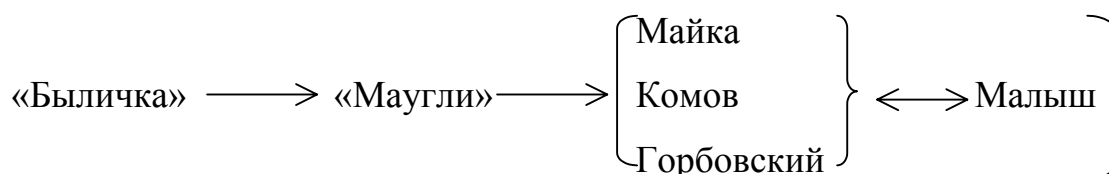
Центральное фольклорное противопоставление «свой/чужой», образующее картину мира в повести, по мере развития действия перемещается из внешней, природной, сферы, характерной для фольклорной сказки, в сферу внутреннюю, душевную, становится тем стержнем, на котором будут строиться и внутренний мир Малыша, и сам образ персонажа в целом. «Тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа, — по цитирувавшемуся уже словам Ю.М.Лотмана, — взаимообусловлены»<sup>185</sup>. Эта обусловленность как раз и обнаруживается в «Малыше» и создает предпосылки для возникновения психологического конфликта (конечно, в той степени, в какой вообще психологический конфликт допускается жанровым каноном научной фантастики).

Этот психологический конфликт развивается во второй части повести в двух планах. Его, с одной стороны, образуют позиции землян— прежде всего Комова, Майки и Горбовского—в споре о судьбе Малыша, теряющем постепенно черты сугубо специальной научной дискуссии и приобретающем ярко выраженный нравственный характер. С другой стороны, постепенно проявляется сам образ Малыша, в котором «чужое» борется со «своим», что привносит в этот образ психологическое напряжение и драматизм.

Попробуем посмотреть на эту внешнюю и внутреннюю борьбу поподробнее. Стоит заметить, что все, сказанное о повести, можно графически изобразить в виде двух простых схем:



2. То, что дает сюжету энергию действия.



<sup>185</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 294.



Нам осталось поговорить о последнем, самом важном для смысла повести, третьем звене второй схемы.

Вначале, как только выясняется, кто такой Малыш, позиции героев, обусловленные научными взглядами Комова, едины:

«Я был в восторге. Майка тоже была в восторге. Перспективы ослепляли нас. Туманные, неясные, но ослепительно радужные. Дело было не только в том, что впервые в истории становился возможным контакт с негуманоидами. Человечество получало уникальнейшее зеркало, перед человечеством открывалась дверь в совершенно недоступный ранее, непостижимый мир иной психологии, и смутные комовские идеи вертикального прогресса обретали, наконец, экспериментальный фундамент...» (76).

Но скоро эйфория проходит, и позиции героев меняются. Если Комов по-прежнему полон энтузиазма, то Майка становится все более хмурой, неразговорчивой. И в конце концов она срывает всю комовскую работу по «приручению» Малыша, включив в самое неподходящее время (в таинственных подземельях аборигенов) мощную лампу-вспышку на обруче, который сама же перед тем укрепила на голове Малыша. Комов принимает вину на себя, отстраняя Майку от работы, но она и сама заявляет, что «все равно я уйду. Уйду в школу и буду учить ребят, чтобы они вовремя хватили за руку всех этих фанатиков абстрактных идей и дураков, которые им подпевают» (141).

Позиции героев, столь единые вначале, по ходу действия стали противоположными. Почему?

Можно было бы ответить, что таковы уж характеры Комова и Майки, и это было бы верно. Анализ этих характеров потребовал бы учета и других произведений Стругацких, где изображаются наши герои, и мы этого делать не будем. Важно лишь отметить одно: личная позиция, мотивированная характерами персонажей, оказывается — и это типично и

для творчества Стругацких, и для научной фантастики в целом—в то же время жанрово обусловленной. В научной фантастике, как и в фольклорной волшебной сказке, существует, если воспользоваться словами Л. Я. Гинзбург, сказанными по поводу концепции В. Я. Проппа, показавшего жанровую обусловленность сказочных персонажей<sup>186</sup>, «твердое и однозначное отношение между ролями персонажей и их функциями, т. е. их поведением, действиями, которые они совершают»<sup>187</sup>. Это однозначное отношение и приводит к тому, что в научной фантастике конкретные герои всегда играют вполне определенные роли. Это— «ученый» (У), «не-ученый» (-У) и, наконец, «чудесный персонаж» (ЧП). Это те роли, которые делают конкретного героя научно-фантастическим. Фигуры У, -У, ЧП связаны между собой определенными (и всегда конфликтными) отношениями, но могут контаминироваться, «склеиваться». Эти фигуры представляют собой не персонажей конкретного произведения, а, так сказать, персонажей жанра. Несколько упрощая, можно сказать, что за позицией У стоит мир науки, за позицией -У—мир жизни, ЧП—мир природы (в широком смысле этого слова)<sup>188</sup>.

Позиция Комова—это именно позиция науки, а голос Майки — это голос жизни, недаром первое, что произносит Малыш, увидев Майку, это «Мам-ма!—И снова:—Мам-ма...» (111). Мастерство Стругацких сказалось в том, что жанрово обусловленные противоположные позиции персонажей (У и -У) у них естественным образом, что в научной фантастике бывает не так уж часто, мотивированы характерами героев, как бы вырастают из этих характеров.

Так кто же прав в этом споре—Комов, который, как он сам признается, стремится «превратить Малыша в орудие Земли», чтобы вступить в контакт с замкнутым негуманоидным миром, и для этого «всеми доступными средствами и совершенно беспощадно» старается

<sup>186</sup> С м.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

<sup>187</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 31.

<sup>188</sup> Подробно об этих элементах волшебной-сказочной поэтики в структуре научно-фантастического персонажа см. нашу монографию «Волшебные-сказочные корни научной фантастики». С. 51—71.

«восстановить в нем человека» (145), или Майка, ломающая эту программу? Думается, каждый из участников конфликта и прав, и неправ. Комов, исходя из своей позиции У, видит в Малыше прежде всего результат воздействия «чужой» жизни (ведь Малыш обладает уникальными и странными нечеловеческими способностями). Поэтому он и стремится «восстановить в нем человеческое». Майка же, стоящая на позиции -У, видит в Малыше просто несчастного маленького ребенка, с которым нельзя экспериментировать. Однако она сама проделывает над Малышом весьма жестокий и опасный опыт с непредсказуемыми последствиями, когда включает лампу невероятной мощности (с ее помощью можно с космической орбиты обнаружить засыпанного землей человека). А Комов, восстанавливая человеческое в Малыше (Малыш играет, узнает о жизни на Земле, знакомится с массой вещей, вызывающих у него жгучее любопытство и т. д.), делает это не столько для того, чтобы он стал нормальным человеком, сколько для превращения его в «орудие Земли», отобранное, так сказать, у негуманоидов и подчиненное новым хозяевам. Четкие и ясные, если говорить о поэтической системе научной фантастики, жанровые позиции У и -У, реализуясь в конкретном тексте,— и это тоже характерно для Стругацких—усложняются, драматизируются, в них возникают новые противоречия. Но при том они остаются противоположными. Для Майки Малыш — это нечто единичное и конкретное, для Комова же он — общее и абстрактное. Для Майки он прежде всего — живой маленький человечек, для Комова—научная проблема огромной важности, тот единственный случай, которого он ждал всю жизнь. И в том, и в другом взгляде на судьбу Малыша есть свой резон. Почему же тогда читатель не может полностью принять ни ту, ни другую позицию? Да потому, что при всей своей противоположности (У — -У) позиции Майки и Комова смыкаются в одном: они оба смотрят на Малыша со стороны, решают его судьбу за него, не спрашивая его, лишая его выбора. В этом и кроются истоки их общей (при всей полярности позиций) неправоты. Ведь Малыш—это не просто «научная проблема» (и тут Майка

права), но и не обыкновенный мальчишка, которого надо «спасать» (и тут прав Комов): Малыш по-своему был счастлив до прихода людей, считая себя единственным и полновластным хозяином планеты.

Эти противоречия (уже не сказочные—ведь в сказке герою не надо выбирать свою судьбу) обеспечивают развитие действия в финале повести. Противоречивость позиций героев и невозможность их однозначной оценки обусловлены также и сложностью образа Малыша, который в повести претерпевает определенную эволюцию.

Научно-фантастическая роль Малыша—роль ЧП. Но оформляется эта роль первоначально в традиционных значениях, которые интертекстуально задаются художественными структурами былички и «сюжета Маугли», активно работающими, как мы убедились, в первой части повести. Во всем облике Малыша, его поведении первоначально резко проступают черты, во-первых, нечеловеческие (это связано с быличной структурой) и, во-вторых, то, что отсылает к Маугли,—черты «дикаря». Команда космического корабля готовится к встрече с Малышом так, как могла бы готовиться команда какого-либо парусника эпохи великих географических открытий к встрече с аборигенами тропических островов. И Стругацкие, как можно понять, сознательно актуализируют в восприятии читателя соответствующие ассоциации, связанные с традиционной приключенческой литературной маринистикой. Что же касается нечеловеческих черт Малыша, то они, создавая научно-фантастический колорит ЧП, также опираются на традицию. Это и понятно, ведь только традиция, как мы уже говорили, может помочь зримо и наглядно представить непредставимое, то, чего в реальности нет. При всей своей научно-фантастической окрашенности невероятные способности Малыша (создание фантомов-призраков, полеты по воздуху, различные способы подчинения своей воле окружающей среды, трансформации, мгновенное овладение человеческой речью и т. д.) ориентированы на традиционные представления о «черте», «колдуне», «оборотне». Целая система микродеталей определяет эту ориентацию. Так,

например, давая портрет Малыша, Стругацкие не раз подчеркнут следующее: «Кожа у него была темная, почти черная, и блестела, словно покрытая маслом» (53); «Жуткое, неприятное лицо, и вдобавок— мертвенного, синевато-зеленоватого оттенка, лоснящееся, словно смазанное каким-то жиром» (83). Это то ли лицо «дикаря» в боевой раскраске, «смазанное жиром» (скажем, по романам Г. Р. Хаггарда), то ли лицо «черта». Ведь в древнерусской традиции «черт» так и изображался. Например, в известной «Повести о Савве Грудцыне» купеческий сын Савва, попав во владения «древнего змия сатаны», первым делом видит «множество юношей крылатых стоящих: лица же их овых сини, овых багряны, иных же яко смола черны»<sup>189</sup>. Читатели, естественно, могут не осознавать (рассудочно) все эти обращения писателей к традиции, но именно эти обращения и определяют читательское восприятие. Впрочем, Стась в повести и открыто заявляет в споре с Майкой: «Оборотень это, если хочешь знать! А не человек» (109).

Итак, первоначально образ Малыша раскрывается в традиционных значениях (их условно можно было бы назвать масками) «дикаря» и «оборотня». «Фантастическое это было зрелище: привычные стены кают-компаний, ванильный запах от пирожных, все такое домашнее, обычное— только странный лилова-тый свет и на этом свету на полу гибкое, плавное и стремительное маленькое чудовище. И тревожный рубиновый огонек на пульте» (100).

Значениям «дикарь» и «оборотень» соответствует и отношение Малыша к людям. Первоначально оно такое—мне плохо от вас, уходите быстрее. Комов спрашивает:

«— От каких действий людей тебе плохо?

— От всех. Они есть или могут придти—это плохо. Они уйдут навсегда—это хорошо» (100).

<sup>189</sup> Повесть о Савве Грудцыне // Гудзий Н. К. Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков. М., 1962. С. 407.

Однако в образе Малыша есть и другие краски. Поведение героя при первом появлении на корабле представляет собой смесь нечеловеческого («дьявольского») и детского. И вот по мере реализации программы Комова это детское все более и более начинает усиливаться. Малыш поразительно быстро овладевает земными играми, его восхищают мяч и шахматы, в нем бурлит неумное детское любопытство, которое, соединяясь с фантастической способностью героя усваивать информацию, делает его очень скоро своеобразным «маленьким ученым». Так новые значения «ребенок» и «ученый» в образе героя постепенно вытесняют прежних «оборотня» и «дикаря». И наступает момент, когда Малыш говорит: «Это было хорошо. Я никогда не знал, что бывает так хорошо» (128). Но тут же оказывается, что то новое «хорошо» лишь усиливает прежнее «плохо»: «Не могу забыть,— продолжает Малыш.— Не помогает. Никакое удовольствие не помогает. Больше не зови меня играть. Мне плохо, а сейчас еще хуже. Скажи ему (Комову.—Е. Н.), чтобы он думал скорее. Я разорвусь пополам, если он не придумает. У меня внутри все болит. Я хочу разорваться, но боюсь. Поэтому не могу» (129).

Но мы уже знаем, что ничего Комов (как, впрочем, и Майка) придумать не может. Страдания маленького героя, оказавшегося в тисках между двумя абсолютно чуждыми друг другу цивилизациями, открыто обнажают общую неправоту противоположных позиций У (Комова) и -У (Майки), о которых уже говорилось. Эта общая неправота в конечном счете отражает неспособность позиций У и -У порознь, в отдельности решить то главное противоречие, которое обнажает внутреннюю философскую (и уже совсем не фантастическую) тему повести Стругацких и о котором свидетельствует наивный детский вопрос Малыша в эпилоге:

«— Тогда что же такое человек? Что же такое человек совсем?» (154).

Это вопрос, как говорится, без ответа, и обращен он, надо полагать, не столько к Стасю (весьма смутно представляющему, «как можно

ответить на такой вопрос»), сколько к читателям. И здесь кончаются фантастика и сказка и начинается (усиленное «магическим кристаллом» сказки) размышление о вечных вопросах человеческого бытия. Но это размышление, не требующее немедленного и плоского «школярского» ответа,— уже за пределами повести. Оно — возможный результат «последствия» текста в сознании читателя.

В самой же повести предлагается один из вариантов решения всей этой нравственной проблемы, связанной с судьбой Малыша.

Горбовский (известный читателям по многим произведениям Стругацких), пользуясь своим авторитетом «члена Комкона», запрещает контакт. «Пора оять отбой»,—заявляет он, выйдя на связь с кораблем Комова. Комов пытается возражать, но Горбовский говорит о том, что речь идет совсем не об отношениях землян с замкнутой цивилизацией негуманоидов. Речь идет о Малыше: «Дело в том, что между двумя нашими цивилизациями, как между молотом и наковальней, оказалась сейчас третья, и за эту третью, Геннадий, за единственного ее представителя, Малыша, мы вот уже несколько суток несем всю полноту ответственности» (148). Эта позиция Горбовского, на которую Комов может ответить лишь «долгим молчанием» (149), иная, чем прежние. В ней сливаются, преодолевая свою противоположность, позиции У (Комов) и -У (Майка). Малыш, оказывается, равен целой цивилизации—вот в чем суть этой новой позиции. Если, напомним еще раз, для Майки (-У) Малыш— это единичное и конкретное (цель), а для Комова (У) —общее и абстрактное (средство), то для Горбовского (У -У)— он и цель и средство одновременно, в нем воплощено и конкретное, и абстрактное в неразделимом единстве и гармонии цели и средств. Получается, каждый человек есть, если воспользоваться известной метафорой, не остров в океане, а сам этот океан, полно отражающийся в каждой капле воды. Повесть Стругацких, написанная тридцать лет назад, сегодня оказывается, таким образом, остро актуальной в современных спорах о гуманизме.

Признание Малыша равным целой цивилизации есть признание абсолютной нравственной ценности его личности, человеческой ли («родной»), нечеловеческой ли («неродной») — теперь уже совсем не важно. И это означает признание за самим Малышом права выбора. Так и получается в эпилоге. Земляне покидают планету, оставив, однако, для Малыша канал связи со спутником, на котором находятся Стась и целый отряд специалистов. И Малыш, **выбрав** Стася в друзья, вызывает его «всякий раз, когда ему хочется побеседовать» (153). И здесь окончательно проясняется образ маленького героя. Значения «ребенка» и «ученого», которые постепенно вытесняли «оборотня» и «дикаря», в эпилоге как бы кристаллизируются и приобретают, так сказать, концептуальный смысл. В них утверждаются, в сущности, главные, **родовые**, по Стругацким, черты настоящего человека. Это, во-первых, жажда познания. Стась признается, говоря о Малыше в эпилоге: «Я все время чувствую в нем какой-то азарт, скрытую буйную страсть, неопиcуемый, недоступный мне, к сожалению, всепоглощающий восторг узнавания» (153). И во-вторых, опять-таки замечает Стась, Малыш просто «встал и ушел, когда я однажды, к слову, принялся объяснять ему, что такое ложь...» (156).

Абсолютное неприятие лжи и «всепоглощающий восторг узнавания» — это изначальные детские качества, если говорить о нормальном, не испорченном взрослыми ребенке. А Малыш ведь на далекой холодной планете прошел именно такую — без взрослого человеческого и далеко не идеального в педагогическом смысле социума — школу. Поэтому, когда «ребенок» стал в нем вытеснять «оборотня» и «дикаря», то проявилось то, что, по Стругацким, изначально заложено в человеке, так сказать, от природы. И это естественно-детское оказывается одновременно и лучшим взрослым. Ведь «восторг узнавания» и неприятие лжи — это (и тут стоит вспомнить хотя бы повесть-сказку Стругацких «Понедельник начинается в субботу») качества, отличающие настоящего «ученого» от «лжеученого». Собственно, в образе Малыша «ребенок» и «ученый» в эпилоге сливаются воедино. Достаточно



сослаться на сцену, в которой Малыш (как «ребенок») играет в кубики, но эта игра одновременно есть решение сложной проблемы из «области реализации абстракций в смысле Парсиваля» (155). Стась наблюдает, как в игре Малыша «вырастает сложнейшее сооружение, решительно ни на что не похожее, но тем не менее в своем роде гармоническое и странно осмысленное» (155). И перед тем, как «одним движением» (что очень по-детски) смести всю эту конструкцию, Малыш покажет Стасю, где в этом сооружении находятся «узлы остывания», и попросит сообщить об этом специалистам. Гармоническое соединение черт «ребенка» (-У) и «ученого» (У), открывая **родовые** качества истинного человека, разрешает проблему «родной/неродной», задаваемую сказочной структурой фантастического мира, и показывает направление эволюции образа Малыша, которое схематически выглядит так: ЧП (в начале действия) У -У( в финале). Позиция Горбовского (У-У) и структура жанровых ролей в образе Малыша (тоже У-У в эпилоге), таким образом, закономерно и неслучайно совпадают. Так по-новому преломляется в повести Стругацких идущая еще от Жюль Верна традиция соединения «детскости» и «учености» в изображении героя научной фантастики (например, Паганель), подхваченная следующими поколениями фантастов и повлиявшая на образ ученого в родственных научной фантастике жанрах (Андерсен, Олеша в «Трех толстяках» и т. д.).

Повесть Стругацких «Малыш» интересна и значительна и в непосредственно содержательном плане, демонстрируя возможность тонкой разработки нравственных и философских проблем средствами приключенческой и научно-фантастической поэтики, и в плане формально-поэтическом, показывая, как на основе фундаментальной волшебной-сказочной структуры научно-фантастическое произведение может интегрировать самый различный, порой весьма далекий от сказки материал. У плохих авторов это оборачивается эклектикой, у хороших — раскрывает потенциальные возможности научно-фантастической поэтики, в которой фольклорно-сказочное и литературно-психологическое

образуют две самостоятельные—жанрово обусловленную (сказочную) и авторскую (литературную) —системы. Эти системы противопоставлены друг другу. Одна из них (построенная по фольклорно-сказочным законам) воплощает в себе жанровый канон фантастики, другая (литературно-психологическая) подчинена воле автора. И именно так—в своеобразной борьбе автора с каноном (борьбе, в которой, подчеркнем специально, не может быть победителей) — и рождается писательский успех.

## 2. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МИР ОЛЬГИ ЛАРИОНОВОЙ («Сказка королей»).

Представляя в 1971 году первую книгу ныне известной и популярной ленинградской писательницы О. Ларионовой, И. А. Ефремов предсказал будущий успех автора в создании «произведений лирического строя, где бережная нежность к человеку была бы основой вещи»<sup>190</sup>.

Сегодня, тридцать лет спустя, с полным правом можно утверждать справедливость этих слов. Фантастический мир, созданный воображением писательницы, мир «сказочный» и «научный» одновременно, проникнут именно «бережной нежностью к человеку», что на формально-поэтическом уровне выражается, помимо всего прочего, в своеобразном переплетении сказочного, научного и психологического начал. Примером такого переплетения (точнее говоря—синтеза), достаточно редкого в научной фантастике, является повесть «Сказка королей», отмеченная критикой как бесспорная удача Ольги Ларионовой<sup>191</sup>.

Сюжетная канва повести образована следующими событиями. Некая космическая цивилизация биороботов похищает двух молодых землян— Артема и Дениз. Похищает потому, что инопланетяне высчитали: Артем и Дениз, как говорили в старину, созданы друг для друга, но на Земле, в обычных условиях, они бы никогда не встретились—слишком велика

<sup>190</sup> Ефремов И. Предисловие//Ларионова О. Остров мужества. Л., 1971. С. 6.

<sup>191</sup> Брандис Евг. Новые рубежи фантастики//В конце семидесятых. Л., 1980. С. 203.

дистанция, разделяющая «молодого специалиста» Артема, обитающего в одном из российских городов, и юную парижанку Дениз. Герои оказываются в странном и причудливом месте: только что полученная Артемом однокомнатная квартира на девятом этаже нового дома (завтра предполагалось новоселье) каким-то чудом переносится в загадочный «серебряный сумеречный сад»<sup>192</sup>. Ничего не подозревающие и вначале испуганные Артем и Дениз в конце концов выясняют, что находятся на далекой планете, затерянной в просторах космоса, в одном из отсеков звездолета, где можно моделировать любые условия. «Почему,— спрашивает Артем у Юпа, единственного из инопланетян, который появляется перед пленниками,— почему все-таки из миллионов людей Земли вы выбрали именно нас?

— Смотри,— послышалось в ответ, и тут же в каких-нибудь десяти шагах перед ним вспыхнул экран. Две неподвижные фигуры появились на нем, и Артему не надо было всматриваться, чтобы узнать себя и Дениз.

Когда, в какую счастливую минуту увидели их пришельцы такими? Оба бежали вперед, он—с теннисной ракеткой, она— придерживая на груди пушистый купальный халатик; сами того не зная, они бежали, чтобы встретиться друг с другом, и лучше бы кто-нибудь из них остановился в своем легком и бездумном беге, ибо этой встрече было суждено произойти не на Земле. Но они летели вперед, через все миры и пространства, и если бы Артем не был одним из них, он подтвердил бы, что выбор пришельцев правилен, потому что эти двое и есть самые прекрасные люди Земли.

— Так что же вы все-таки хотите от нас?—тихо спросил Артем.

— Будьте такими, какие вы есть,— был такой же тихий ответ» (54—55).

Содержание повести составляет повествование о зарождающейся любви Артема и Дениз и одновременно о внутренней, исполненной

---

<sup>192</sup> Ларионова О. Сказка королей Л., 1981. С. 18. Повесть далее цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте. Журнальную публикацию «Сказки королей» см.: Уральский следопыт. 1976. № 3.

психологического напряжения борьбе Артема с пришельцами, ибо они похитили героев с жестокой целью. Вычислив любовь своих пленников, инопланетяне ставят эксперимент по ее изучению, так как сами «давным-давно утратили представление о том, что это такое» (65), и теперь хотят это представление получить «научным» путем, используя героев как подопытных кроликов.

Сказочное построение повести очевидно. Космонавт Г. Гречко, написавший предисловие к сборнику «Сказка королей», подчеркивает: «Да, здесь присутствуют звездолеты, человекороботы, трансформирующееся пространство... И тем не менее это -сказка, современная научно-фантастическая сказка...» Отличительная особенность этой сказки, по мысли Г. Гречко,— «сплав тончайшего психологизма с остроумной фантастической конструкцией»<sup>193</sup>. Этот сплав по самому своему определению оказывается парадоксальным. Ведь сказке, если понимать этот жанр в его точном, фольклористическом смысле, психологическое начало противопоказано. И хотя Г. Гречко, как можно понять из контекста его рассуждений, употребляет термин «сказка» метафорически, в повести О. Ларионовой используется именно фольклорная волшеббно-сказочная структура. Анализ этой структуры в сочетании с противоположным (и внеположенным) ей психологическим анализом характера героя представляется весьма полезным для уяснения и своеобразия фантастики О. Ларионовой, и специфики самого жанра научной фантастики и ее фольклорного интертекста.

О. Ларионова, собственно, сама подчеркивает сказочность своей повести. «Сказка королей» входит в цикл научно-фантастических произведений, созданных писательницей по мотивам творчества М.-К. Чюрлениса. Г. Гречко в уже упоминавшемся предисловии замечает по этому поводу: «Чюрленис не однозначен, и в этом — одно из основных объяснений его притягательности. Поэтому автор вправе трактовать

---

<sup>193</sup> Гречко Г. Предисловие // Ларионова О. Сказка королей. С. 6.

каждую картину по-своему,— разумеется, если он достаточно убедительно (и художественно!) мотивирует свое виденье. Ларионова использует это право с различной полнотой: если в рассказе «Солнце входит в знак Водолея» сюжет строился целиком в рамках чюрленисовского полотна с использованием, очень внимательным и бережным, всех «декораций» и «действующих лиц», то в «Сонате звезд» только некоторые детали картины используются как антуражные фрагменты в самостоятельных фантастических ситуациях»<sup>194</sup>.

В «Сказке королей» чюрленисовский образ переосмысливается и начинает играть роль некоего общесказочного знака. Он возникает лишь в одном, но очень важном для всего повествования эпизоде. Артем, вспоминая о своем детстве, рассказывает Дениз: «Я был совсем маленьким, когда мы с мамой уехали на лето куда-то в Прибалтику. Берег Балтийского моря, понимаешь? Так вот, в нашей комнате, которую мы сняли, висела на стене странная картина: загадочный лес—не настоящий лес, а такой, как в доброй—обязательно доброй, Дениз!—волшебной сказке. А в этом лесу — два старых короля — черный и белый—с пепельными бородами и тусклыми коронами. И на ладони у этих старцев лежит маленький сказочный мир. Ты понимаешь, Дениз? Целый мир, а может быть, только одно королевство. Крошечный, но самый настоящий город...» (69).

Нетрудно заметить, что в рассказе Артема имеются неточности. Репродукция картины, которую он описывает, очень похожа на известное полотно Чюрлениса, но в деталях от него отличается. И это не случайно, как не случайно и то, что названа картина, но не названо имя художника. Все это позволяет читателю интертекстуально «узнать» Чюрлениса, и в то же время дает возможность автору переключить восприятие живописного полотна в иной, нежели у Чюрлениса, план. В чюрленисовской «Сказке о королях», как подчеркивает М. Г. Эткинд, важен национальный

---

<sup>194</sup> Там же. С. 7.

литовский колорит, позволяющий трактовать картину как символическое изображение «ласковой и доброй руки судьбы, нашедшей Литву в дебрях истории и поднимающей ее из бездонной тьмы к жизни»<sup>195</sup>, в ларионовской же интерпретации репродукция картины, увиденной Артемом в детстве, становится отправной точкой для создания фольклорного плана, программирует ассоциации как сказочного, так и психологического характера. «Осенью мы уехали,— продолжает Артем,— и я никогда больше не видел этой картины (...); но все детство свое я мечтал о том, чтобы иметь такое же игрушечное королевство, крошечный живой мир...» (69).

Детская мечта Артема сбылась, но сбылась в страшном, перевернутом виде. «Глупенькая ты моя, ничего ты не поняла. Ведь это мы копошимся в игрушечном саду, но не на добрых руках лежит наш ненастоящий мирок» (70).

После рассказа Артема о виденной в детстве картине сам сюжет повести начинает восприниматься читателем в сказочном виде, но это сказка «перевернутая», злая сказка. Поэтому фольклорные волшебносказочные структуры и утверждаются в повести и—одновременно, как того требуют законы интертекстуальности, о чем мы скажем позднее,— либо разрушаются, либо трансформируются.

Как в народной волшебной сказке, художественное пространство повести организует противопоставление «свой мир — чужой мир», проходящее через все повествование. Как в волшебной сказке, в «Сказке королей» «свой мир»—это мир человеческий, а «чужой мир», в буквальном смысле слова,—мир нечеловеческий. Как в сказке, герой отправляется в путь, причем не выбирая этого пути, не по своей воле (буквально: «поди туда, не знаю куда»), и, соединив своим путем различные миры, находит в этом нечеловеческом «чужом» мире свою суженую, «принцессу» (так Артем называет Дениз). Как часто бывает в

<sup>195</sup> Эткинд М. Г. Мир как большая симфония. Л., 1970. С. 72.

сказке, путь Артема носит фантастический «мгновенный» характер (опять-таки буквально: подхватило вихрем, понесло...), а «чужой мир», представший поначалу перед Артемом в облике «серебряного сумеречного сада», очень скоро раскрывает свою подлинную—мертвую природу: «Море зелени, удивительно однотонной зелени, ни пятнышка хоть немного другого оттенка. Словно весь этот лес поливали с вертолета ядовито-изумрудным купоросом» (25). Мотив космического путешествия, образы дома, сада, леса, играющие в повести весьма важную роль,— **все** это обнаруживает, при внимательном рассмотрении, глубинную фольклорно-сказочную структуру.

Сказочный план повести естественно переходит в научно-фантастический. «Чужой мир», похожий на сказочное мертвое царство Кощея Бессмертного,— место обитания могущественной, но одряхлевшей, потерявшей искру жизни цивилизации. «Мы очень берегли себя,— рассказывает Юп Артему.— Слишком берегли. И чтобы лучше беречь каждого человека, мы до предела ограничили рождаемость. Прошли десятки лет, сотни, и на нашей планете остались одни старики. Мы перестали летать в космос, спускаться в глубины океана и в кратеры вулканов. Мы очень боялись за себя! Но один за другим гибли наши товарищи, гибли из-за нелепых, непредугадываемых случайностей. И тогда мы сделали последнюю ошибку: вместо того, чтобы попытаться родить новое поколение — может быть, это нам бы и удалось, потому что наша медицина стояла, да и сейчас стоит на недостижимом уровне — мы решили восполнить недостаток людей путем создания подобных себе биороботов» (59). В рассказе Юпа возникает картина отхода от жизни целого человечества, постепенного вытеснения человека биороботами, эмоций—логикой, естественного—искусственным. Цивилизация Юпа— это цивилизация разумных, но мертвых (как Кощей Бессмертный) машин.

Поэтому конфликт повести в его научно-фантастическом измерении—это конфликт человека и машины. О. Ларионова мастерски совмещает сказочные и научно-фантастические значения. Мир разумных,

но мертвых машин, завидующих живой человеческой плоти и человеческому восприятию жизни, действительно, легко сливается с образом фольклорно-сказочного «чужого» мира, в котором обитают нечеловеческие существа, символически воплощающие царство смерти. В научно-фантастическом открывается сказочное, а в сказочном обнаруживается рациональная четкость научно-фантастических конструкций. Так, например, традиционный сказочный сад, в котором оказались похищенные злыми «бессмертными королями»-био-роботами Артем и Дениз, как говорилось, обманчив. Он скоро предстает в своем подлинном (и тоже сказочном) виде темного, дремучего леса. Однако мертвая его природа раскрывается уже научно-фантастическим способом, как воплощение мертвящего всеобще-рассудочного царства механической логики: «Держась за руки, они (Артем и Дениз.—Е. Н.) подошли к клумбе. Невиданный разгул красок, все оттенки алого и фиолетового, а цветы одинаковые—примитивные пять лепестков, крошечная бутылочка пестика и щетинка черных тычинок. Просто цветок. Не ромашка, не сурепка, даже не куриная слепота. Ботаническая схема. Он попытался припомнить деревья, виденные вчера,—и с ужасом понял, что и это были не тополя или березы, а нечто среднее, безликое, мертвое в своей абсолютной правильности» (34).

Этот эпизод символичен. «Бессмертные короли» попытались смоделировать живую природу—и получилась ботаническая схема. Машина породила только то, что и могла породить, то есть—машинное. «Мы сейчас требуем от вас только свое»,— заявляет Артему Юп (59), но разве можно считать «своим» то, что изначально является для человека «чужим», то, что как раз отличает человека от машины?

Так в сказочно-фантастическом действии возникает психологическая проблематика, воплощающаяся в повести в самом развитии этого сказочно-фантастического действия. Сказочное (путешествие доброго героя в злой «чужой» мир, борьба с чудовищами, обретение суженой) и научно-фантастическое (встреча с инопланетной машиноподобной



цивилизацией) оказываются в повести своеобразной формой выражения главного: внутренней эволюции Артема, волей сказочных и научно-фантастических обстоятельств поставленного не просто в экстремальную, но обнажающую пределы человеческого существования ситуацию.

Посмотрим, как развивается эта ситуация. Молодой инженер Артем, получивший квартиру в новом доме на окраине города, собирается устраивать новоселье. Однако это радостное событие почему-то не радует героя, которому «совсем худо». Это состояние героя задается в самом начале описанием маргинального, «промежуточного», еще не городского, но уже давно не деревенского пейзажа, в котором подчеркивается неустроенность, запущенность, неуютность. Таково состояние мира и оно подстать состоянию героя. «А иногда, когда случалось совсем худо, возникало ощущение абсолютной утраты пространства там, за окном, и не было не только земли и неба — не было ничего, просто первобытный хаос, не разделенный на твердь и хлябь. Сегодня Артему было худо именно в такой степени» (10).

Этот глобальный, можно сказать, космический уровень ощущений героя сразу же переводится автором на микроуровень предельно суженный, бытовой, но не исчезает, а как бы подсвечивает изнутри последний. «В квартиру он (Артем.—Е. Н.) вошел тихо, словно мог кого-то разбудить. Но будить было некого, и, досадуя на никчемную свою осторожность, он демонстративно громко потопал по кухне и грохнул возле холодильника сумку и сетку с консервами. Поддержав брюки на коленях, присел и начал меланхолично переправлять банки, пакеты и свертки в белое, замшелое изморозью нутро. Если уж ты такой кретин, что при всем желании не можешь промоделировать простейшую семейную жизнь, то твоих ребят это не должно касаться. Завтра новоселье, и они соберутся на твою прекрасную-распрекрасную квартиру. А ты принимай. И рожу делай соответствующую, благодушную. В сторону чужих дам—особливо. Вот и абрикосовый компот на тот же предмет. Ах, смотрите, он догадался купить для нас абрикосы! Ах, льдинка в сиропе! Темка, ты

молоток, даром, что похож на Алена Делона! И чужие дамы, сажая липкие кляксы на декольте, примутся опохмеляться абрикосовым компотом.

И тогда свои ребята поймут, как ему худо» (10).

Мы привели эту длинную цитату (вполне уместную, к слову сказать, в какой-нибудь современной повести из городского быта), потому что она хорошо раскрывает исходное положение, в котором пребывает герой. «Сказки,—отмечает В. Я. Пропп,— исходят из некоторой ситуации нехватки или недостачи». Именно из этой ситуации «недостачи» и исходит действие «Сказки королей». «Эту недостачу,—продолжает В. Я. Пропп,—можно сравнить с нулем, который в ряду цифр представляет собой определенную величину»<sup>196</sup>. Самая распространенная форма «недостачи» (недаром В. Я. Пропп упоминает ее прежде всего) — «недостача невесты (или друга, вообще человека). Эта недостача иногда обрисована очень ярко (герой намерен искать невесту), иногда же она словесно даже не упоминается. Герой холост и отправляется искать невесту»<sup>197</sup>. Артем и оказывается в начале действия в такой «нулевой» ситуации. В сказке «недостача» мотивирует дальнейший путь героя, по мере прохождения которого происходит ликвидация недостачи. Артем, как сказочный герой, окажется на этом сказочном пути, как бы втянувшим в себя Артема, выбравшем его для испытания, но прежде чем говорить о фантастических событиях, которые вот-вот обрушатся на ничего не подозревающего героя, необходимо подчеркнуть следующее. В отличие от собственно волшебной сказки ситуация «недостачи» в повести О. Ларионовой имеет еще и очень важное психологическое и бытовое наполнение. Ассоциация с современной бытовой «городской» повестью возникает не случайно. Задается некий средний стандартный уровень неустроенного быта с квартирным дискомфортом, соответствующим и дискомфорту окружающего дом полу-строительного, полу-природного, развороченного пространства, и душевному дискомфорту Артема. Ситуация «недостачи» из мира внешних

<sup>196</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С 36 - 37

<sup>197</sup> Там же. С. 37.

событий, характерного для сказки, перемещается также и во внутренний мир героя, которому «худо». Сказка остается, но как бы «переворачивается». В фольклорной сказке герой вначале действия носит маску «дурака», скрывающую его высокий облик. Это выражается прежде всего во внешнем неприглядном виде «запечника» Иванушки, и в насмешках над ним старших братьев, и в отсутствии у Иванушки самого необходимого. Артем же, подчеркивает О. Ларионова, «гораздо красивее и Алена Делона» (11), и друзья его, надо полагать, любят, и квартиру получил, и вообще, чего ему еще надо?... Внешнее благополучие героя, однако, оказывается, как выясняется из дальнейшего, лишь маской, причем маской, как и в сказке, «дурацкой». Ибо это внешнее, стандартное благополучие, представляющее собой реализацию самых расхожих бытовых и банальных представлений, в начале действия определяет и душевный облик героя. Артем в начале действия и во время знакомства с Дениз раскрывается именно на этом стандартном уровне. Он, так сказать, в меру банален, в меру ироничен, в меру добродушен, в меру вспыльчив и так далее — и все в меру. Это выражается и в злоупотреблении Артемом молодежным жаргоном, и в постоянном проецировании своих поступков на некий интертекстуальный литературный экран («О беспомощность двадцатичетырехлетнего современного человека! Равик подле умирающей Жоан. Роберт Локамп и Патриция Хольман. Этот, как там у Хема, и евонная Кэтрин. Литература, литература, литература...»—14), и в нарочитой грубоватости и прямолинейности. Словом, в начале действия Артем таков, каков окружающий его бытовой мир. Это действительно, если воспользоваться словом В. Я. Проппа, «нулевое» состояние души. Но это состояние неподлинное, хотя сам Артем об этом не подозревает. Но ему, как мы видели, «худо». Почему «худо», Артем и сам не может толком объяснить, но недаром в этом состоянии, когда ему «худо», мерещится герою «первобытный хаос» пространства, «не разделенный на твердь и хлябь». Подлинная душа героя иная, чем та психологическая маска в меру банального и в меру оригинального «своего парня», в которой эта душа

поначалу предстает. Но, повторим, сам Артем об этом не знает, вот и тоскует он, сам не зная о чем.

Представим теперь, что речь идет не о фантастической, а о бытовой повести. Что будет с героем дальше? Опыт современной психологической прозы убеждает, что существование Артема в виде «бытового человека» при всей тоскливости этого существования необычайно прочно. Ведь быт обладает одним неперменным качеством — он инерционен, что позволяет ему постоянно воспроизводить самое себя. Инерция быта тащила бы за собой героя, и победить ее Артему было бы крайне сложно, ибо, чтобы победить, надо бороться, а у Артема в начале действия просто нет стимулов для борьбы, кроме смутного ощущения, что ему «худо». Словом, в бытовой повести судьба Артема составила бы, вероятней всего, еще один современный вариант известной еще со времен И. А. Гончарова «обыкновенной истории».

Но перед нами—сказка. Психологически-бытовое наполнение сказочной ситуации «недостачи» почти уничтожило, казалось бы, ее сказочный смысл, но именно в этот момент торжества бытового здравого смысла следует неожиданный, резкий, как удар, сказочный поворот судьбы героя, которая становится фантастической. «Далее шел кошмар, удешаженный своей бесконечностью. Артема переворачивало, мягко швыряло из стороны в сторону..., и он продолжал плыть, падать, парить и самым мучительным было именно это отсутствие хоть какой-нибудь твердой точки, за которую можно было бы зацепиться» (12—13). Пластически изображенный момент перехода в «чужой» мир обозначает начало нового и важного этапа внутренней эволюции героя. Первые впечатления Артема, очнувшегося в своей квартире, ставшей, при всей ее будничной привычности зловеще-незнакомой, вопреки всякой логике находящейся не на девятом этаже, а в каком-то туманном саду, носят шоковый характер. Шок от встречи с чудом разрушает инерцию бытового существования, броня быта, скрывающая подлинную душу героя, покрывается первыми трещинами. Такой же шок испытывает Артем и от

встречи с Дениз, непонятным пока герою образом оказавшейся в его квартире. Артем поначалу пытается воспринимать невероятное как сон или как смешную, гротескно-нелепую, водевильную ситуацию («красавица из Парижа» в квартире «молодого специалиста»), но все это лишь слабые попытки бытового сознания героя защититься от сказки. «Сказке,—замечает известный фольклорист М. Люти,—знаком шок красоты»<sup>198</sup>. Дениз, увиденная глазами Артема, красива как в сказке. И шок, который испытывает, глядя на нее, Артем, вызван не только «невозможностью» событий, это именно сказочный «шок красоты», знаменующий встречу Ивана-царевича и Елены Прекрасной.

Таким образом, научно-фантастическое «чудо» переключает героя и в психологическом, и в сказочном смыслах из бытового плана в план иной: не быт, а бытие раскрывается перед Артемом и Дениз. События, в которые оказался вовлечен Артем, предельно интимны (история любви) и предельно глобальны (от любви героев зависят судьбы миров). Ситуация оказывается принципиально многозначной, и важно подчеркнуть два момента. С одной стороны, на Земле, в реально-бытовом измерении Артем никогда бы не встретился с Дениз и поэтому он, казалось бы, должен благодарить всемогущих, как боги, пришельцев, подаривших ему сказку. Но, с другой стороны, эти пришельцы во всем своем техническом совершенстве беспомощны, Артем и Дениз для них — подопытные кролики, которые должны вернуть пришельцам настоящие силы, открыв им тайну любви—тайну жизни. И Артем проклинает пришельцев, сделавших его любовь объектом холодного научного анализа. Не случайно Артем называет того единственного из инопланетян, кто общается с ним, Юпом, потому что «Юп—это верховное божество у древних римлян» (42), а Дениз позднее добавляет: «Юп—имя для прислуги, а не для хозяина, разве нет?» (52). Хозяин и слуга, бог и дьявол, сказочный «добрый

---

<sup>198</sup> Lüthi M. Ästhetik in Märchen.— Enzyklopädie des Märchens.— Bd. L— L. 4.—Berlin — New York, 1976—S. 918.

помощник» и злой колдун,—эти антиномические характеристики пришельцев обнаруживают внутреннюю кризисность научно-фантастической ситуации, которая по мере развития действия усиливается. Любовь Артема, зарождение и развитие которой показывается в повести психологически укрупненно, постепенно размывает первоначальную «дурацкую маску» героя, Артем меняется, его личность, как и его любовь, укрупняется, и, наконец, наступает момент, когда весь этот подспудный, внутренний процесс, открытый читателю, но не герою (ибо он проходит поначалу бессознательно, безотчетно), открывается и самому герою. Артем стал иным, чем был в начале, точнее, он стал тем подлинным Артемом, который скрывался за маской «бытового человека» и заставлял этого «бытового человека» чувствовать, что ему, несмотря на все благополучие, «худо». И этому, подлинному, Артему в его внутренних монологах открывается новое сознание. Он обращается к Дениз, но говорит не вслух, а про себя, ибо слова, сказанные вслух, меняют свое значение. Эти слова Артем знал и раньше, но теперь они означают не знание, а состояние души: «Знаешь ли ты, Дениз, что день вместе—это два дня? Мы чураемся прописных истин, мы высокомерно, по-щенячьи презираем цитаты классиков, вбитые в наши головы на ненавистных уроках литературы. За эти цитаты заплачено сполна, чеки—«четверки» и «пятерки» в сданных на макулатуру дневниках, и мы квиты, мы вправе вышвыривать из своих голов все ясное и элементарное, не одобренное мускусным душком парадоксальности. Попробуй сейчас сказать за столом, где сидит трепливое инженерье, что умирать надо агитационно. Или что самое дорогое у человека— это жизнь. Засмеют!

А ведь это так, Дениз, и самое дорогое у человека—это действительно жизнь. Только вот в чем подкачал классик: она дается не один раз. Потому что если любишь — проживаешь две жизни: за себя и за того, другого» (67).

Но чем ярче разгорается любовь Артема, чем полнее выявляется его подлинная личность, тем сильнее нарастает ощущение кризисности.

Пришельцы создали ситуацию поистине пограничную, критическую: они подарили Артему сказку, в которой только и могла реализоваться его личность, но теперь требуют заплатить долг. И цена непомерно велика. Да, любовь Артема не могла состояться без сказочного вмешательства пришельцев, но пришельцы требуют отдать эту любовь им. Все, что переживает, что чувствует Артем,— подлинно, но одновременно— запрограммировано жестокими условиями опыта. И одно отрицает другое. Чем сильнее любит Артем, тем сильнее он чувствует свое состояние подопытного кролика. «Если бы требовалось одним словом,—замечает современный психолог,— определить характер критической ситуации, следовало бы сказать, что это ситуация невозможности. Невозможности чего? Невозможности жить, реализовывать внутренние необходимости своей жизни»<sup>199</sup>. Любовь героя стала «внутренней необходимостью» его жизни, но в мертвом лесе, созданном инопланетянами в отсеке звездолета, жизнь невозможна. Именно подлинность любви заставляет героя осознать невозможность отдать ее «чужакам».

«Так что же делать,— напряженно размышляет Артем,— что делать, чтобы вырваться из цепких лап этих, с позволения сказать, богов? Что делать, чтобы каждый мой день был твоим днем, чтобы каждый твой миг был моим мигом? Я ведь хочу так мало: просто быть вместе, до седых-преседых волос, как эти легендарные греки... как их? Мы еще потешались над ними... А, Филемон и Бавкида. Что мы понимали, сопляки, д'Артаньяны? Безднадежное щенячество, могущее длиться до самой старости, до потери способности чувствовать вообще, если не вмешается что-то страшное, если не выдернут землю из-под ног, как сейчас, когда висишь в безвоздушном пространстве и даже нельзя дергаться и разевать рот от ужаса—смотрят ведь!» (67—68).

Что же делать?—спрашивает Артем, и выясняется: ничего сделать нельзя.

---

<sup>199</sup> Василюк Ф. Е. Психология переживания. Анализ преодоления критических ситуаций. М., 1984. С. 25.

Ничего сделать нельзя потому, что даже захоти Артем научить пришельцев человеческим чувствам, все равно ничего бы не получилось. Ведь, по словам философа, машина «предопределена в своем поведении, в своем функционировании. Как таковая она характеризуется прочно-неизменными свойствами, т. е. она инертна. Основной принцип бытия и функционирования машины заключается в инертности, в инерции<sup>200</sup>. Поэтому овладеть миром человеческих эмоций, «научиться любви» машина не может — для этого ей надо перестать быть машиной, то есть — уничтожить себя<sup>201</sup>. Скорее бы пришельцы научились «бытовому сознанию» Артема, которое, как уже говорилось, тоже строится на принципе инертности. Но Артем уже преодолел силу инерции. Словом, цивилизация Юпа (машинный мир) требует от Артема и Дениз (человеческого мира) как раз то, что отличает человека от машины. Мертвый мир хочет научиться жизни, но ведь «человек всегда сам и только сам может пережить события, обстоятельства и изменения своей жизни... Никто за него это сделать не может, как не может самый искушенный учитель понять за своего ученика объясняемый материал»<sup>202</sup>.

Желание пришельцев «научиться любить» не только жестоко и безнравственно, но и смертоносно. И первым это чувствует Артем: «Я люблю тебя, Дениз, я люблю тебя больше света белого, больше солнца красного. Я люблю тебя, но если бы у меня сейчас была граната, которой можно было бы взорвать к чертям собачьим весь этот мир, эту планету,—

---

<sup>200</sup> Какабадзе З. М. Проблема человеческого бытия. Тбилиси, 1985. С. 262.

<sup>201</sup> Это столкновение «машинного» и «человеческого» подробно разработано в научной фантастике С. Лема, особенно впечатляюще в романе «Солярис». И показательно, что Хари-биоробот, «муляж», созданный фантастическим Океаном, осознав себя человеком, совершает самоубийство. «На немногих страницах с убеждающей силой показано, как машина «очеловечивается»; вот это умная любящая женщина, желающая добра герою, страдающая от трагического разрыва между машинным телом и человеческой душой. (...) Трагедия Хари—это трагедия мыслящей машины, исполняющей роль человека. И поэтому самоубийство Хари-машины у Лема не менее трагично, нежели самоубийство Хари-человека». (Бирюков Б. В., Гутчин И. Б. Машина и творчество. Результаты, проблемы, перспективы.— М., 1982.—С. 17). Трагедия машины, осознавшей инертность как принцип своего существования и восставшей против него, исследуется С. Лемом в повести «Маска» (см. об этом: Бак Д. П. Самосознание персонажа и особенности авторской позиции в «Маске» С. Лема//Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики.—Кемерово, 1986.—С. 153—162.

<sup>202</sup> Василюк Ф. Е. Психология переживания. С. 11.



я швырнул бы эту гранату нам под ноги, Дениз. ...Потому что мир, разучившийся любить, не может, не смеет, не должен существовать во Вселенной!» (71).

Отчаяние героя подготавливает кульминацию действия. Некоторые фольклористы употребляют термин «антисказка» для определения «сказок, которые заканчиваются трагически, в противовес обычному и определяющему жанр счастливому разрешению конфликтов»<sup>203</sup>. Кульминация «Сказки королей» антисказочна: «злые короли» убивают Дениз. До момента смерти Дениз действие развивалось по сказочной схеме. В фольклорной волшебной сказке после «недостачи» следует путь героя (который он, как и Артем, не выбирает). Этот путь героя строится как цепь испытаний. «Первое испытание (предварительное—проверка поведения, знания правил), ведущее к получению чудесного предмета, является ступенькой к основному, заключающему главный подвиг—ликвидации беды-недостачи. (...) Обязательный счастливый финал, как правило, заключает женитьбу на царевне и получение полцарства»<sup>204</sup>. Артем выдерживает первое, предварительное испытание (на нравственные качества — «проверка поведения»), в результате чего получает «чудесное средство» — любовь Дениз, но ликвидации беды-недостачи не будет. Не будет и «женитьбы на царевне». О. Ларионова достигает сильного художественного эффекта, сталкивая сказку и антисказку, как бы обманывая ожидания читателя, настроившегося на сказочную волну и желающего, чтобы, по сказочной логике, все кончилось «хорошо». Но Артем не может победить пришельцев, более того, невольно подсказывает им зловещую развязку действия, заявив Юпу, что им «ничего не осталось. Разве что—терять» (74). Пришельцы, которым не дано понять любовь, охотно пользуются этой подсказкой: «Так вот оно что—боги решили досмотреть спектакль до конца. И он сам подсказал им содержание

<sup>203</sup> Moser-Rath E. Antimärchen—Enzyklopädie des Märchens.—Bd. 1.—L. 3.—Berlin — New York, 1976.—S. 609—610.

<sup>204</sup> Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства//Ранние формы искусства. М., 1972. С. 185.

последнего акта. Им было ровным счетом наплевать на то, что такое «любить». Но зато как интересно, наверное, показалось им, бессмертным, что такое—«терять» (75).

Смерть Дениз потрясает Артема и придает его любви небывалую силу, уничтожающую злой мир. Эта сила—сила памяти: «...Юп, которому так и не дано было вспомнить, что значит «любить», вспомнил другое. Он вспомнил, что значит «терять», и, движимый горестной и справедливой силой этой памяти, врубил смертоносные фотонные двигатели исполинского корабля, сметая со своей усталой планеты зажившихся богов и всю мощью стартового удара воздавая им богово» (77).

То, что не смогла сделать любовь, сделала смерть, обнаружив истинную цену любви. Эта цена—судьба целого мира. Как уже говорилось, предельно интимное оборачивается (и это соответствует законам и сказки, и фантастики) предельно глобальным. Трагедия любви, заменившая сказку, взрывает застывший в машинообразной инерции мир пришельцев. Здесь возникает сложный и многозначный символ, содержание которого трудно передать при помощи какой-то логически выстроенной формулы, здесь уместнее, вероятно, интертекстуальная поэтическая параллель. Финал ларионовской «Сказки королей» удивительным образом перекликается с известным стихотворением С. Кирсанова «Под одним небом», лучшим (или одним из лучших) в творческом наследии поэта:

Под одним небом, на Земном Шаре мы с тобой жили,  
 где в лучах солнца облака плыли и дожди лили,  
 где стоял воздух — голубой, горный, в ледяных звездах,  
 где цвели ветви, где птенцы жили в травяных гнездах.  
 На Земном Шаре под одним небом мы с тобой были, и,  
 делясь хлебом, из одной чашки мы с тобой пили.  
 Помнишь день мрака, когда гул взрыва расколол счастье  
 чернотой трещин — жизнь на два мира, мир на две части?

И легла пропасть поперек дома, через стол с хлебом,  
 разделив стены, что росли рядом, грозовым небом...  
 Вот плывут рядом две больших глыбы, исходя паром, а они  
 были, да, одним домом, да, Земным Шаром...  
 Но на двух глыбах тоже жить можно и живут люди, лишь во  
 сне помня о Земном Шаре, о былом чуде,—  
 там в лучах солнца облака плыли и дожди лили, под одним  
 небом, на одном свете мы с тобой жили <sup>205</sup>.

Стихотворение С. Кирсанова представляет собой развернутую метафору, основанную на сравнении: гибель любви похожа на гибель мира <sup>206</sup>. Вместе с тем «Под одним небом» можно прочитать и в контексте (пусть и опосредованном) системы научной фантастики <sup>207</sup>. И тогда в нем открывается некий более глубокий смысл, нежели тот, что исходит из простого сравнения. Потенциальные элементы научной фантастики изменяют привычную структуру образа, основанного на сравнении, вместо образа-сравнения возникает образ-отождествление, происходит реализация метафоры, усиливающая художественный эффект: не гибель любви похожа на гибель мира, а гибель любви есть одновременно гибель планеты, она непосредственно приводит к взрыву целого мира. Именно это и происходит в «Сказке королей», где смерть Дениз приводит к гибели всего мира бессмертных биороботов. Смерть усиливает любовь, а любовь, усиленная утратой, взрывает мир, не имеющий права на существование.

Последний эпизод повести—Артем, возвращенный Юпом на Землю, идет, «оскальзываясь на льдинках еще не вставленного, но уже разбитого стекла» (78), к своему дому, и, кажется, все вернулось к исходной точке развития действия. Но только кажется, ибо с Артемом теперь «цепкая боль памяти», от которой ему никуда не уйти. Эволюция характера героя за-

<sup>205</sup> Кирсанов С. Книга лирики. М., 1966. С. 338.

<sup>206</sup> Подробный анализ этой метафоры в стихотворении С. Кирсанова см.: Дубровин А. Цель художника.—М., 1972.—С. 256—271.

<sup>207</sup> Правомерность такого прочтения обосновывается в нашей статье: Неёлов Е. М. Мотивы научной фантастики в современной советской поэзии// Русская литература. Вып. 6. Алма-Ата, 1976. С. 99—104.

кончилась и схематически ее можно обозначить так: «нулевое состояние» - шок «невозможного» и шок «красоты»— любовь— смерть-память. Именно «память» отличает нового Артема от прежнего, погруженного в обыденное и «нулевое» состояние мира. Сказка к концу действия ушла из повести, но она оставила о себе память, которая своей болью очищает душу героя и открывает ему новое, не бытовое, а трагедийное состояние мира.

В научной фантастике последнего времени отчетливо заметно тяготение к бытовой достоверности и психологизму. Однако у многих авторов попытки совместить быт и психологию с научно-фантастической сюжетикой и образностью оборачиваются неудачей, внутренняя сказочность научной фантастики противоречит бытовым и психологическим формам. Творческий опыт О. Ларионовой наглядно показывает возможность плодотворного соединения несоединимого, обогащающего художественный мир научной фантастики.

\*\*\*

Ощущение необходимости интертекстуального подхода в современной фантастике усиливается. Это вполне соотносится с общей склонностью нашей новейшей литературы к цитатности. По словам Э.Макштейн, «цитатность не изобретение постмодернизма, само открытие цитатности восходит к эллинистическим и византийским временам. Однако не случайно она так характерна для многих постмодернистов, а в России, при любви к литературе и знанию её, она особенно плодотворна»<sup>208</sup>.

Ярким примером усиления роли интертекста в фантастике 90-х годов XX века является творчество В.Пелевина. Правда, критики, по традиции не любящие и не знающие нашу фантастику и поэтому считающие её

<sup>208</sup> Макштейн Элизабет. Три словечка в постмодернистском контексте // Вопросы литературы. 1996. №2. С. 99.

«заведомой развлекаловкой», вынуждены, говоря о Пелевине, проявлять завидную изобретательность, чтобы избежать точного жанрового определения. «Пелевин уходит из фантастики как жанра в фантастику как литературный приём», – говорит один<sup>209</sup>. «Проза Пелевина – это вещи сны, сны ясновидца», – добавляет другой<sup>210</sup>. «...Пелевин прежде всего и по преимуществу придумщик, фантазёр (а не фантаст!), сюжетчик, – может быть, лучший у нас на сегодняшний день», – уточняет третий<sup>211</sup>.

На мой взгляд, определение «придумщик, фантазёр, сюжетчик», – есть определение именно фантаста (если не понимать под фантастикой только фантастику «ближнего прицела» 40-50-х годов, как, вероятно, думают некоторые критики), а схоластические попытки строго разделить фантастику как жанр и фантастику как литературный приём весьма напоминают попытки, разрезав яблоко, гадать, какая из его половинок – яблоко, а какая – уже апельсин. (В самом деле, где точная граница между «жанром» и «приёмом» в романах Уэллса, братьев Стругацких, в фантастической эпопее Толкиена, а за пределами жанрово-обусловленных форм фантастики в русской литературе – в «Пиковой даме» Пушкина или, скажем, в «Жар-цвете» Амфитеатрова? Приём ведь всегда оказывает жанрообразующее действие). В пелевинском творчестве безусловно заметно влияние пробивающейся сквозь хаотическое брожение современной фантастики предшествующей фольклорной (и литературной) традиции. Думается, что в современных условиях методологически плодотворно, а с интертекстуальной точки зрения – просто необходимо отмечать в очевидном «новом» не всегда очевидное «старое», позволяющее в хаосе видеть если не порядок, то попытку его рождения (возрождения). По отношению к В.Пелевину это тем более интересно, что он имеет, по первому впечатлению, репутацию «нового»

<sup>209</sup> Некрасов Е. Виктор Пелевин. Синий фонарь (рецензия) // Октябрь. 1993. №5. С. 185.

<sup>210</sup> Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. №12. С. 210.

<sup>211</sup> Чупринин С. Сбывшееся небывшее // Знамя. 1993. №9. С. 182.

(экспериментатора, постмодерниста, «турбореалиста», «психоделиста»<sup>212</sup> и так далее).

Вот, к примеру, один из лучших рассказов В.Пелевина «Проблема верволка в Средней полосе».

История турпохода, затеянного в одиночку студентом Сашей Лапиным, завершается превращением его в волка, точнее, в оборотня, существующего и в зоо- и в антропоморфной ипостасях. При всей возможной «психоделической» новизне эта фантастическая история подчеркнута узнаваема, ибо вписывается в ряд хорошо известных литературных и фольклорных контекстов. Самый общий и широкий из них образует традиция, которая берёт своё начало, вероятно, ещё в «Золотом осле» Апулея и насчитывает в мировой литературе огромное число различного рода вариаций на тему превращения человека в животное. У Апулея, как подчёркивает М.Бахтин, «древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция – это смерть, сходжение в преисподнюю и воскресение»<sup>213</sup>.

Этот древнейший, хотя и смещённый, переосмысленный автором парадигматический ряд «смерть – преисподняя – воскресение» легко обнаруживается в рассказе В.Пелевина и составляет один из планов его содержания. Не случайно в начале действия и мир природы («...начинался жидкий лес, какой-то нездоровый, как потомство алкоголика»<sup>214</sup>), и мир человека (убогая просёлочная дорога, заброшенные деревни, хлопающая на ветру нелепая «клубная афиша с выведенным зеленой гуашью названием французского авангардного фильма» в пустом поселке<sup>215</sup>) в равной степени отмечены печатью неподлинности, ущербности, вымороченности. Показательно, что в Конькове, отправной точке сашиних странствий, людей вроде бы и не видно, зато бросаются в глаза гипсовые

<sup>212</sup> Так он аттестован в издательской аннотации к сборнику «Синий фонарь» (М.: Текст, 1991. Серия «Альфа-фантастика»). Конечно же, оценка В.Пелевина как (прежде всего) просто хорошего рассказчика (С.Чупринин) представляется куда более верной.

<sup>213</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 272.

<sup>214</sup> Пелевин В. Синий фонарь. С. 47.

<sup>215</sup> Там же.

скульптуры – «братья по небытию» (так автор перетолковал расхожий научно-фантастический штамп «братья по разуму», что сразу же создает несколько новых подтекстов). Это – смерть. Блуждания героя по ночному лесу, его страхи – преисподняя, а встреча со стаей оборотней и метаморфоза (ибо, оказывается, Саша пришел не случайно, он, сам того не зная, ощутил зов) – это уже воскресение: став оборотнем, Саша открывает целый чудесный мир («...смысл жизни чувствовался непрерывно и отчетливо, как некое вечное свойство мира, и в этом было главное очарование нынешнего состояния»<sup>216</sup>).

Более узкий и более близкий контекст вносит, однако, в это идиллическое изображение воскресения человека в животном облике вполне определенные коррективы. Речь идет о контексте фольклорных, прежде всего славянских представлений, по которым волкодлак – существо нечистое, злобное и опасное (если не считать невольных волкодлаков, вызывающих скорее жалость<sup>217</sup>). В рассказе В.Пелевина имеется целый ряд деталей, вполне точных в фольклорно-этнографическом смысле. Одни из них лежат на поверхности, однозначны (оборотни, например, все время смеются, а смех, громкий хохот, как известно, – постоянный признак нечистой силы). Другие же – многозначны: например, в самом начале рассказа мы узнаем, что редкие автомашины почему-то не подбирали одиноко шагающего по дороге Сашу, а какая-то гражданка даже «показала ему кукиш, длинно высунув руку из окна красной «Нивы»»<sup>218</sup>.

Такое поведение, безусловно, вписывается в уже отмеченную нами общую картину вымороченности и неподлинности («смерти») человеческого мира, но одновременно, если вспомнить фольклор, – это ведь оберег от волка. При встрече с ним «молчат, не дышат, прикидываются мертвыми, или же, наоборот, показывают ему кукиш,

<sup>216</sup> Там же. С.57.

<sup>217</sup> Новичкова Т.А. Русский демонологический словарь. Спб.,1995. С. 116.

<sup>218</sup> Пелевин В. Указ. соч. С. 46.

отпугивают угрозами, стуком, криком, свистом»<sup>219</sup>. Собственно, все это и проделывают с Сашей немногочисленные встречающиеся ему люди в начале действия, еще до того, как и герой, и читатели узнают о том, что Саша стал ликантропом. Следовательно, они с самого начала видят в Саше оборотня, и это «с самого начала» создает новую смысловую перспективу. Таким образом, в мире В.Пелевина быть оборотнем – и хорошо, и плохо, и, можно полагать, в этом уходе от однозначности, присущей фольклорной быличке, и заключается один из моментов нового авторского толкования старой традиции.

Еще более узкие контексты – литературно-сатирические и литературно-фантастические. Это, конечно, М.Е. Салтыков-Щедрин, причем, не только по некоему общему читательскому ощущению, но и опять же по целому ряду деталей. Таково, например, рассуждение Саши о том, что «стучаться к какой-нибудь бабке не хотелось, да и было бесполезно, потому что пускающие переночевать бабки живут обычно в тех местах, где соловьи-разбойники и кашеи, а здесь был совхоз «Мичуринский» - понятие, если вдуматься, не менее волшебное, но волшебное по-другому, без всякой надежды на ночлег в незнакомом доме»<sup>220</sup>. Это рассуждение прямо отсылает читателя к сатирической поэтике Салтыкова-Щедрина, в которой слово «волшебный» применительно к сфере официальной реальности является одним из ключевых, ибо все волшебство, по Салтыкову-Щедрину, происходит «от начальства»<sup>221</sup>.

Самый ближний контекст пелевинского рассказа – контекст отечественной фантастики XX века. Первая половина рассказа построена по жанровым канонам фольклорной волшебной сказки, вторая – по законам былички.<sup>222</sup> И первая часть (особенно начало) представляет собой

<sup>219</sup> Славянская мифология. М., 1995. С. 104.

<sup>220</sup> Пелевин В. Указ. соч. С.48.

<sup>221</sup> О «пошехонском волшебстве» см.: Гин М.М. Мир и жанр щедринской сказки // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986. С. 21-30.

<sup>222</sup> И здесь вновь обнаруживается переключка с традицией. И.А. Разумова, исследуя особенности современной фольклорной сказки, отмечает продуктивность включения быличного материала в состав



зеркально перевернутое начало повести-сказки Стругацких «Понедельник начинается в субботу», где герой (тоже Саша) путешествует, как и пелевинский персонаж, только он едет навстречу добрым чудесам и подбирает попутчиков (а у В. Пелевина Саша одиноко бредет пешком, и никто его не хочет взять с собой). К Стругацким отсылают и приметы их стиля, заметные в тексте. С поэтикой фантастики связана также разработка самой метаморфозы героя. Если «большая часть превращений в мифе совершается молниеносно и визуально неуловимо»<sup>223</sup>, то у В.Пелевина это превращение Саши в волка вырастает в подробную и пластичную сцену, выдержанную в форме научной фантастики.

И, конечно, рассказ В Пелевина воспринимается сегодняшним читателем на фоне «Собачьего сердца» М.Булгакова, особенно если учитывать «мифологическую эквивалентность собаки и волка»<sup>224</sup>. У В.Пелевина, как мы уже отмечали, быть оборотнем, волком – и хорошо, и плохо. Эта амбивалентность становится понятной, если вспомнить некую двусмысленность противопоставления хорошего пса Шарика (и его плохой жизни) и плохого человека Шарикова (и его, если можно так сказать, нагло-благополучного, с завидными перспективами на быструю карьеру, существования). Ведь если победит «бывший пес» Шариков (а в булгаковской повести профессор Преображенский – это досоветский человек, Швондер – советский: это, так сказать, сатирически изображенный Павел Корчагин, а Шариков – это уже постсоветский тип, подоспевший как раз ко времени действия пелевинского рассказа<sup>225</sup>), то тогда становятся ясными слова старого волка у В.Пелевина: «...только

---

сказочного повествования: «взаимодействие сказок и мифологического рассказа (поверья) приводит к трансформации сказки, не затрагивая жанровой установки» (Разумова И.А. Сказка и быличка. Петрозаводск, 1993. С 106).

<sup>223</sup> Еремина В.И. Миф и народная песня // Миф – фольклор – литература. Л., 1978. С. 13.

<sup>224</sup> Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – фольклор – литература. С.201.

<sup>225</sup> Ср. эту оппозицию, помещенную в некрасовский контекст, в современном романе, одном из лучших в нашей литературе 90-х годов: «Дети Шарикова грызлись с детьми Швондера, обвиняя друг друга во всевозможных грехах, а где-то за митингующей, ликующей и праздно болтающей Москвой, в упоенье вопящей «Долой!» и ничего, кроме своего истощного вопля не слышавшей, застыла огромная молчаливая страна, ощущавшая, что на смену одному злу идет другое, сторой беде – новая» (Варламов А. Лох // Октябрь. 1995. № 2. С. 49).

оборотни – реальные люди», и поэтому у них человеческая тень, а тени людей – это тени животных<sup>226</sup>.

Подробный интертекстуальный анализ пелевинского рассказа показал бы неповторимо-авторское преломление всех отмеченных контекстов в произведении. Нам же важно было лишь подчеркнуть исключительную роль интертекста у писателя, пользующегося репутацией открывателя нового. Острое ощущение необходимости интертекстуального подхода вызывает, собственно говоря, вся современная фантастика 90-х годов 20 века, будь то рассказ В.Рыбакова «Носитель культуры»<sup>227</sup>, который читается как послесловие к знаменитому «Крысолову» А.Грина, или новелла «Изгнание беса» А.Столярова<sup>228</sup>, иначе, чем у В.Пелевина, связанная с «Собачьим сердцем» М.Булгакова, или роман-фэнтези М.Семеновой «Волкодав»<sup>229</sup>, полностью построенный на фольклорно-сказочном (прежде всего волшебном-сказочном) интертексте.

---

<sup>226</sup> Пелевин В. Указ. соч. С.70.

<sup>227</sup> Рыбаков В. Носитель культуры// Фантастика: четвертое поколение. СПб., 1991.

<sup>228</sup> Столяров А. Изгнание беса. М., 1989.

<sup>229</sup> Семенов М. Волкодав. СПб., 1996.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Характерная особенность фольклорного интертекста, как в этом убеждает конкретный анализ фантастических произведений, заключается в том, что он органически включается в другие, уже собственно литературные контексты. Фольклорный интертекст как бы пропитывает собой различные литературные интертекстуальные континуумы, которые, пересекаясь, образуют многомерное семантическое поле. В этом поле и существует конкретное произведение.

При этом, как справедливо замечает П.Е.Бухаркин, «становясь переключкой отдельных овеществлённых в текстах человеческих сознаний, диалогом двух (или нескольких) индивидуумов, в то время как ранее они были способом приобщения единичного (отдельного произведения) к общему (словесной культуре в целом), интертекстуальные связи всё-таки не теряют полностью своей прежней функции – соединения текста с надындивидуальными началами культуры. Подключая к семантическому полю произведения сочинения других авторов, они свидетельствуют о том, что выраженный в цитирующем тексте магистральный художественный смысл присущ не только одному тексту, но и культурному сознанию в его надындивидуальном уровне: присущее нескольким индивидуумам склонно осознаваться как присущее всем, как всеобщее<sup>230</sup>.

Эта, общая для всего словесного искусства нового и новейшего времени, закономерность в фантастике претерпевает усиление, ибо, как мы старались показать, фантастика изначально, по самой своей природе, интертекстуальна. Базовый характер фольклорного интертекста в фантастических мирах, создаваемых писателями-фантастами (и сказочниками), о котором мы говорили, усиливается именно имманентной интертекстуальностью фантастического образа.

Роль фольклорного интертекста в жанрово-обусловленной фантастике столь велика, что позволяет считать научную фантастику,

---

<sup>230</sup> Бухаркин П.Е. Риторика и смысл. Спб, 2001.С. 101-102.

литературную сказку и фэнтези неким новым, современным этапом если не бытия, то инобытия доброй старой – фольклорной – сказки.