



CODEX MANUSCRIPTUS

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ИСТОРИЯ ТЕРМИНА, ИСТОЧНИКИ
ИЗУЧЕНИЯ, АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ



2024



ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

CODEX MANUSCRIPTUS

Выпуск 4

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ ТЕРМИНА, ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ, АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Главный редактор
Д.С. Московская

Ответственные редакторы
А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2024



УДК 82.0
ББК 83 + 83.3
С 66

This is an open access book Distributed
under the Creative Commons Attribution-
NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д.С. Московская, доктор филологических наук, главный научный сотрудник,
заведующий Отделом рукописей, Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ

А.Л. Гумерова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук
В.С. Сергеева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

РЕЦЕНЗЕНТЫ

А.Г. Гачева, доктор филологических наук, и. о. заведующего Отделом новейшей русской
литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук
Е.Ю. Козьмина, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела,
Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

С 66 **Codex manuscriptus**. — М.: ИМЛИ РАН, 2019–.

ISSN 2949-0510 (Print)

ISSN 2949-0502 (Online)

ISBN 978-5-9208-0577-5 (вып. 1)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510>

Вып. 4: Фантастическая литература: история термина, источники изучения,
архивные публикации / гл. ред. Д.С. Московская, отв. ред. А.Л. Гумерова,
В.С. Сергеева. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 384 с. — <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4>

<https://elibrary.ru/OLUXOE>

ISBN 978-5-9208-0744-1 (вып. 4)

В сборнике впервые вводятся в научный оборот переработанный С. Кржижановским для рабоче-крестьянского массового читателя роман Г. Уэллса «Освобожденный мир» и ранее не публиковавшийся перевод статьи Дж. Раскина, а также представлены исследовательские статьи, посвященные жанровым и терминологическим проблемам русской и зарубежной фантастической литературы конца XIX — второй половины XX в.; различным подходам к ее изучению; теории фантастического; рецепции фантастического и его функции в контексте социальных ожиданий.

Книга адресована широкому кругу читателей — преподавателям вузов, аспирантам, студентам-филологам, историкам, культурологам, а также тем, кто интересуется проблемами отечественного фантастования.

Ключевые слова: источниковедение советской литературы, архивная публикация, фантастическая литература, теория фантастического, фантазии, теория литературы, проблема жанра, терминология, русская литература, зарубежная литература.

ISBN 978-5-9208-0577-5 (вып. 1)

ISBN 978-5-9208-0744-1 (вып. 4)

© Коллектив авторов, 2024

© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2024

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

CODEX MANUSCRIPTUS

Issue 4

FANTASTIC LITERATURE: HISTORY OF THE TERM, SOURCES OF STUDY, ARCHIVAL PUBLICATIONS

Editor-in-Chief

Daria S. Moskovskaya

Edited by

Anna L. Gumerova, Valentina S. Sergeeva

Moscow

IWL RAS

2024

Approved for publication by the Academical Council of
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

EDITOR-IN-CHIEF

Daria S. Moskovskaya, DSc in Philology, Director or Research, Head of the
Manuscript Department, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian
Academy of Sciences

EXECUTIVE EDITORS

Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences

Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World
Literature of the Russian Academy of Sciences

REVIEWERS

Anastasia G. Gacheva, DSc in Philology, acting Head of the Modern Russian Literature
Department, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Elena Ju. Kozmina, DSc in Philology, Associate Professor, Professor of the Publishing
Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin

Codex manuscriptus. Moscow, IWL RAS Publ., 2019–. (In Russian)

ISSN 2949-0510 (Print)

ISSN 2949-0502 (Online)

ISBN 978-5-9208-0577-5 (issue 1)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510>

Moskovskaya, Daria S., and Gumerova, Anna L., and Sergeeva, Valentina S., editors

**Issue 4: Fantastic Literature: History of the Term, Sources of Study, Archival
Publications.** Ed.-in-Chief Daria S. Moskovskaya, ex. eds. Anna L. Gumerova,
Valentina S. Sergeeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 384 p. (In Russian)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4>

ISBN 978-5-9208-0744-1 (issue 4)

Abstract: The book introduces into scientific circulation H. Wells' novel "The World Set Free" adapted by S. Krzyżanowski for the mass worker-peasant reader, the translation of J. Ruskin's essay that is published here for the first time and also the research papers dealing with genre and terminology questions of the Russian and foreign fantastic literature from the end of the 19th to the 2nd half of the 20th century; different aspects of its studies; theory of the fantastic literature; reception of the fantastic and its function in the context of social expectations.

The proposed book is aimed at a wide range of readers — researchers, teachers, postgraduate students, philology students, historians, culturologists and everyone interested in the problems of Russian fantastic studies.

Keywords: Soviet literature source studies, archive publication, fantastic literature, theory of fantastic, fantasy, literary theory, genre problems, terminology, Russian literature, world literature.

ISBN 978-5-9208-0577-5 (issue 1)

ISBN 978-5-9208-0744-1 (issue 4)

© Research Team, 2024

© IWL RAS, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

Теория литературы, история литературы, компаративистика

Гумерова А.Л., Сергеева В.С.

К проблеме теории фантастического17

Зубов А.А. Фантастика как рецепция

в истории литературы, XIX–XX вв.24

Гумерова А.Л. От ясновидения к литературе фэнтези:

память как способ познания прошлого

в ранних произведениях Дж.Р.Р. Толкина и К.С. Льюиса.....51

Склизкова Е.В. Проблема определения фэнтези

и формирование вторичной мифологической реальности60

Липинская А.А. О природе и границах фантастического

в готической новелле79

Пулатова В.И. Специфика хронотопа в повести-антиутопии

Э.М. Форстера «Машина останавливается»90

Рожкова А.Е. Особенности взаимодействия мистической

и человеческой реальностей в драме-феерии

«Лесная песня» Леси Украинки98

Балаева С.В. Фантастическое и историческое

в произведениях А. Лернета-Холениа109

Кшондзер М.К. Фантастика как форма художественной условности

в «таинственных повестях» И.С. Тургенева

(на материале анализа повестей «Фауст»,

«Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич»)121

Апалькова Е.С. Средства создания псевдомагической реальности
в «магических» произведениях русской литературы
1910–1920-х гг.136

Белей М.А. Жанровая и проблемно-тематическая специфика
научной фантастики Ж. Рони-старшего и А.М. Линевского152

Потемкин С.Б. Пародия Чехова на Жюль Верна164

Социология литературного процесса

Ариас-Вихиль М.А. Эко-фантастика
во французской литературе 1970-х гг.172

Беларев А.Н. Великий свет в стеклянном дворце.
Архитектурное визионерство Пауля Шеербарта188

Николаев Д.Д. Прошлое, настоящее и будущее
в фантастике русского зарубежья 1920-х гг.203

Новохатский Д.В. Альтернативная история в русской литературе
и англо-американская фантастика: 1950–1970-е гг.234

Спиваковский П.Е. Евгений Замятин:
фантастическое как политическое
(«Сказки про Фиту» и «Рассказ о самом главном»)256

Sergeeva V.S. The Pedagogic of the Fairy Tale: History and Legend
in R. Kipling's "Puck of Pook's Hill" and "Rewards and Fairies"270

Источниковедение и биографика

Рябова М.В. «Фантастические рассказы»
Виктора Мозалевского282

Соостер М.Т. Иллюстрации Александра Добрицына
к фантастическим произведениям русских
и советских писателей XIX — начала XX в.295

АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Из творческого наследия писателей

«Освобожденный мир» Герберта Уэллса
в переработке Сигизмунда Кржижановского
(вступительная статья, подготовка текста
и комментарии *Д.С. Московской*).....316

«Предисловие» Джона Раскина к книге
«Немецкие народные истории»
(вступительная статья, перевод и комментарии
Г.А. Велигорского)362

CONTENTS

ARTICLES AND REPORTS

Literary Theory, History of Literature, Comparative Studies

- Anna L. Gumerova, Valentina S. Sergeeva*
To the Question of the Theory of Fantastic17
- Artem A. Zubov.* Fantastic as Reception in Literary History,
19th–20th Centuries24
- Anna L. Gumerova.* From Clairvoyance to Fantasy Literature:
Memory as a Method of Learning of the Past
in the Early Works of J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis.....51
- Ekaterina V. Sklizkova.* The Problem of Fantasy Definition
and Secondary Mythological Reality Creation60
- Anastasia A. Lipinskaya.* On the Nature and Borders
of Fantastic in the Ghost Stories79
- Victoria I. Pulatova.* The Peculiarities of the Chronotope
in the Dystopian Story “The Machine Stops” by E.M. Forster90
- Anastasia E. Rozhkova.* Features of the Interaction
between Mystical and Human Realities
in the Fairy Drama “The Forest Song” by Lesya Ukrainka98
- Svetlana V. Balaeva.* The Fantastic and History
in the Works by A. Lernet-Holenia109
- Maria K. Kshondzer.* Fiction as a Form of Artistic Convention
in the “Mysterious Stories” by I.S. Turgenev
(Based on the Analysis of the Stories “Faust”,
“The Song of Triumphant Love” and “Clara Milic”)121

Elizaveta S. Apal'kova. Tools for Creating Pseudo-Magical
Art World in “Magical” Russian Literature of the 1910s–1920s136

Maria A. Beley. Genre and Problematic Specificity
of Science Fiction by J. Rosny the Elder and A.M. Linevsky152

Sergey B. Potemkin. Chekhov’s Parody on Jules Verne164

Sociology of the Literary Process

Marina A. Arias-Vikhil. Eco-fiction
in French Literature of the 1970s172

Alexander N. Belarev. Great Light in the Glass Palace:
Architectural Visionality of Paul Scheerbart.....188

Dmitry D. Nikolaev. Past, Present and Future
in the Russian Diaspora Fantastic Literature of the 1920s203

Dmitry V. Novokhatskiy. Alternate History
in Russian Literature and Anglo-American Science Fiction:
1950–1970s 234

Pavel E. Spivakovskiy. Yevgeny Zamyatin:
The Fantastic as Political (“Tales of Fita” and “A Story
about the Most Important Thing”)256

Valentina S. Sergeeva. The Pedagogic of the Fairy Tale:
History and Legend in R. Kipling’s “Puck of Pook’s Hill”
and “Rewards and Fairies”270

Source Studies and Biographic Studies

Maria V. Ryabova. “Fantastic Stories” by Viktor Mozalevsky282

Margarita T. Sooster. Alexander Dobritsyn’s
Illustrations for Scientific-fantastic Works of Russian
and Soviet Writers of the 19th — early 20th Centuries.....295

ARCHIVAL PUBLICATIONS

From the Creative Heritage of the Writers

Herbert Wells' "The World Set Free"
Adapted by Sigizmund Krzyżanowski
(introduction, text preparation,
comments by *Daria S. Moskovskaya*).....316

John Ruskin's "Introduction" to the Book "German Popular Stories"
(introduction, text preparation,
comments by *Georgy A. Veligorsky*)362

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КОМПАРАТИВИСТИКА

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-17-23>

<https://elibrary.ru/PESQOI>

УДК 82.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

© 2024 г. А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: При изучении фантастической литературы неизбежно встают терминологические проблемы и проблемы границ, возникающих не только между разными жанрами фантастической литературы, но и в первую очередь между реалистической и фантастической литературой, а зачастую между реалистическим и фантастическим внутри произведения, и проблема проявления этих границ в поэтике произведения. Терминологические проблемы возникают в том числе благодаря стремительному развитию жанра; в частности, отдельную проблему представляет собой кажущийся привычным термин «фэнтези». Имеет смысл, говоря о фантастической литературе, говорить о роли читателя — имплицитного читателя, если пользоваться термином Тодорова — и о специфике формирования вторичной реальности.

Ключевые слова: фантастическое, реализм, жанр, фэнтези, читатель.

Информация об авторах:

Анна Леонидовна Гумерова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Россий-

ской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

Валентина Сергеевна Сергеева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru.

Для цитирования: Гумерова А.Л., Сергеева В.С. К проблеме теории фантастического // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 17–23. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-17-23>

При разговоре о фантастической литературе приходится решать проблемы не только терминологические, связанные с описанием и уточнением понятий, но и — возможно, в первую очередь — связанные с границами жанра в принципе. Эта проблема вытекает из самой специфики фантастического.

Что такое фантастическое? Идея Цветана Тодорова, высказанная им в монографии «Введение в фантастическую литературу», ставшей классическим исследованием в теории фантастического, о фантастическом как о границе между чудесным и необычным (с вариантами «фантастическое-чудесное» и «фантастическое-необычное») никем не оспаривалась благодаря своей универсальности. Но поскольку его теория, как известно, построена в основном на примерах из ранней фантастики, постоянно возникал и возникает вопрос конкретной применимости.

Понимание фантастической литературы как «литературы желания» (“desire”)¹ до определенной степени позволяет уточнить творческий метод автора-фантаста — через осмысление фантастического как сосредоточенного на читателе. Не только авторская, но и читательская интенция активно формирует фантастическую литературу, стоя, в том числе, у ее истоков. Исследователи феномена фантастического говорят, в первую очередь, о роли фигуры читателя. С одной стороны, очевидно, так и есть — и это бросается в глаза, в частности, когда фантастика оказывается «омассовлена» и поставлена на поток —

¹ См., например, книгу Р. Джексона [3].

с другой же стороны, возникает непростой вопрос об определении образа читателя (имплицитного читателя, если возвращаться к Ц. Тодорову) [2, с. 30]. В ряде жанров — и не только в детской фантастике, которая базово строится вокруг специфического образа читателя и его потребностей, как педагогических, так и психологических — благодаря воплощенным читательским ожиданиям, месту, отведенному для возможного включения читателя в текст, своеобразному договору между автором и читателем мы можем понять, относится ли произведение к фантастическому или чудесному; описана ли в нем фантастическая реальность благодаря авторскому замыслу, или при помощи фантастических образов произведение отражает актуальную реальность, определенные психологические проблемы и т. д.

Несомненно, для фантастической литературы играет свою роль и теория воображения, разработанная романтиками, в частности Кольриджем и Шелли. Литература романтизма, послужившая основой для фантастического, была ориентирована на определенный тип читателя, умеющего видеть так же, как автор. Естественным образом возникает вопрос: что именно видеть, какой художественный мир? Проблему убедительности вторичного мира в фантастической литературе одним из первых озвучил наследовавший романтикам Дж. Макдональд. Формирование вторичной реальности при этом может идти как от легендарных и фольклорных истоков, так и от истории и «предыстории» (доисторических событий), которые, в свою очередь, тоже приближаются к легенде. В связи с этим особенно интересна фантастика утопическая, связанная не с чудесным / сверхъестественным, как это свойственно определенной линии литературы, идущей от творчества романтиков до современных книг фэнтези, а с идеей жизнестроительства. Ряд произведений научной фантастики явственно отражает надежду на будущее воплощение того, о чем говорится; тут же проявляется еще одна граница — между фантастикой и социальной философией. Разумеется, эта же граница обнаруживается и в антиутопической литературе, однако с противоположным знаком. Проблема фантастического воображения напрямую связана с воплощением образа в других видах искусства — драматургии, кинематографии, живописи, книжной иллюстрации... Необычность содержания может послужить созданию особой «фантастической поэтики» — проявления границы между реальным и фантастическим на текстуальном уровне.

Заметим: многое из того, что можно сказать о фантастической литературе, относится и к литературе реалистической, а также к другим направлениям, не позиционирующим себя фантастическими.

Само по себе создание художественного произведения предполагает работу воображения. Однако при изучении фантастической литературы можно увидеть то, что в литературе других направлений оказывается скрыто: идею создания иной реальности, имеющей определенные правила и допущения; мотив утопии; образ волшебного, преображенного мира — преображенного мира нашей реальности. Вспомним хотя бы «Сон Обломова» И.А. Гончарова, фрагмент реалистического романа, или «Золотой век в кармане» Ф.М. Достоевского, который и вовсе — часть «Дневника писателя»; а в начале неоконченного романа «Записки клуба мнений» Дж.Р.Р. Толкин в беседе своих персонажей демонстрирует особую необходимость реалистичности, достоверности вымысла именно для фантастической литературы.

Как отмечают многие исследователи, отечественные и зарубежные, в изучении фантастической литературы отсутствует систематизированная терминология. Поскольку речь идет о направлении в литературе, которое развивается в настоящее время, в том числе со своего рода литературными экспериментами, поисками новых форм и идей, невольно возникает ситуация, когда уже устоявшиеся, казалось бы, термины и жанровые определения перестают соответствовать современному состоянию литературы, и это создает определенные препятствия для ее изучения. Даже сам предмет разговора не определен до конца, как метко отмечает Марко Престель в статье «Чудесный беспорядок: Введение в теорию фантастической детско-юношеской литературы и поэтику фэнтези» со ссылкой на исследователя фантастической литературы Уве Дурста, «царит “удручающая терминологическая неразбериха” <...> В итоге ключевые термины жанра (фантастическое, фантастика, фантастическая литература, а равно и фэнтези) зачастую употребляются не только по-разному, но отчасти и синонимично, или даже совершенно произвольно» [1, с. 73]. Это можно наблюдать и в статьях данного сборника: многие статьи начинаются с разговора о терминах, применяемых автором в конкретной статье, и тем заметнее отсутствие единой терминологической системы и необходимость ее обсуждать. Кроме этого, приходится соотносить «фантастическое» или «фантастику» в литературе со смежными терминами («вымысел», «чудесное», «воображение», «художественная условность» и т. д.). Во многих случаях встает вопрос о границах между различными поджанрами современной фантастической литературы.

Наконец, отдельную проблему представляет собой сам термин «фэнтези». Несмотря на стремительное развитие литературы фэнте-

зи, он остается не до конца определенным в полной мере ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Возникает и проблема адекватного перевода слова “fantasy”, поскольку ни устоявшееся в русском языке «фэнтези», ни «фантастическая литература/фантастика», ни «фантазия» не подходят однозначно. Как явствует из работ англоязычных исследователей, расширенное использование термина “fantasy” может требовать дополнительных уточнений. Так, в англоязычной традиции этим термином порой обозначается то, что отечественные литературоведы называли бы научной фантастикой или антиутопией; нередко термин “fantasy” применяется по отношению ко всей фантастической литературе в целом или объединяет в себе свойства разных направлений (так, например, выделяется пограничная форма “science fantasy”). В отечественной традиции по большей части принято деление фантастической литературы на научную фантастику и фэнтези; этого деления придерживаются такие известные исследователи, как Е.Н. Ковтун («Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа») и В.Л. Гопман («Золотая пыль. Фантастическое в английском романе. Последняя треть XIX–XX вв.»). Однако фэнтези, в свою очередь, может быть определено по-разному — как вся фантастическая литература, исключая только лишь научную фантастику, либо как определенный вид литературы с более или менее четкими признаками; причем эти признаки тоже, в свою очередь, могут не распространяться на все произведения фэнтези. Неоднозначным представляется и само обозначение литературы фэнтези в данном случае — возможны термины «жанр», «вид», «направление».

Возникают и более частные вопросы: например, необходимость разграничивать, создавая для этого адекватный язык описания, утопическую и антиутопическую литературу, с одной стороны, и научную фантастику с утопическими или антиутопическими элементами, с другой. В сфере детской литературы встает вопрос о разграничении фантастики и волшебной сказки, а также о границах фантастической детской литературы как особого направления — в первую очередь, исходя из ее содержания и предполагаемой аудитории. Отдельную область представляет собой литература с элементами мистического, причем здесь возникает проблема, актуальная для всей фантастической литературы: вопрос отношения автора к изображаемому может оказаться уже не вполне договором между автором и читателем, но подлинной верой, и это снова возвращает нас к проблеме реалистичности.

Фантастическое как творческий метод сосредоточено на читателе и мире, в котором он живет. Фантастика становится не только откликом на быстро меняющуюся реальность с ее новшествами, но и способом ее моделирования; формируется вторичная реальность, ориентированная на определенный тип читателя, готового принимать игру именно такого рода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Престель М.* Чудесный беспорядок. Введение в фантастическую детско-юношескую литературу и теорию фэнтези // Вестник детской литературы. 2011. № 3. С. 70–97.
2. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
3. *Jackson R.* Fantasy: The Literature of Subversion. London; New York: Methuen, 1981. 211 p.

TO THE QUESTION OF THE THEORY OF FANTASTIC

© 2024. Anna L. Gumerova, Valentina S. Sergeeva

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Abstract: While studying fantastic literature, we inevitably face terminological problems and the ones of the borders appearing both between different genres of the fantastic and (mainly) between realistic and fantastic literature, often between the realistic and fantastic inside the text. The problem of representation of these borders are in the poetics of the work. Terminologic problems appear, in particular, because of the rapid development of the genre; for example, a separate problem is a term “fantasy” looking so familiar nowadays. We should, speaking about fantastic literature, speak of the role of a reader (implicit reader, citing Ts. Todorova) and of the specifics of the secondary reality shaping.

Keywords: fantastic, realism, genre, fantasy, reader.

Information about the authors:

Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru.

For citation: Gumerova, A.L., Sergeeva, V.S. “To the Question of the Theory of Fantastic.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 17–23. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-17-23>

REFERENCES

1. Prestel, M. “Chudesnyi besporiadok. Vvedenie v fantasticheskuiu detsko-iunosheskuiu literaturu i teoriuu fentazi” [“A Marvellous Mess. Introduction to Fantasy Children’s Literature and Fantasy Theory”]. *Vestnik detskoj literatury*, no. 3, 2011, pp. 70–97. (In Russ.)
2. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu [Introduction into Fantastic Literature]*. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
3. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London, New York, Methuen, 1981. 211 p. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

<https://elibrary.ru/UOVQJH>

УДК 82.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ФАНТАСТИКА КАК РЕЦЕПЦИЯ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, XIX–XX ВВ.

© 2024 г. А.А. Зубов

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Аннотация: В статье рассматривается проблема исторической изменчивости навыка восприятия фантастики. Автор отталкивается от понимания фантастики как типа условности, который, с одной стороны, «остраивает» для читателя мир текста, указывает на его дистанцированность от мира автора и читателя, с другой, способствует погружению читателя в этот мир, позволяет обжить его как «реальный». Процесс восприятия фантастики неоднороден: читатель то соотносит текст со своими знаниями о мире и так идентифицирует фантазийное в нем, то занимает внутритекстовую перспективу и, исходя из нее, трактует изображаемые события и явления. Производимый фантастическим текстом «эффект фантастики» обуславливает семантическую и онтологическую неоднозначность произведения и побуждает читателя последовательно решать, какие части текста следует трактовать в перспективе реальности, а какие — в перспективе текста. Становление этого типа условности в современном виде локализуется в литературной культуре XIX в. и связано с формированием нового читательского запроса на изображение необычного. Исторические трансформации фантастической условности связаны с развитием читательских навыков ее восприятия — включения в интерпретативную работу с текстом и погружения в воображаемые миры; конвенционализация жанров фантастики в литературе XX в. свидетельствует о том, что задачи восприятия, которые эта условность ставит перед читателями, стали привычными.

Ключевые слова: фантастика, фантастическое, фантастическая условность, эффект фантастики, эффект реальности, воображаемый мир, рецепция, история чтения.

Информация об авторе: Артем Александрович Zubov — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru

Для цитирования: Zubov A.A. Фантастика как рецепция в истории литературы, XIX–XX вв. // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 24–50. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

Настоящая статья является исследованием по истории чтения. Мы исходим из предпосылки, что развитие фантастики в литературе XIX–XX вв. шло параллельно с развитием читательских навыков ее восприятия. Как пишет Е.Н. Ковтун, фантастические элементы в тексте «обуславливают активизацию читательского восприятия», «требуют участия читающего в акте творения той или иной модели реальности» [13, с. 66]. В общем виде это утверждение, пожалуй, справедливо для литературы в целом, тем не менее есть основания полагать, что восприятие фантастики обладает спецификой в том, как именно она вовлекает читателя в творческую работу по реконструкции воображаемого мира текста. Стоит также говорить и об исторической изменчивости навыка чтения фантастики.

Мы отталкиваемся от понимания фантастики как особого типа литературной условности, которая, с одной стороны, «остраняет» для читателя мир текста, указывает на его дистанцированность от мира автора и читателя, с другой — способствует погружению читателя в этот мир, позволяет обжить его как «реальный». Таким образом, в статье мы последовательно рассмотрим следующие вопросы: каким образом распознается фантастичность текста, какие задачи восприятия фантастическая условность ставит перед читателями и как эти задачи решаются, как навык восприятия фантастики формировался в современном виде.

I

Противопоставляя подражание (мимесис) и фантазию как два базовых импульса, лежащих в основе творческой деятельности человека, Кэтрин Хьюм пишет, что при подражании человек опирается

на «консенсус о реальности» (*consensus reality*), т. е. знания о мире и представления о «законах» природы, но с помощью фантазии он может создавать образы и моделировать ситуации, в которых эти представления и «законы» нарушаются [33, р. 20–25]. Этот тезис получает развитие в когнитивной нарратологии: Ян Элбер трактует «консенсус о реальности» как «естественные» (*natural*) когнитивные фреймы и схемы — воплощенные в сознании «когнитивные параметры реального мира», «базовые формы знания о времени, пространстве и других человеческих существах»; отклонения же от этих фреймов и схем рассматриваются ученым как «неестественные» (*unnatural*), или фантастические [26, р. 26]¹. В этой трактовке фантастичность — это объективная и стабильная характеристика некоторых элементов текста, обусловленная тем, что базовые когнитивные параметры реальности в истории человечества практически не меняются. Однако в литературе отклонения от этих параметров могут по-разному воздействовать на читателя. Так, человеческий нос, ставший героем произведения Н.В. Гоголя, вызывает удивление своей «неестественностью», фантастичностью; напротив, говорящие животные в басне или всезнающий рассказчик-«телепат» в «литературном реализме» XIX в. — это узнаваемые литературные конвенции, которые, хотя и представляют собой отклонения от «естественных» когнитивных фреймов и схем, не кажутся фантастическими.

Восприятие того или другого элемента в тексте как фантастического, таким образом, может быть и результатом воздействия текста на читателя. Ю.М. Лотман предлагает трактовать фантастику как эстетический эффект, вызываемый нарушением принятой в тексте нормы семиотического кодирования: «Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности. <...> одно описание задает “нормальное”, в соответствии с принятыми нормами условности, отображение, другое — его нарушение в системе фантастического сюжета» [18, с. 202]. В этой интерпретации фантастич-

¹ Элбер намеренно не использует термин «фантастика» из-за его многозначности. Под фантастикой может пониматься и художественный прием, применяемый в разных жанрах, и конкретный исторический жанр (в научных исследованиях понятие “*fantastique*” нередко используется в узком смысле для обозначения романтической фантастики XIX в.), и самостоятельная «отрасль» литературы, противопоставленная «реализму». Тем не менее Элбер оговаривает, что в его концепции понятия «неестественного» и фантастики близки в том смысле, что оба подразумевают отклонение от некой нормы реальности (когнитивной, семиотической, социально конструируемой или какой-то иной). Введение нового термина позволяет ученому избежать путаницы, а также акцентировать внимание на культурной не-относительности фантастики.

ность — относительная, переменчивая характеристика: текст задает читателю горизонт ожиданий в отношении естественного, соответственно, нарушение этих ожиданий воспринимается как фантастика.

Появление фантастического элемента в тексте сигнализирует о его явной вымышленности, фантазийности, «сделанности». Согласно Лотману, фантастика выводит на первый план условность литературного текста, «восстанавливает в сознании коллектива правила соотношения» [18, с. 201]. При этом сами по себе фантастические элементы семантически неоднозначны: у них нет реального референта, с которым их можно было бы соотнести, их значение читателю необходимо выводить из текста. В то же время фантастический текст может восприниматься как цельный мир, который достаточно «правдоподобен», чтобы читатель мог на какое-то время обжить его как «реальный». Процесс литературного чтения в целом сродни постепенному «погружению» в вымышленный мир, по отношению к которому литературный текст — заведомо неполная, схематичная модель. Этот процесс неоднороден: читатель, по мысли Вольфганга Изера, постоянно перемещается между перспективой реальности и перспективой текста, «колеблется между вовлеченностью в иллюзорный мир текста и отстраненностью от него» [12, с. 216]. Утверждение Изера справедливо и для фантастики: читатель то соотносит текст со своими знаниями о мире и так идентифицирует фантазийное в нем, то занимает внутритекстовую перспективу и, исходя из нее, трактует изображаемые события и явления как соответствующие реальности внутри текста или отклоняющиеся от нее.

Мэри-Лаура Райан и Томас Павел, работающие в рамках теории «возможных миров», утверждают, что при погружении читатель усваивает ряд эксплицитно содержащихся в тексте пропозиций о вымышленном мире, однако основная работа по реконструкции мира произведения заключается в «заполнении пропусков» — самостоятельном додумывании и достраивании общей картины. При «заполнении пропусков» читатели могут как в большей, так и в меньшей степени руководствоваться внешними по отношению к тексту знаниями; как следствие, ученые предлагают говорить о принципах «минимального» и «максимального допущения» (*minimal / maximal departure*), обуславливающих погружение в текст. Согласно Райан, при «минимальном допущении» читатель «заполняет пропуски» на основании всего, что знает о реальности, а подстраивание под текст происходит только в тех случаях, когда на это есть явные указания [36, р. 51]. Это касается, например, и восприятия фантастических существ, на которых читатель проецирует свои представления о че-

ловеческом поведении и так оценивает их правдоподобие. Напротив, при «максимальном допущении», считает Павел, читатель не всегда воспринимает текст только через перспективу реального мира, а способен на время подстраиваться под онтологическую перспективу мира текста [35, р. 174–175]. Фантастические с точки зрения реальности существа могут быть естественными и правдоподобными в контексте изображаемого мира, даже если не все законы этого мира были эксплицированы в тексте. При необходимости читатель может предположить, что какие-то условия, объясняющие поведение существ, просто не были сформулированы и их надо додумать самому².

Содержащийся в тексте мир также характеризуется неоднородностью: в процессе письма автор осуществляет операции селекции, отбора элементов реального мира, которые «переносит» в мир текста, и комбинации, при которой эти элементы пересобираются в новые конструкции [11, с. 187]. Воображаемый мир «собирается» из элементов, которые могут обладать разной степенью вымышленности, реальное и фантазийное часто сосуществуют в рамках одного текста. Причем «доступ» к воображаемому миру читатель получает только через словесную ткань произведения, соотнося значения слов в тексте с базовым словарем. Вместе с тем тот или другой текст может в целом определяться как реалистический или фантастический. Это происходит вследствие того, что в тексте одни части способны оказывать сильное воздействие на другие, производя, таким образом, эффекты, скрывающие от читателя за иллюзией связности неоднородность мира текста, его неполноту по сравнению с реальностью. Один из подобных эффектов был описан Роланом Бартом. Ученый обращает внимание на «лишние», «незначимые детали» в повести Флобера «Простая душа», которые не поддаются ни сюжетной, ни иносказательной интерпретации, они «сопротивляются смыслу» [2, с. 393]. Тем не менее эти детали, как будто случайно попадая в поле зрения читателя, сообщают, что они «просто есть», и тем самым производят «эффект реальности». Создаваемая этими деталями «иллюзия референции» распространяется на окружающий текст, побуждая читателя трактовать и вымышленные элементы (выдуманных героев, события и т. д.) как имеющие реальные референты.

По аналогии с «эффектом реальности» С.Н. Зенкин предлагает говорить об «эффекте фантастики». Ученый опирается на концепцию

² Эта мысль близка рассуждению Дж.Р.Р. Толкина о том, что восприятие фантастического текста требует онтологической самоотдачи читателя и формирования «вторичной веры» (*secondary belief*) [24].

Цветана Тодорова, который трактует фантастику как «особый, проблематичный случай рецепции, когда читатель сталкивается с двойственной кодировкой текста и не может разрешить колебание между двумя несовместимыми кодами, двумя системами правдоподобия — «естественной» и «сверхъестественной»» [8, с. 50]. К этому Зенкин добавляет, что фантастичность не распределена в тексте равномерно, а локализуется в отдельных частях, которые производят эффект фантастики — они «заражают» окружающий текст и побуждают определять его целиком как фантастический [8, с. 52]. Например, эпизоды в историях о путешествии во времени могут ничем не отличаться от исторического или «реалистического» романа, однако появление в том или ином виде «машины времени» обуславливает восприятие текста целиком как фантастического, т. е. изображающего какой-то другой по отношению к реальности мир, в котором подобные перемещения возможны.

В отличие от создающего «иллюзию референции» эффекта реальности, эффект фантастики создает иллюзию «отсутствующего референта». Фантастика, таким образом, представляет собой особый, игровой режим функционирования языкового знака. В данном случае мы опираемся на рассуждения Барта о мифе: согласно ученому, «мифом может стать все, что покрывается дискурсом», так как «определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [1, с. 265]. В отношении фантастики это означает, что любое слово может стать «фантастическим». Разумеется, некоторые слова воспринимаются как более фантастические, чем другие, т. е. как отсылающие к несуществующему, невозможному, необычному или к чему-то, что считается таковым в рамках той или другой системы представлений. Вместе с тем в художественном тексте при определенной организации дискурса привычные референциальные связи могут нарушаться, в следствие чего обычные («нефантастические») слова будут сигнализировать об отсутствии своего референта. Это отсутствие, однако, будет восприниматься не онтологически, а как художественный эффект. Введение элементов необычайного «остраивает» значения слов в тексте и тем самым проблематизирует процесс семиотического декодирования текста читателем³. С точки зрения восприятия словесной ткани произведения это озна-

³ На это указывает и Илана Гомель, говоря о «мерцающем» (*flickering*) фантастическом хронотопе: он воспринимается одновременно как естественный и сверхъестественный, возможный и невозможный — восприятие фантастики предполагает применение к пространству текста двух (или более) взаимоисключающих объясняющих моделей [32, р. 62].

чает, что эффект фантастики обуславливает сдвиг в значениях слов и фокусирует внимание на словоупотреблении: сохраняют ли слова привычные значения или меняют их в соответствии с особенностями изображаемого мира. Разумеется, колебания могут разрешаться по-разному. Более того, формализация жанров фантастической литературы говорит о том, что некоторые способы разрешения в силу их востребованности в культуре стали конвенциональными — они направляют интерпретативные усилия читателей. Тем не менее, даже когда неопределенность получает в тексте какое-либо разрешение, это не обесценивает колебаний, которые испытывал читатель, так как чтение и конструирование мира в воображении — это динамические процессы.

К сказанному выше следует добавить, что дистанция между реальным миром и миром текста имеет не только содержательное измерение (чем миры различаются, чем похожи), но также метафорическое, иносказательное. Литературное произведение может прочитываться как сложная знаковая конструкция, которая что-то сообщает читателю о его мире и нем самом и которую необходимо интерпретировать, исходя из знаний о других произведениях, литературных и жанровых конвенциях. Так, в перспективе вымышленного мира инопланетянин может быть «реальным» существом, которое связано с биологическими, социальными, политическими и др. аспектами этого мира, но это также и поэтический образ, связанный со сферой имажинарного, — он наделяется культурными смыслами, которые отражают и преломляют отношения в реальном социокультурном контексте. В XX–XXI вв. образ инопланетянина, который наиболее активно разрабатывался в жанре научной фантастики, в результате многократного воспроизведения стал конвенциональным и часто используется для метафорического осмысления проблем межкультурного контакта, а обилие вариантов его исполнения свидетельствует, что он оказался весьма продуктивным и востребованным. В то же время конвенционализация обуславливает появление у образа дополнительных коммуникативных функций в авторско-читательском взаимодействии. Писатели, использующие образ инопланетянина, знают, что у аудитории есть некоторое представление о том, с каким спектром тем и сюжетов он связан, и, соответственно, могут модифицировать имеющиеся значения и достраивать новые. Каждое обращение к этому образу отсылает к сложившейся традиции его использования, которая, однако, не детерминирует, как он должен быть реализован, а служит общим фоном знаний, на основе которых писатели создают новые истории, а читатели могут распознать сдвиг в значении.

В фантастике когнитивное и эстетическое, а также имагинарное тесно переплетены. При погружении в фантастический мир читатель реконструирует его на основании знаний о привычной реальности и постепенно адаптируется к «реальности» внутри текста. Погружение и подстраивание обусловлены эстетическими эффектами. В следующем разделе на двух примерах мы разберем, как функционирует эффект фантастики и как происходит подстраивание читателя под перспективу фантастического текста.

II

При разборе мы будем фокусироваться на факторах, которые, во-первых, сигнализируют о фантастичности текста, во-вторых, побуждают читателя занять внутритекстовую перспективу по отношению к изображаемой ситуации. Оговорим, что, хотя оба рассматриваемые нами примера принадлежат к жанру научной фантастики, наблюдения относительно восприятия фантастической условности, как мы полагаем, справедливы для фантастической литературы в целом.

Первый пример — начало романа Роберта Хайнлайна «Пасынки вселенной» (1941):

Теперь он находился в углу прохода, куда скрылся мут. Коридор был пуст. Двое товарищей приблизились к нему, неловко скользя по полу.
<...>

— Хватит, я сказал! Дуэли за пределами деревни запрещены. Это Правило.

Дальше они продвигались в молчании, легко сбегая вниз по лестницам, пока увеличивающийся с каждой палубой вес не заставил их перейти на более степенный шаг. Наконец они достигли уровня, который был ярко освещен и по высоте был вдвое больше остальных. Воздух был влажным и теплым; растительность закрывала обзор.

— Ну вот мы и внизу, — сказал Хью. — Не узнаю эту ферму. Должно быть, мы спустились с другой стороны.

— Вон фермер, — сказал Тайлер. Он приложил мизинцы ко рту и свистнул, а потом крикнул: — Эй! Земляк! Где мы?

Крестьянин медленно оглядел их, потом неохотно процедил, как дойти до Главного Прохода, откуда можно добраться до их деревни [40, с. 450–451].

Эффект фантастики (отсутствующего референта) в тексте создается за счет того, что знакомые слова, обозначающие привычные объекты (проход, коридор, ферма, лестница и т. д.), используются в непривычных сочетаниях, которые указывают, что вся сцена проис-

ходит в каком-то другом по сравнению с реальностью мире. Сдвиг в значениях в свою очередь обуславливает неопределенность в трактовке происходящего: что это за мир, по отношению к которому подобное словоупотребление оправданно? Текст приглашает читателя к поиску ответа на этот вопрос. В то же время фантастичность текста сразу же нейтрализуется: происходящее необычно для читателя, но естественно для персонажей. По их реакции читатель понимает, что окружение не следует воспринимать как странное, фантастическое. Хотя мир текста реален и естественен для героев, для читателя его «реальность» обусловлена «договором» о значениях слов, условия которого предстоит выяснить самому. Фрагмент демонстрирует отношение к языку, при котором правила референции определяются не только базовым словарем, но и контекстом использования слов; успешность взаимодействия читателя с текстом, таким образом, зависит от способности и готовности подстроиться под коммуникативную ситуацию. В отрывке создается динамическая дистанция между читателем, героем и миром, которая в ходе чтения сокращается: читатель по реакциям героя постепенно узнает, что для него естественно и неестественно, странно и необычно, и так знакомится с миром. По мере развития сюжета «странность» мира объясняется, читатель узнает, что действие романа происходит на космическом «корабле поколений», который так долго путешествует, что его обитатели давно позабыли о пункте назначения и о том, что вообще находятся в космосе. Естественность происходящего для героя, в действительности, происходит из его заблуждения относительно устройства мира. В результате, опыт познания переживает не только читатель, но и герой, который постепенно понимает, что мир устроен иначе, чем казался в начале, — в финале первой части горизонты знаний о мире читателя и героя синхронизируются.

Роман «Пасынки вселенной» считается одним из первых случаев в американской научной фантастике, в котором автор предложил новый подход для изображения фантастического мира. Хайнлайн отказался от введения в текст объясняющих «лекций» в форме обращенных к читателю авторских отступлений или монологов персонажей, условность которых была уже очевидна. Вместо этого он сразу же погружает читателя в «гуцу событий», с первых строк «переносит» его в фантастический мир, предлагая самому разбираться в происходящем через соотнесение себя с главным героем; герой, в свою очередь, натурализован в вымышленном пространстве, — для него не существует читателя, которому требуются какие-либо объяснения. Подобный подход, однако, не сработал бы, если бы воображение читателей не

было подготовлено предшествующей традицией жанра. Космический корабль как пространство научно-фантастического повествования разрабатывался в литературе раньше, и к моменту публикации романа оно было хорошо знакомо читателям (см. подробнее: [9]). Соответственно, подход автора позволил посмотреть на уже известное и обжитое пространство с новой перспективы, по-новому ощутить его «чуждость», фантастичность.

Второй пример — начало романа Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968):

Веселый электрический импульс автоматического будильника-стимулятора настроения разбудил Рика Декарда. Удивленно (его всегда удивляло, что он просыпается вот так, рывком) Рик улыбнулся и поднялся с кровати. На нем была очень яркая, всех цветов радуги пижама. Пока он потягивался, его Иран, спавшая в соседней кровати, открыла серые невестельные глаза, моргнула и опять крепко сомкнула веки [39, с. 162]⁴.

Фантастичность текста создается появлением «стимулятора настроения» — некоего вымышленного устройства, которое, исходя из значений слов, способно управлять настроением человека. Карл Фридман отмечает, что хотя «стимулятор» связан с одной из центральных тем романа — способность к эмоциям отличает человека от робота-андроида, однако контролируемость эмоций делает это различие неоднозначным — его появление в начале настраивает на особый режим восприятия. Авторский неологизм обозначает мир, в котором технологии и эмоции связаны каким-то особым образом и который отличается от знакомой реальности. Текст приглашает читателя выяснить, в чем именно эти различия заключаются. Возможно, «яркая, всех цветов радуги пижама» — это не привычный элемент домашней одежды, а некое футуристическое устройство. А тот факт, что герой и его жена спят в разных кроватях, может быть как частной деталью, сигнализирующей об отношениях между персонажами, так и указанием на социальные конвенции внутри мира текста [31, р. 31]. В сущности, не так важно, что собой представляет это устройство и как оно работает, а важен производимый им эстетический эффект:

⁴ Этот же фрагмент в оригинале: “A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard. Surprised — it always surprised him to find himself awake without prior notice — he rose from the bed, stood up in his multicolored pajamas, and stretched. Now, in her bed, his wife Iran opened her gray, unmerry eyes, blinked, then groaned and shut her eyes again” [41, p. 1].

деталь создает ощущение того, что Марк Анжено называл «отсутствующей парадигмой» — не изображенной в тексте буквально глобальной системой, в том числе языковой, в рамках которой деталь и обозначающее ее слово занимают определенное место [27].

Появление неологизма «остраняет» значения окружающих слов, причем в приведенном фрагменте «остраняющее» воздействие имеет динамический характер. Слово «(не)веселый» / “(un)merry”, появляющееся в первом предложении, в конце абзаца приобретает дополнительное значение, связанное с существующими в мире текста технологиями. Из образного и описательного оно становится обозначением конкретного эффекта: «невеселые глаза» жены героя указывают на то, что она не подверглась действию «стимулятора». Читатель, дочитав до конца абзаца и оглядываясь назад, теперь понимает, что “merry” в начале следует понимать как «веселящий», т. е. оказывающий определенное воздействие. Как объяснял сам Дик, он стремился к тому, чтобы с первых же строк произвести на читателя «шок раз-узнавания» (*shock of disrecognition*): читатель должен и узнать в тексте знакомое на основании знаний о мире и базового словаря, и одновременно осознать частичную нерелевантность этого знания, и, как следствие, через соотнесение себя с героем повествования «перезнать» известное [30, р. 99].

Двусмысленность фрагмента усиливается подобранными автором словами. Словосочетание “mood organ”, переведенное как «стимулятор настроения», можно понимать двояко — буквально и/или метафорически: как описание функций устройства (оно служит своего рода внешним по отношению к человеческому телу «органом») и/или его внешнего вида (оно похоже на музыкальный инструмент *оргán*). Загадочно и слово “piped” в описании работы «будильника-стимулятора» (“surge of electricity **piped** by automatic alarm”): оно указывает и на то, что электрический импульс передается по трубкам, и что импульс, возможно, сопровождается свистящим звуком. Неоднозначность фрагмента, обусловленная фантастичностью происходящего, усиливается неоднозначностью подобранных слов: какова степень их «поэтичности», следует ли понимать их буквально или метафорически?

«Странность» мира для читателя нейтрализуется поведением героя, для которого происходящее естественно, — даже удивление, которое он испытывает от пробуждения («его всегда удивляло, что он просыпается вот так, рывком» [39, с. 162]), показывается как привычное. «Стимулятор» указывает на фантастичность текста, обуславливает интерпретативные колебания читателя, в то же время «незначи-

мые детали» в отрывке создают эффект реальности происходящего⁵. В данном случае этот эффект, однако, обусловлен не объективностью изображения, а вниманием к реакции героя, перспективу восприятия которого читателю предлагается занять⁶.

Предложенный Хайнлайном подход, воспринимавшийся в 1940-х гг. как новаторский, с течением времени стал конвенциональным для научной фантастики. В конце 1970-х гг. писатель и критик Сэмюэл Дилэни рассуждал о языковой специфике жанра, о том, как читателями распознается «научно-фантастичность» текста. В эссе «О 5,750 словах» он разбирает придуманное им предложение «Красное солнце высоко, синее низко» (“The red sun is high, the blue low”). При чтении этой фразы в воображении читателя происходит «настройка резкости»: сначала в поле зрения попадает красное солнце, затем — синее; как только перед мысленным взором предстает картина целиком (два солнца одновременно), читатель переносится в воображаемый мир. Этот перенос возможен благодаря тому, что знакомые слова, оказываясь в непривычном сочетании, «остраивают» значения друг друга, нарушают привычную норму референции [29, р. 6] (см. также: [10]). Эта фраза, как начало романов Хайнлайна и Дика, маркирует фантастичность всего текста и тем самым указывает читателю на неопределенность значений слов: работа по реконструкции мира, к которой приглашается читатель, таким образом, предполагает внимание к словоупотреблению. Разумеется, для того, чтобы эта фраза «сработала», читатель должен обладать определенным навыком ее восприятия — в воображении уже должна существовать идея такого пространства, по отношению к которому фраза будет осмысленной. Конвенционализация этой стратегии переноса читателя в вымышленный мир свидетельствует, что она была освоена писателями, а для читателей стала привычной.

В приведенных примерах мы видим, что функционирование фантастической условности в тексте двояко. Эффект фантастики указы-

⁵ Кэтрин Спенсер показывает, что описанный Бартом эффект реальности не связан только с «литературным реализмом», а работает и в научной фантастике для создания и поддержания иллюзию мира внутри текста [37].

⁶ Ср. с эффектом реальности в реалистическом романе, в котором изображение намеренно обезличивается: «Описание гостинной [в повести Флобера «Простая душа»] довольно явно коннотирует взгляд, скользящий по зримым поверхностям буржуазного интерьера... Чей это взгляд (и, соответственно, опыт)? В силу специфики художественного повествования субъект в точности не определим: в пространстве литературного произведения мы никогда не одиноки, в нем всегда соприсутствуют, не совпадая, но незаметно обмениваясь функциями, — автор, повествователь, рассказчик, персонажи» [4, с. 18].

вает на дистанцированность мира текста от привычного мира, тем самым «остраняет» значения слов и вовлекает читателя в работу по интерпретации текста. Этот эффект обуславливает и динамическую дистанцию между читателем, героем и миром: через соотнесение себя с героем читатель постепенно обживает воображаемое пространство текста. В следующем разделе мы рассмотрим рецепцию фантастической условности в исторической перспективе.

III

Исследователи по-разному подходят к изучению истории фантастики как рецепции. Брайан Эттебери связывает формирование фантастики как особого типа условности с развитием научного изучения древних мифов в XIX в.: «История зарождения фантастики как способа письма — это также история открытия и исследования мифа», — пишет ученый [28, р. 10]. Интерес к мифам и преданиям, охвативший широкие слои населения Европы, США и России в XIX в., выражался не только в издании научных трудов, — распространение также получили переложения древних сказаний (из античной мифологии, а позже других) в популярной, адаптированной форме. Сборники с пересказами были адресованы, прежде всего, тем слоям населения, которые не могли читать мифы в оригинале и не обладали достаточным уровнем начитанности, чтобы понимать их историческое значение. Соответственно, читали их в основном для развлечения в качестве занимательных рассказов о чудесных, невероятных событиях и явлениях. Истории, содержащиеся в подобных сборниках, рассказывали о заведомо невозможном, о том, что не соответствует повседневному опыту и, значит, должно восприниматься как чистый вымысел. В то же время эти истории преподносились как содержащие в себе метафорические послания, которые следует расшифровать. Персонажи и события в этих переложениях изображались как фантастические — как условные знаки, замещающие реальность по неочевидным правилам соотнесения, а значит, семантически неоднозначные: согласно Эттебери, «фантастика неизбежно метафорична, т. к. присутствие невозможного в ней блокирует буквальное прочтение» [28, р. 33]. Эти сборники воспитывали в читателях определенный навык восприятия: невозможность буквального прочтения обуславливает поиск спрятанного иносказательного содержания, которое, однако, не детерминировано сложившийся традицией интерпретации мифологических образов и сюжетов. На протяжении XIX–XX вв. фантастика развивалась как способ изображения несуществующего, невозможного, невероятного, вовлекающий читателя в работу по разгады-

ванию смысла текста: фантастика позволяет «играть с символами, мотивирует читателя к тому, чтобы воспринимать смысл текста как нечто нестабильное, ускользающее, а не единичное и самоочевидное» [28, р. 6].

Другую точку зрения предлагает Брайан Стэйблфорд: он акцентирует внимание на развитии читательской способности обживать невероятные, фантастические миры. Фантастика как способ создания подобных миров и читательский навык погружения в них, по мысли ученого, развивались под влиянием реалистической романной прозы. Распространение технологий печати и тиражирования литературы обусловили «читательскую революцию» в Европе XVIII в., в ходе которой на смену коллективным практикам чтения вслух пришло индивидуализированное чтение глазами, «про себя». Как следствие, развивались приемы вовлечения читателя в литературный вымысел, благодаря которым читатель, осознавая вымышленность литературного текста, был способен, по словам С.Т. Кольриджа, к «временному отказу от недоверия» [14, с. 98]. Как только была изобретена романная форма, пишет Стэйблфорд, сразу же стал очевиден ее потенциал для изображения фантастических пространств, явлений и существ, которые продолжали привлекать внимание читателей своей экзотичностью, непохожестью на реальность [38, р. xlv]. На протяжении XIX–XX вв. писатели и читатели сообща учились создавать и обживать воображаемые миры фантастики. Хотя, конечно, «задача обучить читателей воспринимать экзотические миры внутри текстов с такой же вовлеченностью и готовностью почувствовать себя в них “как дома”, как при чтении реалистического романа, не была легкой <...> История фантастической литературы — во многом история этого образовательного процесса», — заключает ученый [38, р. xlv]⁷. Тем не менее распространен

⁷ Оговорим, что ученые работают с понятием “fantasy”. В англоязычном контексте это слово используется как минимум в трех разных значениях и, соответственно, может по-разному переводиться. Во-первых, его можно перевести как «фантазия», т. е. способность человеческого воображения; в этом значении термин “fantasy” использует Кэтрин Хьюм, которую мы упоминали выше. Во-вторых, в узком смысле оно обозначает жанр «фэнтези», — в этом значении понятие вошло в обиход в 1970-е гг., в связи с успехом Толкина в США, и изначально применялось по отношению к трилогии «Властелин колец» и подобным произведениям. Эттебери и Стэйблфорд используют слово в третьем значении — как литературоведческий «родовой» термин, объединяющий различные жанры, в которых изображается столкновение человека с невозможным и необычным, — в этом значении понятие близко термину «фантастика», который мы применяем в нашей работе.

ность и востребованность жанров фантастики в XX–XXI вв. свидетельствуют об успешности этого процесса.

Ученые сходятся в том, что фантастика — это «продукт» просвещения и рационализации мира, ее формирование и развитие в современном виде начинается на рубеже XVIII–XIX вв. Фантастика заимствует многие образы и сюжеты из мифологии и фольклора, однако не воспроизводит их буквально, а преобразует, подстраивая под реалии меняющегося мира, показывает их как неоднозначные. В то же время фантастика позволяет симулировать опыт познания, активизируя читательскую способность занять внутритекстовую перспективу и воспринять изображение как «реальное», даже если оно отклоняется от знаний и представлений о мире. Стоит предположить, что ученые описывают два аспекта одного явления: интерпретативные задачи, которые фантастика ставит перед читателем, не могут быть решены без погружения в мир текста, в котором фантастические с точки зрения реальности явления и существа только и могут существовать и только в котором читатель может с ними взаимодействовать. Оба эти аспекта подразумеваются в понятии фантастики в том значении, в каком оно входит в употребление в европейской культуре XIX в.

Современное значение слова «фантастика» подразумевает оппозицию реального и нереального, возможного и невозможного, существующего и несуществующего: по рассуждению Ж.-П. Сартра, чтобы вообразить кентавра как нечто ирреальное, фантастическое, необходимо, «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места» [21, с. 303–304]. Фантастика, иными словами, определяется через своего диалектического «другого» — реальность, которую она одновременно опровергает и подтверждает. Это содержательное наполнение понятия актуализовалось в литературном дискурсе относительно недавно.

Критическая история слова «фантастика» еще не написана, тем не менее, в общих чертах можно указать на определенные семантические сдвиги, которые понятие переживало в истории. Известно, что слово встречается уже в текстах античных философов, однако значение, которым оно тогда наделялось, отличается от современного: «В античности не существовало обобщающего понятия, подобного понятию фантастического в современной литературе, несмотря на то, что оно обозначено словом греческого происхождения», — пишет Т.Г. Мальчукова, и продолжает: «В греческом языке были уже все лексические единицы, породившие в современном русском, как

и в других языках, такие слова, как “фантастическое”, “фантастический”, “фантастичный”, “фантастично”, “фантаст”... Но они обладали несколько иной семантикой» [19, с. 27–28]. Согласно исследовательнице, в античной традиции понятие фантастики обозначало нечто «явленное», «показанное». В философии Платона оппозицию фантастики составляла не действительность, а порождающие ее «идеи» или «сущности». Иными словами, фантастическими были и художественные произведения, и действительность как искаженные отражения мира идей.

Широкое распространение слово «фантастика» приобретает в эпоху романтизма, и, по-видимому, в это время начинает определяться через противопоставление реальности. В 1831 г. Шарль Нодье пишет «манифест» фантастики, в котором трактует ее как особый «жанр» литературы, высвобождающий воображение поэта от «постыдных цепей реальности», т. е. от сложившихся конвенций и необходимости подражать действительности [20, с. 412]. Свой манифест Нодье писал под влиянием статьи Вальтера Скотта «О сверхъестественном в литературе», напечатанной по-английски в 1827 г. и ставшей известной во Франции в 1829 г., когда она была в переведенном виде опубликована в качестве предисловия к изданию произведений Гофмана [15, с. 93]⁸. Текст Скотта — наиболее подробная среди ранних концептуализация фантастики. Согласно романисту, изменения в читательской аудитории обуславливают изменения в литературе: современный, «буржуазный», читатель образован, он верит в свою рациональность и настроен скептически, — однако, все необычное (чудесное, сверхъестественное, волшеббно-сказочное) для него не теряет привлекательности, из-за чего он боится быть уличенным в неспособности мыслить критически, показаться более доверчивым к вымыслу, чем ему хотелось бы:

Пока общество, хоть и разделенное на сословия и звания, оставалось однородным и нерасчлененным, благодаря мрачному туману невежества, равно окутывавшему и знать и простонародье, автору незачем было точно определять, какому слою лиц он адресует свою историю или какими художественными средствами должен он ее украсить... Просвещение, как мы уже говорили, одерживало все большие успехи, и все труднее становилось завоевать внимание образованных кругов неприятельскими небылицами, которые людей нынешнего поколения пленяют разве что

⁸ Статья Скотта получила распространение и в России, в 1829 г. в переводе она была опубликована в журнале «Сын отечества».

в детстве, тогда как наши предки дарили этим сказкам свое внимание и в юности, и в зрелости, и в преклонные годы.

Обнаружилось также, что со сверхъестественным в художественном произведении следует обращаться еще бережнее, ибо критика теперь встречает его настороженно. Возбуждаемый им интерес и ныне может служить могучей пружиной успеха, но интерес этот легко оскудевает при неумелом подходе и назойливом повторении. К тому же характер этого интереса таков, что его нелегко поддерживать, и можно утверждать, что крупица здесь иной раз действует сильнее целого [22, с. 604–605].

Для удовлетворения парадоксального читательского запроса изобретаются новые способы письма. Автор задается вопросом, как изображать необычное в произведениях так, чтобы образованный, скептически настроенный читатель не отбрасывал их как пустые выдумки, в которые может поверить только малограмотный читатель из народа, а был готов воспринять всерьез. Этим «двунаправленным» «методом письма» (*mode of writing*), в котором переплетаются эстетическое и классовое, становится фантастика: она позволяет читателю сомневаться в реальности необычного, которое может оказаться обманом чувств или намеренной мистификацией, — тем самым она и отвечает на запрос читателя, и не угрожает его вере в собственную рациональность.

Как показывает Ренате Лахманн, романтическая концепция фантастики вбирает в себя традицию «ложного образа» и «остроумной метафоры», получившей развитие в барочной эстетике XVII–XVIII вв. в связи с кризисом теорий подобия и ослаблением влияния риторики. Это особые стилистические фигуры, позволяющие изображать несуществующее: в них отменяется привычный порядок знакового соотношения, они характеризуются «парадоксальным сосуществованием изображения и воображения, речевой репрезентации и отсутствующего референта» [17, с. 73]. В то же время из текста Скотта видно, как происходит подстраивание существовавших ранее поэтических приемов под новый социокультурный контекст и формирующуюся читательскую аудиторию. Предложенное романистом понимание фантастики оказало влияние на последующую традицию ее критического осмысления, в частности пристальное внимание уделяется вопросу, как именно она достигает своих прагматических целей — удовлетворяет интерес читателя, не ставя под сомнение его «современность».

Согласно рассуждению В.С. Соловьева, предложенному в конце XIX в., в фантастике сомнение в реальности необычного обуславливаются тем, что фантастическое «никогда не является, так сказать,

в *обнаженном* виде»: события и явления в тексте «должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность», за реальными явлениями «иногда выступает яснее обыкновенного иная, более существенная и важная, связь и смысл этих явлений» [23, с. 611]. Как следствие, перед читателем ставится задача понять смысл этой скрытой причинности; тем не менее, оговаривает Соловьев, «в подлинно фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений» [23, с. 610]. Эта трактовка механизма функционирования фантастической условности оказалась продуктивной в науке, в частности (через посредство «Теории литературы» Б.В. Томашевского) она развивается в семиотико-рецептивной концепции Тодорова. Согласно ученому, фантастическое существует до тех пор, пока у читателя сохраняется «двусмысленность», «неуверенность» в объяснении изображаемого события [25, с. 25]; интерпретативное колебание, таким образом, трактуется в качестве конститутивного признака фантастики как литературного жанра, отличающего его от смежных жанров «необычного» и «чудесного», в которых читательские сомнения получают либо рациональное, либо сверхъестественное объяснение. В нашей статье, однако, мы бы хотели сфокусироваться на развитии идей Тодорова в работах Зенкина.

Зенкин указывает на недооценку роли персонажа Тодоровым. В литературной фантастике, особенно «романтического» типа, эффект фантастики создается не только нарушением семиотической меры условности, но также является чьим-то опытом, которому читатель миметически сопереживает; двойное толкование событий, обусловленное этим эффектом, предполагает, что читатель вместе с героем испытывает колебания между приемлемым и неприемлемым с точки зрения рациональной культуры XIX в. объяснением [7, с. 13–14]. В фантастике повествование всегда фокализировано на герое-свидетеле, «через восприятие которого до нас доводятся двусмысленные сообщения», в то время как «автор фантастической истории никогда не излагает ее всецело “от себя” — иначе его абсолютный авторитет неизбежно разрушит, раздавит эффект колебания» [8, с. 53]. «Романтическая фантастика стала одним из проявлений исторической трансформации, изменившей форму литературного мимесиса <...> мысленное подражание чужому опыту, динамическое взаимодействие двух сознаний становится главным событием в процессе чтения» [5, с. 298], — заключает ученый.

Интерпретативные колебания, которые в фантастике XIX в. испытывает читатель, соотнося себя с героем-свидетелем, «воспитывали»

читательскую субъективность — способность к самостоятельному, независимому от автора восприятию и мышлению [8, с. 53] (см. также: [6, с. 191–195]). Это понимание справедливо для романтической литературы XIX в., тогда как в XX в. наблюдается общая тенденция к трансформации модели фантастики; ученые даже предлагают говорить о «неофантастике» XX в., подчеркивая тем самым разрыв в традиции. В неофантастике, согласно Лахманн, которая позаимствовала этот термин у Хайме Алазраки, «прием амбивалентности практически не применяется»: «Герменевтическая игра в объяснимое-необъяснимое или в естественное-сверхъестественное утратила свою привлекательность и не выполняет больше функции создания внутритекстуального напряжения <...>. Неофантастика же не вписывается в критерии, предложенные Кайюа и Тодоровым. Герметично замкнутые на самих себе альтернативные миры неофантастики не допускают ни игру в противоречие между привычным и чужим, ни амбивалентности» [17, с. 50].

С точки зрения организации повествования в «текстах неофантастики ни рассказчик, ни герой не являются инстанцией, ставящей под вопрос ирреальные происшествия, феномены, мысли» [17, с. 76]; одновременно с этим между позициями героя и читателя образуется ценностный «зазор»: то, что кажется странным читателю, является нормой для героя, живущего в мире, устройство которого не согласуется с представлениями о нем читателя [16, с. 64]. Тем не менее, представляется, что между традициями фантастики XIX и XX вв. продуктивнее видеть не разрыв, а рассматривать появление «неофантастики» в качестве закономерного развития навыков восприятия, которые задействовала фантастика в XIX в.

Фара Мендлесон показывает, как на протяжении XIX–XX вв. в литературе последовательно разрабатывались повествовательные структуры, с помощью которых изображается столкновение человека с фантастическим. В «фантастике вторжения» между автором и читателем устанавливается взаимопонимание, так как они разделяют общее знание о естественном и неестественном, затем происходит встреча с фантастическим, которое угрожает «нормальному» состоянию мира, — сюжетная динамика в произведениях этого типа строится на восстановлении «нормы». В «портальной фантастике» фантастическое не вторгается в привычный мир, а происходит перемещение героя, и вместе с ним читателя, в мир фантастический. В этой модели горизонты знания о мире читателя и героя также совпадают, исследование фантастического пространства они осуществляют сообща. В конце XIX в. формируется тип «иммерсивной фантасти-

ки», в которой между читателем и героем создается онтологическая дистанция: для читателя изображаемый мир фантастичен, а для героя — естественен [34, р. xix–xxiv].

Как можно заметить, тип иммерсивной фантастики похож на не-офантастику у Лакманн; однако Мендлесон указывает на глубинное родство трех повествовательных структур. Читатель фантастики всегда перемещается между двумя мирами — реальным и отличающимся от него фантастическим текстовым; в иммерсивной фантастике это перемещение как бы «вынесено за скобки», а в фантастике вторжения и порталной оно является частью сюжета. Для читателя это перемещение сопряжено с частичным отказом от привычных знаний о реальности и способностью занять внутритекстовую перспективу по отношению к изображаемым явлениям: как пишет Мендлесон, фантастический текст приглашает читателя к тому, чтобы занять определенную позицию по отношению к фантастическому в нем, «создать такой виртуальный образ себя, для которого словесная и повествовательная организация конкретного фантастического текста будет осмысленной» [34, р. xviii]. Этот образ создается за счет идентификации с героем, через соотнесение с которым читатель выясняет, какое знание о реальности релевантно для мира текста, а какое нет.

Формирование и распространение форм иммерсивной фантастики в XX в., по мысли исследовательницы, свидетельствует о развитии читательского навыка погружения в фантастические миры. Конвенционализация и популярность жанров научной фантастики и фэнтези говорит о том, что задачи восприятия, которые этот тип фантастики ставит перед читателями, стали привычными — таким образом, если вспомнить известную мысль Вальтера Беньямина, «развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия» [3, с. 150].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
2. *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.
3. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.
4. *Венедиктова Т.* К пониманию искусства «лишней детали»: модели-

- рование литературной коммуникации // Миргород. 2018. № 1 (11). С. 11–25.
5. *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
 6. *Зенкин С.* Фантастика и реализм в XIX веке // Призраки, монстры и другие *иначе* существа: Метаморфозы фантастики в славянских литературах / сост. А. де ля Фортель. М.: ОГИ, 2018. С. 185–202.
 7. *Зенкин С.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // INFERNALIANA. Французская готическая проза XVIII–XIX вв. / сост. С. Зенкин. М.: Ладомир, 1999. С. 5–26.
 8. *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый / сост. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50–65.
 9. *Зубов А.А.* Когнитивные аспекты восприятия жанров популярной литературы и их историческая изменчивость // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>
 10. *Зубов А.А.* Удовольствие от чтения научной фантастики: создание идеи и академическая легитимация популярного жанра // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 4. С. 154–163.
 11. *Изер В.* Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. С. 186–216.
 12. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.
 13. *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 405 с.
 14. *Кольридж С.Т.* Избранные труды / сост. В.М. Герман. М.: Искусство, 1987. 350 с.
 15. *Кулик О.П.* Понятие фантастического: от истории к современности // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2010. № 7. С. 93–99.
 16. *Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М.* Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. [Б. м.]: Издательские решения, 2017. С. 25–69.
 17. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
 18. *Лотман Ю.М.* Заметки о структуре художественного текста // *Лот-*

- ман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 196–202.
19. Мальчукова Т.Г. О фантастическом в античной словесности // Проблемы исторической поэтики. 2016. Вып. 4. С. 27–52.
 20. Нодье Ш. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 407–412.
 21. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
 22. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1965. Т. 20. С. 602–652.
 23. Соловьев В.С. Предисловие <К книге А.К. Толстого «Упырь»> // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 608–613.
 24. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики и другие статьи. М.: Elsewhere, 2006. С. 109–161.
 25. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 144 с.
 26. Alber J. Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama. London; Lincoln: University of Nebraska Press, 2016. 310 p.
 27. Angenot M. The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction // Science Fiction Studies. 1979. Vol. 6, № 1. P. 9–19.
 28. Attebery B. Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 240 p.
 29. Delany S. About 5,750 Words // Delany S. The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction. Middletown: Wesleyan University Press, 2009. P. 1–15.
 30. Dick Ph.K. My Definition of Science Fiction // The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writing / ed. by L. Sutin. New York: Vintage Books, 1995. P. 99–100.
 31. Freedman C. Critical Theory and Science Fiction. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. xx, 206 p.
 32. Gomel E. Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature. London; New York: Routledge, 2014. 226 p.
 33. Hume K. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. London; New York: Routledge, 2014. xvi, 213 p.
 34. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy. Middletown: Wesleyan University Press, 2008. xxv, 306 p.
 35. Pavel Th. Possible Worlds in Literary Semantics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1975. № 34 (2). P. 165–176.

36. *Ryan M.-L.* Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991. viii, 291 p.
37. *Spencer K.L.* “The Red Sun Is High, the Blue Low”: Towards a Stylistic Description of Science Fiction // *Science Fiction Studies*. 1983. Vol. 10, № 1. P. 35–59.
38. *Stableford B.* Historical Dictionary of Fantasy Literature. Lanham: The Scarecrow Press, 2005. lxx, 499 p.

Источники

39. *Дик Ф.К.* Гибельный тупик. Калининград: РИФ «Российский Запад», 1993. 434 с.
40. *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной. М.: Эксмо, 2006. 782 с.
41. *Dick Ph.K.* Do Androids Dream of Electric Sheep? London: Gollancz, 2010. 193 p.

FANTASTIC AS RECEPTION IN LITERARY HISTORY, 19TH–20TH CENTURIES

© 2024. Artem A. Zubov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Abstract: The article addresses the problem of historical changeability of the reading skills of the fantastic. The author understands the fantastic as a mode of writing that, on the one hand, “estranges” the world of text for the reader, distances it from the primary, familiar world, and on the other, enables reader’s immersion and adaptation to the fantastic world as “real”. The process of reading fantasy is heterogenous: the reader correlates the text with the basic knowledge of reality and thus identifies the degree of fictionality of the text, and at the same time occupies the intratextual perspective and, proceeding from it, interprets the depicted events and phenomena as natural or unnatural. The “fantastic effect” produced by a fantastic text causes the semantic and ontological ambiguity of the entire text and encourages the reader to consistently decode which parts should be interpreted in the perspective of reality, and which — in the perspective of the text. The formation of this type of conventionality in its modern form is localized in the literary culture of the 19th century and is connected with the emergence of a readers’ demand for new literary representation of the unnatural. Historical transformations of the

fantastic are connected with the development of readers' skills of its interpretation and immersion in imaginary worlds of fantasy; conventionalization of genres of the fantastic in literature of the 20th century testifies to the fact that the tasks of perception that the fantastic poses to readers have become habitual.

Keywords: the fantastic, fantasy, fantastic mode of writing, the fantastic effect, the reality effect, imaginary world, reception, history of reading.

Information about the author: Artem A. Zubov, PhD in Philology, Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru

For citation: Zubov, A.A. "Fantastic as Reception in Literary History, 19th–20th Centuries." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 24–50. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

REFERENCES

1. Barthes, R. *Mifologii* [*Mythologies*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2010. 351 p. (In Russ.)
2. Barthes, R. "Effekt real'nosti" ["The Reality Effect"]. Barthes, R. *Izbrannnye raboty: Semiotika. Poetika* [*Selected Works: Semiotics. Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 392–400. (In Russ.)
3. Benjamin, W. "Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti" ["The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"]. Benjamin, W. *Ozareniiia* [*Illuminations*]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 122–152. (In Russ.)
4. Venediktova, T. "K ponimaniuu iskusstva 'lishnei detal': modelirovanie literaturnoi kommunikatsii" ["Understanding the Art of 'Superfluous' Detail: Modelling Literary Communication"]. *Mirgorod*, no. 1 (11), 2018, pp. 11–25. (In Russ.)
5. Zenkin, S. *Teoriia literatury: problemy i rezul'taty* [*Theory of Literature: Problems and Results*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)
6. Zenkin, S. "Fantastika i realizm v XIX veke" ["Fantastic and Realism in the 19th Century"]. *Prizraki, monstry i drugie inakie sushchestva: Metamorfozy fantastiki v slavianskikh literaturakh* [*Ghosts, Monsters and Other Otherworldly Creatures: Metamorphoses of Fantasy in Slavic Literatures*], comp. A. de La Fortelle. Moscow, OGI Publ., 2018, pp. 185–202. (In Russ.)
7. Zenkin, S. "Frantsuzskaia gotika: v sumerkakh nastupaiushchei epokhi" ["French Gothic: in the Twilight of the Coming Era"]. *INFERNALIANA. Frantsuzskaia goticheskaia proza XVIII–XIX vv.* [*INFERNALIANA. French*

- Gothic Prose of the 18th–19th Centuries*], comp. S. Zenkin. Moscow, Lodomir Publ., 1999, pp. 5–26. (In Russ.)
8. Zenkin, S. “Effekt fantastiki v kino” [“The Fantastic Effect in Film”]. *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [*Fantastic Cinema: Episode One*], comp. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 50–65. (In Russ.)
 9. Zubov, A.A. “Kognitivnye aspekty vospriiatiiia zhanrov populiarnoi literatury i ikh istoricheskaiia izmenchivost” [“Cognitive Aspects of Reception of Popular Genres and Their Historical Variability”]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 10–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>
 10. Zubov, A.A. “Udovol’stvie ot chteniia nauchnoi fantastiki: sozdanie idei I akademicheskaiia legitimatsiia populiarnogo zhanra” [“Finding Pleasure from Reading Science Fiction: Creation of the Idea and Academic Legitimation of the Popular Genre”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serii 9: Filologiiia*, no. 4, 2020, pp. 154–163. (In Russ.)
 11. Izer, W. “Akty vymysla, ili chto fiktivno v fiktsional’nom tekste” [“Acts of Fiction, or What is Fictitious in a Fictional Text”]. *Nemetskoe filosofskoe literaturovedenie nashikh dnei. Antologiiia* [*German Philosophical Literary Studies of Our Days. Anthology*], comps. D. Uffelmann, K. Schramm. St. Petersburg, Publishing House Saint Petersburg State University Press, 2001, pp. 186–216. (In Russ.)
 12. Izer, W. “Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod” [“The Reading Process: A Phenomenological Approach”]. *Sovremennaia literaturnaia teoriiia. Antologiiia* [*Contemporary Literary Theory. Anthology*], comp. I.V. Kabanova. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2004, pp. 201–224. (In Russ.)
 13. Kovtun, E.N. *Khudozhestvennyi vymysel v literature XX veka* [*Literary Fictionality in the Literature of the 20th Century*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2008. 405 p. (In Russ.)
 14. Coleridge S.T. *Izbrannye trudy* [*Selected Works*], comp. V.M. German. Moscow, Iskustvo Publ., 1987. 350 p. (In Russ.)
 15. Kulik, O.P. “Poniatie fantasticheskogo: ot istorii k sovremennosti” [“The Concept of the Fantastic: from Past to Present”]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii A: Gumanitarnye nauki*, no. 7, 2010, pp. 93–99. (In Russ.)
 16. Lavlinskii, S.P., and V.Ia. Malkina, and A.M. Pavlov. “Fantasticheskoe kak teoretiko-literaturnaia i estetichekaiia kategoriia” [“Fantastic as a Literary-Theoretical and Aesthetic Category”]. Malkina, V.Ia., and S.P. Lavlinskii, editors. *Grotesknoe i fantasticheskoe v kul’ture: vizual’nye aspekty* [*Grotesque and Fantastic in Culture: Visual Aspects*]. [S. l.], Izdatel’skie resheniia Publ., 2017, pp. 25–69. (In Russ.)

17. Lachmann, R. *Diskursy fantasticheskogo* [*Discourses of the Fantastic*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)
18. Lotman, Iu.M. “Zametki o strukture khudozhestvennogo teksta” [“The Structure of the Artistic Text”]. Lotman, Iu.M. *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* [*History of Typology of Russian Culture*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2002, pp. 196–202. (In Russ.)
19. Mal'chukova, T.G. “O fantasticheskom v antichnoi slovesnosti” [“On the Fantastic in Classical Antiquity”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, issue 4, 2016, pp. 27–52. (In Russ.)
20. Nodier, Ch. “O fantasticheskom v literature” [“The Fantastic in Literature”]. Dmitrieva A.S., editor. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [*Literary Manifestos of Western European Romantics*]. Moscow, Moscow University Press, 1980, pp. 407–412. (In Russ.)
21. Sartre, J.-P. *Voobrazaemoe. Fenomenologicheskaiia psikhologiia vospriatiia* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 319 p. (In Russ.)
22. Scott, W. “O sverkh'estestvennom v literature i, v chastnosti, o sochineniiakh Ernsta Teodora Vil'gel'ma Gofmana” [“On the Supernatural in Fiction with Particular Attention to the Work of E.T.A. Hoffmann”]. Scott, W. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [*Collected Works: in 20 vols.*], vol. 20. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Fiction Publ., 1965, pp. 602–652. (In Russ.)
23. Solov'ev, V.S. “Predislovie <K knige A.K. Tolstogo ‘Upr’>” [“Preface to A.K. Tolstoy's ‘The Vampire’”]. Solov'ev, V.S. *Filosofiia iskusstva i literaturnaia kritika* [*Philosophy of Art and Literary Criticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 608–613. (In Russ.)
24. Tolkien, J.R.R. “O volshebnykh skazkakh” [“On Fairy Stories”]. Tolkien, J.R.R. *Chudovishcha i kritiki i drugie stat'i* [*Monsters and Critics and Other Works*]. Moscow, Elsewhere Publ., 2006, pp. 109–161. (In Russ.)
25. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [*Introduction into Fantastic Literature*]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1997. 144 p. (In Russ.)
26. Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. London, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016. 310 p. (In English)
27. Angenot, Marc. “The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction.” *Science Fiction Studies*, vol. 6, no. 1, 1979, pp. 9–19. (In English)
28. Attebery, Brian. *Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2014. 240 p. (In English)
29. Delany, Samuel. “About 5,750 Words.” Delany, Samuel. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2009, pp. 1–15. (In English)

30. Dick, Philip K. "My Definition of Science Fiction." Sutin, Lawrence, editor. *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writing*. New York, Vintage Books, 1995, pp. 99–100. (In English)
31. Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2000. xx, 206 p. (In English)
32. Gomel, Elana. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. London, New York, Routledge, 2014. 226 p. (In English)
33. Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London, New York, Routledge, 2014. xvi, 213 p. (In English)
34. Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Wesleyan University Press, 2008. xxv, 306 p. (In English)
35. Pavel, Thomas. "Possible Worlds in Literary Semantics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 34 (2), 1975, pp. 165–176. (In English)
36. Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 1991. viii, 291 p. (In English)
37. Spencer, Katherine L. "'The Red Sun Is High, the Blue Low': Towards a Stylistic Description of Science Fiction." *Science Fiction Studies*, vol. 10, no. 1, 1983, pp. 35–59. (In English)
38. Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, The Scarecrow Press, 2005. lxxv, 499 p. (In English)



ОТ ЯСНОВИДЕНИЯ К ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ: ПАМЯТЬ КАК СПОСОБ ПОЗНАНИЯ ПРОШЛОГО В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА И К.С. ЛЬЮИСА

© 2024 г. А.Л. Гумерова

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: В монографии «Введение в фантастическую литературу» Цветан Тодоров располагает фантастическое на линии от чудесного к необычному: по мнению Тодорова, фантастическое в чистом виде размещается на границе, «отделяющей фантастическое-необычное от фантастического-чудесного» и «полностью соответствует природе фантастического как границе между двумя соседними жанрами». Граница между фантастическим и чудесным — одна из основных проблем в изучении фантастической литературы. По предположению Кристофера Толкина, в 1936 г. эта тема активно обсуждалась с К.С. Льюисом, и, очевидно, приблизительно в это время Толкин работал над рукописью «Утраченного пути». В более позднем письме Толкин писал о «комплексе Атлантиды»: «повторяющийся ночной кошмар <...> о Великой Волне, что, вздымаясь до неба, неотвратимо надвигается и погребает под собою деревья и зеленые поля. <...> Кажется, этот сон перестал мне сниться с тех пор, как я написал “Низвержение Нуменора” как последнюю из легенд Первой и Второй эпох». К.С. Льюис в недописанном произведении «Темная башня» 1938 г. называет память способом путешествовать в прошлое. И ясновидение, и память названы реальным способом познавать прошлое в предисловии А. Синетта к «Истории Атлантиды» У. Скотта-Эллиота, которая не относится к фантастическим произведениям по авторскому замыслу. То, что относится к сверхъестественному в соответствующей литературе, становится фантастическим приемом в ранних произведениях Толкина и Льюиса.

Ключевые слова: Толкин, Льюис, Нуменор, Атлантида, память, ясновидение, сон.

Информация об авторе: Анна Леонидовна Гумерова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

Для цитирования: Гумерова А.Л. От ясновидения к литературе фэнтези: память как способ познания прошлого в ранних произведениях Дж.Р.Р. Толкина и К.С. Льюиса // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 51–59. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-51-59>

В базовой для фантастологии монографии Цветана Тодорова «Введение в теорию фантастического» в качестве отдельной проблемы поднимается тема границы, на которой находится фантастическое в чистом виде, «отделяющей фантастическое-необычное от фантастического-чудесного» [3, с. 40]. Фантастическое-чудесное Цветан Тодоров определяет как «класс повествований, которые предстают как фантастические, но кончаются принятием объяснения событий вмешательством сверхъестественного. Эти повествования наиболее близки к фантастическому в чистом виде, ибо последнее, в силу того, что оно остается без объяснения, без рационального толкования, намекает нам о существовании сверхъестественного» [3, с. 47]. Иными словами, мы можем говорить о чудесном, фантастическом — и близком к фантастическому «фантастическом-чудесном», предполагающем в качестве объяснения возможность сверхъестественных событий.

К моменту появления монографии Тодорова «Введения в теорию фантастического» уже был написан и вошел в литературный процесс роман Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец», сформировавший литературу фэнтези, начиная от второй половины XX в. и до наших дней. Говорить о чудесном и о границах чудесного и рационального во «Властелине колец» было бы сложно, поскольку все действие романа происходит в вымышленном мире. Однако у Дж.Р.Р. Толкина существует раннее недописанное произведение под названием «Утраченный путь» или, в другом варианте перевода, «Забытая дорога», где действие, насколько можно судить из сохранившихся фрагментов, должно было происходить отчасти в нашем мире, а отчасти в том же, где происходит действие романа «Властелин колец» (см.: [1,

с. 161]). И в этом романе появляется фантастическое — которое внутри произведения определяется как сверхъестественное. По словам известного исследователя творчества Толкина Томаса Шиппи, «едва намеченная, “Забытая Дорога” — это не более чем серия противопоставлений плюс допущение, будто в события прошлого можно проникнуть с помощью снов и особых «лингвистических» видений» [4, с. 491]. Стрэдфорд Колдекот в книге «Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина» пишет более подробно: «Толкин попытался отыскать этот древний мир. Он верил, что отдельные яркие сны могут открыть к нему доступ <...> Другой путь в прошлое пролегал через язык как таковой, через “лингвистические фантомы” — отголоски и следы древнего мира в современной речи и в именах собственных» [2, с. 31–32].

«Утраченный путь» посвящен значимой для Толкина теме Нуменора — острова, затонувшего из-за грехопадения его обитателей, но давшего начало роду человеческих королей. В более позднем письме Толкин писал о «комплексе Атлантиды», который проявляется у него как «повторяющийся ночной кошмар <...> о Великой Волне, что, вздымаясь до неба, неотвратимо надвигается и погребает под собою деревья и зеленые поля. <...> Кажется, этот сон перестал мне сниться с тех пор, как я написал “Низвержение Нуменора” как последнюю из легенд Первой и Второй эпох» [8, с. 242]. Таким образом, Толкин напрямую указывает на соотношение Нуменора и легенды об Атлантиде.

В предисловии к 5-му тому «Истории Средиземья», «Утраченный путь и другие истории», где и собраны по возможности черновики Толкина, посвященные теме Нуменора. Кристофер Толкин пишет: «<...> в письме от июля 1964 года <...> отец подробно рассказывал о своей книге “Утраченный путь”: “Когда К.С. Льюис и я бросили жребий и ему досталось писать о путешествии в пространстве, а мне — о путешествии во времени, я начал несостоявшуюся книгу о путешествии сквозь время, в финале которой моему герою предстояло присутствовать при затоплении Атлантиды”» [9, с. 7] и указывает, что незаконченная рукопись «Утраченного пути» была написана не позднее 1937 г., когда она была представлена в издательство (см.: [9, с. 8]). В этом же предисловии Кристофер Толкин поясняет, что персонажи, отец и сын, должны были бы «появляться снова и снова на все более древних этапах германской легенды» [9, с. 8], однако сохранились только фрагменты, посвященные жизни персонажей в мире, современном автору, и фрагменты о Нуменоре.

В тех фрагментах, где речь идет о современном автору мире, говорится о снах, которые снятся и отцу и сыну, и о чудесном видении одному из них:

И еще — Сны <...> в последнее время они являлись все чаще, и... все больше подчиняли себе. Но при этом оставались дразняще лингвистическими. Никаких историй, никаких образов он не помнил <...> и еще эти обрывки слов, фраз, стихов [9, с. 45];

Аудиоин шагал дальше. «Сны, — думал он. — Но не обычные сны, совсем другие: очень живые; почти никогда не повторяются, но все вместе складывается в историю. Но история какая то призрачная, безо всяких объяснений. <...> И ужасающее зрелище: море разверзлось, и целый остров соскальзывает в пропасть, горы опрокидываются, и черные корабли летят во тьму» [9, с. 52].

Интересно, что Толкин противопоставляет сны отца и сына; один видит слова, другой — образы. Описание сна сына напоминает то, что Толкин позднее опишет в письме, цитируемом выше:

Он был в огромном темном пространстве, и услышал голос.
— Элендиль! — произнес голос. — Альбоин, куда идешь ты?
— Кто ты? — спросил он. — И где ты?

Явилась высокая фигура, что словно бы спускалась по незримой лестнице ему навстречу. На миг у него мелькнула мысль, что лицо — он видел его смутно — напоминает ему отца.

— Я с тобой. Я из Нуменора, отец многих отцов, бывших до тебя. Я Элендиль, по-эрессейски это значит «Друг эльфов», и многих звали так после меня. Твое стремление может исполниться.

— Какое стремление?

— Долго скрываемое, полувывысказанное: вернуться вспять <...> Это не то же самое, что читать книгу или смотреть в зеркало — тебе придется подвергаться настоящей опасности [9, с. 48].

Друг Толкина, Клайв Льюис, начинает писать роман под названием «Темная башня» в 1938 г. (как предполагает Хупер в предисловии издателя к этому роману, см.: [7, с. 136]). Роман, как и «Утраченный путь», должен был быть посвящен путешествию в прошлое с помощью памяти и, как и «Утраченный путь», остался незавершенным. С подробным описанием состояния рукописи можно ознакомиться в статье «A Matter of Time: C.S. Lewis's Dark Tower Manuscript and Composition Process» Дж. Хаймса [5, р. 25–35].

Роман предполагается научно-фантастическим. Начинается он с очень интересного теоретического рассуждения о памяти как возможности путешествия в прошлое. Среди персонажей мы встречаем

самого Льюиса — повествование ведется от первого лица; Рэнсома, о котором сразу говорится, что он «был героем (или жертвой) одного из самых странных приключений, которое только может случиться» [7, с. 140] (к этому времени уже написан первый роман «Космической трилогии» Льюиса, главным героем которого и был Рэнсом); и Макфи, скептика, который появляется в последнем романе «Космической трилогии» примерно в таком же качестве. Кроме них, присутствуют два кембриджских ученых-физика, изобретателя некоего аналога «машины времени»: Орфью (буквально фамилия пишется “Orpheus”, и, вероятно, предполагалось, что она будет обыграна в романе) и его ассистент Скудамур, который и станет главным героем романа.

Первая фраза «Темной башни» звучит так: «— Разумеется, путешествовать во времени, как в книгах — то есть переноситься физически, — абсолютно невозможно, — заявил Орфью» [7, с. 140].

Интересно, что в «Утраченном пути» желание персонажа увидеть прошлое тоже называется «машиной времени» и тоже идет речь о невозможности путешествовать таким образом:

Внезапно его охватило прежнее желание. Оно уже давно исподволь нарастало вновь, но так остро, будто голод или жажду, Альбоин не ощущал его уже много лет <...>

— Вот если бы «машина времени» существовала на самом деле, — произнес Альбоин вслух. — Только Время нельзя покорить с помощью машин. И я отправился бы в прошлое, а не в будущее — и, сдаюсь мне, вернуться в прошлое более реально [9, с. 47].

Если в «Утраченном пути» дальше является чудесный посланец и герои тем или иным образом отправляются в прошлое, тем или иным образом соединяются с отцом и сыном, живущими в Нуменоре (к сожалению, авторский замысел здесь не до конца ясен), то в «Темной башне» персонаж-изобретатель называет память способом непосредственно наблюдать за прошлым:

<...> вы, возможно, слышали, что на метафизическом уровне довольно убедительно выглядит теория, согласно которой память — это непосредственное восприятие прошлого (курсив мой — А.Г.). Я пришел к выводу, что эта теория верна — когда мы вспоминаем, мы не просто получаем результат чего-то происходящего в нашей голове. Мы напрямую переживаем прошлое <...> вы, быть может, осознали бы, что в ваших мысленных портретах, допустим, Наполеона или Перикла, есть много такого, что вы не читали в книгах, но что престранным образом согласуется

с домыслами других людей. <...> Я, во всяком случае, вполне убежден, что наше восприятие прошлого — то, что вы называете «памятью» — не ограничивается нашей собственной жизнью [7, с. 142].

Итак, то, что мы называем памятью — по предположению Орфью, способ непосредственно воспринимать прошлое, причем не только лично пережитое, но и то, что переживал кто-либо другой.

Далее по сюжету один из героев произведения, Орфью, ученый-физик, создает прибор, основанный на возможности человека путешествовать во времени с помощью памяти, то есть на некоей смутной «энергии», и дающий возможность наблюдать за неким иным миром; однако и здесь наблюдением дело не ограничивается, так как его ассистент Скудамор видит в ином мире своего двойника, затем Скудамор и двойник меняются местами — и на этом текст обрывается.

В «Утраченном пути» речь идет об очень значимом для мира Толкина падении острова Нуменор, напрямую соотносимом с Атлантидой. История Атлантиды, очень популярная на рубеже веков, в начале XX в., в частности, подробно описана в работе теософа Уильяма Скотта-Элиотта «История Атлантиды» (1896, существовали также издания 1925 и 1930 гг., то есть хронологически довольно близко к книгам Толкина и Льюиса). Однако в свете моей темы особый интерес представляет не столько сама книга, сколько предисловие к ней, написанное также теософом, членом Британского теософского общества А. Синеттом.

Из этого предисловия мы узнаем, что ясновидение/память воспринимается теософом Синеттом как научный, в сущности, метод: «данная книга представляет собой первый и новаторский пример нового метода исторического исследования» [6, р. ix]. Более того, он говорит о ясновидении как об аналоге путешествия во времени и пространстве: «<...> опыт ясновидения <...> доказывает существование в человеческой природе способности к познанию физических явлений, удаленных как в пространстве, так и во времени, способом, не имеющим ничего общего с физическими чувствами»¹ [6, р. iv].

В этом же предисловии Синетт утверждает, что эта память не является принадлежащей только одному человеку — вспомним разговор в «Темной башне» о возможности наблюдать чужое прошлое с помощью памяти: «<...> летопись природы не является собранием частной собственности, а представляет собой всеобъемлющую память самой Природы, из которой разные люди могут делать наброски

¹ Здесь и далее перевод мой — А.Г.

в соответствии со своими различными способностями <...> Память природы на самом деле являет собой изумительное единение <...> где достигается единство без потери индивидуальности» [б, р. vii].

Иными словами, в предисловии А. Синетта выдвигается идея знания, полученного с помощью ясновидения, как возможного научного метода познания прошлого; можно предположить, что это представляет собой особое смешение религиозного и научного подхода, причем в рамках его концепции он не становится фантастическим, предполагающим колебание читателя; мы имеем дело со сверхъестественным в чистом виде. Заметим, что в каком-то смысле данная книга — ближайший по времени источник как истории об Атлантиде для Толкина, так и идеи ясновидения как возможности обращения к тому, что сохраняется в общей памяти человечества для Льюиса.

Оба незаконченных произведения — и «Утраченный путь», и «Темная башня» — говорят о путешествии в прошлое с помощью памяти; можно предположить, что работа над ними шла одновременно — во всяком случае, мы можем видеть пересечения между ними. И у Льюиса, и у Толкина используется память как возможность проникать в прошлое; хотя если у Льюиса это сказано буквально, как бы воплощая предположения Синетта о научности метода Скотта-Эллиота — хроноскоп сконструирован на основе энергии памяти, то у Толкина благодаря особым способностям главного героя, в том числе умению помнить слова неизвестного языка, он и его сын могут соединиться с отцом и сыном, говорящими на этом языке.

Тем не менее и «Утраченный путь» Дж.Р.Р. Толкина, и чуть более поздняя «Темная башня» К.С. Льюиса остаются художественными фантастическими произведениями. Сны главных героев и видение посланца в «Утраченном пути» описаны как ясновидение, однако, поскольку действие происходит в художественном пространстве с вымышленными персонажами, перед нами фантастическое допущение; в произведении К.С. Льюиса мы наблюдаем характерное для его «Космической трилогии» смешение научной фантастики и фэнтези — тема машины времени объединяется с идеей памяти как ясновидения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Алексеев С.В. Дж.Р.Р. Толкин. М.: Вече, 2013. 416 с.

2. Колдекот С. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. 224 с.
3. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
4. Шунни Т. Дорога в Средьземелье. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2003. 824 с.
5. Himes J.B. A Matter of Time: C.S. Lewis's Dark Tower Manuscript and Composition Process // *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*. 2011. Vol. 29, no. 3. P. 25–35.
6. Sinett A. Preface // *Scott-Elliot W. The Story of Atlantis and the Lost Lemuria*. London: The Theosophical Publishing House Ltd., 1930. P. iii–xi.

Источники

7. Льюис К.С. Темная башня. М.: АСТ, 2021. 448 с.
8. Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: Эксмо, 2004. 576 с.
9. Толкин Дж.Р.Р. Утраченный путь и другие произведения. М.: АСТ, 2021. 544 с.

FROM CLAIRVOYANCE TO FANTASY LITERATURE: MEMORY AS A METHOD OF LEARNING OF THE PAST IN THE EARLY WORKS OF J.R.R TOLKIEN AND C.S. LEWIS

© 2024. Anna L. Gumerova

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Abstract: Tsvetan Todorov in his monograph, “Introduction à la littérature fantastique”, places fantastic on the line going from miraculous to unusual; from Todorov’s point of view, we can find fantastic as is on the borderline “dividing fantastic-unusual from fantastic-miraculous”, and it is “fully consistent with the nature of fantastic as a boundary between two neighboring genres”. The borderline between fantastic and miraculous is one of the crucial problems in studying fantastic literature. As Christopher Tolkien supposed, this theme had been actively discussed with C. Lewis in 1936, and Tolkien was evidently working on “The Lost Road” around this time. Later, in one of his letters, Tolkien wrote about “Atlantis complex”: “the terrible recurrent dream <...> of the Great Wave, towering up, and coming in ineluctably over the trees and green fields. <...> I don’t think I

have had it since I wrote the ‘Downfall of Númenor’ as the last of the legends of the First and Second Age”. C.S. Lewis in his unfinished work “The Dark Tower” (1938) calls memory a way to travel in the past. Both clairvoyance and memory are thought to be real methods to learn about the past in A.P. Sinnett’s introduction to Scott-Elliott’s “The Story of Atlantis” which was not intended by its author to be a fantastic book. What pertains to supernatural in the relevant literature becomes a fantastic method in Tolkien’s and Lewis’ early works.

Keywords: Tolkien, Lewis, Numenor, Atlantis, memory, clairvoyance, dream.

Information about the author: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9795-0974>

E-mail: gratia4@yandex.ru

For citation: Gumerova, A.L. “From Clairvoyance to Fantasy Literature: Memory as a Method of Learning of the Past in the Early Works of J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 51–59. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-51-59>

REFERENCES

1. Alekseev, S.V. *Dzh.R.R. Tolkin [J.R.R. Tolkien]*. Moscow, Veche Publ., 2013. 416 p. (In Russ.)
2. Koldekot, S. *Tainoe plamia. Dukhovnye vzgliady Tolkiena [A Secret Fire. The Spiritual Vision Behind Tolkien]*. Moscow, St. Andrew’s Biblical Theological Institute Publ., 2008. 224 p. (In Russ.)
3. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu [Introduction into Fantastic Literature]*. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
4. Shippi, T. *Doroga v Sred’zemel’e [The Road to Middle-Earth]*. St. Petersburg, Limbus Press, 2003. 824 p. (In Russ.)
5. Himes, Jonathan B. “A Matter of Time: C.S. Lewis’s Dark Tower Manuscript and Composition Process.” *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, vol. 29, no. 3, 2011, pp. 25–35. (In English)
6. Sinnett, Alfred P. Preface. Scott-Elliott, William. *The Story of Atlantis and the Lost Lemuria*. London, The Theosophical Publishing House Ltd., 1930, pp. iii–xi. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-60-78>

<https://elibrary.ru/UTSIXD>

УДК 82.0 + 821.111.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
(CC BY-NC)

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФЭНТЕЗИ И ФОРМИРОВАНИЕ ВТОРИЧНОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

© 2024 г. Е.В. Склизкова

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия

Аннотация: Фэнтези является продуктивным жанром, связанным с мифом. Любой феномен проходит через процесс интерпретации, является условным отображением фактов, формирует новую реальность. Вторичное мифологическое пространство и сознание, игровой аспект мифотворчества обладают различной прагматикой. Фантастика распадается на виды, из которых относительно просто можно вычлениить научную фантастику, в ней не нарушается обыденность, все странности объяснены научно и потенциально. Критерии вычленения фэнтези из фантастики и разделения фэнтези и сказки зыбки, однако, фэнтези — более сложная структурно-прагматическая система. В зависимости от понимания фэнтези будут различаться жанры-предтечи и авторы-родоначальники. Романсе — реконструкция-эксперимент У. Морриса, замешанный на сне-видении, напоминающий аллегорические поэмы позднего средневековья, — эклектичный жанр, построенный на вторичной мифологии. Центральной фигурой является таинственная Леда, связанная с магией. В романах используются знаковые артефакты, не всегда сюжетообразующие, но закликивающие сюжет. Персонажи часто анонимны и представляют обобщенный архитипический образ. Мир Фаэри трансформируется в поиск тайного магического места, связанного с женским образом. Определение фэнтези неструктурировано. Фэнтези подвергает изначально мифологический сюжет многоярусной обработке, непосредственно связано с вторичной реальностью и мифологией, многогранно, его герои неодно-

значны, события не предрешены, семантика и прагматика зависят от автора и читателя-интерпретатора. Мифология — материал и поле для игры, архетипы — предмет интерпретации.

Ключевые слова: архетип, вторичная реальность, интертекст, миф, романсе, символ, фантастика, фэнтези.

Информация об авторе: Екатерина Владимировна Склизкова — кандидат культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Малая Калужская, д. 1, 119071 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0135-8616>

E-mail: katunyas@yandex.ru

Для цитирования: Склизкова Е.В. Проблема определения фэнтези и формирование вторичной мифологической реальности // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 60–78. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-60-78>

Существование цивилизационных моделей возможно только за счет некоего онтологического континуума. Преемственность присуща всем феноменам человеческой деятельности, что во многом, по сути, демонстрирует вторичность последующих витков развития. Интертекстуальность, понятая широко, является универсальной культурной характеристикой. Любое явление, интерпретированное человеком, представляет собой вторичный мир, однако есть произведения, суть которых заключается в формировании мира, синтезированного из различных элементов культур. Прежде всего, они базируются на мифологемах.

Фэнтези, имеющее непосредственное отношение к созданию вторичных миров и, в том числе, вторичных мифологий, является одним из самых продуктивных и перспективных жанров в современной культуре, не будучи ограниченным в способах реализации идей.

Исследование современных алгоритмов мышления, отраженных в литературе, становится все более актуальным, так как вымышленный мир демонстрирует весь спектр гносеологических и когнитивных моделей, в отличие от нехудожественного текста, сконцентрированного на своей области, либо других художественных текстов, ограниченных своими рамками. Целью данного исследования является попытка систематизации самого понятия фэнтези и рассмотрения вторичной мифологии как его основы. Акцент делается на мифологическом сознании Уильяма Морриса.

Под мифологическим сознанием понимается особый вид когнитивного пространства, синкретичного, психологичного и семиотического, где все интерпретируется через миф, как совокупность мировоззренческих установок.

А.Ф. Лосев понимает миф как многослойный символ с аллегорическим и схематическим компонентом, впрочем, символ вообще обладает этими характеристиками. Так же миф объединяет реальность с поэзией, не являясь ни тем, ни другим: «Миф — необходимейшая — прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая — категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это — подлинная и максимально конкретная реальность» [3, с. 37].

Представляется правильным рассматривать миф и мифотворчество любого порядка проявлением семиотичности культуры. Конечно, следует различать вторичное мифологическое пространство мировых религий, игровой аспект мифотворчества и мифологическое сознание. Есть ядро, объединяющее их, — сам миф, но его прагматика будет отличаться.

Интертекстуальность, как многие другие термины, достаточно многозначна, но, в любом случае, есть жанры, непосредственно строящиеся на ее основе. Любая вторичная система будет отражением явления интертекстуальности.

В данной работе мы будем понимать вторичную мифологию как систему мировоззрения, сформированную не просто на основе мифологем, а представляющую собой новую мифологическую структуру, составленную из отдельных переосмысленных проявлений различных мифологий. Вторичная мифология, не являясь замкнутой и самодостаточной системой, прагматична, настроена на конкретную цель. Ее элементы уже функционируют в теле культуры и могут создавать органически несовместимые конструкции, что и дает системную вторичность.

Проблема определения жанра в культуре, в том числе, в литературе весьма сложна. Фактически существуют формулы, представляющие набор персонажей, сюжеты, которые повторяются в разных эпохах, жанрах. Помимо этого есть масса эклектичных или переходных произведений.

Любой феномен проходит через процесс интерпретации, а значит, является лишь условным отображением фактов. Соответственно, даже художественная литература обладает характеристиками вымысла. Внутри художественной литературы реализм и фантастика отличаются, по сути, не очень сильно, лишь внешними проявлениями.

Жанры и формы изложения тоже порой весьма схожи. Существуют масса аспектов и критериев деления на жанры. Реалистические и фантастические произведения, как и другие виды, могут быть представлены разными формами: видение, пьеса, рассказ, роман и т. д. Но и здесь есть сложности с понятиями и границами: «<...> роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков; изучение же романа — изучению живых языков, притом молодых <...>. Это единственный становящийся жанр из среди давно готовых и частично мертвых жанров» [1, с. 448]. Роман находится в постоянном движении и развитии, репрезентуя себя в различных формах.

Несмотря на то, что фантастику часто рассматривают как новое современное направление, отдельные ее проявления можно найти еще в античности. Фантастика многогранна, распадается на различные виды, но имеет прямое отношение к формированию вторичной реальности, тем или иным образом, к сказочному аспекту, а через него к мифу.

Делений фантастики по различным критериям множество. Каждый исследователь добавляет что-то свое, выделяя структуру, семантику, прагматику, основу и т. д. Как уже было сказано, различить некоторые типы фантастики довольно сложно, хотя каждый имеет свои особенности. Определения фантастического произведения варьируются. Однако, в общих частях, это «вид художественной литературы, основанный на особом фантастическом типе образности, для которого характерны: высокая степень условности <...>, нарушение норм, логических связей и законов реальности, установка на вымысел <...>, создание вымышленных, “чудесных” миров» [2].

Можно выделить научную, социальную, религиозную фантастику, космическую оперу, утопию, фэнтези, альтернативную историю и т. д. Это не полный перечень, но даже в нем видно, что представлены разноранговые понятия. Есть деления, связанные с хронемикой, есть с проксемикой, прагматикой, особенностями подхода к фантастическому элементу, когнитивной составляющей и т. д.

Из всей плеяды фантастических жанров более или менее просто можно вычлениить научную фантастику, особенно, если не вдаваться в ряд особенностей или не рассматривать пограничные произведения. Научная фантастика по стилю сближается с научно-популярной литературой, однако отличается от нее наличием увлекательного сюжета. Она повествует о мире потенциально реальном, который может существовать на каком-либо временном отрезке. Одним из

основных компонентов будет описание технических устройств и научных теорий. Сюжет предполагает объяснение деталей различных уровней, вполне научной природы. Научная фантастика фактически не нарушает обыденного понимания реальности. Все странные явления могут быть объяснены научно или околонучно и рассмотрены потенциально.

Объектом данного исследования является понятие фэнтези: «фэнтези, как правило, рассматривается как разновидность фантастики, главную роль которой играет иррациональное, мистическое начало. Здесь персонажами являются не реальные люди и, например, жители иных планет, а мистические существа, пришедшие из фольклора» [2].

Однако данное определение может быть использовано и для других жанров, т. е. критерии вычленения фэнтези из фантастики крайне зыбки.

Фэнтези напрямую указывает на множественность миров. Даже если речь идет о конкретном мире, предполагается, что за его границами есть что-то еще. Однако и здесь есть некоторое противоречие, например, произведения о нашем мире, где не присутствуют параллельные миры, но есть некое иномирье, в смысле измененной экзистенции, что тоже можно трактовать как множественность. Вероятно, нельзя сказать, что у фэнтези не существует границ бытования, но они подчиняются своей аутентичной логике, отличной от обыденной. Если речь идет о нашем мире, то его проявления оказываются совершенно непривычными. Какими бы ни были характеристики мира, они представлены как данность и система.

Существует явная проблема разделения фэнтези и сказки. Иногда их разграничивают по возрастному критерию. Иногда под фэнтези понимают усложненный вариант сказки. Соотношение здесь примерно как у знака и символа. Чем многозначнее и сложнее по структуре сказка, тем ближе она к фэнтези. В дополнение иногда деление проводят по близости к реальному миру. В сказке нет противоречий реальности и волшебства, они синкретичны как в мифологическом сознании. Волшебство ничем не ограничено и нескончаемо. В фэнтези противоречие присутствует, магия — часть мира, связанная с какими-то его аспектами и ограниченная некими рамками, соответствующими логике конкретного мира и произведения. Сказка достаточно однозначна в своих оценках, герои положительные и отрицающие без полутонов, в фэнтези присутствуют противоречивые герои, которые порой и составляют основу. Сказка все предлагает принять на веру, фэнтези следует собственной, но все же логике.

Толкин рассматривает сложность интерпретации понятия волшебная сказка — “*fairytale*”. Это: а) сказка о чудесах или волшебная легенда вообще, в широком смысле; б) нереальная, невероятная история; и в) выдумка, вранье. Первый элемент “*fairy*” не объясняет, а запутывает. Фэйри — эльф или фея, но волшебные сказки повествуют не только о них. Основной характеристикой становится некий параллельный волшебный мир, но снова встает вопрос о его характеристиках. Главной силой здесь становится очарование: «особая сила Фаэри — это сила создания видений “фантазии” непосредственно усилием воли» [6, с. 122]. Очарование как способность влиять на читателя тесно связана с проявлениями магии, которая является системой, наполненной своей экзистенцией. Сказка менее системна, волшебство — это данность, не выходящая за пределы повествования.

Пожалуй, наиболее структурировано к вопросам сказки подошел В.Я. Пропп [4]. Он рассматривает сказку с позиции функций. В каждой сказке присутствует набор функций, реализуемых согласно их природе и отражающих менталитет народа. В некотором смысле этот подход близок к архетипам. Функции неизменны, выстраиваются в определенном порядке, т. е. функция — это не персонаж, а скорее сюжетная составляющая, близкая символу.

В фэнтези нет ничего подобного. Здесь нет запрограммированности, алгоритмы не статичны. Архетипы в фэнтези представлены, скорее, в виде архетипических образов, а функции выражены вариативно. Мы все равно видим некий паттерн, кочующий из произведения в произведение, но его воплощение сложнее. Не существует однозначного трактуемых персонажей, возможно, за небольшим исключением.

Таким образом, фэнтези выстраивается из элементов мифологий или сказок, на основе архетипичных образов формирует вторичные мифологии. Коммуникативные, психологические, социальные и философские проблемы вплетены в процесс мифотворчества.

Мировые религии представляют собой типичный образец вторичной мифологии. Вторичная мифологическая реальность в рамках фэнтези приобретает совершенно отличный облик. В ней пропадает синкретичность, мифологическое сознание становится не априорным, а нарочитым. Миф и архетипы превращаются в основу, в том числе игровую, это поле и фишки для автора и читателя, но не всеобъемлющая система познания.

По этой причине слова Толкина о сказке, пожалуй, скорее приложимы к фэнтези. Он также упоминает о фантазии-сне, но не поддерживает это сравнение как навязанное извне. Для Толкина сон — бессознательное, фантазия — это творение. Еще значимый аспект

сказки, романсе — радость, как правило, воплощающаяся в финале. Здесь, кстати, привлекает внимание некоторое уравнивание волшебной сказки и рыцарского романа, являющихся, по сути, разными жанрами: «эта “радость”, каковую я выбрал как характерный признак настоящей волшебной сказки (или рыцарского романа) или как своего рода печать, их отмечающую, заслуживает более подробного рассмотрения. Возможно, каждый писатель, создающий вторичный мир, фантазию, каждый творец вторичной реальности в какой-то степени мечтает быть истинным творцом или надеется, что приближается к реальности; надеется, что особое, неповторимое ощущение от его вторичного мира (если не все детали) заимствовано из Реальности или перетекает в нее. <...> Особое свойство “радости” в удавшейся Фантазии, таким образом, объясняется как внезапный проблеск основополагающей реальности или истины. <...> “Если вы хорошо построили свой малый мир, то да: в вашем мире это правда”» [6, с. 155].

Все сложности определения фантастики присутствуют в фэнтези, но добавляются и дополнительные. На данный момент жанр разделен на множество видов, часто пересекающихся. Можно выделить героическое, романтическое, юмористическое, детективное, детское и пр. фэнтези. Жанр охватывает разнообразную аудиторию, читателей разных социальных страт, разного уровня образования, имеет различную наполненность и структуру. Это отражает почти безграничные возможности жанра.

Хотя интенсивное развитие фэнтези приходится на период постмодернизма, и во многом отражает его особенности, оно само или особенно его отдельные проявления появляются значительно раньше. Возникновение жанра можно отнести к XIX в., но само название тогда еще не сформировалось. Рыцарский роман, романтическая реконструкция XIX в. По многим характеристикам являются предтечами фэнтези, но отдельные его черты проявляются и в античном романе.

Объективно рыцарские романы также тяготели к использованию вторичных миров, создавали реальность, отличную от Европы: либо персонажи чужды миру европейского Средневековья, либо некоторые его аспекты вообще далеки от реальности. В основе лежал средневековый антураж и рыцарская культура в целом. Роман, как и остальные проявления Средневековья, многопланов. Он развлекал, но и давал определенные знания по истории и географии, военному искусству и этикету, вовлекал читателя в игру-реконструкцию финала. Существенную часть этого жанра составляет «роман дороги» (приключения рыцаря во время путешествия), любовная

авантюра, а также фантастический элемент (являющимся и аллегорическим, и развлекательным). В романе подвиг совершался во имя дамы и собственного морального совершенствования. Здесь много вымысла, мистики, фольклора, а также чувств. Дама — женский образ романов, в отличие от жести, равнозначный главному герою (рыцарю) и порой определяющий направление интриги. В романе широко применялись аллегии и символика. Читатель мог додумать недосказанное и таким образом принять участие в творческом процессе. Роман явился сплавом почерпнутых из античности историй, кельтского фольклора, рассказов крестоносцев о диковинных странах. Вполне реальные исторические персонажи соседствовали с персонажами вымышленными и вообще нереальными. Роман изобиловал диалогами, так же как и описаниями внешности героев, переживаний и т. д., в нем обязательным компонентом являлась «романтическая» линия.

Готический роман представляет собой трансформацию рыцарского романа в ключе предромантизма, уйдя в сторону ужаса, и является одной из основ темного фэнтези.

Романтизм интерпретирует рыцарские ценности на новом этапе, обращается к иномирию, близкому стране Фаэрии, но с уклоном в призрачное пространство. Романтизм тяготел к синтезу искусств, к визуализации литературы и трактовал текст как живописное полотно. Для него характерно появление реконструкций Средневековья, что проявится и в фэнтези.

Среди тех, кто явился родоначальником жанра, упоминают совершенно различных авторов, большая часть которых весьма спорны. Например, «Король Золотой реки» (1841) Д. Рескина [22] иногда называют первым произведением в этом жанре, однако, по сути, это скорее сказка или притча. В произведении ярко выраженная сказочная формула, четкие однозначные образы и прямолинейная мораль. «Принцесса и гоблин» (1858) Д. Макдональда [15] — системно более сложный текст и в смысле сюжета, и в смысле персонажей. Однако, все же, пожалуй, это не классическое фэнтези.

У истоков фэнтези во многом стоит Эдвард Джон Мортон Дракс Планкетт, лорд Дансени (1878–1957), который творил больше от скуки и не имел всеобъемлющей системы. Его произведения вполне можно отнести к фэнтези, хотя многие из них скорее притчи, но одно не противоречит другому. Он создал полноценный «вторичный мир», живущий полностью по своим законам и оказал определенное влияние на Толкина. Также, как позже у Толкина, у Дансени отправной точкой стало пристрастие к языковым играм. На основе экзоти-

ческой для современного мира ономастики строится космогония, к которой затем прикладывается география и этнология [13; 14].

Толкин поднял планку жанра очень высоко, хотя значительно отличается от всего остального. Именно его произведения послужили отправной точкой для бурного развития жанра. Средиземье — детально проработанная система, состоящая из реальных исторических событий, описанных в хрониках, древних легенд, поэм, но идеально подогнанных друг к другу. В итоге, по иронии, он создал-реконструировал англо-саксонскую мифологическую систему в текстах, которые англичане не признают в качестве аутентичных. Фактически все персонажи существуют в культурном пространстве древней Европы. Сами произведения Толкина выстраиваются по образцу эпоса как бы на стыке фольклора и литературы [24].

Говоря об истоках, нельзя обойти Уильяма Морриса, представлявшего собой практически тип «универсального человека», будучи художником, поэтом, прозаиком, теоретиком. Морриса довольно редко исследуют как отца фэнтези, и вообще в отечественном литературоведении он не особенно популярен. В отличие от Дансени и Толкина его интересовала прежде всего эстетика и эклектика жанров. Его творчество немыслимо вне взаимного проникновения видов искусств, обилия аллегорий, символов, семантических игр. Для Морриса основой является не языческая древность, а Средневековье. Его причисляют к прерафаэлитам или к их последователям. Направление опирается на Средневековье и раннее Возрождение, а Артуровский цикл становится центральным. Живописность, характерная для романтизма и прерафаэлитов, является основой произведений Морриса, в том числе, его романа. В отличие от Толкина, тяготевшего к англосаксам, Моррис опирался на исландский компонент. Романс — реконструкция-эксперимент — напоминает аллегорические поэмы позднего Средневековья, выстраивают текст-загадку, полную символизма, безусловно живописную, магическую. Это создало особый жанр, эклектичный, построенный на вторичной мифологии.

До общения с Россетти он тяготел к религиозному компоненту артуровских легенд, а затем акцент сместился к любовно-эстетической составляющей: «Моррис придал прерафаэлитизму новое направление — романтический медиэвизм, который отличался от Россетти своим практическим, а не духовным акцентом, его задача состояла в переводе абстрактного идеала на язык жизненной обстановки» [5, с. 27].

Значимым мотивом у Морриса является мотив сна. Сон формирует особую реальность, открывая окно в другой мир. Это отдельный тип экзистенции, подвергающийся особой интерпретации. Зыбкая

граница между реальностью и иллюзией с древности вызывала интерес и проявляла себя в литературе. В Античности это дар богов, близкий к видению. Собственно уже тогда проявляется мотив вещего сна. В Средневековье для отдельных произведений сон являлся формообразующим элементом.

В Средние века целые произведения были созданы в форме сна, жанра видения, такие как «Роман о Розе» Г. де Лорриса [7], «Птичий парламент» Дж. Чосера [9], «Видение Уильяма о Петре Пахаре» У. Ленгганда [11] и т. д. Например, «Роман о Розе» — одно из крупнейших произведений Средневековья (и по объему, и по влиянию), очень сложное аллегорическое творение, написанное в 30-х гг. XIII в. Гильомом де Лоррисом и продолженное через сорок лет Жаном де Меном. Смена авторов повлекла за собой изменения в духе произведения. Это аллегорическая поэма о вечной любви, полное намеков, аллегорий и символов. Явно куртуазное произведение в своей первой половине становится сатирическим во второй. С точки зрения материала для аллюзий поэма является крайне продуктивной все последующее время.

Еще более прагматика сна акцентуализируется в «готическом» романе. Грезы противопоставляются бодрствованию и сливаются с мечтой.

Для Морриса сон представляется типично средневековым типом мышления, темпорально открытым для прошлого и будущего, синкретичным и семиотичным. Сон декоративен, а значит, отвечает эстетическим взглядам писателя. Это в большей степени видение, частично иррациональный иной мир, мифологизированный, наполненный символическим подтекстом, психологичный по природе. Женские персонажи его произведений, связанные с магической составляющей, как правило, оказываются связанными и со сном, в котором они являются герою, насылая видения, либо предвещая события:

Now as befalleth young men, he was a good sleeper, and dreamed <...> but But that night him-seemed that he awoke <...> there entered quietly the Lady of the Woodland, dight even as he had seen her as she lay dead <...> “I know that thou wouldst have me speak, therefore I say that I am come to bid thee farewell” <...> Then the voice ceased, but still the image stood before him awhile <...> Then he knew not if he awoke, or if it were a change in his dream <...> And again the door opened, and someone entered as before; and this also was a woman: green-clad she was <...> “I am a sending of the woman whom thou hast loved” [20, p. 248].

(Теперь, как и положено молодому человеку, он крепко спал и видел сон <...> Но в ту ночь ему показалось, что он проснулся <...> тихо вошла

Хозяйка Леса, такая же, как он видел ее мертвой <...> «Я знаю, что ты хотел бы поговорить, поэтому я говорю, что пришла проститься с тобой» <...> Затем голос смолк, но образ все еще стоял перед ним <...> Тогда он не знал, проснулся ли он, или это происходило во сне <...> И снова отворилась дверь, и кто-то вошел, как и ранее; и это так же была женщина: женщина в зеленом одеянии <...> «Я послана женщиной, которую ты любил». [Здесь и далее перевод цитат выполнен мной. — Е.С.]

Поздние произведения Морриса часто трактуются как романсе (рыцарские романы). Сюда можно отнести «Историю сияющей равнины» [17], «Лес за пределами мира» [21], «Источник на краю света» [20], «Воду чудесных островов» [19], «Разлучающий потоп» [18].

Однако понятие романсе так же размыто, как и само понятие романа. Рыцарский роман вырастает из жести, бесспорно, имеет собственные черты, хотя так же выделяются и промежуточные произведения. Тем не менее, поздние романы, впитывая и традиции куртуазии, и веяния предренессансного времени, порой обладают уже весьма сложной структурой, сильно отличающейся от ранней традиции. Сюда примешиваются еще и аллегорические поэмы, которые тоже бытуют в рамках рыцарской культуры, добавляя путаницу в жанрах.

У Морриса романсе, конечно, представляются уже интерпретацией Средневековья через призму сознания прерафаэлитов. Реальное и фантастическое перемешиваются в воображении и сне. Можно выделить весьма условную цепочку: жеста — рыцарский роман — аллегория (фантазия, сон) — фэнтези. С рыцарского романа в цепочку внедряется миф.

И фэнтези, и романсе создают вторичный мир, базирующийся на мифологии, архетипах, символах, как экзистенциальных конструкций. Они обращаются к «вечным» темам, интерпретированным сквозь призму ирреального. Мир является неким элементом в системе других миров. Это напрямую не упоминается, однако незримо витает в воздухе, это наша реальность, но неизвестная нам, либо мир за границей нашего. Персонажи не являются адептами темной или светлой стороны, что в современном фэнтези дает возможность созданию фанфиков по произведениям, демонстрирующих точку зрения разных сторон. Персонажи не являются функцией как в сказке, порой до конца не ясно, каков будет их путь.

В отличие от современного фэнтези, по большей степени достаточно легкого чтения, произведения Морриса, как и, например, Дансени весьма сложны для восприятия.

Фэнтезийные произведения Морриса отличаются друг от друга и объемом, и сложностью. «История сияющей равнины», «Лес за краем мира», «Источник на краю света», «Вода чудесных островов», «Разлучающий потоп» представляют типичный «роман дороги» [17; 18; 19; 20; 21]. Авантюрный сюжет смешан с мистицизмом, иногда даже с мистификацией. Появляются странные персонажи, о которых читатель ничего не знает, как и остальные герои. Последние из упомянутых романов, пожалуй, больше сосредоточены на магии.

Для романов характерна определенная цикличность. Мы встречаемся с персонажами на разных витках сюжета, некоторые линии сюжета частично повторяются с разными персонажами. Например, несколько женских образов «Источника» [20] проходят похожий путь.

Вообще одним из центральных образов является женский персонаж — таинственная Леди или Госпожа, связанная с магией, это скорее не Гвинебра, а Моргана или Леди Озера. У многих авторов можно обнаружить явные параллели в женских образах, например, у Толкина, Хаггарта, Лондона (образ Галадриэль, Айеши и Той-которая-грезит. Они сверхъестественно красивы, правят в замкнутом пространстве затерянным во времени народом, у них есть способность предвидения, волшебное Зеркало-чаша, они обладают серебряным голосом) [24; 10; 12]. Нечто подобное мы встречаем и здесь. Мы видим универсальный женский архетип, представленный в чуть отличных архетипических образах. Это воплощенная красота, неопределенного возраста, имеющая очарование во всех смыслах, с тайным прошлым, непонятым или весьма двойственным характером, порой с сомнительными поступками. С одной стороны, представлен идеалистический образ, но репрезентованный как внешняя сторона символа, внутри все сложнее. Иногда у героини даже нет имени, или есть нечто близкое прозвищу (The Lady / Госпожа, The Maid / Девушка, The Lady of Abundance / Госпожа Изобилия, The Wood-woman / Хозяйка леса [19; 20; 21]):

<...> fair of face as a flower; grey-eyed, brown-haired, with lips full and red, slim and gentle of body. Simple was her array, of a short and strait green gown, so that on her right ankle was clear to see an iron ring <...> a lady, tall and stately, so radiant of visage and glorious of raiment, that it were hard to say what like she was; for scarce might the eye gaze steady upon her exceeding beauty [21, p. 7].

(с прекрасным, как цветок, лицом; с серыми глазами, каштановыми волосами, с пухлыми красными губами, стройным и нежным телом. Простой был ее наряд, короткое и прямое зеленое платье открывало железное

кольцо на правой лодыжке <...> дама, высокая и статная, с таким сияющим лицом и великолепными одеждами, что трудно было сказать, какова она; ибо взгляд не выдерживал ее необычайную красоту.)

<...> he had never seen woman so fair. Her hair was dark red, but her eyes grey... [20, p. 57]. But now her attire was but simple; a green gown, thin and short, and thereover a cote-hardy of black cloth with orphreys of gold and colours... [20, p. 136].

(он никогда не видел женщины столь прекрасной. Волосы у нее были темно-рыжие, а глаза серые... Но теперь ее наряд был прост; зеленое платье, тонкое и короткое, а поверх котарди из черного сукна с золотой и разноцветной вышивкой.)

<...> a tall and slim maiden <...> tanned a beauteous colour <...> as fair a white, wholesome and clean, and as if the golden sunlight, which fulfilleth the promise of the earth, were playing therein. <...> The hair of thee is simple brown, yet somewhat more golden than dark... [19, p. 24].

(высокая и изящная девушка <...> покрытая красивым загаром <...> белоснежная, здоровая и чистая (кожа), как будто на ней играет золотой солнечный свет, исполняя обещание земли <...> Твои волосы — каштановые, но скорее, золотистые, чем темные.)

Все повествование крутится вокруг этих образов, и они формируют вектор становления героя. Это пересекается с формулой рыцарского романа, демонстрирующего обобщенно прекрасный образ героини, повторяющийся на протяжении веков: высокие стройные голубоглазые блондинки:

Был ярче блеск ее волос
 Изольды светлокудрой кос.
 И лилий чище и белей
 Чело склоненное у ней.
 По коже этой белоснежной
 Румянец разливался нежный,
 И было словно волшебство
 Сиянье теплое его.
 Светло, как две звезды большие,
 Мерцали очи голубые [8, с. 18].

В романах Морриса используются знаковые артефакты, не всегда сюжетообразующие, но формирующие некоторые параллели и защи-

кливающие сюжет. Это мечи, ожерелья, платья, кольца, появляющиеся рефреном.

Действия героя также подчиняются схеме романсе: бои, турниры, спасение Леди, побег. Далеко не все персонажи обладают именами, они представляют скорее обобщенный архитипический образ: the Knight / рыцарь, the Dwarf / карлик, the Maid / девушка, the King / король, the Witch-wife / ведьма и т. д. Часть персонажей сохраняют инкогнито, фигурируя в тексте за личиной прозвища, что было характерно для Средневековья и рыцарского романа, например, Черный рыцарь, Рыцарь Солнца и т. д. [19; 20; 21].

Современные фэнтезийные произведения обычно достаточно серьезно проработаны с точки зрения географии. Это само по себе не делает мир живым, но карты дают представление о его структуре. Ранние произведения, несмотря на образное описание пейзажей и обилие географических названий, порой достаточно абстрактны и иллюзорны. География Морриса проработана, наполнена своеобразной топонимикой (Utterhay / Аттэрхей, The Wondrous Isles / Чудесные острова, The Isle of Increase Unsought / Остров Непрошенного Изобилия, The Isle of the Young and the Old / Остров Юных и Старых, The Isle of Kings / Остров Королей и т. д. [19]; The Wood Perilous / Гиблый Лес, Upmeads / Верхние Луга, The Bear Castle / Медвежий замок, The Castle of Abundance / Замок Изобилия и т. д. [20]; The Doom-ring / Кольцо Судьбы, Stark-Wall / Крепкая Стена [21] и т. д. Хотя карты есть только у «Разлучающего потопа» [18]. Топонимика романов имеет в том числе мифологическую основу, отдельные элементы можно найти позже у Толкина [24], хотя появляется еще ранее у В. Скотта [23] (например, Mirkwood / Лихолесье [16]).

Мир Морриса близок реальности, или вернее некому обобщенному образцу. Это почти наш мир, почти с магией, почти средневековый, но насквозь живописный.

Мир Фаэрии трансформируется в поиск тайного магического места, прямо или косвенно связанного с женским образом. В «Источнике» [20] фактически интерпретируется поиск Грааля, один из самых популярных мотивов Средневековья.

Нельзя сказать, что идеи, представленные у Морриса, являются очень оригинальными. Вообще вся мировая культура строится на обыгрывании нескольких идей и небольшого набора сюжетов. Отличие произведений проявляется, в основном, в комбинациях, структуре, выборе жанра и типа текста, языковых возможностях автора.

Произведения Морриса, без сомнения, можно отнести к первым образцам фэнтези. Это сложная система, выстроенная на вымышлен-

ном мире с отдельными проявлениями магии, персонажи не одно-векторны, события непредугаданны, основа архетипична, мифологична и аллюзивна.

В целом литература как аспект культуры происходит от мифа. Нейные мироощущения постепенно выстраиваются в более стройную систему, обрастают устным народным творчеством, затем записываются.

Фэнтези как система выстроена на символах, аллюзиях, архетипах, мифах, но трансформированных в семантике и прагматике. Фэнтези выполняет в современном мире примерно ту же функцию, что и рыцарский роман в эпоху Средневековья. Прежде всего, это средство бегства от реальности, развлечение. С другой стороны, это определенный вид описания реальности (взаимоотношений, событий, представленных в иносказательной форме, взглядов на мир). Фэнтези, как и роман, наполнено аллюзиями древних верований и во многом строится на их основе. Качественное фэнтези способно выполнять дидактические задачи, как это делал хороший рыцарский роман.

Таким образом, само определение фэнтези и использование термина крайне неструктурировано. Собственно, нет даже устойчивого употребления рода для этого понятия (и женский, и средний, да и мужской). Мы можем перечислить конкретные характеристики, присущие фэнтези, но они же будут появляться и в сказке, и в фантастике и т. д. Представляется важным, тем не менее, выделить некоторые моменты.

Фэнтези описывает нереальный мир, и это лежит, пожалуй, в его основе. Любое фантастическое произведение рисует мир, с чертами, отличными от нашей реальности. Фантастика в любом случае касается некой вторичной реальности или реальности с магической или другой надстройкой. Такова, например, сказка. Фэнтези явно демонстрирует иную реальность, она может быть параллельной нашей или замкнутой на самой себе. Мы сразу осознаем, что это иной мир, возможно, параллельный. Сказка существует в одной плоскости, есть архетипы с очень конкретными образами и функциями. Она статична. Фэнтези — многогранно, его герои неоднозначны, события не предreshены, интерпретация может отличаться во времени, плоскостей много, каждый читатель получит свое. Вторичный мир становится полем для игры аудитории. Формирование вторичной мифологической реальности может иметь самые разнообразные цели, доносить самую различную информацию. Ее семантика и прагматика будут всецело зависеть от автора с одной стороны и читате-

ля-интерпретатора с другой. Семантика может распадаться, давая возможность существования и разных прагматических уровней. Мифологическое сознание и архетипы больше соответствуют сказке, чем фэнтези. Для фэнтези мифология — материал и поле для игры, а архетипы — предмет интерпретации. Сказка, в том числе литературная, таким образом, приближается к фольклору и первичному мифу, фэнтези же подвергает даже изначально фольклорный сюжет многоярусной обработке.

Фэнтези — это тип фантастической литературы, повествующей об иномирье, сформированном на основе мифологических сюжетов и архетипических образов, предлагающей читателю игру, распадающийся на ряд аспектов, подвергающихся вариативной интерпретации.

Фэнтези — это особый тип экзистенции, проявленной в форме трансформированных мифологических сюжетов, архетипов, символов, многовекторных алгоритмов повествования, оно интертекстуально по природе, имеет непосредственное отношение к множественности миров, видениям и формированию вторичной мифологической реальности, которая становится полем для игры аудитории. Остальные направления излишне прямолинейны, в них нет изощренной иносказательности фэнтези. Помимо синкретичности восприятия для фэнтези на всех этапах характерны понимание мира как текста, отказ от системности и всеобъемлющего дискурса, индивидуальность аспектов лингвокультуры, склонность к лингвистическим и другим играм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.
2. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. 314 с. URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/> (дата посещения: 25.09.2023).
3. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
4. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 169 с.
5. *Седых Е.В.* Творчество Уильяма Морриса 1850-х годов в контексте праефаэлитизма // Вестник СПбГУ. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2007. Вып. 2, ч. 1. С. 19–28.

6. Толкин Дж.Р.Р. Профессор и чудовища. СПб.: Азбука-классика, 2004. 285 с.

Источники

7. Лоррис де Г., Мён де Ж. Роман о Розе. М.: ГИС, 2007. 671 с.
8. Труа де К. Эрек и Энида. Клижес. М.: Наука, 1980. 510 с.
9. Chaucer G. The Parliament of Birds. London: Hesperus, 2004. 172 p.
10. Haggard H.R. She. London; New York; Bombay; Calcutta: Longmans, Green and Co, 1911. 297 p.
11. Langland W. The Vision of Piers the Plowman. London: A. Moring, 1905. 202 p.
12. London J. Hearts of Three. New York: The Macmillan Company, 1920. 390 p.
13. Lord Dunsany. The Gods of Pegana. Washington: Pegana Press, 1911. 94 p.
14. Lord Dunsany. The King of Elfland's Daughter. London; New York: G. P. Putnam's Sons, 1924. 301 p.
15. MacDonald G. The Princess and the Goblin. Philadelphia: David McKay Company, 1920. 232 p.
16. Morris W. The House of Wolfings. Boston: Robert Brothers Publ., 1892. 418 p.
17. Morris W. The Story of the Glittering Plane or the Land of Living Men. London: Kelmscott Press, 1894. 208 p.
18. Morris W. The Sundering Flood. New York; London: Longman, Green and Co., 1898. 392 p.
19. Morris W. The Water of the Wondrous Isles. London; New York; Bombay: Longman, Green and Co., 1897. 574 p.
20. Morris W. The Well at the World's End. London; New York; Bombay: Longman, Green and Co., 1896. 401 p.
21. Morris W. The Wood Beyond the World. London: Chiswick Press, 1895. 268 p.
22. Ruskin J. The King of the Golden River, or the Black Brothers: A Legend of Stiria. Chicago: Rand, McNally and Co., 1903. 82 p.
23. Scott W. The Waverley novels. London; Edinburgh: A. and C. Black, 1892. 508 p.
24. Tolkien J.R.R. The Fellowship of the Ring. New York: Harper Collins Publishers, 2008. 571 p.

THE PROBLEM OF FANTASY DEFINITION AND SECONDARY MYTHOLOGICAL REALITY CREATION

© 2024. Ekaterina V. Sklizkova

Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technology. Design. Art), Moscow, Russia

Abstract: Fantasy is a productive genre connected with myth. Any phenomenon goes through the process of interpretation, is a conditional reflection of facts, forms a new reality. Secondary mythological space and consciousness, the game aspect of myth-making have different pragmatics. Fantastic literature breaks down into types, from which, relatively simply, one can single out science fiction that does not violate everyday life, whose oddities are explained scientifically and potentially. The criteria for distinguishing fantasy from fantastic literature and fantasy and fairy tales are misty, however, fantasy is a more complex structural and pragmatic system. According to the understanding of fantasy, genres-forerunners and authors-ancestors would differ. Romance — reconstruction-experiment by W. Morris, implicated in dream-vision, reminiscent of allegorical poems of the late Middle Ages, is an eclectic genre built on secondary mythology. The central figure is the mysterious Lady associated with magic. The romances use symbolic artifacts, which are not always plot-forming, but loop the plot. The characters are mostly anonymous, but represent a generalized archetypal image. The world of the Faerie is transformed into a search for a secret magical place associated with the female image. The definition of fantasy is unstructured. Fantasy puts the initially mythological plot to multiplied processing. It is directly related to secondary reality and mythology, multifaceted, its characters are ambiguous, events are undetermined, semantics and pragmatics depend on the author and the reader-interpreter. Mythology is the material and the field for the game, archetypes are the object of interpretation.

Keywords: archetype, secondary reality, intertext, myth, romance, symbol, fiction, fantasy.

Information about the author: Ekaterina V. Sklizkova, PhD in Culturology, Associate Professor, The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Malaya Kaluzhskaya St., 1, 119071 Moscow.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0135-8616>

E-mail: katunyas@yandex.ru

For citation: Sklizkova, E.V. “The Problem of Fantasy Definition and Secondary Mythological Reality Creation.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 60–78. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-60-78>

REFERENCES

1. Bakhtin, M. *Voprosy literatury i estetiki* [*The Issues of Literature and Aesthetics*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russ.)
2. Belokurova, S.P. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [*The Dictionary of Literary Criticism Terms*]. St. Petersburg, Paritet Publ., 2006. 314 p. Available at: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/> (Accessed 25 September 2023). (In Russ.)
3. Losev, A.F. *Dialektika mifa* [*The Dialectics of the Myth*]. Moscow, Mysl' Publ., 2001. 558 p. (In Russ.)
4. Propp, V.Ia. *Morfologiia skazki* [*The Morphology of a Fairy-tale*]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 169 p. (In Russ.)
5. Sedykh, E.V. "Tvorchestvo Uil'iama Morrisa 1850-kh godov v kontekste preraphaelitizma" ["W. Morris' Works of 1850th in the Pre-Raphaelite Context"]. *Vestnik SPbGU. Seriya 9: Filologiia. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, issue. 2, part 1, 2007, pp. 19–28. (In Russ.)
6. Tolkin, Dzh.R.R. *Professor i chudovishcha* [*The Professor and the Beasts*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 285 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-79-89>
<https://elibrary.ru/UUAHTU>
УДК 82.0 + 821.111.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

О ПРИРОДЕ И ГРАНИЦАХ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ

© 2024 г. А.А. Липинская

Санкт-Петербургский государственный экономический университет,
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: Готическая новелла (ghost story) в ее классическом виде — порождение специфической эпохи (вторая половина XIX столетия), когда широко распространились разного рода оккультные практики, издавались сборники якобы подлинных историй о привидениях и даже на вполне рациональном уровне бурно развивались антропология и этнография, то есть читатель был погружен в среду, наполненную соответствующими реалиями либо допускающую их существование. В данном жанре фантастическое воспринимается как инородное изображенному миру, как прорыв границы между пластами реальности — привычным и непознанным, причем оно довольно тесно сплетено с категорией страшного: непривычное пугает и является источником потенциальной опасности. Но акцент часто делается не на самом фантастическом явлении или происшествии, а на субъективном переживании изумления и ужаса, которое предлагается разделить читателю. Герой при этом зачастую — человек рационалистического мировоззрения, ученый либо военный, совершенно не готовый со встречей с миром зловещих чудес, а повествование снабжено повествовательной рамкой, позволяющей придать описываемым событиям двусмысленный статус. В силу авторефлексивности жанра здесь открывается большой простор для игры, юмора и иронии.

Ключевые слова: готическая новелла, жанр, рассказчик, фантастическое, сверхъестественное.

Информация об авторе: Анастасия Андреевна Липинская — кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный эконо-

мический университет, наб. канала Грибоедова, д. 30–32, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

E-mail: nasya.lipinska@gmail.com

Для цитирования: *Липинская А.А.* О природе и границах фантастического в готической новелле // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 79–89. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-79-89>

Готическая новелла (общепринятое английское название жанра — ghost story), несомненно, является жанром, для которого актуальна категория фантастического, и логично предположить, что понимание природы фантастического в таких текстах может помочь дать достаточно точное описание жанра, построить правдоподобную жанровую модель.

Гипотеза такова: в мире готической новеллы фантастическое воспринимается однозначно как не-норма, как нарушение привычного хода вещей (причем описываемый мир сам по себе подчеркнуто обыкновенен, прозаичен [11, р. 84]), нарушение границ [4, р. 70; 11, р. 3], в противоположность разновидностям фантастики, где разного рода допущения могут удивить читателя, но часто (пусть и не всегда) видятся совершенно нормальными обитателям изображенного мира (как драконы в фэнтези или диковинные космические корабли и инопланетяне в научной фантастике). То есть фантастическое в историях с привидениями воспринимается как таковое в равной мере героями и читателями.

Рассматриваемый жанр достиг расцвета в викторианскую и эдвардианскую эпоху, когда широко распространились разного рода оккультные практики [1, р. 209], издавались сборники якобы подлинных историй о привидениях и даже на вполне рациональном уровне бурно развивались антропология и этнография, то есть читатель был погружен в среду, наполненную соответствующими реалиями либо допускающую их существование [2, р. 1]. Он мог лично не верить в подлинность зловещих чудес (более того, полная абсолютная вера, надо полагать, испортила бы удовольствие от чтения), однако, скорее всего, неплохо представлял, о чем идет речь, и не видел в этом смысле абсолютной грани между привычным и странным (готика, по замечанию М. Уиллиса, в принципе способна выразить сложные переплетения научного и мистического [7, р. 66; см. также: 5, р. 37]).

С персонажами дело обстоит сложнее. Нетрудно заметить, что зачастую это люди заведомо рационального склада, вроде ученых или

военных, те, для кого появление чего-то необъяснимого особенно внезапно и травматично. Вариант жанра, предполагающий стилизацию под старинный или фольклорный текст — это немного отдельный случай.

Рассмотрим примеры — из совершенно канонических текстов, тех, что, в общем, и определили облик жанра.

Вот новелла Амелии Эдвардс «Карета-призрак» (“The Phantom Coach”, 1864). Ее открывает достаточно развернутое высказывание рассказчика относительно истинности описываемого происшествия, столь характерное, что имеет смысл привести его целиком:

The circumstances I am about to relate to you have truth to recommend them. They happened to myself, and my recollection of them is as vivid as if they had taken place only yesterday. Twenty years, however, have gone by since that night. During those twenty years I have told the story to but one other person. I tell it now with a reluctance which I find it difficult to overcome. All I entreat, meanwhile, is that you will abstain from forcing your own conclusions upon me. I want nothing explained away. I desire no arguments. My mind on this subject is quite made up, and, having the testimony of my own senses to rely upon, I prefer to abide by it [9, p. 150].

(Обстоятельства, о которых я собираюсь вам поведать, тем интереснее, что они совершенно правдивы. Это произошло лично со мной, и я помню их так ясно, словно все было только вчера. Однако же с той ночи минуло уже двадцать лет. За эти двадцать лет я рассказал все лишь одному человеку, и сейчас рассказываю, с трудом преодолевая нежелание это делать. Прошу лишь об одном — чтобы вы воздержались от собственных выводов. Я не хочу рациональных объяснений. Я не желаю спорить. Мое мнение по этому поводу уже сложилось, и, полагаясь на показания собственных чувств, я предпочту не менять его [Здесь и далее перевод цитат выполнен автором статьи. — А.Л.]).

Здесь очевидно прослеживаются сразу две линии. С одной стороны, рассказчик старается убедить читателя, что сообщит ему чистую правду, с другой — словно противореча сам себе, он отмечает разного рода обстоятельства, заставляющие как раз-таки усомниться: произошло все много лет назад, и есть причины, по которым до сих пор речь об этом практически не шла, аргументы бесполезны, остается положиться на показания чувств, т. е. на субъективный опыт. Следовательно, читателю остается самому выбирать, как реагировать на рассказ. Подобные игры с достоверностью принципиально важны для готической новеллы, и фантастическое в ней понимается как раз

через них. Не просто нарушается привычный ход вещей, но и, как правило, встает вопрос о статусе этого нарушения.

Вернемся к нашему примеру. Заблудившийся в снежную бурю герой попадает в дом загадочного старика, наполненный разнообразными инструментами, книгами, геологическими образцами. Подборка книг очень характерная — и научные труды, и мистика с оккультизмом. И, конечно, хозяин дома в беседе с неожиданным гостем поднимает вопрос философского характера:

“The world,” he said, “grows hourly more and more sceptical of all that lies beyond its own narrow radius; and our men of science foster the fatal tendency. They condemn as fable all that resists experiment. They reject as false all that cannot be brought to the test of the laboratory or the dissecting-room. Against what superstition have they waged so long and obstinate a war, as against the belief in apparitions? And yet what superstition has maintained its hold upon the minds of men so long and so firmly? Show me any fact in physics, in history, in archæology, which is supported by testimony so wide and so various” [9, p. 155].

(«Мир, — сказал он, — час от часу все более скептически по отношению к тому, что лежит за пределами нашего малого кругозора, и наши люди науки поддерживают эту роковую тенденцию. Они объявляют баснями все то, что невозможно проверить экспериментально. Они отвергают как вымысел все, что нельзя изучить в лаборатории или прозекторской. И с каким еще суеверием они воевали столь долго и упрямо, как с верой в привидения? И все же какое суеверие столь прочно держалось в умах людских? Покажите мне любой факт из области физики, истории, археологии, который подтверждается столь обширными и разнообразными свидетельствами»).

Этот пассаж можно читать как некий комментарий к дальнейшим событиям — развернутый аналог небезызвестного «есть многое на свете, друг Горацио». Старый мудрец ставит вопрос о достоверности и доказательности и, парадоксальным образом, утверждает, что так называемые суеверия подтверждаются большой доказательной базой. Надо полагать, здесь не обошлось без влияния знаменитой в те годы книги Кэтрин Кроу «Ночная сторона природы» (“The Night Side of Nature”, 1848), где как раз говорилось, что недаром рассказы о призраках столь распространены у разных народов (и приводилась та самая шекспировская цитата [10, p. 46]). То есть прямо в текст новеллы, непосредственно перед показом фантастического события (встречи с каретой-призраком) встроены комментарий, по сути, авторефлексия

жанра, и это тоже очень характерно — герои готических новелл не просто переживают некие удивительные вещи и рассказывают о них, они часто рассуждают об онтологическом статусе увиденного. Очень характерный, более поздний пример — известная новелла Э.Ф. Бенсона с непереводаемым названием “Between the Lights” [8, p. 123–131] (1912; один из русских вариантов перевода заглавия, весьма далекий от оригинала, — «У камина»), практически полностью посвященная уяснению онтологического статуса одного происшествия и тому, как и когда рассказываются подобные истории. Или же новелла М.Р. Джеймса «Школьная история» (“A School Story”, 1911) [12, p. 108–113], опять-таки рассказ о рассказывании историй.

Итак, старик провожает рассказчика, предварительно выдав ему стакан шотландского виски, чтобы легче переносить холод. Также значимая деталь — здесь отдельные моменты складываются в цельную картину: едва ли можно утверждать, что герой увидел все последующее с пьяных глаз, но, безусловно, он был в несколько специфическом состоянии сознания — страх, тревога за оставшуюся дома жену, холод и алкоголь.

На прощание старый ученый предупреждает — вот в таком-то месте нужно быть особенно осторожным, там еще не починили парапет после произошедшего девять лет назад падения, повлекшего за собой гибель четверых пассажиров. И вот наш герой видит огни дилижанса, останавливает его и садится. Внутри чудовищно воняет, сосед не откликается на неоднократные просьбы приоткрыть окно, сама карета едва не разваливается на части. Читатель уже начинает что-то подозревать — раньше, чем усталый, замерзший, не вполне трезвый герой, и вот оно, страшное открытие:

I saw that he was no living man — that none of them were living men, like myself! A pale phosphorescent light — the light of putrefaction — played upon their awful faces; upon their hair, dank with the dews of the grave; upon their clothes, earth-stained and dropping to pieces; upon their hands, which were as the hands of corpses long buried. Only their eyes, their terrible eyes, were living; and those eyes were all turned menacingly upon me! [9, p. 160].

(Я увидел, что это не живой человек — никто из них не был живым, подобно мне! Бледный фосфоресцирующий свет — свет разложения — играл на их ужасных лицах: на их волосах, влажных от могильной росы, на их одежде, покрытой земляными пятнами и распадающейся на куски, на их руках — руках давно захороненных тел. Лишь их глаза, их страшные глаза были живыми, и все эти глаза были угрожающе обращены на меня!)

По меркам классической готики это весьма детальное, графичное описание — обычно хватало намеков. Но здесь цель автора вполне понятна: читатель должен в полной мере понять и прочувствовать страх героя, к тому же осязаемые подробности делают рассказ убедительным, а рассказчику очень хочется, чтобы ему наконец поверили.

Естественно, герой пугается, кричит, карета тут же во что-то врежется — и потом становится известно, что рассказчика нашли с тяжелыми переломами и без сознания и долго выхаживали, а доктор отказывался ему верить относительно мертвецов. Здесь разворачивается ситуация, буквально прототипическая для жанра: читателя заставляют пережить ужас, буквально увидеть то, что кажется невыносимым и нам, и доктору, и жене героя, да и ему самому казалось, пока не столкнулся. А вот столкнулся ли или пережил нечто вроде галлюцинации (для чего были буквально все условия) — уже другое дело. Субъективное переживание страха, вызванного неведомым, оказывается важнее онтологического статуса фантастических мотивов в рассказе.

Другой пример — новеллы Монтегю Родса Джеймса «Альбом каноника Альберика» (“Canon Alberic’s Scrap-book”, 1894) [12, p. 11–20] и «Гравюра» (“The Mezzotint”, 1904) [12, p. 30–39], составляющие своего рода дилогию.

Действие их разворачивается в академической среде. Герой первой новеллы едет во Францию в командировку за старинными рукописями. Вечером в гостинице он разглядывает особо ценное приобретение и вдруг обнаруживает какой-то странный предмет рядом со своим левым локтем, лежащим на столе. Историк начинает быстро соображать (именно соображать, а не приглядываться, будто в глубине души боится разглядеть что-то слишком страшное): может, тряпка для чистки перьев или крыса? Но нет, это рука, рука существа, как на картинке в рукописи, а вот и само существо. Испуганный ученый пронзительно кричит, прибегают слуги и застают его в глубоком обмороке. Как и в прошлом примере, явление фантастического обрывается мгновенно и сменяется потерей сознания, так что очнувшийся герой увидит вокруг себя только привычные вещи и обыкновенных людей. И он даже не успел задуматься, что, собственно говоря, происходит, и задать себе вопрос, откуда это все взялось, хоть и жил до сих пор в мире, где подобное считалось невозможным или принадлежащим сфере мифов и суеверий.

Рассказчик — по всей видимости, друг и коллега протагониста — сообщает, что Деннистон (так звали ученого) не сказал ему ничего внятного относительно своего понимания этих событий, лишь упорно цитировал Ветхий Завет относительно мстительных духов и чудо-

вищ, блуждающих среди развалин. Миниатюру же Деннистон сфотографировал (ценная для науки информация) и незамедлительно сжег, видимо, дабы уберечь себя и остальных от нового появления чудища. То есть привыкший мыслить рационально человек науки воспроизводит архаические модели мышления и поведения. А что на самом деле произошло, остается неизвестным, и это становится достаточно мощным инструментом саспенса: неопределенность пугает сильнее откровенных ужасов. То есть баланс снова сдвинут с фантастического на страшное, с событий на их субъективное переживание.

Надо полагать, рассказчик в новелле «Гравюра» — тот же самый, он сообщает, что некто Уильямс, коллега Деннистона, слышал жуткую историю про средневековую рукопись и порадовался, что работает в отделе пейзажных гравюр, где подобные происшествия явно невозможны. Однако же это оказывается ошибкой — на одной малоинтересной гравюре изображение оживает, пусть и, в отличие от того средневекового чудища, не покидает рамок, герой как будто смотрит видеоролик, воспроизводящий давние события. Такого, вообще говоря, быть не должно — и товарищи ученые прибегают к привычным научным методам — смотрят вместе (чтобы избежать проблем с субъективным восприятием), фотографируют, чтобы надежно и достоверно зафиксировать изменения, поднимают письменные источники информации об изображенном на картинке поместье. Все складывается — они действительно видели тайную сторону давней трагической истории, причем выходящую за пределы обычного опыта: браконьер, казненный по приказу владельца поместья, отомстил — мертвец пришел и забрал единственного хозяйского сына. Гравюру исследовали на предмет симпатических чернил и прочего и поместили в музей, больше ничего странного с ней не происходило.

Это очередное вторжение сверхъестественного в как будто привычную реальность, причем локальное и не оставляющее никаких последствий. Переживание страха здесь не является ведущим мотивом (хотя мертвец с младенцем на руках — картина более чем жуткая), Джеймс продолжает играть с уже испытанной темой (которую еще раз повторит в новелле «Кукольный дом» (“The Haunted Dolls’ House”, 1923) [12, p. 266–275]), причем игра эта не лишена иронии: сотрудники отдела гравюр пытаются исследовать сверхъестественное привычными методами, вписать в свою картину мира, освоить, верифицировать, будто это просто какое-то необычное и пока неизвестное науке явление, не более. И, конечно, это все немного напоминает культурный феномен, который автор явно хорошо знал: в то время действительно предпринимались попытки примирить оккульт-

тизм и науку и исследовать паранормальные явления научными методами: даже призраков упорно пытались фотографировать и чуть ли не взвешивать. Существовало (и до сих пор существует) Общество психических исследований [6, р. 236–253], в котором состояли весьма уважаемые люди. Некий саддукейский профессор офииологии [12, р. 39], упомянутый Джеймсом, видимо, и есть довольно издевательский намек на подобные организации. Сам автор, когда его спрашивали, верит ли он в призраков, выступал по этой части скорее агностиком, чем скептиком, и здесь он явно просто играет, сводя буквально в одном кадре несовместимое. Все ведь начиналось с того, как герой радовался, что в тихом отделе гравюр точно ничего не случится. Подобные интертекстуальные отсылки тоже, надо полагать, выдают иронический взгляд автора, но ирония тут не по поводу страшного или сверхъестественного, просто писатель обнажает авторефлексивный потенциал жанра и доводит его до той точки, когда в центре внимания уже не страшное происшествие, а ученые мужи, с лупами толпящиеся над гравюрой — как выясняется, в полной безопасности (некоторые исследователи, стоит отметить, вообще считают элементы юмора и иронии органическим свойством литературной готики вообще [3]).

Готических новелл, в которых используются подобные ходы, великое множество. Бывают и интересные «многоходовки», окончательно сбивающие читателя с толку относительно статуса изображенных странных явлений, наподобие новеллы Персиваля Лэндона «Аббатство Тернли» (“Thurnley Abbey”, 1908) [9, р. 235–247], где протагонист в гостях у друга буквально дерется со странной фигурой, явившейся к нему в спальню, разносит мнимое привидение на куски и идет к другу, дабы отчитать его за неуместный розыгрыш, но тут же оба слышат загадочные шаги в конце коридора. Читатель остается в недоумении, а герой, поведавший это все рассказчику, явно травмирован пережитым. Информация достается читателю из третьих рук, так что единственный несомненный факт — расшатанная психика персонажа, а вот присутствует ли фантастика где-либо кроме как в его воображении (и то в непонятном статусе), неизвестно.

Примеры и вариации можно множить, имеет смысл кратко подвести итоги. В готической новелле фантастическое воспринимается как инородное изображенному миру, как некий локальный прорыв границы между пластами реальности — привычным и непознанным, причем оно довольно тесно сплетено с категорией страшного: непривычное пугает и является источником потенциальной опасности. Но акцент часто делается не на самом фантастическом явлении или

происшествии, а на субъективном переживании изумления и ужаса, которое предлагается разделить читателю. Другое дело, что, в силу авторефлексивности жанра, здесь открывается большой простор для игры, юмора и иронии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Briefel A.* “Freaks of Furniture”: The Useless Energy of Haunted Things // *Victorian Studies*. 2017. Vol. 59, № 2. P. 209–234.
2. *Grimes H.* *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Burlington: Routledge, 2011. 188 p.
3. *Horner A., Zlosnik S.* *Gothic and the Comic Turn*. New York: Macmillan, 2005. 204 p.
4. *Killeen J.* *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 240 p.
5. *McCorristine Sh.* *Spectres of the Self. Thinking about Ghosts and Ghost-Seeing in England, 1750–1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 275 p.
6. *Strange Science. Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age* / ed. by L. Karpenko, Sh. Claggett. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. 293 p.
7. *Willis M.* *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*. Kent: The Kent State University Press, 2006. 272 p.

Источники

8. *Benson E.F.* *The Collected Ghost Stories*. New York: Carroll & Craf Publ., 1999. 624 p.
9. *Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories* / comp. by R. Collings. London: Wordsworth Editions, 2008. 289 p.
10. *Crowe C.* *The Night Side of Nature, or Ghosts and Ghost-Seers*. London: Routledge & Sons; New York: E.P. Dutton & Co., 1904. 503 p.
11. *DiBiasio B.* *The British and Irish Ghost Story and Tale of the Supernatural: 1880–1945 // A Companion to the British and Irish Short Story*. Oxford: Blackwell Publ., 2008. P. 81–95.
12. *James M.R.* *Ghost Stories*. London: Penguin Books, 1994. 362 p.

ON THE NATURE AND BORDERS OF FANTASTIC IN THE GHOST STORIES

© 2024. Anastasia A. Lipinskaya

St. Petersburg State Economic University, St. Petersburg, Russia

Abstract: Classic ghost story is a product of a particular era (the late 1800s) when all kinds of occult practices became fashionable, presumably true ghost stories were widely published, and within the scholarly world anthropology and ethnography were rapidly developing. So the reader was immersed into the atmosphere of exotic beliefs and curious ideas. In the genre described in this article the fantastic is seen as something alien, as a breach in the boundary separating the familiar from the unknown. Thus it is closely associated with fear as something strange and potentially dangerous. But the fantastic occasion is actually not as important as the subjective reaction, fear or surprise, shared between the characters and the reader. The protagonist is often highly rational, a scholar or a military man, totally unready to meet the uncanny, and the story is supplied with a narrative frame making the reality of the events described highly problematic. The autoreflectivity of the genre also allows for playfulness, humour and irony.

Keywords: ghost story, genre, narrator, the fantastic, the supernatural.

Information about the author: Anastasia A. Lipinskaya, PhD in Philology, Associate Professor, Saint Petersburg University of Economics, Griboyedov Canal, 30–32, 191023 Saint Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3366-4335>

E-mail: nastya.lipinska@gmail.com

For citation: Lipinskaya, A.A. “On the Nature and Borders of Fantastic in the Ghost Stories.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 79–89. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-79-89>

REFERENCES

1. Briefel, Aviva. “‘Freaks of Furniture’: The Useless Energy of Haunted Thing.” *Victorian Studies*, vol. 59, no. 2, 2017, pp. 209–234. (In English)
2. Grimes, Hilary. *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*. Burlington, Routledge, 2011. 188 p. (In English)
3. Horner, Avril, and Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*. New York, Macmillan, 2005. 204 p. (In English)
4. Killeen, Jarlath. *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014. 240 p. (In English)

5. McCorristine, Shane. *Spectres of the Self. Thinking about Ghosts and Ghost-Seeing in England, 1750–1920*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 275 p. (In English)
6. Karpenko, Lara, and Shalyn Claggett, editors. *Strange Science. Investigating the Limits of Knowledge in the Victorian Age*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017. 293 p. (In English)
7. Willis, Martin. *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*. Kent, The Kent State University Press, 2006. 272 p. (In English)



СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В ПОВЕСТИ-АНТИУТОПИИ Э.М. ФОРСТЕРА «МАШИНА ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ»

© 2024 г. В.И. Пулатова

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека,
Ташкент, Узбекистан

Аннотация: В статье рассматриваются особенности хронотопа как одного из определяющих признаков антиутопии в повести Э.М. Форстера «Машина останавливается». Исследование включает два этапа: во-первых, представлен краткий обзор ключевых точек зрения по вопросу взаимосвязи жанра антиутопии с научной фантастикой. Во-вторых, рассматривается пространственно-временная организация повести «Машина останавливается», частично в сопоставлении с романом Г. Уэллса «Машина времени». Как и у Уэллса, два мира в повести Форстера полярно противоположны. На символическом уровне путь главного героя повести ассоциируется с рождением нового человека. В финале повести происходит смещение, восстанавливающее привычное мироустройство и способствующее обретению героями истины. Структура сюжета намекает на развитие цивилизации от Средневековья — периода «темных веков» до Ренессанса. В результате анализа выявлено, что в повести-антиутопии «Машина останавливается» мир будущего включает два топоса, противопоставленных друг другу: под землей — город Машины и на поверхности — мир живой природы. В динамике взаимодействия героя и пространства раскрывается идея Э.М. Форстера о закате эры машин, обретении человеком собственного «я» и возрождении ценности человеческого общения.

Ключевые слова: хронотоп, жанр, антиутопия, научная фантастика, повесть.

Информация об авторе: Виктория Искандеровна Пулатова — доктор (PhD), Национальный Университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека, ул. Фараби, д. 400, 100174 г. Ташкент, Узбекистан.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1560-6307>

E-mail: vickyft9@mail.ru

Для цитирования: Пулатова В.И. Специфика хронотопа в повести-антиутопии Э.М. Форстера «Машина останавливается» // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 90–97. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-90-97>

Литературная антиутопия остается одним из самых спорных жанров XX в. И в русскоязычном, и в англоязычном литературоведении вопрос сущности жанра, его границ и доминант остается открытым. Особо актуальной представляется проблема взаимоотношений антиутопии с научной фантастикой. Отдельные литературоведы полагают, что антиутопия является жанровой формой (под- или субжанром) научной фантастики (справочная литература, исследования Д. Сувина, А.А. Дыдрова, Е.Н. Ковтун и др.). Так, в определении антиутопии «Краткого Оксфордского словаря литературных терминов» (2001) указывается, что антиутопия является «значимой формой научной фантастики» [6, р. 74], а составители справочника “The Routledge Companion To Science Fiction” (2009) относят антиутопию к числу субжанров (“subgenres”) научной фантастики [10]. Д. Сувин также относит антиутопию к формам научной фантастики [9, р. 38]; А.А. Дыдров называет утопию и антиутопию «самостоятельными жанрами в рамках фантастики», исходя из их прогностической функции [1, с. 65]. Е.Н. Ковтун, одна из самых авторитетных российских фантастоведов, считает возможным рассматривать современную утопию — «как ее положительный, так и отрицательный (антиутопия) варианты» — как часть «социально-фантастической литературы XX столетия» [3, с. 78]. При необходимости разграничения антиутопии и научной фантастики нам кажется продуктивным руководствоваться достаточно простым определением, предложенным Г. Клэйсом. По его мысли, антиутопия изображает «осуществимые негативные образы социального и политического развития, выраженные преимущественно в художественной форме» (перевод наш — В.Л.) [8, р. 109]. Исследователь далее конкретизирует: «осуществимые» означает то, что на повествование не влияют экстраординарные или совершенно невероятные признаки. Например, романы «Война миров», «Первые люди на Луне» и «Человек-невидимка» Г. Уэллса не основаны на экстраполяции какой-либо существующей тенденции, а значит, заключает Клэйс, это не антиутопии, а научно-фантастические романы, в то время как «Остров доктора Моро» — антиутопия [8,

р. 113]. Следуя данному принципу, мы относим произведение Форстера именно к жанру антиутопии, а не к научной фантастике: в тексте повествуется о жизни подземного города, управляемого Машиной, что в реалиях современного мира вполне осуществимо (бункер в США, подземные города в Монреале и Пекине) [2]. Дистанционный формат общения и обучения, изображенный в первой части произведения, также превратился в норму современной жизни. Мы полагаем поэтому, что антиутопия является самостоятельным литературным жанром, имеющим схожие черты с научно-фантастической литературой (автор антиутопического произведения может использовать приемы научной фантастики в качестве вспомогательного средства), но не входящим в нее как под- или субжанр.

В целом, по вопросу сущности антиутопии мы разделяем точку зрения С.Г. Шишкиной, утверждающей, что антиутопия — интертекстуальный литературный жанр, дискурс которого отличается своеобразно смоделированным хронотопом и направлен на выяснение соотношений внутри триады «человек — цивилизация — общество» с отрицанием возможности реализации утопических идеалов при условии нарушения баланса и гармонии между социумом и его нравственным наполнением [5, с. 207]. Следовательно, хронотоп является одним из определяющих признаков жанра. Далее С.Г. Шишкина отмечает, что место действия в антиутопиях замкнуто географически [4, с. 92]. Конкретизируя мысль, автор поясняет, что пространство агрессивно по отношению к главному герою [4, с. 92]. Данная характеристика названа Шишкиной основной с точки зрения выполняемой функции и аксиологического значения пространства, которое «деперсонифицирует» личность, лишает ее «возможности что-то изменить в системе» [4, с. 93]. Иными словами, топос антиутопии психологичен: он выполняет функцию подавления воли личности, угнетения ее духа. В рамках данной статьи рассмотрим особенности пространственно-временной организации в повести Э.М. Форстера «Машина останавливается» (“The Machine Stops”, 1909).

В предисловии к сборнику произведений, где повесть публиковалась впервые, писатель указал, что она стала реакцией на одно из ранних произведений Г. Уэллса; предположительно, имелся в виду роман «Машина времени» [13, р. vii–viii]. Продуктивно поэтому сравнить оба произведения в аспекте хронотопа. Действие повести Форстера происходит в далеком будущем. Люди живут глубоко под землей, воздух на поверхности отравлен. Жизнь человека протекает в личном отсеке — ячейке огромного города-механизма Машины, обслуживаемого ремонтным аппаратом — «клубком белых червей». Че-

людей покидает свой отсек весьма редко и передвигается с помощью специального вагона. На поверхность можно попасть, только получив специальное разрешение. «Мы утратили чувство пространства» [12, с. 52], — говорит главный герой Куно — единственный, кто бросил вызов Машине и самостоятельно нашел выход наверх по туннелю и шахте через воронку.

Исходя из этого, мы делаем вывод, что мир будущего Форстера включает в себя два измерения — под землей и на поверхности, где Куно, как ему кажется, видит человека — женщину, живущую там после «лишения крова». Люди перемещаются крайне редко в горизонтальном направлении и еще реже поднимаются наверх. Мир далекого будущего Уэллса так же делится на Верхний и Подземный миры, их обитатели практически никогда не встречаются. Чтобы попасть к паукообразным белым морлокам, Путешественник во Времени спускается вниз по шахте колодца и оказывается в «узком горизонтальном туннеле», а темнота вокруг наполнена «гулом машины, накачивающей в глубину воздух» [11, с. 151]. Складывается, таким образом, оппозиция: путь к истине одного героя ведет вниз, другого — вверх. Как и у Уэллса, два мира в повести Форстера полярно противоположны: под землей — темный, искусственный, механизированный мир, максимально приспособленный для жизни человека, но изолирующий его от себе подобных; на поверхности — живая природа, недоступная пока цивилизации Машины, но, возможно, уже населенная новыми людьми. Куно поднимается по лестнице вверх по отвесной шахте и попадает словно в другой мир: «<...> солнечный свет, не очень яркий, потому что солнце пробивается сквозь мраморные, в прожилках, облака; ощущение покоя, безмятежности, простора» [12, с. 57]. Если рассмотреть путь Куно на символическом уровне, получается изображение процесса рождения нового человека: по шахте (материнскому лону) наружу, в природу (в новую жизнь).

В финале повести происходит катастрофа — смещение, восстанавливающее, по мысли автора, привычное мироустройство. Если вначале Куно не мог дышать на поверхности, то теперь он с матерью и все остальные люди задыхаются внутри, в тесных коридорах. Восприятие героями подземного и наземного пространства меняется вместе с обретением истины: «Прежде чем воцарилась безраздельная тишина, сердца их раскрылись и они познали, что было самым главным на земле <...> Мы вновь обрели самих себя. Мы умираем, но мы победили смерть...» [12, с. 75]. Человечество победило Машину и перед гибелью все же обрело надежду — «кусочек неба, голубого и безоблачного» [12, с. 76].

На наш взгляд, выстраивая сюжет таким образом, Форстер намекает на развитие цивилизации от Средневековья — периода «темных веков» и мракобесия до Ренессанса. Несмотря на достижения технического прогресса в образе Машины, человечество все равно гибнет во тьме, духоте и неведении. Явился новый человек — Куно, гуманист по своей сути, который, руководствуясь девизом «Человек — мера всех вещей» [12, с. 53], преодолел все опасности и получил шанс увидеть новый мир (как и великие ученые-гуманисты, предсказавшие развитие науки в своих трудах и изобретениях). Но и он обречен на гибель, хотя в какой-то степени и передал свой посыл будущему — связал свой мир с верхним. На наш взгляд, в этом состоит ключевое различие в мировоззрении двух писателей: Уэллс не верит в человечество, предрекая ему полное уничтожение, Форстер же полагается на силу человеческого духа, оставляя надежду. Как отметил Г. Клэйс, это иллюстрирует концепцию гуманизма писателя, сформулированную им в эссе «Во что я верю» (“What I Believe”): «Гуманиста главным образом характеризуют четыре вещи: любознательность, свободный разум, вера в тонкий вкус и вера в род человеческий» [7, р. 334].

Итак, повесть Форстера «Машина останавливается» является антиутопическим произведением с элементами научной фантастики. Согласно определению Шишкиной, оно включает «своеобразно смоделированный хронотоп» — два топоса (под землей и на поверхности) и изображает взаимоотношения личности и общества. К элементам научной фантастики относится изображение деталей жизни человека в личном отсеке и сам факт того, что город управляется Машиной и является его частью. В результате более подробного анализа хронотопа повести, во-первых, доказывается, что два изображенных топоса полярно противоположны друг другу; во-вторых, на основе характеристики взаимодействия героя и пространства, обосновывается гуманистическая идея Э.М. Форстера о закате эры машин, обретении человеком собственного «я» и возрождении ценности общения с людьми, а не с техникой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Дыдров А.А. Человек будущего в утопиях и дистопиях: философско-антропологическая интерпретация: дис. ... канд. филос. наук. Челябинск, 2011. 192 с.

2. *Егорова А.* Глубже и шире: подземные города современности // Вокруг света. URL: <https://www.vokrugsveta.ru/articles/glubzhe-i-shire-podzemnye-goroda-sovremennosti-id680153/> (дата обращения: 25.09.2023).
3. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
4. *Шишкина С.Г.* Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново: Ивановский гос. химико-технологический ун-т, 2009. 229 с.
5. *Шишкина С.Г.* Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного университета ИГХТУ. 2007. Вып. 2. С. 199–208.
6. *Baldick Ch.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press, 2001. 280 p.
7. *Claeys G.* Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions. New York: Oxford University Press, 2017. 556 p.
8. *Claeys G.* The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell // The Cambridge Companion to Utopian Literature / ed. by G. Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 107–132.
9. *Suvin D.* Positions and Presuppositions in Science Fiction. Ohio: Kent State University Press, 1988. 227 p.
10. The Routledge Companion to Science Fiction / ed. by M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts, Sh. Vint. London; New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2009. 554 p.

Источники

11. *Уэллс Г.* Машина времени // Фантастические произведения / пер. с англ. К. Морозовой. М.: Международные отношения, 1983. С. 111–178.
12. *Форстер Э.М.* Машина останавливается // О дивный новый мир: Английская антиутопия. Романы: Сб. / пер. с англ. Е. Пригожиной. М.: Прогресс, 1990. С. 35–77.
13. *Forster E.M.* Introduction // The Collected Tales of E.M. Forster. New York: Alfred A. Knopf, 1947. P. v–viii.

THE PECULIARITIES OF THE CHRONOTOPE IN THE DYSTOPIAN STORY “THE MACHINE STOPS” BY E.M. FORSTER

© 2024. Victoria I. Pulatova

National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek,
Tashkent, Uzbekistan

Abstract: The article studies the peculiarities of the chronotope as one of distinctive features of dystopia in the story “The Machine Stops” by E.M. Forster. The study consists of two stages. Firstly, there is a brief review of key viewpoints on the issue of interrelation of dystopian genre and science fiction. Second stage is the analysis of time-spatial organization in the story, partly through its comparison with the novel by H. Wells “The Time Machine”. As in Wells’, two worlds in Forster’s story are directly opposed. Symbolically the hero’s path is associated with the birth of a new man. At the end of the story the shift occurs that restores familiar world order and helps heroes discover the truth. The plot structure hints at civilization development from the Middle Ages, also called the Dark Ages, to the Renaissance. The article reveals that the world of future in dystopian story “The Machine Stops” includes two topoi that are contraposed: the underground — the city of the Machine, and the above-ground — the world of wild life. The interaction of the hero and space clears up Forster’s idea about the decline of machines’ epoch, regain by a man his own self and revival the value of human communication.

Keywords: chronotope, genre, dystopia, science fiction, story.

Information about the author: Victoria I. Pulatova, PhD student, National University of Uzbekistan named after Mizo Ulugbek, Farabi St., 400, 100174 Tashkent, Uzbekistan.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1560-6307>

E-mail: vickyft9@mail.ru

For citation: Pulatova, V.I. “The Peculiarities of the Chronotope in the Dystopian Story ‘The Machine Stops’ by E.M. Forster.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 90–97. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-90-97>

REFERENCES

1. Dydrov, A.A. *Chelovek budushchego v utopiakh i distoppiakh: filosofsko-antropologicheskaiia interpretatsiia* [The Man of the Future in Utopias and Dystopias: Philosophical-Anthropological Interpretation: PhD Dissertation]. Chelyabinsk, 2011. 192 p. (In Russ.)

2. Egorova, A. “Glubzhe i shire: podzemnye goroda sovremennosti” [“Deeper and Wider: Modern Underground Cities”]. *Vokrug sveta*. Available at: <https://www.vokrugsveta.ru/articles/glubzhe-i-shire-podzemnye-goroda-sovremennosti-id680153/> (Accessed 25 September 2023). (In Russ.)
3. Kovtun, E.N. *Poetika neobychnogo: Khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoi skazki, utopii, pritchi i mifa (Na materiale evropeiskoi literatury pervoi poloviny XX veka)* [The Poetics of the Extraordinary: Artistic Worlds of Fantasy, Fairy Tale, Utopia, Parables and Myth (Based on the Material of European Literature of the First Half of the 20th Century)]. Moscow, Moscow State University Publ., 1999. 308 p. (In Russ.)
4. Shishkina, S.G. *Istoki i transformatsii zhanra literaturnoi antiutopii v XX veke* [The Origins and Transformation of the Genre of Literary Dystopia in 20th Century]. Ivanovo, Ivanovo State University of Chemistry and Technology Publ., 2009. 229 p. (In Russ.)
5. Shishkina, S.G. “Literaturnaia antiutopiia: k voprosu o granitsakh zhanra” [“Literary Dystopia: on the Issue of Genre Borders”]. *Vestnik gumanitarnogo universiteta IGKhTU*, issue 2, 2007, pp. 199–208. (In Russ.)
6. Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York, Oxford University Press, 2001. 280 p. (In English)
7. Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. New York, Oxford University Press, 2017. 556 p. (In English)
8. Claeys, Gregory. “The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell.” Claeys, Gregory, editor. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 107–132. (In English)
9. Suvin, Darko. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Ohio, Kent State University Press, 1988. 227 p. (In English)
10. Bould, Mark, and Andrew M. Butler, and Adam Roberts, and Sherryl Vint. *The Routledge Companion to Science Fiction*. London, New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2009. 554 p. (In English)



ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МИСТИЧЕСКОЙ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТЕЙ В ДРАМЕ-ФЕЕРИИ «ЛЕСНАЯ ПЕСНЯ» ЛЕСИ УКРАИНКИ

© 2024 г. А.Е. Рожкова

Независимая исследовательница, Москва, Россия

Аннотация: В статье представлен анализ драмы-феерии Леси Украинки «Лесная песня» в контексте зарождения фантастического. Драма была написана в начале XX столетия, одной из литературных тенденций того времени было обращение к фольклору, народному творчеству и мистической тематике в надежде увидеть ответы на важные вопросы в прошлом. «Лесная песня» рассматривается не просто как яркий пример неоромантического произведения, но как одна из ступеней развития фантастического в литературе. В статье проанализированы ее жанровая принадлежность («драма» и «феерия»), черты неоромантизма и их пересечение с фантастическим, оригинальность мифопоэтического пласта (наличие авторских и классических мифологических персонажей), автономность мистической реальности (ее существование без контактов с человеческой реальностью). Делается вывод о том, что Леся Украинка, вдохновляясь народным творчеством и мистической традицией, создала особое фантастическое пространство, в котором переплетаются судьбы сверхъестественных созданий, людей и даже самой природы, силы которой также являются действующими персонажами пьесы. Результаты исследования показали, что «Лесную песню» сложно отнести к какому-то конкретному направлению, она стоит на границе мистической традиции конца XVIII — начала XIX в. и фантастической традиции, зарождающейся на рубеже XIX и XX вв.

Ключевые слова: Леся Украинка, драма-феерия, мистическая традиция, «Лесная песня», фантастическая традиция.

Информация об авторе: Анастасия Евгеньевна Рожкова — независимая исследовательница, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2224-3321>

Email: rozhckowa.n2013@yandex.ru

Для цитирования: Рожкова А.Е. Особенности взаимодействия мистической и человеческой реальностей в драме-феерии «Лесная песня» Леси Украинки // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 98–108. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-98-108>

В гуманитарных науках давно рассматривается вопрос о фантастическом, его жанровой принадлежности, направлениях и границах, связывающих фантастику в современном ее понимании с мистическими истоками. В рамках данного исследования интерес представляют как межжанровые границы, так и границы между реальностями.

Необходимо сказать несколько слов о фантастическом, однако, учитывая большое количество исследований и дискуссий, мы позволим себе совершить отбор материалов, наиболее подходящих под тему исследования.

Основой «Лесной песни» являются восточнославянские мифы и легенды, а конкретно — украинская мифология и сюжеты о мифологических персонажах. Четко определить границы мифа и проявлений фантастического в литературе непросто: «Часто эти границы связывают с тем, идет ли в повествовании речь о сверхъестественных (“мифических”) существах <...> При таком понимании изучение М. в лит-ре сводилось бы прежде всего к выявлению в лит. текстах определ. имен и образов <...> Более методологически оправдан критерий структуры, тем более, что в общепринятую сферу М. входят, между прочим, и вполне обычные реалии жизни человека и природы, лишь особым образом отобранные и наделенные в мифологич. контексте специфич. значением» [4, стб. 876].

Хоть мифология и является основой «Лесной песни», сюжет этой пьесы, безусловно, сказочный. Рассуждая о различиях сказочного и фантастического, Е.Н. Ковтун разделяет эти два понятия, говоря о том, что фантастическая литература (“Fantasy”) «<...> более склонна рассматривать отдельные аспекты проблематики, задаваемой сказочной и мифологической условностью. Ее чаще всего интересуют локальные столкновения Добра и Зла, встреча с Неведомым в одном из локальных его проявлений, судьба не “человека вообще”, а исто-

рически и психологически детерминированной личности. Сохраняя в обстановке действия видимые приметы реальности, *fantasy* не испытывает нужды в воссоздании вымышленного мира целиком или в замыкании его в собственных фантастических пределах» [3, с. 149].

Фантастическое осмыслялось и в контексте философии. С.П. Лавлинский и А.М. Павлов, в статье словаря «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» рассматривая фантастическое, продолжают мысль из работы «Воображаемое: феноменологическая психология воображения» [7] Ж.-П. Сартра о том, что фантастическое тесно связано с понятием визуального. Так, двойная визуализация объекта (снаружи и изнутри) больше концентрирует внимание читателя и дает возможность узнать суть объекта: «с феноменологической точки зрения, Ф. — не что иное, как визуально постулируемое полагание смысла» [6, с. 279].

Цветан Тодоров выделяет три функции фантастического в произведениях. Первая — особое воздействие на читателя, возбуждающее страх, любопытство и более глубокое восприятие. Вторая — нарративно-захватывающая, удерживающая внимание и интерес читателя к сюжету. Третья — «позволяет дать описание фантастического универсума, который не имеет поэтому реальности вне языка; описание и предмет описания имеют общую природу» [8, с. 80]. Учитывая эти три функции, исследователь делает вывод о сходстве фантастического и знака, то есть утверждает, что фантастическое — это своеобразный прием, позволяющий читателю задуматься над ним, разгадать, рефлексировать и, возможно, рассмотреть заданную автором проблему, облеченную в необычную форму, под другим углом.

Обобщенно про использование приема фантастического в драматических произведениях XIX–XX вв. можно сказать, что «драма, использующая Ф., стремится к изображению вневременных, вечных конфликтов, развивающихся в условном пространстве “внутреннего” и/или “внешнего” мира, где человек противостоит сверхличным силам» [6, с. 281].

Большинство исследователей, философов и литературоведов говорят о двойственной природе фантастического, о том, что с помощью него автор не просто может создать или дополнить уже существующий мир, но и привнести в этот мир много новых смыслов и символов. Именно такая трактовка явления фантастической литературы ближе всего к предмету и пониманию «Лесной песни» Леси Украинки в данной работе.

Но перед тем, как перейти к, собственно, анализу реальностей, пространств и локусов в «Лесной песне», необходимо рассмотреть

ее жанровое определение и исторические корни, также связанные с фантастическим.

Обращаясь к феерии как к жанру, скажем, сколь сложно и неоднозначно его понимание для исследователей разных направлений искусства и даже для авторов. В данной работе мы обратим внимание на две ипостаси феерии: чисто театральную и литературно-сказочную.

Чаще всего феерией называется театральное представление, требующее задействования большого количества сценических и визуальных эффектов, цирковых элементов, фантастических и зрелищных постановочных превращений: «как особый театральный жанр Ф. появились в Италии в 17 в., получили развитие в Великобритании. Характер Ф. носили многие оперно-балетные спектакли, а также представления ярмарочных театров во Франции в 17–18 вв.» [1, с. 265]. То есть здесь подразумевается именно представление на сцене, «действие», шоу, спектакль.

Параллельно с этим существует понятие феерии как литературно-сказочного текста, обычно в форме пьесы, «основанной на эффектах магии: чуда, яркой зрелищности, включающей вымышленных персонажей (фея, демон, силы природы, мифологическое существо и т. д.» [5, с. 406].

Драма-феерия «Лесная песня» была написана Лесей Украинкой в 1911 г. — на стыке веков, на стыке жанров и традиций. На русский язык ее переводили несколько раз, авторами самых известных переводов являются М. Комиссаров и М. Исаковский. Однако в статье будут приводиться цитаты из более современного и куда менее известного перевода Ольги Тимохиной, который действительно заслуживает большего внимания благодаря поэтичности и чувственности.

В контексте тематики «фантастического» можно выделить несколько основных аспектов пьесы: жанровая принадлежность, традиция жанра и мистическая традиция, особенности мифопоэтического пласта и взаимоотношения мистической и человеческой реальностей.

В проявлениях фантастического, что касается действий мифологических и сверхъестественных персонажей, Лесья Украинка — наследница мистической традиции. Так, лиро-драматическими фантастическими предшественниками «Лесной песни» в XIX в. можно назвать драму-мистерию Кюхельбекера «Ижорский», сохранившийся отрывок трагедии «Грузинская ночь» Грибоедова, незавершенную драму Пушкина «Русалка». В XX в. в восточнославянской литературе отметим две драмы со схожими сюжетами: «Ночь в горной долине» Александра Олеся и первое действие «Сна на кургане» Янки Купалы.

На основе этих конкретных текстов можно осторожно вывести теорию о различии романтических и неоромантических драм в кон-

тексте фантастических проявлений и мифологической основы этих произведений. Если в XIX в. главным героем так или иначе был человек, который или вызывает, или подвергается воздействию сверхъестественного, то неоромантизм создает мистическую реальность, существующую автономно относительно человеческой реальности. Об этом пишет исследовательница И.В. Васильева: «<...> с неоромантизмом как художественным языком связаны такие формально-содержательные особенности <...> насыщенность художественного текста фантазмагорическими элементами, введение в художественное пространство текста экзотики как особого эстетического мира» [2, с. 19].

В нашей работе этот особый экзотический мир «Лесной песни» мы будем называть «мистической реальностью» — это мир, которым владеют герои восточнославянского фольклора и персонифицированные силы природы, а также авторские мистические персонажи. Они взаимодействуют друг с другом, у них есть иерархия, законы и правила. Весь пролог пьесы посвящен раскрытию вводных условий существования мистической реальности. Все три действия «Лесной песни» разворачиваются в едином пространстве — это вековечный лес на Волыни, а точнее, лесная опушка у озера. Здесь стоит упомянуть о мифопоэтическом смысле понятия «леса» как «мира иного», в котором человеку находиться небезопасно, особенно если он не следует законам этого пространства. Лесная опушка является своеобразным пограничьем, местом, где люди могут возвести дом и жить в нем, не страшась вторжений хозяев леса. То есть благополучное нахождение людей в «чужом мире» зависит от соблюдения ими законов потустороннего.

С первых строк реплики «Того, кто плотины рвет» можно понять, как природно-сверхъестественные силы относятся к попыткам человека обуздать их природу:

С гор на равнину
водной лавиной
мосты разбиваю,
плотины срываю,
ломаю запруды,
что сделали люди [9].

Однако «Того, кто плотины рвет», вероятно, являющегося воплощением бурного течения, не жалуют обитатели тихого лесного озера. Русалка, у которой в прошлом были отношения с «Тем, кто плотины

рвет», припоминает его побег зимой к мельничихе, и, чтобы удостовериться в его верности, предлагает вместе разрушить плотину и утопить мельничиху. Их побег дважды срывает Водяной, который бранит «Того, кто плотины рвет», но не за его связи с людьми, а за то, что он своим сильным течением вредит тихому лесному озеру и его жителям, а когда настает летний зной, он исчезает и оставляет всех без свежей воды.

Таким образом, в прологе демонстрируется основная характеристика мистической реальности — она автономна, потому что мифологические персонажи и силы природы, взаимодействуя лишь друг с другом, самостоятельно создают и поддерживают свой мир и течение жизни. Контакты с людьми хоть и происходят, но вовсе не обязательны, а даже губительны для людей. Так вполне могла бы сбыться угроза Русалки утопить мельничиху, а Потерчата (духи утонувших детей) с Русалкой охраняют рыбака-утопленника и забавляются с ним. То есть мистическая реальность достаточно агрессивно относится к вторжению людей на свою территорию, но только если это не человек, сделавший что-то во благо сверхъестественному.

Таким человеком является дядька Лев, который пришел со своим племянником Лукашом на опушку, чтобы построить там сторожку. Дядька Лев когда-то не дал срубить вековечный дуб, поклявшись, что пока он жив — он пня дуба не увидит, за это Лесовик, хозяин леса, бородой поклялся, что «дядька Лев и вся его родня / вовек в моем лесу беспечны будут» [9]. Дуб в этом случае является залогом мира между реальностями, как бы мировым деревом, гарантирующим благополучие вселенной. Дядька Лев не давал никому срубить дуб, потому что он знает законы потустороннего мира. Так, например, можно привести фрагмент, в котором Лев рассказывает Лукашу о правилах нахождения в лесу, который все называют «недобрым местом»:

Я здесь гуляю вольно
и знаю с детства, как с чем обойтись,
и чтобы чувствовать себя в лесу привольно,
где надо крест ложить, а где осину вбить,
где просто трижды плюнуть и довольно,
и потому, племянник, не страшись.
Посеем за сторожкой мак-ведьмак,
а у порога горечавку, милый,
не сможет подступиться к нам никак
со злыми умыслами вражья сила [9].

Именно благодаря подобным знаниям и почтительному отношению к лесу и мистической реальности дядька Лев с племянником остаются в лесу. Но не все мифические герои подчиняются приказу Лесовика не вредить и не контактировать с хорошими людьми.

Больше всех навредить людям хотела Русалка, с самого начала она изъявила желание утопить и зачекотать людей (как традиционно и поступают русалки в народных преданиях), но Лесовик пригрозил осушить ее озеро, и Русалка затихла ненадолго. Вместе с ней навредить дядьке Льву пытался и Водяной с Потерчатами, они перевернули лодку Льва, когда тот удил рыбу на озере. За промокшим Львом в холодный вечер охотилась болезнь, персонифицированная в виде белого призрака женщины, но Лев травами, корешками и заговором спасся от нее. Позже ночью Потерчата своими фонариками изображали светлячков, помогая Русалке заманить Лукаша в топи болот.

Обратим внимание на то, что каждое покушение мистической реальности на человека происходит все дальше и дальше от условного центра опушки, которым является озеро, то есть сначала попытка утопить в воде, потом призрак хвори на берегу, затем близлежащее болото. Потусторонние силы, пытающиеся навредить Льву и Лукашу — водные, они защищают неприкосновенность своей территории, они не хотят делить свой мир с людьми. Они сопротивляются даже вопреки запрету Лесовика.

Но Лев и Лукаш не остаются одни в попытках противостоять недружелюбной мистической реальности, помимо Лесовика, их защищает главная посредница между сверхъестественным и человеческим — Мавка, влюбившаяся в Лукаша и его музыку. Именно она спасла Лукаша от топких болот, но и сама из-за связи с людьми стала жертвой нападков своих же мифических собратьев. Прошлые отношения связывают Мавку с Перелесником, который в этом произведении вовсе не распутный оборотень-инкуб, а скорее воплощение лесного ветра, и он вполне искренне влюблен в Мавку. Перелесник хочет вернуть ее себе, но Мавка отказывает и, сбегая, сливается со стволом березы под покровом феи-ноченьки.

Для понимания того, как Мавка остается частью мистической реальности, безуспешно пытаясь попасть в человеческий мир, важно проследить, как она сливается с окружающим ее пространством благодаря доверительным отношениям с деревьями и природными силами. Спасаясь от Перелесника, Мавка укрывается под березой; выручая Лукаша из топей болот, она просит Иву им помочь; она не дает Лукашу надрезать березу, чтобы нацедить сока, а потом запрещает обрубать ветки у граба; перед тем как начать жать рожь, видит в

ней Полевою Русалку, та просит пощадить ее красоту, и Мавка режет себе руку, чтобы своими руками не косить траву — русалочью красу; в третьем действии Мавка обращается в иву у дома матери Лукаша; а под конец пьесы выходит из-за березы, скрывающей ее от глаз людей. То есть Мавка, зная, что все в лесу живое, защищает природу от людей и в ответ сама получает укрытие.

Но не все мифические герои одинаково добродушно относятся к Мавке. Когда она, обессилевшая, вернулась к дому Лукаша, ее встретили Злыдни, напавшие на ее ожерелье из ягод калины, которое является символом надежды и жизни, и Мавка сама называет сок ягод своей кровью. При этом Перелесник, единожды приняв свой истинный вид огненного змея-метеора, спасает Мавку, обратившуюся в иву, когда ее пытается срубить жена Лукаша. Огонь от змея перекидывается на дерево и хату, сжигая ее дотла. Получается, что последним героем мистической реальности, который спасает Мавку, является любящий ее Перелесник, именно его пламя сжигает дом матери и жены Лукаша, изгоняя таким образом этих нехороших людей со своей земли.

Мать Лукаша и его жена Килина являются главными нарушительницами равновесия между мистической и человеческой реальностями. Мать Лукаша с самого начала невзлюбила лесную подругу сына, именно она изводила Мавку и Лукаша тем, что они не могут быть вместе, что она ведьма и плохая работница. Именно с разрешения матери Лукаша после смерти дядьки Льва срубили вековечный дуб, но это не все:

А эти бабы смогут жить едва ли
по дружбе с нами — засорили лес,
без черного козла остался бес,
срубили дуб — и договор сломали.
За это бабам и оплатят черти:
я всех коней заездил им до смерти,
коров им ведьма доит и терзает
и днем, и ночью. Пусть беду узнают!
Подмачивает Водяной холсты,
а Потерчата сено загноили,
трясет Пропастица их даже у плиты
за озеро, где коноплей сорили.
Добра не будет им в лесу, как видно.
А возле хаты стерегут их Злыдни [9].

Подводя итоги статьи, сделаем некоторые выводы.

Феерию как литературный жанр XX в. можно назвать основным звеном перехода от классической мистической традиции к более фантастическим явлениям в произведениях. Так, «Лесная песня» соединяет в себе привычные мифологические сюжеты и героев, а также правила новой мистической, даже почти фантастической реальности. В ней происходят фольклорные превращения и явления, но их концентрация и театрализованность создает ступень перехода к новому жанру.

Идею «Лесной песни» как неоромантического произведения можно охарактеризовать как обращение к фольклору, народному творчеству и мистической тематике в надежде увидеть в истоках ответы на важные вопросы современности.

В пьесе очень важна характеристика пространства и его влияние на героев, которое определяется тем, какие сверхъестественные силы там обитают. То есть мистическая реальность автономна, она существует за счет продуманных писательницей взаимодействий между мифологическими персонажами, которым необязательно иметь контакты с людьми. Здесь мы видим далеко не только классические фольклорные сюжеты, в которых человеку угрожает потусторонняя сила, но и проявления фантастического, которые соответствуют устанавливающейся в то время традиции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / глав. ред. А.М. Прохоров. 3-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1969–1978. Т. 27. 622 с.
2. *Васильева И.В.* Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века: дис. ... канд. культурологии. М., 2011. 190 с.
3. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
4. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / глав. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. Т. 4. 1024 стб.
5. *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
6. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред.

- Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
7. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 1999. 319 с.
 8. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

Источники

9. *Леся Украинка.* Лесная песня / пер. с укр. О. Тимохиной. URL: http://timohina.3dn.ru/load/knigi/lesnaja_pesnja/2-1-0-2 (дата обращения: 25.09.2023).

FEATURES OF THE INTERACTION BETWEEN MYSTICAL AND HUMAN REALITIES IN THE FAIRY DRAMA “THE FOREST SONG” BY LESYA UKRAINKA

© 2024. Anastasia E. Rozhkova

Independent Researcher, Moscow, Russia

Abstract: The article presents the analysis of the fairy drama “The Forest Song” by Lesya Ukrainka in the context of the birth of fantasy genre. The play was written at the beginning of the 20th century. At those times, one of the literary tendencies included references to folklore, folk art and mystical themes in hopes to find in the past the answers to important questions. We will consider “The Forest Song” not only as a vivid example of a neo-romantic piece but also as one of the stages of the development of fantasy genre in literature. We will consequently analyze the particularities of the genre affiliation to “drama” and “feerie”, the traits of neoromanticism and their intercession with fantasy, the originality of the mythopoetical layer (the presence of the author’s characters and the classic mythical ones), the autonomy of the mythical reality (its existence without contacts with the human reality). The conclusion of our discourse states that Lesya Ukrainka, inspired by folk art and the mystical tradition, created a specific fantastic space in which intersect destinies of the supernatural creatures, of the human beings and even of nature itself, while its powers are the acting characters of the play as well. Proceeding from the presented arguments we conclude that it is hard to attribute “The Forest Song” to any particular literary movement, it is placed between the mystical tradition of the end of 18th — beginning of the 19th centuries, and the fantasy one, which originated at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Lesya Ukrainka, fairy drama, mythopoetical layer, “The Forest Song”, fantasy tradition.

Information about the author: Anastasia E. Rozhkova, Independent Researcher, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2224-3321>.

E-mail: rozhkowa.n2013@yandex.ru

For citation: Rozhkova, A.E. “Features of the Interaction between Mystical and Human Realities in the Fairy Drama ‘The Forest Song’ by Lesya Ukrainka.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 98–108. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-98-108>

REFERENCES

1. Prokhorov, A.M., editor-in-chief. *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia: v 30 t.* [The Great Soviet Encyclopedia: in 30 vols], vol. 27. 3rd ed. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1969–1978. 622 p. (In Russ.)
2. Vasil'eva, I.V. *Fenomen neoromantizma v khudozhestvennoi kul'ture Rossii XX veka* [The Phenomenon of Neo-Romanticism in the Artistic Culture of Russia of the 20th Century: PhD Dissertation]. Moscow, 2011. 190 p. (In Russ.)
3. Kovtun, E.N. *Poetika neobychainogo: Khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoi skazki, utopii, pritchi i mifa (Na materiale evropeiskoi literatury pervoi poloviny XX veka)* [The Poetics of the Extraordinary: Artistic Worlds of Fantasy, Fairy Tale, Utopia, Parables and Myth (Based on the Material of European Literature of the First Half of the 20th Century)]. Moscow, Moscow State University Publ., 1999. 308 p. (In Russ.)
4. Surkov, A.A., editor-in-chief. *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia: v 9 t.* [A Brief Literary Encyclopedia: in 9 vols.], vol. 4. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1962–1978. 504 p. (In Russ.)
5. Pavi, P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (In Russ.)
6. Tamarchenko, N.D., editor-in-chief. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Publ.; Intrada Publ., 2008. 358 p. (In Russ.)
7. Sartr, Zh.-P. *Voobrazhaemoe: fenomenologicheskaiia psikhologiia voobrazhenii* [The Imaginary: the Phenomenological Psychology of Imagination]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999. 319 p. (In Russ.)
8. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction into Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)



ФАНТАСТИЧЕСКОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ЛЕРНЕТА-ХОЛЕНИЯ

© 2024 г. С.В. Балаева

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: В центре статьи два произведения австрийского писателя Александра Лернета-Холения (1897–1976) — роман «Штандарт» (1934) и повесть «Барон Багге» (1936). Анализируемые произведения связаны с конкретным историческим событием, с Первой мировой войной, в которой автор принимал участие. Важную роль в анализе произведений играет понятие «габсбургского мифа», влияние которого объясняет особенности мироощущения в австрийском обществе конца XIX — начала XX в. Сюжет произведений неразрывно связан с историей мировой войны и армейской жизни, но прорабатывает исторические события не реалистически, а с использованием элементов приключенческого романа и фантастических историй (путешествия в загробный или параллельный мир, беседы с загадочными незнакомцами, умершими, видения и т. п.). С одной стороны, указанные повествовательные элементы должны были вызывать интерес у читателя, с другой стороны, приключенческие истории в историческом антураже оказываются сложными в плане поэтики, поскольку отражают кризис сознания, утрату духовных оснований в австрийском обществе в 1930-е гг. Лернет-Холения перерабатывает темы литературных предшественников, создававших «страшные истории», фантастические, необычные ситуации и разрабатывавших темы оккультизма. Автор вступает в диалог с предшествующей литературной традицией, сознательно проводя различие между фантастическими и условно достоверными историями, вплетенными в единое повествование.

Ключевые слова: Светлана Владимировна Балаева — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой гуманитарных и инженерных дисциплин, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Соляной переулок, д. 13–15, 191028 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0810-3410>

E-mail: svetlana.balaeva@inbox.ru

Для цитирования: Балаева С.В. Фантастическое и историческое в произведениях А. Лернета-Холениа // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 109–120. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-109-120>

Война 1914–1918 гг. была как для немецкой, так и для австрийской культуры особенной. Австрийский писатель Александр Лернет-Холениа (1897–1976), вернувшись в 1918 г. домой с фронта, оказался вовсе не в том мире и не в рамках той культуры, которые покинул. Ему и его соотечественникам пришлось сравнивать новую реальность с навсегда ушедшим прошлым. Поражение в войне обернулось общественным крахом, поскольку австрийцы оказались в странной атмосфере мира без объединяющей идеи. Народы, ранее населявшие многонациональную империю, теперь создавали собственную государственность, основанную на национальном единстве. Австрийцам же пришлось искать новую идею, соответствующую духу времени. Неудивительно, что именно тогда апокалиптические настроения австрийского общества были сильны, как никогда ранее, а прошлое воспринималось как навсегда утраченный «золотой век». Поиск причин, приведших страну к гибели, оказался едва ли не главной задачей литературы и философии, образовав явление, характерное только для австрийской культуры — габсбургский миф.

Феномену габсбургского мифа в истории литературы посвящена книга итальянского ученого К. Магриса «Габсбургский миф в современной австрийской литературе» (1963) [4]. По мнению автора, этот австрийский миф представляет собой обособившуюся идеологию, возникшую не под влиянием реальности, а с намерением эту реальность изменить и в некоторых случаях приукрасить. Свои выводы Магрис сделал на основе исследования творчества ряда австрийских писателей: С. Цвейга, Р. Музиля, Х. фон Додерера, а также А. Лернета-Холениа.

Историческое событие, которое так или иначе упомянуто во всех прозаических произведениях, написанных Лернетом-Холениа в 1930-е гг., —

это Первая мировая война, но ее изображение имеет мало общего с тем, как она представлена во многих романах его современников, например, в романах Арнольда Цвейга «Спор об унтере Грише» (1927) или Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929). Лернет-Холения изображает мировую войну в декорациях авантюрного романа, отказывая ей в романтическом ореоле, присущем этому жанру. Повествование построено таким образом, что даже попытка представить на фоне разворачивающегося действия звук от летящего снаряда или возможность отдачи приказа по телефону кажется анахронизмом. Лернет-Холения сознательно стилизует действие в русле приключенческого романа XVIII в. и рассчитывает на то, что читатель, который немногим более двадцати лет назад принимал участие в описываемых боях, втянется в эту игру с историей. И речь не столько идет о композиции, сюжете и архитектонике романа, сколько об особом отношении автора к истории, которую он превращает в «квазимифическое» действо [6, с. 10–12].

Первая публикация романа «Штандарт» состоялась в нескольких номерах (с апреля по июль 1934 г.) газеты “*Wiener Illustrierte Zeitung*” под названием «Жизнь за Марию Изабеллу!». Отдельной книгой роман был напечатан в Берлине в том же году. Об успехе этого произведения у читателя свидетельствует тот факт, что оно было сразу же экранизировано — в 1935 г. вышел фильм «Жизнь за Марию Изабеллу». Повесть «Барон Багге» была опубликована в 1936 г. сначала в той же газете под названием «Золотой мост», чуть позднее отдельной книгой с названием «Барон Багге».

В обоих произведениях в центре повествования оказываются события, происходящие на мосту — сражение, в результате которого для героя вся жизнь переменится. Важную структурообразующую роль в «Штандарте» и «Бароне Багге» играют видения (сны и состояния сна наяву). Герои погружаются в мир видений до такой степени, что теряют возможность различать сон и явь. Видения становятся отражением реальности и либо повторяют ее, либо предвосхищают развитие сюжета, заставляя читателя ощутить чувство «уже виденного», вступить в своеобразную игру с текстом, заключающуюся в угадывании дальнейшего развития сюжета, и почувствовать разочарование от несбывшихся ожиданий.

В обоих произведениях используется прием рамочного введения в основное повествование: в настоящем происходит нечто, что побуждает одного из героев рассказать историю из прошлого. События в рамке включаются в повествование с соблюдением минимального уровня достоверности: нет никаких перерывов, повествование ни-

как иначе не оформлено, практически нет явлений анахронии, естественных для любого как фикционального, так и фактуального повествования, что дает право определить этот текст как построенный в соответствие с канонами беллетристики. В подобном способе повествования читателю легче погрузиться в созданный автором художественный мир: рамка в «Штандарте» и «Бароне Багге» служит «для перехода из реальности послевоенного времени в фикциональное повествование романа [2, с. 129]¹.

Роман Лернета-Холениа «Штандарт» становится демонстрацией верности воинской присяге и знамени полка. Главный герой Герберт Менис должен пронести штандарт своего полка из занятого англичанами Белграда до Вены и там вернуть его своему императору.

Интересно, что штандарты во время Первой мировой войны едва ли имели столь важное значение, какое придает им рассказчик в романе «Штандарт»: «Мятежа на Белградском мосту никогда не было, флаги и штандарты никогда не сжигались в Шённбрунском дворце», а героическое путешествие вообще полностью придумано, причем знамя полка воплощает собой старый «габсбургский миф», — указывает исследовательница творчества писателя Франциска Мюллер-Видмер [5, с. 46].

В романе «Штандарт» описание основных событий прошлого дается в пересказе Герберта, главного героя. Все события преломляются сквозь его точку зрения, связаны с его пониманием действительности, весь рассказ — это, с одной стороны, общение героя с самим собой, а, с другой стороны, учитывая появляющиеся в тексте литературные аллюзии и отсылки, это скрытые размышления автора об образе современника — участника Первой мировой войны, пережившего крах империи. Герберту в 1918 г. только девятнадцать лет, он еще верит в любовь и долг, в империю и императора. Роман «Штандарт» — история о юноше, опыт которого основывается на знаниях, полученных в школе, из книг — приключенческих романов. Поэтому и его рассказ подобен приключенческому роману. Здесь есть все: любимая женщина, которую нужно спасать от смерти; верные друзья, сослуживцы; вера в справедливость императора, который, однако, отказался от своих подданных («Их Величества покидают нас»²[8, с. 300]).

В романе перед началом основных «приключенческих событий», герой словно засыпает. И то ли в реальности, то ли во сне становится

¹ Здесь и далее тексты немецкоязычных источников даны в моем переводе — С.Б.

² Перевод С. Балаевой.

свидетелем странного, фантастического разговора, в котором тон задает демонический ротмистр по фамилии Хакенберг. Ротмистра всегда и везде сопровождают пушистые серые безымянные собаки (у них нет имен, потому что они и так всегда вместе). Хакенберг, очевидно, является воплощением бога Одина, которого сопровождают два серых волка Гери и Фреки. И то, что они появляются перед битвой, не случайность. Волк — это, с одной стороны, символ воинской доблести, но, с другой, символ предательства и братоубийства, т. е. образ сложный, амбивалентный, как и образ самого верховного скандинавского божества [1, с. 43–46].

Хакенберг замечает, что Менис хочет нести штандарт, и пророчит, что тот его понесет, после чего предсказывает скорую гибель основному знаменосцу, прапорщику Хайстеру. Последний ему не верит. Тогда Хакенберг говорит, имея в виду его и себя: «Тот из нас, кто мудрее, вероятно, останется в живых» [8, с. 158]. Далее героям остается выяснить, кто же из них мудрее. Они решают по очереди «задавать друг другу вопросы», а первый, кто не сможет дать ответ, будет объявлен глупцом.

Хайстер спрашивает:

<...> поскольку ты делаешь вид, что что-то знаешь о будущем, о потустороннем мире и тому подобном, и поскольку я заинтересован в этом в основном потому, что ты уверен в моей смерти на пятьдесят процентов, скажи мне: что происходит с нами, когда мы умираем?

Хакенберг на мгновение взглянул на Хайстера, одарил его улыбкой и ответил:

— Нас хоронят.

При этом он поднял поводья и снова уронил их на шею коня.

— Нет, — сказал Хайстер, — я имею в виду: если мы погибнем, то куда мы попадем?

— В списки погибших, — ответил Хакенберг.

— Нет, — воскликнул Хайстер, — я хочу знать: что от нас останется?

— Слава, — сказал Хакенберг [8, с. 159–160].

Хакенберг обыгрывает Хайстера, говоря, что тот неточно задает вопросы. И когда вопросы начинает задавать Хакенберг, Хайстер не может на них ответить, хотя Хакенберг спрашивает о семье и предках Хайстера. Так выясняется, что это именно Хайстер не тот, за кого себя выдает, что его происхождение вовсе не благородное.

Хакенберг исчезает как раз перед междуособной битвой австро-венгерских полков на мосту через Дунай. Именно в этой битве Хай-

стер погибает, воплощая в жизнь предсказание таинственного Хакенберга.

Ближе к концу приключения герои находят в карманах другого героя по фамилии Аншютц, также участника и свидетеля этого странного разговора, письма, адресованные жене. Но речь в письмах идет вовсе не об Аншютце, а о Хакенберге, который является героем стихотворения: «Гримом меня звали, / Меня звали Гангматтом, / Правителем и воином, / Повелителем желаний и магом, / Носителем плаща, / Обманщиком армий. / Теперь я Хар, / Иггом звали раньше, / Несколько дней назад / Меня звали Тунд» [8, с. 261]. Если читатель раньше не сумел понять, кем является Хакенберг, то теперь намек становится совершенно определенным — это бог Один, ведь в «Речи Гримнира» в «Старшей Эдде» есть очень похожие строки: «Звался я Грим, / Звался я Ганглери, / Херьян и Хьяльмбери, / Текк и Триди, / Тунд и Уд, / Хар и Хельблинди...»³ [9, с. 92].

Так, Герберг Менис получает штандарт и погружается в полную приключений военную жизнь, словно случайно спасает свою возлюбленную. Он, его возлюбленная, слуга и армейский друг по подземным лабиринтам выбираются из захваченного англичанами Белграда. Они словно рождаются заново, опустившись под землю и вновь вернувшись к свету.

В темноте им кажется, что они слышат человеческие голоса: «И тут мы услышали голоса. Было просто невероятно, чтобы здесь мог находиться кто-нибудь еще, кроме нас. <...> Это был какой-то неопределенный шум, похожий на дующий ветер, в котором различались разные тона, как в телефонном разговоре в шумном месте. Но очень скоро мы поняли, что это могли быть голоса, которые звучали одновременно, некоторые из них были более четкими, но большинство сливалось в один общий звук, как гул большой толпы, люди в которой говорят друг с другом» [8, с. 240]. Чуть позже они узнают причину гула — это живущие в подземельях крысы.

Героям удастся выбрать из подземелий. Герберт Менис добирается до Вены, а затем сжигает штандарт в императорском дворце и на этом его приключение заканчивается. Начинается реальная скучная жизнь.

Вопреки законам приключенческого жанра, герой в «Штандарте» не получает в награду ничего, даже тот факт, что он остался в живых на войне, не радует его. Герой продолжает жить прошлым: «Я не верю, что эта война закончилась. Она все еще продолжается. <...> Она и во мне продолжается» [8, с. 23].

³ Перевод А. Корсуна.

В повести «Барон Багге» действие также происходит во время Первой мировой войны, на Восточном фронте. Как и в «Штандарте», А. Лернет-Холениа использует рамочную композицию, из которой мы узнаем, что герой, барон Багге, остался жив после пережитых событий. Однако достоверность истории поставлена под сомнение обстоятельствами, при которых она случилась. Лернет-Холениа парафрастически использует популярный в начале XX столетия сюжет о смене состояний сознания, известный ему по произведениям Амброза Бирса (новелла «Случай на мосту через Совиный ручей», 1891) и Лео Перуца (роман «Прыжок в неизвестное», 1918). В произведениях обоих авторов герои спасаются от погони, и им кажется, что они спасены. Однако смерть настигает их, и оказывается, что все события, о которых только что велось повествование, разворачивались лишь в сознании героев в миг, предшествовавший их смерти.

В «Бароне Багге» Лернет-Холениа смещает сюжетные акценты. Читатель с самого начала знает, что барон выжил, поэтому повествование о предсмертных секундах, растянувшихся на несколько дней в «сознании» пребывающего в бессознательном состоянии героя, имеет высокую степень достоверности. Лернет-Холениа как будто переводит фантастическую историю в область реального, реалистического. Рассказанная история может быть блужданием в потемках меркнувшего разума, она может быть путешествием в альтернативную реальность, в параллельный мир, где герой счастлив. Но теперь будучи вырванным из него, счастья он уже никогда не обретет. Несомненно, существование некоего параллельного мира придает истории фантастическое звучание, но не указывает на свою фантастичность прямо. Автор предлагает читателю самому выбрать, как воспринимать эту историю — как фантастическую или как реалистическую. Один из исследователей А. Лернета-Холениа Р. Лют усматривает в таком композиционном решении критерий многозначности (“Ambiguität”) и определяет его, ссылаясь на Ц. Тодорова так: «Текст должен заставить читателя воспринимать мир персонажей книги как мир живых людей, он должен заставлять читателя замирать в нерешительности перед вопросом о том, требуют ли вызванные события естественного или сверхъестественного объяснения» [3, с. 20]. Таким образом, повесть «Барон Багге» в полной степени соответствует критерию многозначности, а потому может быть названа фантастической.

Когда Багге прибывает со своим эскадром в Надь-Михали, он очень счастлив, поскольку это поселение заставляет его вспомнить о матери, которая «была дружна» с живущей здесь семьей Сцент-Кирали настолько, что хотела, чтобы ее сын женился на дочери ее

друзей. Но мать умерла, а Багге об этом уговоре думать забыл, и вот во время военного похода вспомнил. И в этой параллельной реальности герой может жениться на давно умершей девушке согласно желанию его также умершей матери. Таким образом, находится объяснение странному происшествию на мосту через Ондаву: «Может быть, эта катастрофа, <...> и вся эта гекатомба понадобились только потому, что осталось слишком мало времени и в пределах жизни больше уже ничего не могло случиться, и поэтому все произошло уже после жизни, то есть в смерти, как можно было бы сказать...»⁴ [7, с. 8].

Городок Надь-Михали, где происходит основное действие повести, воплощает в себе Австро-Венгрию в миниатюре: «Надь-Михали очень маленький город; но я никогда не видел в столь маленьком, как это, местечке такого большого скопления людей. <...> сыпались, как дождь, приглашения от совершенно незнакомых людей на званные обеды, ужины и приемы. <...> ни у кого не было никаких других забот, кроме как нас приветствовать, приглашать и заботиться о наших развлечениях» [7, с. 35–36]. В этом отрывке из повести дана характеристика культурной жизни Австро-Венгрии накануне Первой мировой войны. Неслучайно Г. Брех в книге «Гофмансталь и его время» (1951) назвал австрийскую культурную жизнь перед Первой мировой войной «веселым Апокалипсисом».

Так, ранение Багге на мосту через Ондаву переносит его из нашего пространства и времени в мир, живущий по другим законам, напоминающий некое преддверие рая, поскольку герой оказывается в безопасном, полном радостей месте. Багге, подобно Данте, будто бы оказывается в потустороннем мире, в котором жизнь не прекращается. Этот мир населен людьми из прошлого Багге: о некоторых из них он знает, что они умерли, а о смерти других узнает только после возвращения в сознание. В потустороннем мире Багге женится на девушке своей мечты, он счастлив. В это время реальный Багге ранен, он лежит без сознания.

Раздвоенность героя, наличие нескольких альтернативных реальностей характеризует повествование Лернета-Холениа. Автор сомневается в способности человека адекватно оценивать реальность и самого себя: «Так как каждый из нас имеет дело только с самим собой, никто не может помочь другому, и каждый из нас, я чувствую, одинок, очень одинок, даже совсем одинок. Нет никаких действительных отношений между людьми. Каждый друг для друга только повод — ничего больше. Повод для ненависти или любви. Но любовь

⁴ Перевод В.М. Летучего.

и ненависть возникают в нас, живут и проходят опять-таки только в нас самих. Никакие действительные узы не протягиваются от одного к другому» [7, с. 45]. В данном утверждении постулируется крайний субъективизм автора, заявляющего об относительности ощущений окружающего мира и невозможности удостовериться в его реальном существовании. Автор вкладывает эти слова в уста Шарлотты — героини сна. И рассказчик задается вопросом: «Откуда она все это знала, что я сам иногда лишь едва предполагал в самой глубине своей души, но в действительности не мог не осознать этого, ни сформулировать?» [7, с. 45].

Тоскуя о пережитом, герой повести понимает, что никогда не вернется к возлюбленной из своего сна: «В этот момент мне казалось, что я прожил здесь не несколько дней, а годы, и что едва ли я смогу жить где-либо в другом месте; одновременно у меня вдруг возникло ощущение, даже абсолютная уверенность, что я больше сюда не вернусь. Не так чтобы я подумал, что при моем возвращении все будет по-другому, как бывает, когда кто-то возвращается и все видит по-другому, каким было раньше; но я с полной уверенностью вдруг осознал, что скорее смогу попасть на луну, чем обратно сюда. Просто возврата больше не было. Возврата сюда. Я никогда не вернусь, никогда» [7, с. 62].

Падение Австро-Венгерской империи не развенчало габсбургский миф, а лишь усилило его влияние. И пока литературные современники пытались понять и выразить свое отношение к конкретным историческим событиям (мировой войне и приходу к власти в Германии национал-социалистов), Лернет-Холениа по-своему осмыслял историю, создавая ее альтернативное прочтение. Его сюжеты наполнены грезами, странными происшествиями и знакомствами, снами, совпадениями. Они предлагают свой взгляд на мир, свою историю, которая во многом напоминает подлинную, но все же ею не является. Не случайно, в обоих произведениях герой оказывается на мосту и переходит по нему в новую реальность, в некое «промежуточное царство». Персонажи книг Лернета-Холениа наделяются особой чувствительностью, своего рода способностью к путешествиям во времени и пространстве, умению заглядывать в прошлое и будущее. Основным же мотивом остается мотив гибели старого мира: в романе «Штандарт» — это распад Австро-Венгрии, утрата былых культурных ценностей, испытание человека историей; в «Бароне Багге» — потеря человеком смысла жизни, обращение к корням, стремление оживить иллюзию счастья.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Домский М.В.* Германский эпос: символы героя // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2004. Вып. 5. С. 30–50.
2. *Lipiński K.* Apologie des Untergangs. Zu Alexander Lernet-Holenias Roman “Die Standarte” // Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur / Hrsg. von J. Golec. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. S. 125–135.
3. *Lüth R.* Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corion Verlag Heinrich Wimmer, 1988. 437 S.
4. *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. 416 S.
5. *Müller-Widmer F.* Alexander Lernet-Holenia. Grundzüge seines Prosa-Werkes, dargestellt am Roman “Mars im Widder”. Ein Beitrag zur neueren österreichischen Literaturgeschichte. Bonn: Bouvier, 1980. 206 S.
6. *Nickel G.* Einleitung // Carl Zuckmayer — Alexander Lernet-Holenia Briefwechsel und andere Beiträge zur Zuckmayer-Forschung / Hrsg. von G. Nickel. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. S. 9–26.

Источники

7. *Лернет-Холениа А.* Барон Багге. СПб.: Лимбус Пресс, 2002. 84 с.
8. *Лернет-Холениа А.* Штандарт. СПб.: Симпозиум, 2022. 318 с.
9. Старшая Эдда. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.

**THE FANTASTIC AND HISTORY IN THE WORKS
BY A. LERNET-HOLENIA**

© 2024. Svetlana V. Balaeva

St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design, St. Petersburg, Russia

Abstract: The article focuses on two works by the Austrian writer Alexander Lernet-Holenia (1897–1976) — the novel “Standard” (1934) and the short story “Baron Bagge” (1936). The analyzed works are connected with a specific historical event, with the World War I, in which the author took part. An important role

in the analysis of the works is played by the concept of the Habsburg myth, the influence of which explains the peculiarities of the attitude in the Austrian society of the late 19th — early 20th centuries. The plot of the works is inextricably linked with the history of the war and directly relates to army life, but works with historical events not realistically, but using elements of an adventure novel and fantasy stories (travel to the afterlife or a parallel world, conversations with mysterious strangers, the dead, visions, etc.). On the one hand, these narrative elements should have aroused the interest of the reader, on the other hand, adventure stories in a historical setting turn out to be complex in terms of poetics, since they reflect the crisis of consciousness, the loss of spiritual foundations in Austrian society in the 1930s. Lernet-Holenia reworks the themes of literary predecessors who created “scary stories”, fantastic, unusual situations and developed the themes of the occult. The author enters into a dialogue with the previous literary tradition, consciously distinguishing between fantastic and conditionally reliable stories, woven into a single narrative.

Keywords: Alexander Lernet-Holenia, Standard, Baron Bagge, Habsburg Myth, Ambrose Bierce, Leo Perutz.

Information about the author: Svetlana V. Balaeva, PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Humanities and Engineering Disciplines, Saint Petersburg A.L. Stieglitz State Academy of Art and Design, Solyanoy Ln., 13–15, 191028 St. Petersburg, Russia.

For citation: Balaeva, S.V. “The Fantastic and History in the Works by A. Lernet-Holenia.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 109–120. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-109-120>

REFERENCES

1. Domsikii, M.V. “Germanskii epos: simvoly geroia” [“The German Epos: Symbols of the Hero”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istorii*, no. 5, 2016, pp. 30–50. (In Russ.)
2. Lipiński, Krzysztof. “Apologie des Untergangs. Zu Alexander Lernet-Holenias Roman ‘Die Standarte’”. *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur*, Hrsg. von J. Golec. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999, S. 125–135. (In German)
3. Lüth, Reinhard. *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*. Meitingen, Corion Verlag Heinrich Wimmer, 1988. 437 S. (In German)

4. Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000. 416 S. (In German)
5. Müller-Widmer, Franziska. *Alexander Lernet-Holenia. Grundzüge seines Prosa-Werkes, dargestellt am Roman "Mars im Widder". Ein Beitrag zur neueren österreichischen Literaturgeschichte*. Bonn, Bouvier, 1980. 206 S. (In German)
6. Nickel, Gunther. "Einleitung". *Carl Zuckmayer — Alexander Lernet-Holenia Briefwechsel und andere Beiträge zur Zuckmayer-Forschung*, Hrsg. von G. Nickel. Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, S. 9–26. (In German)



ФАНТАСТИКА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И.С. ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ПОВЕСТЕЙ «ФАУСТ», «ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ» И «КЛАРА МИЛИЧ»)

© 2024 г. М.К. Кшондзёр

Литературное общество «Арион», Любек, Германия

Аннотация: Категория фантастического как особого жанра в литературе и искусстве не имеет характерных границ и определяется в современном литературоведении неоднозначно, в зависимости от исследуемого материала и временных рамок. Ю.В. Манн считает фантастическое «условной условностью» в литературе, берущей свои истоки в мифологическом сознании древних, а впоследствии приобретающей черты так называемой «завуалированной фантастики». «Таинственные повести» И.С. Тургенева представляют собой образец именно такой формы художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным. В этой связи фантастика используется не как самоцель, а как «намеренная художественная условность», способствующая раскрытию идейно-художественного замысла автора. В статье на материале анализа повестей «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» прослеживается архетип трагической любви в контексте симбиоза фантастики и реальности, создающих неповторимую картину авторского мировидения.

Ключевые слова: рациональное, иррациональное, художественная условность, архетип трагической любви, мистика, фантастика.

Об авторе: Мария Карловна Кшондзер — доктор филологических наук, руководитель литературного общества «Арион», Bürgerhaus Vorwerk Falkenfeld, Эльмар-Лимберг пл., д. 6, 23554 г. Любек, Германия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0125-7820>

E-mail: mkkshondzer@googlemail.com

Для цитирования: *Кшондзер М.К.* Фантастика как форма художественной условности в «таинственных повестях» И.С. Тургенева (на материале анализа повестей «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич») // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 121–135. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-121-135>

Категория фантастического как особого жанра в культуре не имеет строго очерченных границ и характеризуется в современном литературоведении неоднозначно, в зависимости от исследуемого материала и временных рамок. По мнению большинства исследователей, «фантастическое в литературе и искусстве в целом понимается как вид (форма) художественной условности (художественной образности), основанной на таинственном, то есть на чем-то непознанном, непонятном или несвойственном той первичной реальности, которая нашла отражение в реальности художественной — в литературном произведении» [10, с. 11]. В этом контексте можно рассматривать фантастическое начало как категорию поэтики, «<...> с помощью которой воплощаются образы объективной действительности и действительности воображаемой» [10, с. 11]. Ю.В. Манн определяет фантастическое как «условную условность» в литературе, берущую свои истоки в мифологическом сознании древних, а впоследствии приобретающую черты так называемой «завуалированной фантастики» (М.Ю. Лермонтов «Маскарад», Н.В. Гоголь «Вечера на хуторе близ Диканьки»), где фантастическое выступает как странное совпадение, предчувствие, предзнаменование [4, с. 202]. Данный тип фантастического свойственен переходному периоду от романтизма к реализму. Так называемые «таинственные повести» И.С. Тургенева представляют собой образец именно такой формы художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным.

Поздний период творчества И.С. Тургенева представляет особый интерес для анализа данной проблематики, именно в этот переходный для России период (окончание Крымской войны и смерть Нико-

лая I) обострились личные переживания писателя, на фоне которых отчетливо проявились поиски новых форм отражения действительности. Интерес к проблемам современности, всегда характерный для творческой манеры И.С. Тургенева, в поздних произведениях отразился своеобразно, он как бы уходит от решения актуальных вопросов и обращается к таким ситуациям, «которые позволили бы ему подойти к воспроизведению неустойчивости, шаткости, изменчивости как формы быта, так и психики отдельной личности» [1, с. 457]. Не случайно поздние повести Тургенева принято называть «таинственными», так как в них автор пытался объяснить новые веяния эпохи с позиций внутреннего психологического мира отдельной личности. По справедливому мнению А.Б. Муратова, 70–80-е гг. XIX в. — это то время, когда происходило смещение «некогда непреложных нравственных понятий» и человек ощущал «непрочность своего существования, подверженного многочисленным случайностям», что «обостряло интерес к коренным вопросам бытия, к вопросам жизни и смерти» [6, с. 102].

Сам И.С. Тургенев не объединял «таинственные повести» под одним названием, их объединил Л.В. Пумпянский, однако до сих пор не существует канонического списка произведений, в которых так или иначе присутствует мистическое и иррациональное начало. Нас в данной работе интересует воплощение архетипа трагической любви в контексте симбиоза фантастики и реальности, создающих неповторимую картину авторского мировидения. В этой связи для анализа выбраны три повести, в которых трагическая любовь является сюжетобразующим стержнем, определяющим особенности художественной структуры и поэтики автора: «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Выбор произведений не случаен: во всех трех повестях мистическое, иррациональное начало непосредственно связано с мировоззренческими установками автора, поиски новых форм отражаются как на уровне сюжета и композиции, так и на основе глубинного психологического проникновения в особый тип личности героев. Архетип трагической любви, являющийся лейтмотивом анализируемых повестей, позволяет выявить в них оригинальный тип образности, совмещающий в себе художественную условность и объективную реальность.

Повесть «Фауст» можно рассматривать как одну из ранних попыток включения мистических мотивов в сюжет произведения. Ее относят к так называемым «таинственным повестям», имея в виду иррациональное начало, связанное с образом матери Веры Ельцовой, сыгравшей столь драматическую роль в судьбе дочери. Однако

фантастическая составляющая является не самоцелью для Тургенева, а скорее лишь одним из способов проникновения в глубины человеческой психики и стремлением разобраться в непостижимых тайнах бытия. Пытаясь объяснить причины смерти Веры Ельцовой, рассказчик (а, следовательно, и сам автор) рассуждает о «непонятном вмешательстве мертвого в дела живых» и приходит к выводу, что судьба человека незримо связана с судьбой его предков и что «нужно смириться и преклонить головы перед Неведомым» [12, т. 5, с. 128]. Образ матери главной героини, несомненно, самый таинственный и в то же время самый прямолинейный образ повести, непосредственно связанный с мистической составляющей произведения.

Повесть представляет собой «рассказ в девяти письмах». Повествование ведется от лица рассказчика, история которого в чем-то перекликается с судьбой самого Тургенева, однако «характер художественной трансформации биографических фактов и философских представлений Тургенева в “Фаусте” носит достаточно опосредованный характер: наряду с тем, что писатель относится к персонажам рассказа как единомышленник, он и во многом полемизирует с ними» [9, с. 167–168]. О внутреннем состоянии автора в период написания «Фауста» можно судить по его письму к М.Н. Толстой от 25 декабря 1856 г.: «Мне было горько стареться, не изведав полного счастья — и не свив себе покойного гнезда. Душа во мне была еще молода и рвалась и тосковала; а ум, охлажденный опытом, изредка поддаваясь ее порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией <...> “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни — вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости <...> Очень меня радует, что Вам понравился “Фауст”, и то, что Вы говорите о двойном человеке во мне — весьма справедливо, только Вы, быть может, не знаете причины этой двойственности» [12, т. 3, с. 170].

Как видно из этого письма, Тургенев «определяет свою психологическую “двойственность” как коллизию ума и души» [9]. В связи с этим возникает тема Фауста, которая становится психологическим центром повести и критерием оценки героев.

Эпистолярный жанр позволяет герою проанализировать свое состояние, признаться самому себе, что в его прошлой жизни отсутствовала любовь, и это — психологический центр повествования, позволяющий автору раскрыть его основную идею. Увлечение Верой Ельцовой в молодости не было для героя настоящим глубоким чувством, это поняла мать Веры, отказавшись выдать дочь замуж за Павла Александровича. Для понимания основной идеи повести очень важен

разговор матери с героем, когда она в ответ на его слова о надломленности поколения говорит: «Надламывать себя не для чего <...> надо всего себя переломить или уж не трогать» [12, т. 5, с. 99]. Мать Веры при всей своей приверженности строгой системе воспитания, основным принципом которой было умение выбрать в жизни «или полезное, или приятное», поняла, что в герое нет той силы страсти, того надлома, который способен дать счастье ее дочери, а может принести только разочарование и гибель. Обычно старшую Ельцову характеризуют как холодную и расчетливую женщину, воспитавшую дочь только на разумных началах и пытавшуюся оградить ее от сильных чувств и эмоций, в том числе и от поэзии и искусства, которые способны вызвать глубокие страсти. Однако внимательное прочтение повести позволяет понять истинные причины такого поведения матери и воспринять ее образ в несколько ином ракурсе. Тургенев не случайно подробно описывает историю жизни Ельцовой-старшей, мать которой, итальянку по происхождению, на второй день после родов убил бывший жених, а мужа застрелил товарищ на охоте. Отец г-жи Ельцовой после смерти жены стал интересоваться кабалистикой, считал, что можно вызывать умерших. Портретные характеристики отца и матери Ельцовой-старшей позволяют понять истоки тех противоречий и трагических страстей, которые терзали ее всю жизнь и от которых она пыталась уберечь дочь.

Упрямство и склонность к мистике отца, страстность и неуправляемость матери, роковая смерть мужа — все это сформировало характер матери Веры и определило ее отношение к действительности. В разговоре с героем — рассказчиком она признается, что боится «тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу» [12, т. 5, с. 98]. Властный характер матери, сложившийся в результате внутренней борьбы и преодоления бурных страстей и эмоций, сильно воздействовал на ее дочь, которая получила в наследство от своих предков страстную натуру, впечатлительность, умение скрывать свои чувства и подавлять эмоции. Мать сознательно ограждала Веру от искусства и поэзии, так как они могли вызывать сильные чувства, которые приводят к гибели. Эйфория любви, по Тургеневу, неизбежно оканчивается трагедией. Предчувствие беды не оставляло рассказчика, он понимал, что коллизия будет иметь трагический конец. Смерть Веры была предначертана судьбой ее предков, таинственной ролью матери, которая и унесла ее в могилу, почувствовав, что не смогла уберечь дочь от пагубной страсти. Смерть героини, с одной стороны, обусловлена ее метаниями между чувством и долгом, а в то же время является результатом

мистической связи с матерью, которая и после смерти имеет над ней сильную власть.

Если в повести «Фауст» иррациональное начало только вскользь прослеживается в идейно-тематической и композиционной структуре, то в более поздних произведениях, посвященных теме трагической любви, мотивы фантастического и непознаваемого выдвигаются на первый план. Повесть «Песнь торжествующей любви», опубликованная в 1881 г., написана в жанре стилизации под итальянскую новеллу. Сам Тургенев назвал жанр «пастиччио», т. е. подражательная живопись, и подчеркивал «фантастический» характер произведения. Автор даже называет мнимый письменный источник повести, тем самым как бы отстраняясь от собственных оценок и вводя читателя в атмосферу Италии XVI в.

Современники отмечали удивительную поэтичность произведения, называя его маленьким шедевром по форме и по стилю, отмечая необыкновенно удачное слияние «самого глубокого реализма с самым странным фантастическим содержанием» [12, т. 10, с. 417]. В основе повести лежит идея неосознанного чувства, основанного на гипнозе и на подчинении воли, любви, возникающей стихийно, вопреки рассудку. Тургенев увлекался модными в то время проблемами магнетизма, гипноза, связанными с естественно-научным эмпиризмом и позитивизмом, стирающим грани между физическими и психическими явлениями. В этой связи сюжет, с одной стороны, предполагал изображение таинственных, необъяснимых явлений, а, с другой стороны, позволял автору провести тонкий психологический анализ, при котором фантастический элемент мотивирует и углубляет поступки героев и их эмоциональные проявления. По мнению критика Л.А. Полонского, которое Тургенев считал наиболее близким к его замыслу, «фантастика “Песни” не является простым украшением стиля; в ней нашла свое выражение “общечеловеческая мысль”, что естественность безотчетного проявления чувства есть одна из самых несомненных закономерностей жизни. Человек всегда испытывает возможность иного, вовсе не безмятежного, не “клятвенного”, но неотразимого, иногда преступного, ломающего жизнь счастья» [12, т. 10, с. 420].

Архетип трагической любви присутствует во всем творчестве Тургенева, варьируясь в различных антиномиях: любовь-преступление, любовь-страдание, любовь-рок. Это объясняется личной судьбой автора, его драматическими отношениями с Полиной Виардо. Сам Тургенев воспринимал любовь как колдовство и верил во власть кодунов над людьми.

В повести «Песнь торжествующей любви» это понятие наполняется новыми красками, приобретая характер чувственной любви не по необходимости, а по велению сердца, любви, побеждающей смерть. В контексте творчества Тургенева тема «торжествующей любви» кажется несколько неожиданной, это попытка рассмотреть возможность счастливой, удовлетворенной любви. Однако вся структура и смысловая нагрузка повести свидетельствуют о том, что истинное торжество благополучной любви в тургеневском мире невозможно. В координатах художественной условности тургеневской поэтики «настоящая жизнь начинается для человека только на уровне страсти. <...> жертвенное самозабвение роднит страсть с высшими проявлениями духовности. Однако столь же очевидно, что страсть лишена их неотъемлемого отличительного признака, которым является свобода: в повести Тургенева человек, охваченный страстью, возвышается над собой невольно и в известном смысле даже подневольно. Возвышение оборачивается порабощением; такая связь представлена у Тургенева неизбежной. Достигая в страсти истинной полноты бытия, человек расплачивается за это страданием и гибелью — такая связь у Тургенева тоже неизбежна» [5, с. 279]. Пытаясь найти гармонический баланс между светлым чувством и жертвенной страстью, Тургенев делает попытку изображения счастливой любви, приведшей к зарождению новой жизни, однако драматизм и даже трагизм ситуации отчетливо ощущаются на протяжении всей повести и углубляются ее фантастической составляющей. Б.К. Зайцев очень точно определил суть внутреннего конфликта, положенного в основу повести: «Если за долгую жизнь скопится вглуби чувство томления — не оно ли толкает фантазию?» [3, с. 168].

Валерия на протяжении повести претерпевает эволюцию: из скромной девушки, ведущей уединенный образ жизни и не стремившейся к глубоким страстям и потрясениям, она постепенно превращается в страстную натуру, ощутившую в себе неведомые чувства, веяние какой-то новой жизни, пугающей, страшной и в то же время манящей и удивительно привлекательной. В первоначальной редакции повесть заканчивается смертью Муция и Валерии, а в окончательном варианте такой финал является возможным, но не осуществленным: Валерия не только не умирает, но и становится носителем новой зарождающейся жизни. Однако такой финал оставляет читателя неудовлетворенным и представляется несколько искусственным, так как чувство, возникшее у Валерии к Муцию, — следствие насильственного подчинения воли путем гипноза и необъяснимых иррациональных сил. Автор сознательно уходит от прямых сюжетных пово-

ротов, подчеркивая некоторую таинственность и неоднозначность происходящего.

Особую смысловую нагрузку в повести несут сны Валерии, которые являются как бы мостом между реальностью и мистикой и во многом приоткрывают внутренние, неосознанные движения ее души. По справедливому мнению современных исследователей позднего творчества И.С. Тургенева, «мотив сна во всех случаях (даже когда он оказывается порожден другими соприродными ему элементами) занимает доминантное, определяющее положение в рамках системы мотивов “таинственных повестей”, поскольку он, являясь цементирующим эпическим мотивом, не только входит в состав сюжета (последнее отличает и второстепенные и факультативные мотивы), но организует сюжет, скрывая в себе значения, определяющие его содержание» [7]. В этой связи сны Валерии наглядно иллюстрируют ту внутреннюю борьбу со своими чувствами и ощущениями, которую наяву героиня даже не пытается осознать и проанализировать. Первый сон Валерии в первоначальной редакции представлен несколько иначе, чем в окончательном варианте. Если в первой редакции в отношении Муция к Валерии преобладают самодовольство и грубость, то в каноническом тексте насильственность действий Муция сглажена: «Входит Муций. Он кланяется, раскрывает объятие, смеется... Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю... Она падает навзничь, на подушки» [12, т. 10, с. 54]. Во сне Валерия явственно ощущает то, что подсознательно ее волновало, но не могло обрести конкретное выражение. Сон выявляет подлинную суть чувства героини, которое, как стихия, овладевает ее воображением и «торжествует в мире ее грез». Муций тоже только во сне осознает, что его прежнее чувство вспыхнуло с новой силой. Сила любви такова, что она побеждает разум и волю, это преступная любовь, не приносящая подлинного счастья. Финал повести в первоначальной редакции был трагическим, но Тургенев решил в окончательном тексте по-другому расставить акценты и попытаться закончить повесть на оптимистической ноте. Однако зарождение новой жизни в Валерии воспринимается в контексте повести как нечто иррациональное, не вполне объяснимое и таинственное. Фантастический антураж позволяет неоднозначно толковать роль финальной константы — мелодии «Песни торжествующей любви», «при этом вопрос, с кем из героев повести она соотносена, вряд ли может быть разрешен. Задеты ею все герои, но пережить “удовлетворенную, торжествующую” любовь естественным порядком в рамках сюжета не дано никому» [2].

Тема трагической любви, трансформированной в безумную любовь к мертвой женщине, развивается Тургеневым в повести 1883 г. «Клара Милич» («После смерти»). Если «Песнь торжествующей любви» выполнена в форме стилизации и не лишена сказочного антуража, то в основе сюжета «Клары Милич» лежит реальная история любви Владимира Дмитриевича Аленицына, магистра зоологии, к молодой певице Евлалии Кадаминой, покончившей жизнь самоубийством. После смерти певицы любовь Аленицына превратилась в форму психоза. Тургенев был знаком с Аленицыным и очень интересовался этим «психологическим фактом». В письме к Ж.А. Полонской от 20 декабря 1881 г. он упоминал о возможности написания «полуфантастического рассказа» в духе Эдгара По. Действительно, есть некоторое сходство между новеллами Э. По и повестью Тургенева, однако у Эдгара По фантастика превалирует над реальностью, а у Тургенева возникает особый жанр, существующий на стыке мистики и реальности. Первоначальное название повести — «После смерти» — полностью соответствует замыслу автора, в центре его внимания психологический факт посмертной влюбленности героя, приводящей его самого к трагическому концу.

В определенной мере идейно-тематическая направленность повести продолжает линию «Песни торжествующей любви». Это было замечено уже современниками Тургенева. Так, критик П.О. Морозов считал, что «любовь Аратова к Кларе, вполне осознанная им только после утраты этой женщины, до сих пор любимой бессознательно, — то же торжествующее чувство, всецело захватывающее человека, с каким мы встретились в первой новелле» [12, т. 10, с. 431]. Ряд критиков находит общность «Клары Милич» с «Фаустом» в контексте воздействия на человека таинственных сил, не подвластных разуму. Однако последняя повесть Тургенева выделяется среди остальных «таинственных» повестей своим глубоким психологизмом, тончайшим проникновением в глубины сознания и подсознания героя, а также отсутствием четкой грани между реальностью и мистикой.

Главным приемом художественной условности, позволяющим писателю создавать некое двоemiрие восприятия действительности, служат сны и видения героя. Как уже отмечалось при анализе «Песни торжествующей любви», мотив сна в «таинственных повестях» является «неким центром, объединяющим все присутствующие в произведениях цикла мотивы <...> что позволяет ему, с одной стороны, инициировать и определять путь развития второстепенных и факультативных мотивов, способствуя их наделению присущей ему семантикой; с другой — растворяться в подчиненных ему мотивах, вбирая

в собственное семантическое поле образы их семантических полей, и, тем самым, получать новое звучание и возможность собственного дальнейшего развития» [7]. В повести «Клара Милич» способность переживать промежуточное состояние сна-яви, сна-видения прослеживается на примере судьбы Якова Аратова, представляющего собой особый тип «нетронутого» героя с чистой душой, богатым внутренним миром и склонностью к мистическому восприятию действительности. Интерес ко всему таинственному подчеркивается в характере Аратова с самого начала повести: «Он верил, что существуют в природе и душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть — невозможно, верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных» [12, т. 10, с. 69].

Эта характеристика как бы предопределяет всю дальнейшую судьбу героя. Прослеживая возникновение и развитие чувства Аратова к Кларе, Тургенев с психологической достоверностью показывает, как помимо своей воли герой оказывается в ее власти. В описании состояния героя Тургенев верен своей трактовке любви: Аратов не понимает, что с ним происходит, чувствует какое-то насилие над собой, пытается сопротивляться возникающему чувству, внушает себе, что эта странная девушка «интересовала его с психологической точки зрения, как нечто вроде загадки, над разрешением которой стоило бы поломать голову» [12, т. 10, с. 91]. Постепенное осознание своего чувства происходит именно в снах и видениях, которые иллюстрируют стирание границ между особым состоянием сознания героя и условной реальностью. В этом плане интересны наблюдения О.В. Федудиной о двух различных онирических формах проявления ирреального в повести — снах и видениях: «Если сон подразумевает <...> заведомую отнесенность к подсознанию героя-сновидца, то структура видения, напротив, предполагает, что потустороннее предстает как вполне возможное в действительности. Обе эти формы могут быть одновременно представлены в произведении, составляя единую систему и определенным образом соотносясь друг с другом» [11].

Первый сон Аратова после смерти Клары обнажает внутренние мотивы состояния Аратова, заставляет его признаться самому себе в любви к ней и в трагической обреченности этого чувства. Второй сон уже явно предвещает скорую гибель, дает соединение «зловещего ощущения близости чего-то иррационально-враждебного и злого с рельефным образом-символом» [8, с. 83] Реальная обстановка дома, именина, озера, сада перемежается с мрачными предчувствиями Аратова, и, действительно, он видит во сне Клару, подносящую к губам

склянку с ядом. После этого сна герой понимает, что соединиться с любимой он сможет только после смерти, и тогда наступает видение, которое можно трактовать как мистическое присутствие потусторонних сил и одновременно как бред воспаленного сознания Аратова: «Клара, — так начал он, — если ты точно здесь, если ты меня слышишь — явись! Если эта власть, которую я чувствую над собой, точно твоя власть — явись!.. если ты знаешь, что после твоей смерти полюбил тебя страстно, неотразимо, если не хочешь, чтобы я сошел с ума, — явись, Клара!» [12, т. 10, с. 112–113]. Наконец Аратов увидел Клару, она повернула к нему свое лицо, «и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы» [12, т. 10, с. 113].

Целую Клару, Аратов чувствует «влажный холодок ее зубов». Видение героя как бы провоцирует читателя на восприятие повествования в двух ипостасях — реальной и фантастической. Присутствие мистического элемента придает повести особый драматизм и логически приближает к трагической развязке, которая воспринимается героем как счастье соединения с любимой, пусть даже после смерти:

Бледное лицо его дышало упоением безмерного счастья... Но как же дальше? Ведь вместе жить нам нельзя же? Стало быть, мне придется умереть, чтобы быть вместе с нею?

Ну так что же? Умереть — так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько. Напротив, только так и там я буду счастлив, как не был счастлив в жизни... как и она не была... [12, т. 10, с. 115].

Таким образом, анализ фантастической составляющей повестей И.С. Тургенева «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» позволяет утверждать, что И.С. Тургенев создал такую форму художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным. В этой связи фантастика используется не как самоцель, а как художественная условность, способствующая раскрытию замысла автора. Способы изображения и композиционное построение повестей принципиально отличаются друг от друга. «Фауст» построен как рассказ в девяти письмах, повествование ведется от лица рассказчика, история трагической любви изображена как коллизия чувства и долга. В «Песни торжествующей любви» движущей силой сюжета является преступная страсть, возникающая как результат гипнотического воздействия и подавляющая волю героини. В «Кларе Милич» Тургенев про-

должает изучать тему насильственного подчинения воли, усиливая драматизм любовной коллизии темой посмертной влюбленности и гибели героя. Взяв за основу реальную историю трагической любви к мертвой женщине, Тургенев создал подлинный художественный шедевр, в котором мистика и реальность сосуществуют в особой форме образности, совмещающей в себе художественную условность и реальную действительность. Коллизия любовного сюжета развивается в контексте симбиоза фантастики и реальности, а фантастическое начало выявляет глубинные мотивы поступков героев и помогает проникнуть в тайны творческой лаборатории И.С. Тургенева.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Долгополов Л.К., Туниманов В.А., Прозоров В.В. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. 565 с.
2. Ермакова Н.А. «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева: логика «обратимости» финала. URL: <https://refdb.ru/look/2525978.html> (дата обращения: 30.10.2023).
3. Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 5: Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. 543 с.
4. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики // Манн Ю.В. К истории русского романтизма: сб. ст. М.: Наука, 1973. С. 219–258.
5. Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях Тургенева 1850-х годов // Маркович В.М. Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ, 2008. С. 275–292. (Серия «Вечные спутники»).
6. Муратов А.Б. Тургенев-новелист (1870–1880-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 120 с.
7. Науменко Е.В. Система мотивов «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2006. 19 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/sistema-motivov-tainstvennykh-rovestei-turgeneva> (дата обращения: 01.11.2023).
8. Петровский М.А. Таинственное у Тургенева // Петровский М.А. Творчество Тургенева: сб. ст. / под ред. И.Н. Розанова, Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 70–97.
9. Пильд Л. Рассказ И.С. Тургенева «Фауст» (семантика эпитафии) // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 1995. С. 167–177.

10. Скуднякова Е.В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2009. 23 с.
11. Федунина О.В. Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Новый филологический вестник. 2008. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funksii-snov-i-videniy-v-klare-milich-i-s-turgeneva-spetsifika-syuzheta-i-zhanrovaya-traditsiya> (дата обращения: 30.10.2023).

Источники

12. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–2018.

FICTION AS A FORM OF ARTISTIC CONVENTION IN THE “MYSTERIOUS STORIES” BY I.S. TURGENEV (BASED ON THE ANALYSIS OF THE STORIES “FAUST”, “THE SONG OF TRIUMPHANT LOVE” AND “CLARA MILIC”)

© 2024. Maria K. Kshondzer

Litarery Society “Arion”, Lübeck, Germany

Abstract: The category of the fantastic as a special genre in literature and art has no definite boundaries and is defined in modern literary criticism ambiguously, depending on the material under study and the time frame. Yu.V. Mann defines the fantastic as a “conditional conventionality” in literature, taking its origins in the mythological consciousness of the ancients, and subsequently acquiring the features of the so-called “veiled fantasy”. “Mysterious stories” by I.S. Turgenev are an example of just such a form of artistic convention, in which special attention is paid to the psychological motivation of the characters, the coexistence of the rational and the irrational in the characters and destinies of the heroes, the interaction of the real world with the fictional world. In this regard, fantasy is used not as an end in itself, but as “intentional artistic conventionality”, contributing to the disclosure of the ideological and artistic intention of the author. In the article, based on the analysis of the stories “Faust”, “The Song of Triumphant Love” and “Clara Milic”, the archetype of tragic love is traced in the context of the symbiosis of fantasy and reality, creating a unique picture of the author’s worldview.

Keywords: rational, irrational, artistic convention, tragic love archetype, mysticism, fantasy.

Information about the author: Maria K. Kshondzer, DSc in Philology, Head of the Literary Society “Arion”, Bürgerhaus Vorwerk Falkenfeld, Elmar-Limberg-Platz, 6, 23554 Lübeck, Germany.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0125-7820>

E-mail: mkkshondzer@googlemail.com

For citation: Kshondzer, M.K. “Fiction as a Form of Artistic Convention in the ‘Mysterious Stories’ by I.S. Turgenev (Based on the Analysis of the Stories ‘Faust’, ‘The Song of Triumphant Love’ and ‘Clara Milic’).” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 121–135. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-121-135>

REFERENCES

1. Dolgoplov, L.K., and V.A. Tunimanov, and B.B. Prozorov. *Russkaia povest' XIX veka. Istorii i problematika zhanra* [Russian Story of the 19th Century. History and Problems of the Genre], ed. by B.S. Meilakha. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 565 p. (In Russ.).
2. Ermakova, N.A. “Pesn' torzhestvuiushchei liubvi” I.S. Turgeneva: logika “obratimosti” finala [“The Song of Triumphant Love” of I.S. Turgenev: the Logic of the “Reversibility” of the Finale]. Available at: <https://refdb.ru/look/2525978.html> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)
3. Zaitsev, B.K. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], vol. 5: Zhizn' Turgeneva: Romany-biografii. Literaturnye ocherki [Turgenev's Life: Novels-Biographies. Literary Essays]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1999. 543 p. (In Russ.)
4. Mann, Iu.V. “Evolutsiia gogolevskoi fantastiki” [“The Evolution of Gogol's Fiction”]. Mann, Iu.V. *K istorii russkogo romantizma: sbornik statei* [On the History of Russian Romanticism: a Collection of Articles]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 219–258. (In Russ.)
5. Markovich, V.M. “O ‘tragicheskom znachenii liubvi’ v povestiakh Turgeneva 1850-kh godov” [“On the ‘Tragic Meaning of Love’ in Turgenev's Stories of the 1850s”]. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. St. Petersburg, Lomonosov Publ., 2008, pp. 275–292. (Series “Vechnye sputniki”). (In Russ.)
6. Muratov, A.B. *Turgenev-novellist (1870–1880-e gody)* [Turgenev the Novelist (1870–1880s)]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 120 p. (In Russ.)
7. Naumenko, E.V. *Sistema motivov “tainstvennykh povestei” I.S. Turgeneva* [The System of Motives of the “Mysterious Stories” of I.S. Turgenev: PhD the-

- sis, summary]. Pskov, 2006. 19 p. (In Russ.) Available at: <https://www.dissercat.com/content/sistema-motivov-tainstvennykh-povestei-turgeneva> (Accessed 1 November 2023).
8. Petrovskii, M.A. "Tainstvennoe u Turgeneva" ["Mysterious in Turgenev"]. Petrovskii, M.A. *Tvorchestvo Turgeneva: sbornik statei* [Turgenev's Work: a Collection of Articles], ed. by I.N. Rozanova, Iu.M. Sokolova. Moscow, Zadruga Publ., 1920, pp. 70–97. (In Russ.)
 9. Pil'd, L. "Rasskaz I.S. Turgeneva 'Faust' (semantika epigrafa)" ["The Story of I.S. Turgenev 'Faust' (Semantics of the Epigraph)"]. "Svoe" i "chuzhoe" v literature i kul'ture kul'ture ["Us" and "Them" in Literature and Culture]. Tartu, Tartu Ulikooli Kirjastus Publ., 1995, pp. 167–177 (In Russ.)
 10. Skudniakova, E.V. *Fantasticheskoe v poetike "tainstvennykh povestei" I.S. Turgeneva* [Fantastic in the Poetics of "Mysterious Stories" by I.S. Turgenev: PhD thesis, summary]. Saransk, 2009. 23 p. (In Russ.)
 11. Fedunina, O.V. "Funktsii snov i videnii v 'Klare Milich' I.S. Turgeneva (spetsifika siuzheta i zhanrovaia traditsiia)" ["Functions of Dreams and Visions in 'Clara Milic' by I.S. Turgenev"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1, 2008. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-snov-i-videniy-v-klare-milich-i-s-turgeneva-spetsifika-syuzheta-i-zhanrovaya-traditsiya> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)



СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПСЕВДОМАГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В «МАГИЧЕСКИХ» ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1910–1920-Х ГГ.

© 2024 г. Е.С. Апалькова

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Благодарности: С благодарностью моему учителю — Наталье Михайловне Солнцевой.

Аннотация: В статье рассматриваются типы псевдомагических сюжетов, появившихся в русской литературе 1910–1920-х гг. Дано определение магической прозы в контексте мистической и фантастической литературы, показана роль фантастики как приема в развитии магических сюжетов. Обращение к мистико-философскому контексту позволяет определить причины формирования магической прозы 1920-х гг. В этот период интерес к магическому не только не угасает, но и приобретает новые формы, в том числе пародийные и иронические. Писатели создают в произведениях псевдомагическую реальность за счет онейрических мотивов (в том числе вызванных наркотическими веществами), сюжетов о фокусниках или артистах, мотивов сумасшествия или болезни. Сатирическим пафосом отмечены произведения о спиритизме и разоблачении медиумов. Рассматривается историко-мистический контекст появления подобных текстов, в частности изменение отношения к спиритическим сеансам. Псевдомагические сюжеты и их источники проанализированы на примере текстов М.А. Булгакова, Н.В. Вавулина, А.С. Грина, Н.С. Гумилева, С.С. Заяицкого, Г.В. Иванова, А.А. Измайлова, Л.М. Леонова, М.К. Первухина и др. Средствами снижения магического нарратива являются авторская ирония, гротеск или двойная мотивировка сю-

жета, а также описание нетрадиционных образов демонических героев. Реалистическая интерпретация традиционного сюжета об «оживающей» кукле показана на примере рассказа Б.М. Юльского «Бородатый валет».

Ключевые слова: демонический герой, ирония, магическая проза, магическое, мистическое, «оживающая» кукла, псевдомагическое, сатира, спиритизм, фантастическое.

Информация об авторе: Елизавета Сергеевна Апалькова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0042-9494>

E-mail: liza_apalkova@mail.ru

Для цитирования: *Апалькова Е.С.* Средства создания псевдомагической реальности в «магических» произведениях русской литературы 1910–1920-х гг. // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 136–151. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-136-151>

Интерес к взаимодействию двух миров — реального и сверхъестественного — возрастает в эпоху романтизма. Это время характеризуется обращением к потустороннему, необычным способностям и явлениям, месмеризму, сну, галлюцинациям, что находит отражение в творчестве писателей. В романтической фантастической повести сложился набор основных сюжетов, которые станут основой магической прозы XX в. На рубеже XIX–XX вв. возрождается интерес к сверхреальному, но цель у писателей иная — познание не только мира, но и собственного «я» человека, особенностей его психики, анализ экзистенциальных вопросов бытия. Эпоха Серебряного века характеризуется обращением к оккультным и мистическим практикам, различным экспериментам в этой сфере, определенной атмосферой тайны, общением с медиумами и мистическо-философскими поисками. С одной стороны, сверхъестественное в магической прозе XX в. — элемент сюжета, при этом подлинная цель магического повествования — выявление специфики реального мира. С другой стороны, в магической прозе предполагается некая онтологическая идея, сближающая ее с эстетикой романтизма.

В первые десятилетия XX в. формируется магическая проза, которая соотносится с фантастической и мистической, однако имеет ряд значимых отличий. Отметим существенную разницу между фантастикой, мистикой и магией, которые связаны с изображением дуально-

сти бытия, описанием сверхъестественного и событий с вмешательством трансцендентных сил, которые основаны на иррациональных причинно-следственных связях. В мистической прозе человек соотнесен с высшей волей, сакральными силами. Однако в 1920-е гг. мистика меняет значение в глазах общества. Так, А.Л. Никитин пишет: «<...> мистика стала восприниматься уже не как личностный опыт общения с Божеством в результате озарения (благодать) или подвига (награда), а как обращение человека к загадке своего “внутреннего я”, его соотнесенности с окружающими людьми, природой, миром, наконец, со всем мирозданием» [4, с. 13]. В магической прозе в центре повествования не высшие силы, а образ мага, выступающего медиумом между реальным и потусторонним мирами.

При рассмотрении магической прозы важны те типологические черты фантастики, которые могут использоваться в магических сюжетах. В магической прозе параллельный мир интегрирован в реальность, между сверхъестественным и материальным не проведено четкой границы: они существуют в единстве. Фантастика, в отличие от магической прозы, оторвана от реальности и направлена на моделирование будущего, она связана с фантазией об иных мирах. Чудесное в магической прозе не требует логических, научных, психологических или иных объяснений, что, напротив, характерно для фантастики как жанра. Согласно точке зрения Ц. Тодорова, есть «соседние» по отношению к фантастике жанры, к которым, на наш взгляд, может быть отнесена магическая проза [5, с. 38].

Фантастическое как элемент сюжета может появляться в произведениях разных жанров и направлений, в том числе в магической прозе. Так, в «романтических повестях» (<1918–1928>) А.В. Чаянова, ориентированных на творчество Э.Т.А. Гофмана и романтическую фантастическую повесть, фантастика становится важным элементом в развитии магических сюжетов. Н.М. Михаленко относит творчество писателя к так называемой «сумеречной фантастике» [3, с. 55]. С точки зрения С.Ф. Васильева, фантастика такого типа повестей основана на «отношении тождества “реального” и “фантастического”» [2, с. 77]. А.В. Бахрах характеризует «Магические рассказы» (<1922>) П.П. Муратова как «неотмирную фантастику» [1, с. 40]. Итак, фантастика — универсальный прием, который может использоваться в магической прозе.

В 1920-е гг., вопреки выходящим на первый план материалистическим тенденциям, магическая проза не только продолжает существовать, но и обновляется: появляются аллюзии на современность, складываются новые мифы, в ней показана реакция на причины про-

исходящего — официальную материалистическую идеологию. Магические сюжеты осмысляются по-новому — вплоть до иронического и пародийного повествования.

В литературе 1910–1920-х гг. свое место занимают псевдомагические сюжеты. Писатели используют разные способы создания квазимагической реальности, наиболее характерны из которых онейрические мотивы, сюжеты о фокусниках или артистах, сатирическое описание спиритических практик, введение болезненных видений героев. К подобным сюжетам обращаются художники, придерживающиеся разных эстетических ориентиров: М.А. Булгаков, Н.В. Вавулин, А.С. Грин, Н.С. Гумилев, С.С. Заяицкий, Г.В. Иванов, А.А. Измайлов, Л.М. Леонов, М.К. Первухин и др. Именно поэтому в центре анализа — структура построения подобных сюжетов, выявление их типологической общности. Обращаясь к традиционным магическим ситуациям, писатели раскрывают особенности человеческой психики (Вавулин, Грин, Первухин), осмысляют современную демоническую эпоху (Чаянов), показывают истинную человеческую природу, скрытую за внешне необычайными происшествиями (Леонов, Заяицкий), в сатирических описаниях спиритических сеансов можно обнаружить авторское отношение к людям, которые отвлечены от трагизма реальности и погружены в бесполезные эксперименты (Булгаков) и др. Этим же объясняется обращение к анализу очерков (Вавулин, Первухин), которые не только дают богатый контекстуальный материал, описывающий общие настроения людей той поры по отношению к метафизическим вопросам, но и коррелируют с художественными приемами в литературных произведениях других авторов.

Рассмотрим наиболее репрезентативные псевдомагические сюжеты, их авторскую интерпретацию и средства их создания.

В рассказе Гумилева «Путешествие в страну эфира» (1914) псевдомагическая реальность создается с помощью описания погружения героя в сферу *ONEYРИЧЕСКОГО КАК СИМУЛЯКРА* сверхъестественного, при этом средством ее создания выступает *НАРКОТИК*. Герои с помощью эфира попадают в иной мир. Например, вдыхающему эфир рассказчику по имени Грант (псевдоним Гумилева) открывается некая бесконечность, в которой нет конца падению сознания; в виртуальном путешествии он оказывается на островах Совершенного счастья. Подобные явления, в отличие от традиционных магических ситуаций, объясняются наукой, «дольше лишь подозреваемой» [8, с. 231].

Еще один вариант создания псевдомагической реальности — *СЮЖЕТ О ФОКУСНИКЕ ИЛИ АРТИСТЕ*. Показателен ранний рассказ Грина «Происшествие в улице Пса» (1909). Фокусник Александр Гольц в

восприятию толпы — маг с inferнальной силой. Он, прогуливаясь по обычной улице города, на глазах трактирщика превращает водку в воду; в хлебопекарне ему взвешивают переполнившие чашу весов сухари, но их вес не превышает фунтовой гири; у уличной продавщицы он покупает яйцо, из которого вытаскивает золотую монету. Однако его казавшиеся магическими способности снижены до умения иллюзиониста: герой, переживающий фиаско в любви, подносит к виску дуло пистолета, нажимает на спуск и погибает. Для толпы из одаренного особыми возможностями человека он превращается в шарлатана.

Сюжет, построенный на иллюзии магии, использован в рассказе Грина «Канат» (1922). В центре повествования — циркач по имени Марч. Он манипулирует одержимым манией величия героем, который называет себя Амивелехом — именем, созвучным библейскому Авимелеху (царь, отец царя). Амивелех видит в Марче князя мира и врага, и тот подтверждает эти опасения, провоцируя его выступить на канате вместо себя. Герой, будучи убежден в своем могуществе, идет по канату впервые в жизни, он чувствует свою способность сойти с него на воздух, но толпа обнуляет его мнимую доминацию, в результате Амивелех осознает себя лишь чиновником торговой палаты по имени Вениамин Фосс и падает. По сути, в основе чрезвычайной ситуации — изображение болезненного психического состояния того, кто вообразил себя магом.

В рассказе Грина «Таинственный бродяга» (<б/д>), напротив, фокусник выступает как подлинный маг. Безымянный герой предлагает рассказчику-антрепренеру продемонстрировать публике магические способности. Антрепренер, мистер Старр, дает разрешение, надеясь на «пародию на спиритизм и всякую другую чертовщину» [7, с. 7], и не требует никаких доказательств его сверхспособностей. Представление завершается роковой репликой мага-фокусника, который говорит, что его не сможет удержать ни одна тюрьма. Она функциональна для развития сюжета: один из подставных лиц заключает пари на тысячу рублей на то, что маг не выберется. Теперь уже и Старр проявляет недоверие к способностям фокусника и упускает возможность заработать состояние. Однако на тридцать пятой минуте маг-фокусник совершает чудо дьявольского толка и освобождается. Маг бесследно исчезает. Итак, в рассказе утверждается магическая сила, не поддающаяся ни рациональному объяснению, ни двойной мотивировке. В дальнейшем Грин создал ряд магических рассказов, наиболее показательны из которых «Крысолов» (1924), «Серый автомобиль» (1925), «Фанданго» (1927).

Авторская ирония заложена в самом названии рассказа Заяицкого «Любопытные сюжетцы» (1927). В трактате к литератору подсел незнакомец, который поведал ему удивительную историю артиста, выступающего на сцене. В основе — сюжет авантюрного характера. Некий человек предложил артисту заработать, сыграв роль умершего сына-белогвардейца, в надежде на то, что его отец откроет секрет местоположения спрятанных богатств. Однако афера терпит крах: отец гибнет, унеся с собой тайну. Собеседник же литератора — своего рода фокусник, маг, который очаровывает слушателя своим рассказом, преследуя вполне конкретные цели (шляпа, бумажник и часы), и бесследно исчезает. В рассказе разрушается сверхъестественная мотивировка произошедших событий: странный незнакомец оказался лишь грабителем, воскрешение сына — розыгрышем.

Магические ситуации могут разоблачаться посредством описания *болезненного состояния* персонажей. В очерке Вавулина «В мире призраков» (<1918>) действие происходит в сумасшедшем доме. Предмет интереса писателя — особенности человеческого мозга в состоянии безумия. Так, галлюцинация одного из умалишенных описана как магическое явление: из часов выскакивает маленький чертик и спускается по цепочке, следом за ним появляется еще один и садится на гирию, а вместо кукушки стоит балерина и выделяет па. Очерк сопровождает иллюстрация «Кошмар», принадлежащая одному из больных, что придает повествованию достоверность.

Богатый материал, описывающий разные необычные ситуации с ориентацией на документальность, представлен в очерке Первухина «Из мира таинственного» (<1924>). Автор отрицает свое пристрастие к мистицизму, однако ему интересны подобные явления, которые он стремится анализировать объективно. Это вызывает трудности, так как встречается много мошенников, а очевидцы бывают склонны к галлюцинациям или сумасшествию. Очерк построен как истории о нескольких необычных явлениях, произошедших в разное время, в разных местах и с разными людьми. Автор старается найти логическое объяснение таинственным происшествиям, что переключается с одним из излюбленных художественных приемов двойной мотивировки сюжета в произведениях Грина, Чайнова и др. Болезненные галлюцинации, расстроенные наркотиками нервы и психика, измененные состояния сознания — вот выдвигаемые на первый план автором очерка объяснения таинственных видений. Другие случаи, такие как пророческие сны, автор склонен объяснять случайными совпадениями. Однако есть истории, которые не имеют объективного объяснения, при этом Первухин отмечает, что слышал их от серьез-

ных людей.

Так, одной женщине снилось такое количество снов с предсказаниями, что объяснить их логически было уже трудно. Она могла увидеть болезнь близких, предсказать получение письма или денег, чей-то приезд. Процент этих совпадений был слишком велик, чтобы списать их на случайность. Ни автор, ни врачи объяснения этому найти не смогли. Такие видения были и у жены Первухина. Однажды в Ялте его супруга сообщила следующее: к ним приехала Валентина Ивановна, но вела себя странно, пришла без вещей и сразу же ушла в Александровскую больницу. Эта больница находилась не в Ялте, а в Харькове, поэтому автор решил, что у жены была галлюцинация. Однако через несколько дней он получил письмо о том, что Валентине Ивановне сделали операцию в Харькове. Предметом осмысления автора становится также феномен ложного воспоминания. Например, художник К. Первухин (брат самого автора), будучи в Италии, увидел во сне новую квартиру брата в Харькове. Проснувшись, он нарисовал план, который полностью соответствовал действительности. Далее приводятся рассказы очевидцев со страшным элементом — с появлением призраков и проч. Часть из них все же находит логическое объяснение в работе подсознания, болезнях, случайных совпадениях, но автор приводит также ситуации, не имеющие подобных закономерностей. Любопытно, что многие сюжетные ходы в документальном очерке Первухина и в художественных текстах других авторов этого периода повторяют друг друга.

Повышенный интерес к мистицизму, помимо прочего, должен объясняться и кризисом позитивистской картины мира. Поведение героев, обусловленное их склонностью к наркотикам, мастерством фокусника или болезнью, не отмечено авторским критицизмом, в то время как в сюжетах о спиритах и иных вульгаризациях магического выражен сатирический пафос. Пародийно описаны спиритические сеансы в рассказах А. Куприна «Неизъяснимое» (<1915>), А. Измайлова «Как я играл в бирюльки с дьяволом» (<1915>), Л. Леонова «Сонная явь» (<1918>), М. Булгакова «Спиритический сеанс» (1922), С. Заяицкого «Человек без площади» (1927), очерке Г. Иванова «Спириты» (1930) и др. Обращение к теме спиритизма в пародийном ключе было закономерным. На рубеже XIX–XX вв. в среде интеллигенции проведение сеансов и оккультных практик было популярно. Вспомним встречи в «Башне» Вяч. Иванова, где в 1900-е гг. проходили литературно-философские собрания, учения Е.П. Блаватской и А.Р. Минцловой, участниц Теософского общества, и сеансы, проводимые Я. Гузиком и А.Н. Шмидт и др. Близки этим кругам были многие

представители интеллигенции — А. Белый, Н.А. Бердяев, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Вяч. Иванов и его жена Л.Д. Зиновьева-Аннибал, Д.С. Мережковский, В.Э. Мейерхольд, Н.М. Минский и др. Однако уже в этот период появляются разоблачения мистических практик, которые станут основой появления псевдомагических сюжетов. Об этом, в частности, свидетельствуют воспоминания современников. В поэме «Фореель разбивает лед» (1925) М. Кузмина под «жалким медиумом» подразумевается Ян Гузик [11, с. 548]. Н.И. Петровская вспоминает об одном из его сеансов с участием Брюсова: «Ян Гузик появился в гостиной Хомякова перед нарядной публикой, с приятным внутренним щекотанием ожидающей наплыва спиритической жути, совсем как призрак. <...> медиум захрипел как в агонии <...> Ян Гузик закатился в конвульсивном нервном припадке» [15, с. 468–469].

В книге «Чудеса спиритизма. Руководство к устройству простейших домашних спиритических сеансов» (1908) не только подробно описываются инструкции по проведению и организации сеансов, но и приводятся реальные истории и свидетельства подобных практик, многие из которых носят разоблачающий характер, о чем свидетельствует раздел «Разоблачение мнимых чудесных явлений, выдаваемых за спиритизм и ясновидение». В книге так характеризуются медиумы: «<...> эти виновники и посредники в явлениях спиритизма, все люди более или менее неуравновешенные и невропаты. Они во многом походят на прорицателей, пророков и сивилл древности. Англичане замечательно удачно дали этому состоянию название “транса”, что обозначает переход в особые условия существования, при которых медиумы, бессознательно покоряясь высшей силе, становятся вследствие этого больными и безответными» [17, с. 86]¹. Такой сниженный образ мага-медиума станет предметом изображения в художественных текстах.

Рассказу Измайлова «Как я играл в бирюльки с дьяволом» дан подзаголовок «Очень страшный рассказ». Как отмечает герой, он видел много чудес, но среди участников сеансов было много жуликов и мало духов. Вывод таков: все они сводятся к одному неказистому шаблону. В качестве доказательства приводятся описания трех сеансов, на которых присутствовал сам рассказчик. Каждый из них разоблачает таинственную суть этих экспериментов. Повествование наполнено ироническими интонациями закоренелого скептика.

Подпоручик Александров, герой рассказа Куприна «Неизъяснимое», склонен к различным проделкам. Товарищи убедили его по-

¹ Цитата приведена в соответствии с нормами современного русского языка.

сетить спиритический сеанс у Мунстера. Последний откладывал все дела, пока ему не давали указания духи: отдать сына в гимназию, купить галоши жене или пальто детям, накормить медиума и др. Александров сразу вошел в роль медиума: в его присутствии летали по воздуху столы, стулья, гитары, играло пианино, духи танцевали, на стол падали цветы, духи шлепали полковника по лысине и др. Но однажды подпоручик пришел слишком рано и провел сеанс только с Мунстером и его женой Эмилией Карловной. Кто-то неизвестный написал на доске послание по системе Морзе, однако его нельзя было прочитать, так как оно было сигнализировано снизу вверх и справа налево. С помощью зеркала удалось расшифровать послание духов, которые просили забвения и вечного покоя. Также иронически описывает спиритический сеанс в доме Порфирия Игнатъича Пузыркова Леонов в рассказе «Сонная явь». Магическое в этом произведении, как и в рассказе Заяицкого «Любопытные сюжетцы», снижается бытовой мотивировкой: спиритические практики заканчиваются исчезновением медиума, а вместе с ним и новой шубы рассказчика.

Очевидность прототипов определяет гротескность рассказа Булгакова «Спиритический сеанс». В героях угадываются Вера Федоровна и Иван Павлович Крешковы, которые жили на Малой Бронной улице и увлекались спиритическими сеансами. Как отмечает М.О. Чудакова, писатель относился к этим практикам «насмешливо» [6, с. 183]. Так, Т.Н. Лаппа вспоминает, что однажды Булгаков предложил ей устроить мистификацию: она должна была ударами по столу изобразить появление духа, когда Булгаков подает знак. Таких проделок «было, видимо, несколько» [6, с. 183]. В рассказе хозяйка квартиры Зинаида Ивановна Лузина решает провести спиритический сеанс. Участники вызывают духов Наполеона и Сократа, которые предсказывают скорую смену действующей власти большевиков. Сеанс завершается приходом в квартиру чрезвычайной комиссии: хозяина, медиума и гостей арестовывают.

Трагикомичностью отмечен рассказ Заяицкого «Человек без площади». Начало и финал составляют парадокс: герои меняются ролями. В квартире финансового инспектора проходит спиритический сеанс, в результате которого материализуется дух Генриха Четвертого. Произшедшее представлено аферой: французский король, любовник жены финансиста, уплотнил хозяина «самым наглым образом» [9, с. 375]; его вынуждают прописать незнамого гостя, освободить городскую жилплощадь и поселиться на даче. В лаконичной концовке сообщается о смерти героя, а Генрих Четвертый получает фамилию Арбузов и содержит интимное кабаре. Сюжеты рассказов

Грина «Происшествие в улице Пса» и Заяицкого «Человек без площади» сближает мотив симулякра — подмены магии: в первом случае за счет восприятия мастерства как сверхъестественного дара, во втором — за счет обмана; в построении сюжетов значимы ситуации безответной любви и смерти; в композиции использован принцип несоответствия причины и следствия.

В очерке Г. Иванова «Спириты» автор с иронией отмечает, что, если надоело посещать литературные салоны, можно поучаствовать в заседании спиритов. Госпожа фон Б. устроила у себя в особняке общежитие для «искателей истины» [10, с. 371], но сама к этому типу людей относилась не всегда, сейчас же ее главное увлечение — спиритизм. Герои менее всего верят в визиты духов, сеансы традиционно сменяются «отличными» обедами, так как «спиритические салоны приятнее литературных» [10, с. 371], участники сеансов склонны к самоиронии («Это Петр Иванович? Ах, это Магомет, простите, мой друг, я вас не узнал» [10, с. 372] и т. п.).

Средствами снижения магического нарратива являются также *авторская ирония, гротеск или двойная мотивировка сюжета*. Писатели могут прибегать к иронии, но она не становится отрицанием магического как такового. Гротеск в «романтических повестях» Чайнова смягчается иронией и переходит в фантасмагорию. Так, в повести «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (<1928>) испанский полковник решает сыграть в бильярд на трубку барона: вместо шара барон играет своей собственной головой, из его воротника идет дым, вместо кеглей используются руки и ноги. Рассказ Бакастова о загадочной игре барона Шредера и полковника Клепикануса утрирован. Главный герой констатирует: «Рассказ недурен, но только надо думать Бакастов заливает» [16, с. 142]. В повести «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921) описан эпизод о неестественном рождении офицера Сейдлица: его появление стало результатом магических действий магнетизера Месмера. Последний сказал одному немецкому гусарскому полковнику, что он на седьмом месяце беременности, и тот родил Сейдлица. Эта история дана в тексте в форме слухов, обсуждаемых на почтовой станции, что контрастирует с рассказом о трагических похождениях Булгакова. Ирония занимает важное место в поэтике Чайнова, однако стоит учитывать, что сюжет не сводится к ней, ирония в повествовательной стратегии писателя — лишь элемент художественного мира. Проза Чайнова находится на грани иронии и серьезного, драматического и трагичного.

Мотив сумасшествия или болезни придает магическим сюжетам возможность *двойной мотивировки* и позволяет авторам сосредото-

чить внимание на сознании героев. Наиболее показательны рассказы Грина, в которых сюжеты часто балансируют на грани магического и реалистического («Рассказ Бирка», 1915; «Ученик чародея», 1917; «Убийство в Кунст-Фише», 1923; «Серый автомобиль»; «Крысолов» и др.). Подобный прием также используют И.С. Лукаш («Черт на гауптвахте», <1922>; «Карта Германна», <1922>), П.П. Муратов («Собеседник», <1922>; «Августеум» <1928>), Б.М. Юльский («Черт», 1933) и др. Двойная мотивировка может даваться за счет введения наркотических средств или онейрических мотивов.

В повести Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» показана зыбкость восприятия мира человеческим сознанием, его неоднозначность. Дым — лейтмотив повествования. Игра в бильярд француза Менго исполнена такого большого мастерства, что все прежние законы рассеиваются, «как дым» [16, с. 136]. Протыкин, первый встретивший таинственную девушку, также во время рассказа об этом пускал «клубы дыма» [16, с. 139]; рассказчик, увлекшийся преследованиями «блуждающей дамы» [16, с. 141], ходит по кабакам и кофейням; сама Юлия — «табачная статуя» [16, с. 158]. Происходящее с героем может быть как реальностью, так и фантазией одурманенного курением сознания.

Примером пребывания героя между реальностью и состоянием сна служит рассказ Н.А. Карпова «Волшебное зеркало» (1914). Автор использует поэтику недоговоренности, оставляя непроясненным вопрос: увиденное в зеркале — реальность или плод одурманенного сознания героя? Магическое связано с онейрической поэтикой в рассказах Грина («Крысолов»; «Фанданго» и др.). Повести Чайнова находятся на грани реальности и иллюзии: в конце повествования герои зачастую «пробуждаются» к реальной жизни («Парикмахерская кукла, или Последняя любовь московского архитектора М.», 1918; «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», 1923; «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» и др.). В рассказе В.В. Набокова «Венецианка» (1924) секрет перемещения героя в пространство картины остается открытым: было ли это во сне или в реальности? У Б.А. Садовского в «Мухе» (<1912>) события происходят на грани сна и реальности, при этом автор не уточняет, случилось ли описанное в действительности или лишь пригрезилось герою.

В произведении С.Р. Минцлова «Нежить» (<1926>) герой по имени Душан отправляется домой ночью по темному лесу; он видит реку, которой в этом лесу никогда не было; сбившись с пути, герой останавливается в каком-то доме и чертит вокруг себя магический круг.

Он видит два сна: в первом некий человек с фосфорическими кусками мяса зовет его съесть с ним один из них, во втором тот же человек, сидя на корточках, пытается дотянуться до Душана. Сам герой думает: «Какой чудной сон пригрезился?!» [12, с. 62]². Но слушатели уверяют его в том, что это был упырь, а спас его начерченный круг.

Писатели могут использовать нетрадиционное описание демонических героев для снижения атмосферы таинственного. В рассказе Набокова «Сказка» (1926) дан нетрадиционный образ черта в виде женщины: «Дело в том, что я — чорт. <...> Очень напрасно меня воображают в виде мужчины с рогами да хвостом» [14, с. 244]. Чаянов также снижает демонические черты героев. Венедиктов — посредственный персонаж, не справляющийся с выпавшей ему долей; «кругом него не было языков пламени, не пахло серой» [16, с. 58] («Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей»). Брюс в «Необычайных, но истинных приключениях графа Федора Михайловича Бутурлина» описан как «дряхлый старик» [16, с. 98]. Однако Венедиктов и Брюс обладают тайным знанием, которое возвышает их над другими. Венедиктов говорит Булгакову: «Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски» [16, с. 63].

В рассказе Муратова «Посланник» (<1925>) описано пребывание дьявола — князя Бельфегора — в Европе. Его имя связано с демонологией: Бельфегор — демон уныния, лени. Его портрет дан через отрицание: у него не было рогов, когтей, хвоста, раздвоенных копыт; он не проводил никаких черных месс, не устраивал шабашей, не имел эликсиров, пилюль, философских камней, не брал расписок кровью. Убранство его резиденции (семнадцатизэтажное здание, уходящее глубоко под землю) отличалось хорошим вкусом и сдержанностью. В преисподней грешник-банкир лизал кипящее адское масло, в нижнем этаже адского котла после сомнительных операций пребывали мадам М. и мадам Н. Наружность князя была элегантна, но «дьявола нашего времени» [13, с. 141]³ выдавали глаза, «мерцающие желтым огоньком», и «змеиная саркастическая усмешка» [13, с. 137], печать мировой скуки была на его челе. Итак, при нетрадиционном образе дьявола Муратов сохраняет каноническое отношение к нему как к мировому злу. В рассказе «Император» (<1928>) функцию мага выполняет бабка-гадалка, ворожея. Описание ее дома нетрадиционно: маленькая чистая комната, нет дымящейся печки, треножника, чер-

² Цитата приведена в соответствии с нормами современного русского языка.

³ Здесь и далее цитаты приведены в соответствии с нормами современного русского языка.

ного кота, чучела совы, крыльев летучей мыши.

Юльский в рассказе «Бородатый валет» (1933) использует традиционную фэбулу, но разрешает ее в реалистическом ключе. Писатель привлекает типичные магические элементы (карты, кукла) и интерпретирует гофмановский сюжет («Песочный человек», 1816). Главный герой, Андрей Иванович, видит куклу через стекло витрины, влюбляется в нее и даже дает ей имя Элеонора. Герой Юльского не наделен творческой энергией, в нем нет потенциала вдохнуть жизнь в предмет, поэтому «оживления» куклы не происходит. После ее уничтожения он смог избавиться от своих иллюзий и обрести истинное счастье с реальной женщиной — хироманткой Матильдой.

Итак, в 1910–1920-е гг. развивается особый тип модернистского повествования — магическая проза. Особое место занимают псевдомагические сюжеты, к которым обращаются писатели разных эстетических взглядов. Средством создания подобных симулякров могут выступать онейрические мотивы (катализатором которых могут быть наркотические средства), действия фокусника или артиста, болезненные галлюцинации. Однако такие произведения, в отличие от сюжетов о спиритах, не отмечены авторским критицизмом. Как правило, спиритические сеансы описаны сатирически и носят разоблачающий характер, что обусловлено опытом многочисленных экспериментов интеллигенции Серебряного века. Магическое повествование может также снижаться за счет иронии, двойной мотивировки или реалистичного решения традиционного сюжета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Бахрах А.В. «Европеец» с Арбата // Бахрах А.В. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж: La presse libre, 1980. С. 38–41.
2. Васильев С.Ф. Поэтика «реального» и «фантастического» в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 73–81.
3. Михаленко Н.В. Женские образы в мистических повестях А.В. Чаянова // Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016. Материалы заочной интерактивной конф. (г. Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 4–7 июля 2016 г.). СПб.; Воронеж: О.Ю. Алейников, 2017. Кн. II. С. 54–62.
4. Никитин А.Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России: Исследования и материалы. М.: Аграф, 2000. 343 с.

5. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
6. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Булгакова / вступ. ст. Ф. Искандера. 2-е изд., доп. М.: Книга, 1988. 672 с.

Источники

7. *Грин А.С.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Престиж Бук, 2018. Т. 3: Фанданго: Рассказы / сост. А. Степанов. 414 с.
8. *Гумилев Н.С.* Сочинения: в 3 т. / сост., подгот. текста, примеч. Р.Л. Щербаковой. М.: Худож. лит., 1991. Т. 2. 478 с.
9. *Заяицкий С.С.* Судьбе загадка: Повести и рассказы / вступ. ст. В. Пьецуха. М.: Московский рабочий, 1991. 384 с.
10. *Иванов Г.* Китайские тени: Мемуарная проза / сост., предисл., коммент. С.Р. Федякина. М.: АСТ, 2013. 788 с.
11. *Кузмин М.* Избранные произведения / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.
12. *Минцлов С.Р.* Чернокнижник (Таинственное). Рига: Изд-е М. Дидковского, 1928. 196 с.
13. *Муратов П.П.* Магические рассказы. Париж: Возрождение, 1928. 172 с.
14. *Набоков В.В.* Полн. собр. рассказов / сост. А. Бабилова, предисл. Д. Набокова (пер. Е. Петровой под ред. А. Бабиловой). СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 242–254.
15. *Петровская Н.И.* Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / сост. М.В. Михайловой, вступ. ст. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, коммент. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при уч. Е.А. Глуховской. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. 960 с.
16. *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало: Повести / вступ. ст. и примеч. В.Б. Муравьева. М.: Современник, 1989. 236 с.
17. Чудеса спиритизма. Полное руководство для домашних спиритических сеансов. М.: Книгоиздательство Земского, 1908. 127 с.

TOOLS FOR CREATING PSEUDO-MAGICAL ART WORLD IN “MAGICAL” RUSSIAN LITERATURE OF THE 1910S–1920S

© 2024. Elizaveta S. Apal’kova

A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia

Acknowledgements: With gratitude to my teacher — Natalya M. Solntseva.

Abstract: The article deals with the types of pseudo-magical plots that appeared in the literature of the 1910s–1920s. Author gives the definition of magical prose in the context of mystical and fantastic literature, and shows the role of fantasy as a technique in the development of magical plots. An appeal to the mystical and philosophical context allows us to determine the origins of the formation of magical prose in the 1920s. During this period, interest in magic not only does not fade away, but also takes on new forms, including parodic and ironic ones. Writers create a pseudo-magical reality in their works due to oneiric motifs (including those caused by narcotic substances), plots about conjurers or artists, motifs of madness or illness. Satirical pathos marks works about spiritualism and exposure of mediums. The historical and mystical background of the appearance of such texts is considered, in particular, the change in attitude towards spiritualistic sessions. Pseudo-magical plots are analyzed on the example of texts by M.A. Bulgakov, N.V. Vavulin, A.S. Grin, N.S. Gumilev, S.S. Zaiatskii, G.V. Ivanov, A.A. Izmailov, L.M. Leonov, M.K. Pervukhin and others. The tools of reducing the magical narrative are the author’s irony, grotesque or dual motivation of the plot, as well as the description of non-traditional images of demonic heroes. A realistic interpretation of the traditional story about a “reviving” doll is shown on the example of B.M. Yulsky “Bearded Jack”.

Keywords: demonic hero, irony, magical prose, magical, mystical, “reviving” doll, pseudo-magical, satire, spiritualism, fantastic.

Information about the author: Elizaveta S. Apal’kova, PhD in Philology, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0042-9494>

E-mail: liza_apalkova@mail.ru

For citation: Apal’kova, E.S. “Tools for Creating Pseudo-Magical Art World in ‘Magical’ Russian Literature of the 1910s–1920s.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 136–151. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-136-151>

REFERENCES

1. Bakhrakh, A.V. “Evropeets’ s Arbata” [“The European’ from Arbat”]. *Po pamiati, po zapisiam. Literaturnye portrety [From Memories, from Notes. Portraits of the Writers]*. Paris, La presse libre Publ., 1980, pp. 38–41. (In Russ.)
2. Vasil’ev, S.F. “Poetika ‘real’nogo’ i ‘fantasticheskogo’ v russkoi romanticheskoi proze” [“The Poetics of ‘the Reality’ and ‘the Fantasy’ in Russian Romantic Prose”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 1, 1990, pp. 73–81. (In Russ.)
3. Mikhailenko, N.V. “Zhenskii obrazy v misticheskikh povestiakh A.V. Chaianova” [“Female Characters in Mystical Novellas of A.V. Chaianov”]. *Literaturnye sobytiia i fenomeny XX–XXI vekov: god 2016. Materialy zaочноi interaktivnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, IRLI RAN, 4–7 iulia 2016 g.) [Literary Events and Phenomena of the 20th–21st Century: year 2016. The Materials of the Correspondence Interactive Conference (St. Petersburg, IRLI RAN, 4–7 July year 2016)]*, book 2. St. Petersburg, Vopronezh, O.Iu. Aleinikov Publ., 2017, pp. 54–62. (In Russ.)
4. Nikitin, A.L. *Mistiki, rozenkreitsery i tampliry v sovetskoi Rossii: Issledovaniia i materialy [Mystics, Rosicrucians and Templars of Soviet Russia: Issues and Sources]*. Moscow, Agraf Publ., 2000. 352 p. (In Russ.)
5. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu [Introduction into Fantastic Literature]*. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
6. Chudakova, M.O. *Zhizneopisanie Bulgakova [Biography of Bulgakov]*. 2nd ed., rev. Moscow, Kniga Publ., 1988. 672 p. (In Russ.)



ЖАНРОВАЯ И ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ Ж. РОНИ-СТАРШЕГО И А.М. ЛИНЕВСКОГО

© 2024 г. М.А. Белей

Балтийский федеральный университет им. И. Канта,
Калининград, Россия

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы определения жанра романов о людях эпохи неолита в творчестве Ж. Рони-старшего и А.М. Линевского. Исследуется вопрос отнесения данных произведений к жанру научно-фантастической, приключенческой и исторической литературы, прослеживаются отличительные черты данных жанров. Предполагается рассмотреть взаимодействие фантастического и дидактического, научного и псевдонаучного, сказочного, аллегорического, утопического, авантюрного компонентов художественной формы романов, а также выделить сходства и различия функционирования перечисленных жанровых модальностей письма, которые могут быть интересны для исследования. Романы Ж. Рони-старшего из цикла «Дикие времена»: «Вамирэх» (1853), «Эйримах» (1893), «Борьба за огонь» (1911), «Пещерный лев» (1920) повествуют о непростой жизни людей каменного века. Данные романы имеют ряд общих черт, среди которых можно выделить сходную тематику и жанр повествования, а также присутствие дидактического компонента. Обоих авторов сближает гуманизм и увлекательная манера письма. Тем не менее, в романе «Вамирэх» Ж. Рони-старший не всегда опирается на солидные научные знания, уступая место сказочному и псевдонаучному художественному вымыслу, в то время как А.М. Линевский, получивший блестящее образование и, безусловно, вдохновившийся идеями своего французского предшественника чаще использует жанр именно научной фантастики. Его произведение представляется более

вдумчивым, глубоким и научно обоснованным. Творчество обоих исследуемых авторов представляется жемчужинами мировой научной фантастики и требует детального рассмотрения.

Ключевые слова: доисторический роман, жанр, Рони-старший, Линевский.

Информация об авторе: Мария Александровна Белей — кандидат филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, ул. А. Невского, д. 14, 236041 г. Калининград, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5189-5866>

E-mail: maria.beley86@gmail.com

Для цитирования: Белей М.А. Жанровая и проблемно-тематическая специфика научной фантастики Ж. Рони-старшего и А.М. Линевого // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 152–163. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-152-163>

Жозеф Рони-старший (1856–1940) как автор произведений о доисторическом прошлом планеты Земля занял видное место среди создателей жанра научной фантастики наравне с Жюлем Верном и Гербертом Уэллсом.

Писатель большого творческого диапазона — романист, литературный критик, философ, математик, он оставил заметный след в становлении французского научно-фантастического романа. Его наследие включает более 100 произведений в разных жанрах, отмеченных острой социальной проблематикой и отразивших противоречия современной ему действительности. По справедливому замечанию М.В. Самсоновой, Рони «является родоначальником “доисторического” романа, получившего мировое признание. Название жанра “доисторический” роман идет от буквального перевода французского определения “préhistorique”, относящегося к произведениям о первобытных людях» [4, с. 5].

Как сообщают нам многочисленные источники, братья Рони «<...> примыкали к натуралистической школе Эмиля Золя, сохранив и после ее распада верность традициям социальной нравоописательной прозы» [4, с. 3]. Тема первобытного человечества нашла отклик у отечественного писателя Александра Михайловича Линевого (1902–1985), написавшего научно-фантастическую повесть «Листы каменной книги» (1930–1952) о быте и нравах людей эпохи неолита. Будучи студентом этнографического факультета Ленинградского института, автор участвовал в экспедиции в Карелию, в результате

которой были обнаружены древнейшие наскальные рисунки, получившие название «Бесовские следки».

Академик Ю.А. Саватеев отмечает, что А.М. Линевский — не только профессиональный писатель, автор историко-революционной эпопеи «Беломорье» и научно-художественной повести «Листы каменной книги», выдержавшей более 15 изданий, включая зарубежные (Финляндия, Америка). Кроме этого, им написано много повестей, рассказов, очерков. Возможно, известность А.М. Линева как писателя несколько затмевает его научные исследования. Но он — разносторонний ученый, труды которого вызывают живой интерес и поныне. И на этой стороне деятельности хотелось бы остановиться подробнее. В числе его научных работ книги «Петроглифы Карелии» (П., 1939); «Очерки по истории древней Карелии» (П., 1940); «Сказитель Конашков» (П., 1948)» (подробнее см.: [3]).

После экспедиции в пещеры Карелии автор проанализировав археологические и этнографические данные написал обстоятельный научный труд, через несколько лет переросший в научно-фантастическую повесть «Листы каменной книги».

Переходя непосредственно к творчеству Ж. Рони, следует отметить, что французский писатель подписывал свои произведения Жозеф-Анри Рони (настоящее имя — Жозеф-Анри Оноре Буэ).

Как отмечает М.В. Самсонова, «Рони-старший увлекся тайнами человеческой психики и писал о межпланетных путешествиях (ему, в частности, приписывают изобретение термина “астронавтика”). Вскоре его приняли в комитет Гонкуровской премии (президент Гонкуровской академии с 1926 года), где он оставался до самой смерти. Он продолжал писать свои весьма успешные “доисторические” романы — “Борьба за огонь” (1909), “Пещерный лев” (1920) и “Эльдар с Голубой реки” (1930), — но его основным литературным направлением оставалась научная фантастика. Он был одним из создателей романа-катастрофы, изобразив в романе “Таинственная сила” столкновение Земли с эфирным потоком, которое вызвало новый ледниковый период. Он также писал фантастические произведения, такие как “Тайна драгоценного камня” (1917), “Необыкновенное путешествие Гертона Айронкасла” (1922), “Сверхъестественный убийца” (1924), “Навигаторы бесконечности” (1927), “Спутники Вселенной” (1934) и “Вампир Бетнал Грин” (1935)» [4, с. 14].

Интеллектуальное богатство произведений французского автора и их высокохудожественное исполнение делают Рони-старшего одним из первых писателей на французском языке, который оторвался от детской фантастической литературы и ввел в глубокую литературу

ру жанр настоящей научной фантастики. Подробнее об этом см.: [6, с. 234].

По справедливому замечанию М.В. Самсоновой, «Рони-старший, пожалуй, третий после Жюль Верна и Франсиса Карсака французский писатель-фантаст, наиболее широко издававшийся на русском языке. Однако следует отметить, что у нас издавались в основном его “доисторические” романы — “Борьба за огонь”, “Вамирэх” и другие. Менее популярными были фантастические произведения, из которых переведены несколько рассказов и отдельные романы. Примечателен и такой шедевр, как “Тибель Земли” (1908), в котором впервые описывается вторжение на Землю представителей неорганической ферромагнитной жизни. Это было за десять лет до того, как Уэллс написал “Войну миров”» [4, с. 12].

«Доисторическая» серия открывается романом «Вамирэх. Человек каменного века» (1892). Свои научные интересы и обширные знания Рони сочетал с оригинальными идеями. Писатель уверенно заявлял, что «литература склонна поглощать философию и науку как элементы прекрасного» [4, с. 13]. Будучи убежденным дарвинистом, он включил человека в непрерывный поток жизни, который длится сотни тысяч лет и будет бесконечным во времени и пространстве.

Первый эпизод показывает борьбу за существование в действии: битва обреченного оленя с леопардом, победа леопарда и его отступление перед более сильным зверем — львом. И, наконец, битва пещерного льва с человеком и окончательная победа человека. Человек победил, потому что он сильнее и умнее зверей. В основе этой истории лежит идея неуклонной эволюции человека.

Молодой охотник и художник Вамирэх — человек, пользующийся уважением в семье и племени. Он увлечен путешествием, открывающим ему новые горизонты, дарит новый опыт и новых друзей. Не все можно сделать сразу в пути — жизнь в каменном веке полна опасностей, — но если человек благороден, а Вамирэх именно таков, его друзьями и защитниками становятся не только соплеменники, но и семья гигантов животного мира — мамонтов.

В романе Рони-старшего «Вамирэх» объемно и красочно изображена жизнь наших далеких предков из каменного века: «Не один леопард, не одна стая волков учуяли в ту ночь запах спящего человека, но никто из них не осмелился потревожить непобедимую семью большого, косматого мамонта с выпуклым лбом. Они оставались рядом с человеком до рассвета...» [9, с. 26]. Отважный воин, охотник и художник (резчик по кости), Вамирэх отправляется через леса своей родины в неизведанные земли востока. Его любопытство заставляет его ис-

кать новые пути, учиться у других племен. Вместе с ним мы созерцаем дикую и прекрасную природу, сопереживаем ему в его опасных и захватывающих приключениях, восхищаемся его ловкостью и умом, радуемся его успехам в познании окружающей действительности.

Важно отметить, что в романах Рони на «первобытную тему», таких как «Вамирэх» (1892), «Борьба за огонь» (1911), «Пещерный лев» (1920) и «Эльдар с Голубой реки» (1929), основной темой повествования является беспощадное столкновение первобытных человеческих рас в борьбе за огонь, за женщин и из-за межплеменной вражды. Поиск нового, неизведанного, постоянно расширяющихся горизонтов отмечены и странствия героев знаменитой дилогии «Борьба за огонь» (1911) и «Пещерный лев» (1920). История, наполненная внутренней динамикой, рассказывает о молодом охотнике Нао, который через трудную борьбу с природой и людьми может добыть огонь и спасти племя уламмеров. Вторая часть дилогии («Пещерный лев», или «Гигантский хищник») опубликована в сокращенном переводе Орловской под названием «Пещерный лев». Читатель, очарованный иллюзией присутствия, с неослабевающим вниманием следит за охотничьими и военными подвигами Уна, сына Нао. Особенно впечатляют эпизоды сражений с махайродом (саблезубым тигром), с лесными людьми, союз с мамонтами и укрощение пещерного льва.

Герои используют солидный арсенал оружия, которое они постоянно носят с собой. Среди них копья с кремневыми наконечниками и рогатины. Они также используют дротики и каменные топоры, а самые сильные из них пользуются дубинами — тяжелыми боевыми дубинками, сделанными из корневищ молодых дубов, обожженных на огне для придания им прочности.

Примечательно, что хотя племена, описанные французским писателем, существуют в одном времени и пространстве, они находятся на разных уровнях развития, что можно объяснить их принадлежностью к разным человеческим расам. Естественно, это отражается и на их вооружении. Например, более развитые представители племени ва пользуются дубинами, в то время как у других такого оружия еще нет. Такое простое оружие, как праща, не используется и даже не упоминается. То есть, скорее всего, автор считал, что оно было изобретено человеком позже.

Например, в пещере Ласко, во Франции были найдены рисунки животных, пронзенных множеством дротиков, а рядом с ними условные изображения копьеметателей, что позволяет сделать вывод, что все это оружие уже существовало и использовалось в то время. В центре пещеры, в колодце глубиной четыре метра, известном как

апсида, можно увидеть красочный рисунок бизона, пораженного большим копьём — его живот разорван, видны внутренности. Рядом с ним лежит человек с фрагментом копья и небольшим жезлом, украшенным схематичным изображением птицы. Оно очень похоже на рогатое копьё из пещеры Мас-д'Азиль в Пиренеях, относящееся к так называемой азильской культуре, с изображением снежной куропатки возле крючка, поэтому мы видим, что у древних людей это оружие было даже украшено. Подробнее об этом см.: [2, с. 205].

К этому времени, а именно к позднему палеолиту, начинается эпоха современных людей, для которой характерна массовая охота на крупных животных с последующим развитием прочных социальных связей и внутренних законов жизни. Стоит также отметить необычайный расцвет искусства, достигший наивысшего уровня между 15 000 и 10 000 гг. до н.э. Первобытные мастера того времени стали настоящими виртуозами в технике изготовления орудий труда и оружия. Как отмечают многочисленные источники, «археологам известно около 150 каменных и 20 костяных орудий того времени» [4, с. 43] (см., также: [3, с. 94]).

В рассказе «Нимфея», написанном в 1923 г., автор изображает неизвестное науке племя, которое приспособилось к жизни на воде — возможно, в большей степени, чем на суше, среди персонажей присутствуют амфибии, населяющие мир океана. Произведение Рони «Снежные сокровища», написанное в 1899 г., переносит читателя в мир ледникового периода, описывая, как знаменитый исследователь Альглав, заблудившись в арктических снегах, обнаруживает оазис древней жизни, где обитают кроманьонцы и мамонты. Примечателен здесь отклик отечественного геолога и географа В.А. Обручева, который в 1924 г. написал замечательный роман «Плутония», повествующий о затерянном мире динозавров, мамонтов и пещерных людей.

Роман «Удивительные приключения Гертона Айронкасла», написанный в 1922 г., рассказывает об альтернативной реальности вымышленных африканских племен. Любопытнейший герой романа, отправившийся с несколькими друзьями в глубины Африки в поисках неизвестной страны, попадает в очень странный лес. Здесь преобладают синие и фиолетовые цвета. Среди растений преобладают папоротники и... гигантские мимозы, которые достигают высоты больших деревьев и за тысячелетия эволюции приобрели особые свойства. Благодаря этим свойствам герои романа напрямую обращаются к интеллекту гигантской мимозы.

В обширном творчестве Рони-старшего научная фантастика переплетается с «доисторическим» жанром. Фактически только сейчас

Рони начинают открывать как выдающегося писателя-фантаста. Будучи новатором и в этой области, он перенес акцент с техники и изобретательства, знакомых по романам Жюль Верна, на биологию, которую интерпретировал в духе учения Дарвина. Жанр «доисторического» романа, впервые появившийся в произведении французского писателя Эрнеста д'Эрвиля «Приключения доисторического мальчика», нашел достойное продолжение в литературном наследии Рони. «Доисторическое» произведение Рони-старшего сочетает в себе черты приключенческого романа, исторического, фантастического, воспитательного и утопического романа. От приключенческого романа в нем читатель находит увлекательный сюжет и богатство ярких событий; историческая составляющая основана на учении Дарвина и его теории эволюции человека. Фантастические сюжеты Рони необычны и красочны; пещерного человека он наделяет способностями к искусству и чутким сердцем, а общество пещерных людей представляется идиллически-утопическим и мудрым. Много десятилетий спустя романы Ж. Рони-старшего неожиданно оказались в русле научной фантастики нашего времени.

Обращаясь к сюжету научно-фантастической повести «Листы каменной книги», следует отметить, что главным героем книги является мальчик по имени Льок. Его мать трагически погибает, а сам он в силу обстоятельств вынужден стать шаманом племени. Жестокие обычаи людей той эпохи включали человеческие жертвоприношения, автор повествует о них с пугающей реалистичностью: «Охотники тоже стали подумывать: “Может, и вправду сделать большой подарок — бросить в порог Шойрукши красивую девушку из стойбища. Если она понравится Хозяину реки — он смилостивится: взломает речной лед, и тогда на воде заплещутся стаи перелетных птиц»» [7, с. 13]. В книге очень подробно описывается повседневная жизнь первобытного племени: как готовили еду, шили одежду, изготавливали орудия труда и керамику. Автор красочно описывает особенности охоты и рыбалки в неолите и то, как происходило взаимодействие с другими племенами. Повесть о жизни первобытных людей каменного века в древней Карелии на побережье Онежского озера и Белого моря написана настоящим ученым-археологом, специалистом по изучению петроглифов, поэтому жизнь древних племен, их быт и верования показаны в романе очень точно и ярко.

Сюжет книги сразу завязывается в захватывающий приключенческий узел: в племени охотников и рыбаков умирает колдун, и подросток по имени Льок (седьмой сын женщины, рождавшей только сыновей) должен стать колдуном племени. Льок должен стать из-

бранным, чтобы установить связь между племенем и духами, чтобы духи принесли удачу в охоте и избавили от голода. Льюк не знает, что он должен делать, но он очень умный и хитрый юноша, поэтому придумывает новые ритуалы с рисованием на стене диких животных, на которых объявлена охота. В этом аспекте повесть сходится с романом Рони «Вамирэх», так как оба главных героя увлечены наскальной живописью. Происходит переход от человека-грузчика (“Homo ergaster”) к человеку умелому (“Homo habilis”). Авторитет Льюка в племени постепенно растет, вызывая гнев и ярость главной ведьмы, а затем и главного охотника племени, который желает смерти мальчику. Далее события начинают разворачиваться в стремительном темпе. Повесть содержит прекрасные и абсолютно живые изображения жизни первобытного племени: церемония посвящения юношей в охотники, охота на китов, изготовление глиняной посуды, разведение костров и т. д.

Автор показывает все это так живо, что читателю кажется, будто он смотрит через замочную скважину на происходящее в другую эпоху. Главный герой Льюк — подросток, который волею судьбы стал избранным и теперь управляет жизнями многих людей. Это классический и безотказный сюжетный ход для современного подросткового научно-фантастического романа. Герой вызывает симпатию, человек переживает за его судьбу и радуется, когда он в очередной раз разрушает козни своих врагов. Текст насыщен действием, в каждой главе что-то происходит, и читателю всегда интересно, как персонаж выйдет из ситуации на этот раз, это сближает данное произведение с жанром приключенческого романа и романа странствий. Дидактическая составляющая наполнена глубоко гуманистическим повествованием. Оно учит, что нужно быть волевым и сильным, чтобы выжить в дикой и враждебной среде, заставляет никогда не отчаиваться, находить нестандартные решения (главные достоинства Льюка — ум и хитрость).

Жизнь первобытных людей изображена не только с сочувствием, но со всем реализмом тех суровых времен, когда голод был постоянным спутником человека, а его жизнь ничего не стоила. Редко кто из первобытных людей доживал до 30–40 лет. В 30 лет человек считался стариком. По этой причине книга полна смерти, жестоких обычаев и кровавых битв с природой. Но, видимо, такова была тогда суровая жизнь, и писатель-ученый сознательно не стал приукрашивать действительность. Здесь можно отметить черты реализма и натурализма.

Произведения Ж. Рони и А.М. Линевского имеют ряд общих черт, среди которых схожие темы и жанр повествования, а также нали-

чие дидактической составляющей. Обоих авторов объединяет гуманистический и увлекательный стиль письма. Однако в «Вамирэхе» Рони-старший не всегда опирается на солидную научную базу, уступая место сказочной и псевдонаучной фантастике, в то время как Линеvский, получивший блестящее образование и, безусловно, опиравшийся на традиции своего французского предшественника, использует научную фантастику. Оба героя исследуемых произведений вовлечены в так называемую «борьбу за огонь», Вамирэх и его потомки ищут погасший огонь, а Лёк, будучи учеником главного шамана-волшебника, помогает поддерживать огонь в лагере. Так, в повести Рони «Борьба за огонь» автор обожествляет пламя и наделял его антропоморфными и бестиарными чертами: «Даже в самые тяжёлые времена поддерживали они в нём жизнь, охраняли его от непогоды и наводнений, переносили его через реки и болота; синеватый при свете дня и багровый ночью, он никогда не расставался с ними. Его могучее лицо обращало в бегство львов, пещерного и серого медведей, мамонта, тигра и леопарда. Его красные зубы защищали человека от обширного страшного мира; все радости жили только около него!» [8, с. 4]. Здесь можно проследить влияние мифа о Прометее на авторов Рони-старшего и Линеvского. Образ огня также можно рассматривать как основу процветания, источник тепла и света, защитника и кормильца, освещающего жизнь темных веков неолита. Подробнее об этом см.: [1; 5, с. 49].

Модель дарвиновского эволюционного развития прослеживается также в романе «Вамирэх» и рассказе «Листы каменной книги». Герои этих произведений проходят долгий путь личностного развития и самосовершенствования. Стоит отметить, однако, что прогресс Лёка более значительный: он вырастает из робкого мальчишки во всемогущего главного колдуна. Вамирэх, в свою очередь, развивается как отважный охотник и искусный художник. В диахроническом плане показано, что люди неолита готовы меняться и развиваться в соответствии с обстоятельствами, приспосабливаясь к трудностям своего образа жизни. Так, герои изобретают новое оружие, придумывают стратегии охоты и проводят сложные и пугающие обряды инициации. Им также не чуждо творчество: Вамирэх — талантливый художник, а Лёк — искусный резчик по кости. Необходимо отметить сходство натуралистического подхода Ж. Рони-старшего и А.М. Линеvского. Так, кульминационные моменты — борьба с пещерным львом в романе «Вамирэх» и охота на кита в повести «Листы каменной книги» — описаны в обоих произведениях с жестоким и пугающим реализмом.

С точки зрения жанра, оба романа — «доисторические», действие которых происходит в период раннего («Вамирэх») и позднего («Листы каменной книги») неолита. Оба произведения входят в «золотой фонд» литературы для детей и юношества и до сих пор находят широкий отклик у читателей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Лавлинский С.П., Павлов А.М.* Фантастическое. Поэтика // Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Наука, 2008. С. 278–281.
2. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Вост. лит. РАН, 2000. 407 с.
3. *Савватеев Ю.А.* В поисках достоверности: О жизни и деятельности А.М. Линевского // Север. 2010. № 7. С. 94–107.
4. *Самсонова М.В.* Художественный мир романов Ж.А. Рони-старшего. М.: Lennex Corp, 2013. 134 с.
5. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
6. *Чекалов К.А.* Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века. СПб.: Нестор, 2022. 288 с.

Источники

7. *Линевский А.М.* Листы Каменной книги. М.: Речь, 2017. 256 с.
8. *Рони-старший Ж.А.* Борьба за огонь. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1990. 256 с.
9. *Рони-старший Ж.А.* Вамирэх. Человек каменного века. М.: 1С-Паблишинг, 2016. 238 с.

GENRE AND PROBLEMATIC SPECIFICITY OF SCIENCE FICTION BY J. ROSNY THE ELDER AND A.M. LINEVSKY

© 2024. Maria A. Beley

I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia

Abstract: In the article the problems of determining the genre of novels about Neolithic people in the works of J. Rosny the Elder and A.M. Linevski are examined. The problem of classifying these novels as science-fiction, adventure and historical literature is investigated. The distinctive features of these genres are traced. The synergy of fantasy and didactic, scientific and pseudoscientific, fairy-tale, allegorical, utopian, adventure components of the fiction form of novels is investigated, and the similarities and differences in functioning of these genre modalities of writing are emphasized which can be interesting for the research. The novels by J. Rosny the Elder from the cycle “Wild Ages”: “Vamireh” (1853), “Eyrimah” (1893), “Fighting for Fire” (1911), “The Cave Lion” (1920) tell us about the complicated life of people of the Stone Age. These novels have a number of common features, among which are similar themes and genre of narration, as well as the presence of a didactic component. Both authors share a humanistic and engaging style of writing. However, in “Vamirech”, J. Rosny the Elder does not always rely on solid scientific knowledge, giving way to fairy-tale and pseudoscientific fiction, whereas Linevski, who had received a brilliant education and was certainly inspired by the ideas of his French predecessor, uses the genre of science fiction more often. His work seems to be more thoughtful, profound and scientifically grounded. The works of both authors under study are gems of the world science fiction, and need to be considered in detail.

Keywords: prehistoric novel, genre, J. Rosny the Elder, Linevsky.

Information about the author: Maria A. Beley, PhD in Philology, Associate Professor, I. Kant Baltic Federal University, Nevskogo St., 14 A, 236041 Kaliningrad, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5189-5866>

E-mail: maria.beley86@gmail.com

For citation: Beley, M.A. “Genre and Problematic Specificity of Science Fiction by J. Rosny the Elder and A.M. Linevsky.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 152–163. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-152-163>

REFERENCES

1. Lavlinskii, S.P., and A.M. Pavlov. "Fantasticheskoe. Poetika" ["Fantastic. Poetics"]. *Clovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 278–281. (In Russ.)
2. Meletinskii, E.M. *Poetika mifa* [Poetics of the Myth]. Moscow, Vost. lit. RAS Publ., 2000. 407 p. (In Russ.)
3. Savvateev, Iu.A. "V poiskakh dostovernosti: O zhizni i deiatel'nosti A.M. Linevskogo" ["In Search of Authenticity: About the Life and Works of A.M. Linevsky"]. *Sever*, no. 7, 2010, pp. 94–107. (In Russ.)
4. Samsonova, M.V. *Khudozhestvennyi mir romanov Zh.A. Roni-starshego* [The Literary World of Novels of J. Rosny the Elder]. Moscow, Lennex Corp Publ., 2013. 134 p. (In Russ.)
5. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction into Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
6. Chekalov, K.A. *Ocherki istorii i tipologii frantsuzskoi massovoi prozy XIX — nachala XX veka* [The Essays of History and Typology of French Mass Prose of the 19th — Beginning of the 20th Century]. St. Petersburg, Nestor Publ., 2022. 288 p. (In Russ.)



ПАРОДИЯ ЧЕХОВА НА ЖЮЛЯ ВЕРНА

© 2024 г. С.Б. Потемкин

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Аннотация: Несмотря на относительно небольшую долю фантастики в творческом наследии А.П. Чехова, несколько его рассказов напрямую относятся к фантастическому жанру, но и общий дух его творчества, безусловного реалиста, содержит некоторый флер мистического восприятия жизни. В то же время ирония и трезвое отношение к происходящему не оставляет его и при создании фантастических произведений. В статье рассматриваем рассказ «Летающие острова», в котором соединился фантастический сюжет с пародийным отношением к творчеству Жюль Верна. Перечислены основные произведения Чехова, содержащие элементы фантастики. Таких оказалось немало. К фантастике Чехов обращался в разные периоды своего творчества, мы подробно рассматриваем ранний рассказ «Летающие острова», его сюжетную канву, особенности композиции, связи с последующими произведениями. В качестве инструмента исследования принят метод подсчета антонимических пар для каждого момента повествования. Оказалось, что развитие сюжета отличается от классической схемы: Экспозиция, Нарастание, Кульминация, Спад, Развязка. Считаем, что необходимо продолжить изучение фантастических мотивов в творчестве Чехова.

Ключевые слова: Жюль Верн, пародия, фантастика, композиция, антонимы.

Информация об авторе: Сергей Борисович Потемкин — кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Московский государственный

университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2312-3894>

E-mail: prolexprim@gmail.com

Для цитирования: *Потемкин С.Б. Пародия Чехова на Жюль Верна // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 164–171. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-164-171>*

Введение

Несколько произведений в разнообразном творчестве А.П. Чехова имеют отношение к фантастике, хотя фантастическое у писателя принимает в основном условные формы, является объектом сатиры или представляют собой аллегорический прием (см., например: [3; 4; 5]). Уже в первом опубликованном рассказе Чехова «Письмо к ученому соседу», рассказе юмористическом, косвенно затронута фантастическая тема — невежественный рассказчик отвечает своему оппоненту, убежденному, что «на Луне живут племена»: «Этого не может быть никогда, потому что если бы люди жили на луне, то заслоняли бы для нас магический и волшебный свет ее своими домами и тучными пастбищами. Без дождика люди не могут жить, а дождь идет вниз на землю, а не вверх на луну. Люди, живя на луне падали бы вниз на землю, а этого не бывает. Нечистоты и помои сыпались бы на наш материк с населенной луны. Могут ли люди жить на луне, если она существует только ночью, а днем исчезает?» [6, т. 1, с. 15].

1.

Пародийный фантастический рассказ «Летающие острова», опубликованный с подзаголовком «Соч. Жюль Верна. Перевод А. Чехонте», высмеивает стиль и приемы научно-фантастических романов XIX в. Рассказ пародирует не какое-то конкретное произведение Жюль Верна, но в целом стиль и сюжеты знаменитого французского писателя. И хотя полное собрание сочинений Жюль Верна вышло в России только в 1900 г., многие его романы были на слуху у читающей публики ко времени написания «Летающих островов».

Гениальные британские ученые Вильям Болваниус и Джон Лунд, а также слуга Лунда Том Бекас отправляются на аэростатах к летающим островам вокруг Луны. Успешно достигнув одного из лунных островов, англичане находят здесь деревья с соком, напоминающим

русскую водку, а чуть позже — записки «на одном из варварских языков, кажется, русском», из которых, к ужасу своему узнают, что их опередил некий князь Мещерский. Чехов включил рассказ в сборник «Шалость», планировавшийся к выходу в 1882 г., но так и не вышедший. В следующем году автор направил рукопись в журнал «Осколки», но издатель Лейкин вернул рукопись с комментариями: «...приходится мне возвратить Вам Ваши “Летающие острова”. Во-первых, вещь ничего иного не представляет, как пародию на манеру писания Ж. Верна, а во-вторых — это главное, — длинна для “Осколков”. Вещь как пародия прекрасная, слов нет...» [1].

Фантастические произведения Жюль Верна при всей своей привлекательности и популярности изобилуют фактическими ошибками и просто нелепостями. С точки зрения научной фантастики это может быть оправдано, но с точки зрения читателя требует пристального разбирательства. А.П. Чехов произвел вивисекцию произведений Жюль Верна в свойственной ему одному иронической манере. Рассказ «Летающие острова», опубликованный в журнале «Будильник» в 1883 г., подвел некоторый итог увлечению всех юных отпрысков семьи Чеховых романами Жюль Верна. В отроческие годы роман «Дети капитана Гранта» стал, по словам Михаила Чехова, племянника А.П. и великого артиста, их настольной книгой. В этой книге мало фантастического, скорее это приключенческий жанр, но сами приключения, невероятные совпадения и счастливые избавления от неминуемой гибели героев, дают пищу фантазии и вдохновляют юные сердца на поиски. Об этом написан рассказ Чехова «Мальчики».

2.

В рассказе «Летающие острова» Чехов с раблезианской щедростью вводит гиперболы, свойственные и Жюлю Верну. Тут и яхта в 100 тысяч тонн и речь, длившаяся 40 с лишним часов и нарочитая точность в цифрах и нелепые задачи, которые ставят перед собой герои, вроде просверливания дырки в луне. Композиция рассказа «Летающие острова» не укладывается в формулу: Экспозиция — Нарастание событий — Кульминация — Развязка. На графике числа антонимов [2] можно обнаружить по крайней мере 3 локальных максимума, соответствующих трем напряженным моментам повествования. Первый «Я буду спать в то время, когда джентльмены будут извинять меня за то, что я осмеливаюсь спать в их присутствии!!», второй «Способ стереть вселенную в порошок и не погибнуть в то же время». Третий «Первый пришел в чувство Том Бекас».

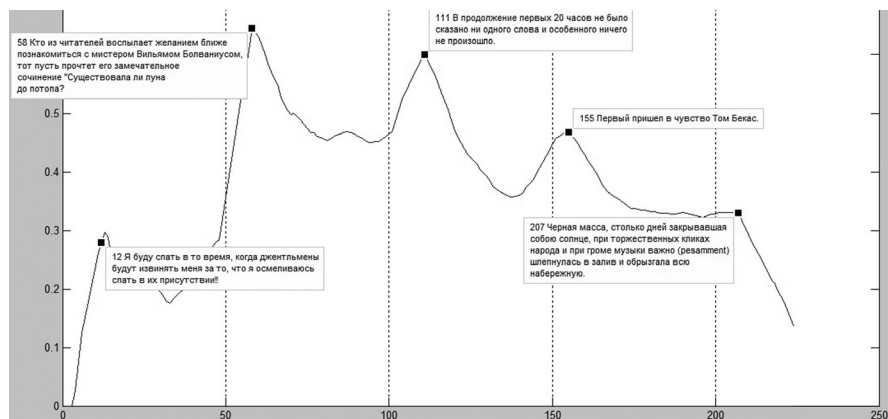


Рис. 1. График антонимов, показывающий развитие сюжета рассказа Чехова «Летающие острова»

Fig. 1. A Graph of Antonyms Showing the Development of the Plot of Chekhov's Story "The Flying Islands"

Такая композиция обусловлена именно фантастичностью пародуемых произведений, где ничего не происходит логично, все хаотично и абсурдно. События не вытекают одно из другого, факты нагромождены, и читатель успевает только переводя дыхание следить за полетом фантазии автора.

3.

В миниатюре «На Луне» отражен диалог двух лунных астрономов, разглядывающих Землю.

В юмористическом рассказе «Моя беседа с Эдисоном» описываются фантастические изобретения — «гастрономофон» («ставите перед этим отверстием раскаленный уголь... закручиваете этот винтик, придавливаете эту штучку, отмыкаете ток и за сто, двести миль отсюда получаете отражение угля в увеличенном виде. На отражении вы можете варить и жарить все, что вам угодно...») [6, т. 4, с. 246–247], «пластинка для расследования мыслей»...

Сатирическая сказка «Наивный леший» — леший превращается в человека, чтобы поучиться у людей уму-разуму и завоевать сердце русалочки.

Юмористический святочный рассказ «Сапожник и нечистая сила» — сапожник знакомится с чертом, пришедшим под видом заказчика, и просит нечистую силу о богатстве, но жизнь богатого человека оказывается не столь беззаботной, как ожидалось. В финале рассказа выясняется, что ад, черти и богатая жизнь сапожнику при-
снились.

Также шутками оборачиваются святочные рассказы «Страшная ночь» и «Ночь на кладбище», что не помешало им войти в несколько отечественных и зарубежных хоррор-антологий, например, в американскую антологию «страшной» русской классики — “Stories That Scared Even Stalin: The Great Russian Tales of Horror, Suspense and Fantasy” (Истории, которые напугали даже Сталина: Великие рассказы, Ужасные, Таинственные и Фантастические) [8].

Герой философской повести «Черный монах» на протяжении жизни общается с призраком «черного монаха»; хотя монах, судя по всему, — плод воображения героя, повесть нередко относят к «таинственным» и включают в антологии русской мистической прозы.

В миниатюре «Контракт 1884 года с человечеством» Человечество и Новый 1884 год заключают договор с рядом условий. «Кривое зеркало» из одноименного рассказа показывает красивых людей уродливыми, но делает прекрасными некрасивых.

Следует отметить еще юмористический рассказ «Беседа пьяного с трезвым чертом» — здесь подвыпившему отставному чиновнику после шестнадцатой рюмки является черт и долго жалуется на трудную жизнь: «<...> люди стали хитрее нас... Извольте-ка вы искусить человека, когда он в университете все науки кончил, огонь, воду и медные трубы прошел! Как я могу учить вас украсть рубль, ежели вы уже без моей помощи тысячи цапнули?» [6, т. 4, с. 338–339]; утопическую притчу «Рассказ старшего садовника» и псевдомистический рассказ о природе неясных страхов — «Страхи», рассказ «Рыбья любовь», где «<...> карась, живущий в пруде близ дачи генерала Панталыкина, влюбился в дачницу Сою Мамочкину» [6, т. 8, с. 51]. Атмосфера «странного рассказа» присутствует в «сценке» «В аптеке».

Нелишне вспомнить, что рассказ «Спать хочется» вошел в антологию “Isaac Asimov Presents the Best Horror and Supernatural of the 19th Century” [7] («Айзек Азимов представляет лучшие произведения хоррора и сверхъестественного XIX столетия»). Разумеется, рассказ к фантастике отношения не имеет, но обладает признаками хоррора в широком значении термина, точнее — одного из направлений — «жестокоего рассказа».

Несмотря на относительную небольшую долю фантастики в творческом наследии Чехова, фантастические приемы были ему интересны, так, например, в письме к писательнице Елене Шавровой (1894) есть такие строки: «хочется про чертей писать, про страшных, вулканических женщин, про колдунов, но, увы, требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Иванов Гаврилычей и их супруг» [6, т. 12, с. 160].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. М.: Наследие, 2000–. Т. 1: 1860–1888 / отв. ред. Г.П. Бердников, Л.Д. Громова-Опульская. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/lc1/lc1-1051.htm> (дата посещения: 27.10.2023).
2. *Потемкин С.Б.* Обнаружение событий в нарративе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 1. С. 22–27.
3. *Семанова М.Л.* О поэтике «Черного монаха» А.П. Чехова // Художественный метод А.П. Чехова: межвуз. сб. науч. тр. Ростов-на-Дону: Изд-во Гос. пед. ин-та Ростова-на-Дону, 1982. С. 54–67.
4. *Nesterik E.V., Shelestova T., Ehm T.V., Temirbulatova A.K.* Sound Images of Subjective Perception of Time in a Literary Text // World Applied Sciences Journal. 2014. № 31 (5). P. 968–974.
5. *Whitehead C.* “The Black Monk”: An Example of the Fantastic? // The Slavonic and East European Review. 2007. Vol. 85, no. 4. P. 601–628.

Источники

6. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
7. Isaac Asimov Presents the Best Horror and Supernatural of the 19th Century / ed. by I. Asimov, Ch. Waugh, M.H. Greenberg. New York: Beaufort Books, 1983. 368 p.
8. Stories That Scared Even Stalin: Russian Tales of Horror, Suspense and Fantasy / ed. by B.L. Forbes, Y.A. Yakubfeld. Los Angeles: McNae Morrison Publ., 2006. 428 p.

CHEKHOV'S PARODY ON JULES VERNE

© 2024. Sergey B. Potemkin

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Abstract: Despite the relatively small role of fantastic in the works of A.P. Chekhov, some stories can be surely included into the fantastic genre; also the general spirit of his artistic work, though he definitely was a realist, have some air of mystic view of life. At the same time, irony and sober judgment about the surroundings don't leave him while writing fantastic stories. The article deals with the story "Flying Islands" that combine a fantastic plot with a caricature of Jules Verne's books. We name the main works of Chekhov having fantastic elements; there are quite a lot of them. Chekhov approached the fantastic on the different stages of his life, and we analyze his early story "Flying Islands", its plotlines, compositional features, and its links with the following works. The research tool is the method of calculation of antonymic pairs for each moment of the narrative. We can see that the unraveling of the plot differs from the classic scheme: exposition, suspense, climax, anticlimax, conclusion. We believe it is necessary to continue studying the fantastic motives in Chekhov's works.

Keywords: Jules Verne, parody, fantastic, composition, antonyms.

Information about the author: Sergey B. Potemkin, PhD in Technical Sciences, Senior Researcher, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2312-3894>

E-mail: prolexprim@gmail.com

For citation: Potemkin, S.B. "Chekhov's Parody on Jules Verne." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 164–171. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-164-171>

REFERENCES

1. Berdnikov, G.P., and L.D. Gromova-Opul'skaia, editors. *Letopis' zhizni i tvorchestva A.P. Chekhova [The Chronicle of Chekhov's Life and Works]*, vol. 1: 1860–1888. Moscow, Nasledie Publ., 2000–. Available at: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/lc1/lc1-1051.htm> (Accessed 27 October 2023). (In Russ.)
2. Potemkin, S.B. "Obnaruzhenie sobytii v narrative" ["Discovering the Events in the Narrative"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo univer-*

- siteta. Serii: Lingvistika I mezhkul'turnaia kommunikatsiia*, no. 1, 2018, pp. 22–27. (In Russ.)
3. Semanova, M.L. “O poetike ‘Chernogo monakha’ A.P. Chekhova” [“About the Poetics of A.P. Chekhov’s ‘Black Monk’”]. *Khudozhestvennyi metod A.P. Chekhova: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [A.P. Chekhov’s *Artistic Method. Interinstitutional Collection Collection of Articles*]. Rostov-on-Don, Rostov-on-Don State Pedagogical Institute Publ., 1982, pp. 54–67. (In Russ.)
 4. Nesterik, Ella V., and Tatyana Yu. Shelestova, and Tatyana V. Ehm, and Assel K. Temirbulatova. “Sound Images of Subjective Perception of Time in a Literary Text.” *World Applied Sciences Journal*, no. 31 (5), 2014, pp. 968–974. (In English)
 5. Whitehead, Claire. “‘The Black Monk’: An Example of the Fantastic?”. *The Slavonic and East European Review*, vol. 85, no. 4, 2007, pp. 601–628. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-172-187>

<https://elibrary.ru/WLFNRD>

УДК 821.133.1.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ЭКО-ФАНТАСТИКА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1970-Х ГГ.

© 2024 г. М.А. Ариас-Вихиль

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: Расцвет эко-фантастики во французской литературе относится к 1970-м гг. XX в. Это литературное направление связано, с одной стороны, с движением контркультуры в Европе и США, пик которого приходится во Франции на 1968 г., во многом определивший новые приоритеты социальной политики, философии и литературы 1970-х гг. С другой стороны, в это время популярность приобретает движение «возвращения к истокам» (Ж. Каррьер «Ястреб из Майе», П. Лене «Кружевница» и др.), интерес к «малой родине». Проблема сохранения природы, окружающей среды, традиционной культуры вопреки победному шествию научно-технического прогресса оказывается в фокусе внимания таких писателей, как М. Турнье («Пятница, или Круги Тихого океана»), Ж.-М.-Г. Леклезю («Пустыня»), Ж. Кейроля («История леса», «История пустыни», «История моря» и др.). Восстановление природы и окружающей среды после Третьей мировой войны составляет сюжет фантастических «Историй...» Ж. Кейроля. Наиболее плодотворной становится позиция сохранения природы, а не ее покорения. Большой резонанс в об-

щественной и литературной жизни этого времени получают так называемые доклады Римскому клубу, привлекающие внимание мировой общественности к глобальным проблемам развития природы и общества, к изучению перспектив человечества, пропагандирующие идеи гармонизации отношений человека и природы. Эти доклады нашли отражение в литературных и философско-политических исканиях писателей, обратившихся в 1970-е гг. к эко-фантастике, широко используя в своем творчестве приемы фантастической литературы.

Ключевые слова: эко-фантастика, французская литература 1970-х гг., Ж. Кейроль, Г. Уэллс, А. Печчеи, Римский клуб.

Информация об авторе: Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Архив А.М. Горького, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4182-8213>

E-mail: marina.arias@mail.ru

Для цитирования: Ариас-Вихиль М.А. Эко-фантастика во французской литературе 1970-х гг. // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 172–187. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-172-187>

И приступивши ученики сказали Ему: для чего притчами говоришь им? <...> Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют. (Мф. 13: 10–13)

Экологическая фантастика (или эко-фантастика) охватывает художественные произведения, посвященные взаимодействию человека и природы, отношению человека к окружающей среде. Истоки этой литературы исследователи видят в пасторали, в классической литературе, магическом реализме, литературе о животных, литературе метаморфоз, научной фантастике и др. Однако термин «эко-фантастика» приобрел популярность на Западе в 1970-х гг., когда в общественном сознании сложились условия для анализа экологических проблем, взаимоотношений человека с глобальной экосистемой в свете прогнозов ученых, связанных с необходимостью защиты природы и человека, который является ее частью.

Эра научно-технических чудес, победного шествия материального прогресса породила лавинообразно растущий поток научной фантастики в Америке и Европе. К концу 1960-х — началу 1970-х гг.

смогли упреки критики, раздававшиеся в адрес французских писателей-фантастов, в подражательстве «переводам с американского» (в русле научной фантастики, ориентирующейся на англо-американские достижения в этой области, работают многие французские фантасты, в частности, Р. Баржавель, Ж. Клейн, Кл. Шейнисс, М. Демют, Б.Р. Брюсс, М. Жери и многие другие): «Во Франции все началось к концу 60-х годов. Прежде это была монотонная пустыня с редкими оазисами; НФ прозябала <...> Потом наступил знаменитый бум конца 60-х годов. Научно-фантастическая литература наилучшим образом отвечала запросам значительной части читателей после 1968 года. Литература “взрыва” соответствовала обществу в состоянии “взрыва”, как заметил А. Гризе»¹. Но и во времена «оазисов» в «пустыне» французской научной фантастики появились интересные и значительные произведения Фр. Карсака, Ж. Клейна, Ж. Стернберга, П. Булля, Р. Мерля.

Когда же наступили времена «джунглей» фантастики конца 1960–1970-х гг., обнаружилось национальное своеобразие этого вида литературы. Отметим прежде всего ее крен в область социологии, политики и экологии. Межпланетные корабли, путешествия во времени, гиперпространство, интерес к астронавтике, атомной физике, робототехнике, компьютерам остались привилегией англо-американских фантастов [3], в известной степени оказались к этому времени пройденным этапом.

В 1970-е гг., как показывают специальные исследования², произошла переориентировка научной фантастики. Писателей теперь интересуют не возможности НТР (в безграничности которых они убедились сами и убедили читателей), а ее политические, социально-психологические и экологические последствия (некоторые из них уже налицо, а большинство других пока трудно предугадать). Именно в это время приходит общественное осознание «пределов роста»³. По этому поводу исследователь Е. Брандис пишет: «Наука все может». Более чем когда-либо, ей нужны теперь <...> моральные регуляторы. Этика — ключевой пункт современной фантастики. Жюль-верновский пафос покорения природы сменился пафосом ее сохранения на новых, рациональных началах <...> Произошла пере-

¹ Riche D. La science-fiction et ses médecins // Nouvelles littéraires. 1972. 5–11 janv. P. 19. Здесь и далее перевод с французского автора статьи.

² Гаков В. На витке спирали // Литературное обозрение. 1976. № 9. С. 83–89.

³ «Пределы роста» — название доклада Римскому клубу Донеллы Медоуз и Денниса Медоуза (1972).

ориентировка фантастики с технических тем на этические: <...> перед человечеством возникли глобальные проблемы и решать их можно только сообща» [3, с. 98]. Резко ускорившееся накопление оружия, прежде всего средств массового уничтожения, приобретение им новых качественных параметров, с одной стороны, и деградация природной среды, антропогенные пустыни, «кислотные дожди», с другой стороны, порождают тревожные вопросы. В редакционной статье под характерным названием «От научной фантастики к фантастике размышлений» (“De la science-fiction à la fiction spéculative”, 1976) авторитетный литературный журнал “La Quinzaine littéraire” констатирует: «Теперь НФ обращается к гуманитарным наукам, к спекулятивному знанию, доводит до логического конца рассуждения и дает начало новым утопиям. Это изменение научного поля породило новую НФ — фантастику рассуждений, которую все труднее отличить от новейших форм литературы»⁴.

Именно в 1970-е гг. создаются такие шедевры французской фантастики, как «Мальвиль» и «Мадрапур» Р. Мерля (“Malevil”, 1972; “Madrapour”, 1976), «Обличитель» (“L’Imprécateur”, 1974) и «Зверь» (“La Bête”, 1976) Р.-В. Пиля, написаны лучшие произведения таких писателей, как Ф. Кюрваль, Ж.-П. Андревон, Ж. Стернберг, Б. Мату.

Одним из писателей, обратившихся к фантастике в конце 1960–1970-х гг., стал Жан Кейроль (1911–2005), творчество которого фокусирует важнейшие проблемы исторического и литературного развития Франции в этот период [1]. Первая его проба в области фантастики «История луга» (“Histoire d’une prairie”, 1969–1970) была написана в год высадки человека на Луну.

«История луга», сочетающая в себе черты многих жанров, описывает человечество за порогом III тысячелетия, после пережитой им третьей мировой войны. Следствием третьей мировой войны становится радиоактивное заражение не только земли, но и самых глубин моря, «летаргия органической жизни» на планете: «И так земля продолжала существовать в ужасающем состоянии, облученная, ослепленная планета, зараженная до самых морских глубин. Теперь она была во власти метеоритов, жестких излучений, космической пыли, вредоносных паров, электрических разрядов, электромагнитных волн такой мощности, что рушились горы; это была летаргия органической жизни, плавилась камни... Небо говорило, ворочая огненным языком» [9, р. 141].

⁴ De la science-fiction à la fiction speculative // La Quinzaine littéraire. 1976. 16–31 janv. P. 3.

Разрушена природная среда, во Франции воцарилось полицейское государство, технократия и власть военных. Жизнь людей подчинена жестокой регламентации, повсюду натянута колючая проволока. Кейроль сосредоточивает свое внимание на поисках выхода из тупика, в который, по его мнению, зашло человечество. Выход ищет его главный герой Жое, имеющий все приметы традиционного образа простака, хорошо знакомого читателям французской философской прозы. Жое олицетворяет собой «человека вообще». (Вспомним также в этой связи «простаков» Кл. Саймака и героев Р. Брэдбери).

Дефицит человечности и доброты в мрачном мире антиутопии восполняется нравственным здоровьем главного героя, который смог не только разглядеть сущность бесчеловечного мира за технически усовершенствованной оболочкой, дать ему должную оценку, но и построить в противовес ему свой собственный утопический «мир луга», где человек счастливо живет по законам природы и в согласии с ними.

Он живет на огромной искусственной поляне, оборудованной новейшей военной и разведывательной техникой, замаскированной в пластиковых деревьях и кустах, в криленовых одуванчиках и траве: «Ничто не было подлинным в этом проклятом пейзаже, кроме неопределенного пространства огромного искусственного луга. Листва была пластиковая. В стволах дубов были вмонтированы подслушивающие устройства, а в их неподвижных кронах — радары. Тополя были снабжены сигналом управления и в нужный момент изгибались, как лук, и выплевывали напалм, а прелестный аккуратный домик был всего лишь тюрьмой — на тридцать коек» [9, р. 22].

Военное положение, навсегда сохранившееся в стране, воздух, сотрясаемый взлетами и посадками патрульных самолетов и вертолетов, бомбежки, подземные города, всеобщая слезка, население, носящее пуленепробиваемые жилеты, как и «меховое пальто со стальной подкладкой», в которое одета мадам Ирис Клозе, приставленная присматривать за Жое, — все это реализация метафоры милитаризованного общества, вооруженного до зубов, всегда готового к войне с врагом, «имя которого по-прежнему неизвестно» [9, р. 26].

Однажды во сне Жое неожиданно скатывается на настоящий луг, заросший травой и кустарником. Для Жое началась новая жизнь, он учится понимать язык растений и животных — то, что названо Кейролем «забытым языком рая» [14, р. 112] в «Поэзии — дневнике». Не просто ему дается эта наука, ему приходится много работать, подрезать деревья и кустарники, удобрять растения на своем лугу, косить траву, приручать диких животных. Но именно на лугу, «возделывая

свой сад», Жое почувствовал себя свободным и счастливым, обрел полноту жизни: «Жое шел вперед и был счастлив. В данный момент все было ясно» [9, р. 46]. Луг всегда приходит на помощь Жое, охраняет его, спасает, оберегает. Жизненная сила луга кажется неисчерпаемой даже в самых губительных условиях, забетонированный или изрытый бомбами и напалмом, он возрождается вновь: «Но под расплавленным гудроном все-таки уцелели некоторые корни <...> у корней есть особый дар, умение сделать усилие, ощущение человеческого шага, хорошо сделанной работы, хорошо сделанной жизни <...> Надо только подождать, и даже на военном полигоне крапива вступит в свои права и все начнется сначала <...> она окружит из любопытства старый снаряд, ее листья закроют его, и она будет свободно расти, заглушив всякую угрозу» [9, р. 117].

«Земля не предала своего идеала» [9, р. 128], мир природы противопоставлен гибельному миру цивилизации, предавшей человека и природу. Природа восстанавливает то, что разрушает человек, она естественный источник гармонии в мире. «Каждая травинка — росток правды» [9, р. 132], — убежден Жое, и он во всем доверяет своему лугу. «Мною управляет мой луг» [9, р. 99] — только власть природы признает Жое.

Жое чувствует себя Робинзоном, отрезанным от мира, он мечтает построить себе хижину, конюшню, амбар, вести натуральное хозяйство: «Я буду пионером этой необжитой земли, построю плот, чтобы плавать по реке, у меня будет Библия в кожаном переплете с металлической застежкой <...> у меня не будет ни врагов, ни соседей» [9, р. 56]. В описании жизни Жое на лоне природы много реминисценций из романа «Робинзон Крузо». «История луга» Кейроля вместе с романом «Пятница, или Круги Тихого океана» (“Vendredi, ou les Limbes du Pacifique”, 1967) Мишеля Турнье предваряет поток робинзонад, хлынувших во французскую литературу в 1970-е гг. Французская критика сразу же отметила некую общность посылок Кейроля и Турнье, пустившихся, каждый по-своему, на поиски «блаженных островов». Критик Жак Берсани назвал одну из «Историй...» Кейроля «лирической эпопеей-буфф “Жеронимус, или Круги Запада”» (по аналогии с романом Турнье «Пятница, или Круги Тихого океана» (“Vendredi ou les Limbes du Pacifique”)⁵.

Поиски идеала в единении человека и природы и связанные с этим поиски «корней» — характерная примета 1970-х гг., реакция

⁵ Bersani J. Jérónimus ou les Cercles de l'Occident // Le Monde. 1972. 28 janv. P. 12.

на майские события 1968 г. с поисками альтернативы общественного развития. «Зеленый храм» (1981) Э. Базена, «Кружевница» (1974) П. Лэне, “Terra amata” (1968), «Книга бегств» (1969) и рассказы (1976) Ж.М.Г. Ле Клезю, «Дикие орешки» (1974), «Дети лета» (1978) Р. Сабатье, с одной стороны, и «экологический романтизм» Жана Каррье-ра («Ястреб из Майе», 1977), Жана Жубера («Человек среди песков», 1976; «Красные сабо», 1979), «этнографическая проза» П.-Ж. Элиаса («Конь моей гордости», 1975), А. Сильвера («Туану. Крик овернского ребенка», 1980), М. Рагона («Акцент моей матери», 1980), А. Майе («Матушка Пелагея», 1979), с другой стороны, так же, как и вновь открытая «малая родина» французских провинций на страницах газеты «Юманите», публиковавшей в 1970-е гг. в рубрике “Lire le pays” очерки известных французских писателей о своем родном крае, свидетельствуют о стремлении писателей найти нравственную опору в приближении к миру природы, к земле, вскормившей их, к этическим ценностям, утверждаемым трудовым, народным образом жизни.

Ядерный апокалипсис, описанный Кейролем в 1969 г., не вполне соответствует современным прогнозам «ядерной зимы», смоделированной в 1980-е гг. советскими и американскими учеными. Однако «шок будущего» присутствует и в этом описании: летаргия органической жизни на земле, разрушение мировой экосистемы, полная деградация среды обитания человека. «Шок будущего» — название книги американского ученого О. Тоффлера (1970). «Шоковая терапия» становится излюбленным приемом современной фантастики в условиях критической ситуации, порожденной обостряющимися противоречиями современного общества. «Шок» помогает писателю «ковать человека, пока он горяч» (“Battre l’homme tant qu’il est chaud” [14, p. 230]). В связи с этим исследователь Э. Баталов пишет: «Констатация тупиковой ситуации как реальной возможности, грозящей человечеству, содержалась в работах ряда западных социологов и футурологов (в первую очередь тех, кто был связан с Римским клубом), выдержанных в алармистской тональности и вызвавших широкий резонанс не только в научных кругах, но и среди широкой общественности. Имея в виду эффект воздействия на общественность <...> к числу этих работ следует отнести и знаменитый “Футуршок” О. Тоффлера» [2, с. 237]. Проблема предотвращения войны, экологическая проблема оборачиваются проблемой выживания человечества, сохранения жизни на Земле.

Обращаясь к этой глобальной проблеме, писатели-экофантасты предвосхищают тревогу, присущую широко распространившейся сегодня в мире литературе «апокалипсиса», но также и ученым, от-

крывающим все новые и новые последствия применения ядерного оружия много лет спустя после его появления.

Выводы Кейроля мрачны, прибегая к иносказанию, он пишет, что Иисусу Христу, по-видимому, придется навсегда покинуть Землю, отправиться к другим планетам и уговорить своего отца начать там все сначала, заново сотворить человека: «Быть может, ему нужно было срочно связаться с Отцом и просить его разрешить покинуть землю и идти на другие планеты, чтобы начать все заново в изолированной от спор галактике...» [9, р. 143].

Что же касается обитателей Земли, то им уже не помогут чудеса их христианского Бога; он бессилен что-либо сделать для них, ему не сладить со злом: «Иисус закрыл глаза: чудеса могли способствовать только распространению эпидемий, мир был как заброшенная свалка, и сама смерть боялась, что ее повесят на рассвете» [9, р. 141].

В этих символических сценах раскрывается экологическая концепция писателя: луг уподоблен живому существу, чахнущему от пренебрежительного отношения, от отсутствия внимания. Человеческая солидарность должна простираться не только на мир людей, но и на все живое, должна противостоять «механической цивилизации», разрушающей природу и обезличивающей человека. Солидарность «органической жизни» на земле в противовес «неорганическому» господству технократии и военщины, повергающему ее в летаргию, бетонирующему и расстреливающему ее. Повествование заканчивается все же на оптимистической ноте: конфликт предстает разрешимым, выход из эволюционного тупика может быть найден. Герой Кейроля давно заметил, что его луг обладает огромным запасом жизненной силы.

Пока существует связь человека и природы, пока они едины, солидарны, силы их неисчерпаемы, подобно тому, как сказочный богатырь прислонялся перед боем к земле, чтобы стать непобедимым. Обращение к фантастике дает возможность писателю воплотить свой идеал союза человека и природы, реализовать свое желание увидеть человека счастливым.

Кейроль пытается соединить в одном произведении то, что в творчестве Г. Уэллса, например, распадается на две самостоятельные тенденции: философскую и поэтическую фантастику (ведь в определенном смысле луг Кейроля есть тот «цветущий сад души» (“*la prairie est un jardin secret des âmes*” [9, р. 162]), который обнаружил за «маленькой дверью в стене» Уэллс).

Знаменитый рассказ Уэллса «Дверь в стене» (1911) — классическое воплощение поэтической фантастики, «фантастики исполне-

ния желаний», апология «великой мечты» о «мире неземной красоты и блаженства», в котором человек счастлив. В этот утопический идеальный мир попадает герой рассказа Лионель Уоллес. Открыв таинственную дверь в стене, там, где люди видели «только ограду и за ней траншею», он обнаружил чудесный цветущий сад: «В самом воздухе было что-то пьянящее, что давало ощущение легкости, довольства и счастья. Все кругом блистало чистыми, чудесными, нежно светящимися красками. <...> Там все было прекрасно <...> И у меня было такое чувство, словно я вернулся на родину <...> В одно мгновение я очутился в другом мире, превратившись в очень веселого, безмерно счастливого ребенка. Это был совсем иной мир, озаренный теплым мягким ласковым светом, тихая радость была разлита в воздухе» [8, с. 350–351]. Герой Кейроля поселяется в этом идеальном мире, его мечта о счастье исполняется: «Луг моей мечты» (“la prairie de mes rêves”) [9, p. 162].

Установка на пересоздание мира, игру с реальностью сближает поэтику «Истории луга» с эстетическими принципами романтизма. На связь с романтизмом указывает и идейно-художественная концепция Кейроля — в центре которой — «наша общая с природой душа». Кейроль убежден, что на ограниченном пространстве утопического луга уместились все проблемы человечества («Нет ни взгляда, ни пейзажа, ни происшествия, которое не содержало бы в себе всего остального мира в самом чистом виде» [9, p. 7]).

Писатель последовательно проводит мысль о том, что единственным правомерным критерием общественного прогресса может быть судьба человека, его счастье, его безопасность, свободное развитие его личности, реализация его потенциальных возможностей: «В центре человек, с которым сначала обращаются как с компьютером, оснащенным памятью, поступками, жестами, словами. Но его страсть, его порывы и импульсы могут и должны поставить под вопрос все, что служило его аннигиляции... всю эту двуличную комедию мира, не поддающегося расшифровке» [9, p. 8] — конфликт, романтический по преимуществу.

В последовавших за «Историей луга» «История пустыни» и «История моря» «удельный вес» политических, социальных и научно-технических экстраполяций уменьшается и все более мощно звучит голос «нашей общей с природой души». В «Истории пустыни» появляются люди — растения — «бродячий райский сад» — еще одно гротескное воплощение единства природной жизни: «Эта человеческая зелень — воспоминания счастливых времен... прозрачный сон о родной земле... старая исчезающая сказка... одна — единственная

мысль в разных воплощениях» [10, р. 170–171]. Человеку не прожить без природы, но и ей уже без его помощи не освободиться от последствий ее освоения человеком. Мировая экосистема во всем многообразии ее взаимосвязей становится одним из центральных образов «Истории пустыни». Недостаточное внимание к этой глобальной проблеме современности, по мнению Кейроля, создает тот самый тупик (“embouteillage” [10, р. 78]), в котором оказалось человечество (наряду с гонкой вооружений и милитаристской политикой («История луга»)): «благодаря этой истории, мы можем получить ключи от всех почти неизбежных опасностей» [10, р. 166]. Не освоение природных богатств, а охрана их, не использование природы, а благоговение перед нею, необходимость признания ее приоритета — таков парадоксальный лозунг нашего времени, убежден Кейроль. В этом смысле герой «Истории пустыни» Жеронимюс — Анти-Робинзон: он отказывается использовать природу, окружающую его, как это было в романе Даниэля Дефо «Робинзон Крузо» или «Таинственном острове» Жюль Верна. Идея колонизации природы терпит крах в «Истории пустыни»: многие поколения колонизаторов уже истлели в песках, а пустыня все сияет вечной и опасной красотой, скрывая от глаз человека свою таинственную жизнь.

Как мы видим, «душа природы» — не просто поэтическая метафора у Кейроля, за ней стоит особый философский подход к важнейшим проблемам человеческого существования, путь к постижению тайны человеческого счастья. В эстетическом смысле принцип одухотворения природы восходит в творчестве Кейроля не только к фольклорным мотивам, но и к переосмыслению их романтической традицией, установке на романтизацию мира, будучи одновременно элементом мировоззрения и поэтики («Особого рода души, населяющие деревья, ландшафты, камни, картины. Ландшафт нужно рассматривать как дриаду и ораду» [7, с. 126] (Новалис)). Если для наглядности заключить всю историю развития нашей планеты в рамки одного года, то окажется, что «человек разумный» появился на свет лишь за 15 минут до конца этого гипотетического года, человечество едва успело вписаться в историю своей планеты. Как же могло случиться, что этот младенец пытается диктовать природе, угрожать ей? Человечество рубит сук, на котором сидит, но древо жизни не засохнет от потери одной ветви, оно будет вечно зеленеть. Человеку не обойтись без природы, а она-то обходилась без него.

Экологический аспект философской концепции писателя, разрабатываемый во всех произведениях цикла, в «Истории моря» выдвигается на первый план. Кейроль акцентирует свое внимание на

бездумном, хищническом уничтожении природных богатств, безответственном загрязнении природной среды — «неорганического тела» человека [11, р. 122]. Человечество уподобляется неразумному ребенку, не внимающему голосу матери-природы.

В кульминационном эпизоде «Истории моря» море и его обитатели поднимают бунт против жестокого господства человека. «С меня хватит химических отходов и стоков, грязнящих нашу мать Океан» [11, р. 59], — говорит один из «поджигателей», рыба тунец. Началось восстание рыб, недовольных «условиями существования» [11, р. 129].

Битва животных с машинами (в «Истории луга»), битва рыб с сетями, гарпунами и динамитом — аллегория вражды, в которой не может быть победителей. Человечество предстает в «Историях...» с каиновой печатью на лбу, хотя оно и «первое разумное растение земного сада, у которого есть все» [9, р. 100], — без разрешения этого противоречия невозможно дальнейшее развитие человечества, оно будет топтаться на месте, вместо того, чтобы продвигаться вперед; более того, ему грозит глобальная катастрофа: «Мы душим будущее» [11, р. 179].

А между тем человечество обладает огромными внутренними резервами для выживания и прогресса, его глубинное знание, его инстинктивная память об органическом единстве природного мира могла бы помочь ему вновь обрести свое подлинное лицо, не искаженное судорогой жестокости или страха, принять правильную позицию по отношению к миру, позицию солидарности: «Это знание дается нам изначально, оно не имеет ничего общего с обучением и постоянным контролем разума. Инстинктивно она (Жеральдина. — М. А.-В.) идет к живым существам, растениям, атмосферным явлениям без боязни» [11, р. 178].

Писатель стремится напомнить человеку о его скрытых возможностях, ведь, «несмотря на весь внешний беспорядок, мы очень хорошо организованы внутри» [13, р. 74]. Только тогда человек — наиболее совершенное творение природы, ее венец — сможет выполнить великую миссию самопознания материи, возложенную на него мирозданием: «Она (Жеральдина. — М. А.-В.) представляла собой часть материи, претерпевающей законы, управляющие необходимыми изменениями в природе <...> Она — самосозерцание вечно меняющегося универсума» [11, р. 179].

Нетрудно установить, что в своих основных положениях философская концепция Кейроля перекликается с некоторыми идеями ученых Римского клуба, начавшего свою деятельность в то самое время, когда Кейроль приступил к созданию «Историй...» (1969). Это

говорит о том, что в своем творчестве Кейроль запечатлел духовный опыт определенного этапа социально-философской и научной мысли на Западе.

Проблема эволюции человечества, альтернативного будущего рассматривается учеными Римского клуба с позиций «пересмотра международного порядка» (название третьего доклада Римскому клубу, выполненного под руководством голландского экономиста, Нобелевского лауреата Я. Тинбергена), переориентации общественного сознания на «новое видение» мира [4] — на уровне глобальных проблем современности: «полностью и до конца осознать всю сложность и неустойчивость его (человека. — М. А.-В.) нынешнего положения и принять на себя всю ответственность, которая отсюда проистекает» [5, с. 181].

«Человек, — пишет итальянский предприниматель Аурелио Печчеи, основатель и первый президент Римского клуба, — уподобился Гаргантюа, развил в себе ненасытный аппетит к потреблению и обладанию, производя все больше и больше, вовлекая себя в порочный круг, которому не видно конца» [5, с. 37]. Критическое настроение по отношению к существующей системе ценностей, ориентирующей человека на «манию потребления», заставляет западных теоретиков искать «новые цели для человечества» (название пятого доклада Римскому клубу под руководством американского философа Э. Ласло (1977), которые позволили бы преодолеть «кризис человечества» и «кризис человека», высвободить его творческие силы, улучшить «человеческие качества» для осуществления подлинного нравственного прогресса человеческого сообщества, гуманизации мира. В самом названии доклада выражена концепция «революции мировой солидарности».

В первых докладах Римскому клубу в начале 1970-х гг. большое внимание уделялось раскрытию взаимосвязей между человеком и природой (упомянем, в частности, доклад М. Месаровича и Э. Пестеля «Человечество у поворотного пункта» (1974), где шла речь о пагубном разрыве между человеком и природой, о необходимости создания таких отношений между человеком и природой, при которых он выступал бы не как завоеватель природы, ее непримиримый антагонист, а как разумное существо, заботящееся о сохранении природного окружения, с которым неразрывно связана его собственная жизнедеятельность, о необходимости перехода от общества потребления к обществу сохранения как способа разрешения экологической проблемы. По мнению М. Месаровича и Э. Пестеля, до сих пор прогресс человечества осуществлялся за счет покорения человеком

природы, теперь же становится ясно, что покорение природы оборачивается серьезными опасностями, непредвиденными негативными последствиями, ведущими к новым острым кризисам. Специфика новых кризисов заключается в том, что природа вновь становится «противником, который вовсе не побежден, а в некоторых отношениях более неуловим и более грозен, чем мы можем себе представить» [4, с. 83] (В.М. Лейбин).

Вывод, к которому пришли ученые, заключается в том, что решение глобальных проблем — «в самом человеке, а не вне его» [5, с. 122] (А. Печчеи) (концепции «революции в сознании», «новой антропологии», «революционного обучения» и др.). А. Печчеи подчеркивает: «Наиболее важным, от чего зависит судьба человечества, являются человеческие качества» [5, с. 122].

Эта позиция характерна и для Кейроля, мечтающего о гуманизации мира средствами философии «ненасилия», убежденного в том, что достаточно человеку обратиться к своему духовному миру, внутренним резервам, понять глубинные устремления своего духа, смысл эволюции, чтобы преодолеть диктат внешнего мира, совершить «революцию в сознании» и затем в общественной жизни путем многих таких «революций» в сознании современников, перерастающих в «революцию мировой солидарности». Таков социальный аспект эко-фантастики Кейроля: «Хотя этого совершенного строя никогда не будет, тем не менее следует считать правильной идею, которая представляет этот *maximum* в качестве прообраза, чтобы, руководствуясь им, постепенно приближать законообразное общественное устройство к возможно большему совершенству» [6, с. 352] (И. Кант).

В 1970-е гг. технократический оптимизм заметно умерился, даже такой видный теоретик «постиндустриального общества», как Герман Кан, заявил в 1972 г., что «негативное отношение к дальнейшему техническому прогрессу и экономическому росту может стать более уместным и действенным» [4, с. 50]. Исследователи отмечают, что большую роль в этой переоценке сыграли публикации докладов Римскому клубу, в особенности, «Пределы роста» Д. Медоуз и Д. Медоуза (1972).

Фантастика остается средством остранения реальности как воплощения отчуждения человека в современном мире, средством преодоления недолжной реальности и выражения заветного желания автора помочь современному человеку обрести утраченную естественность и восстановить связь с природой: «Я учился говорить на языке деревьев, ветер составлял мой алфавит: <...> лес так же, как и я, боится войны...» [12, р. 125] — говорит в «Истории леса» Жеромюс.

Лейтмотивом «Истории леса» становится строчка стихов Федерико Гарсиа Лорки: «Как люблю я цвет зеленый» (“verde que yo te quiero verde”) [15, с. 122]. Научить человека понимать и любить «наивные» и «простые» вещи, воспринимать вечные истины (в отличие от релятивизма современности: «раньше небо принимали всерьез, оно было обителью счастья. Сегодня самолеты, космические капсулы, зонды изменили небо и человек стал равнодушно взирать на дырявый, сузившийся, опустевший свод»⁶, — значит, по мнению автора, помочь человеку обрести гармонию существования, полноту мироощущения, указать путь к счастью, которое не мыслится автором без любви к миру, людям и природе: «Эдем был рядом, я воздавал деревьям должное. Но я хочу любви!» [12, р. 238].

На примере творчества Жана Кейроля мы видим, что эко-фантастика внесла значительный вклад в привлечение внимания к стратегиям выживания человечества, к глобальным проблемам перспектив развития ноосферы и биосферы, в пропаганду идеи гармонизации отношений человека и природы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Ариас М.А.* Лазарь среди нас. М.: Академия-Academia, 1994. 176 с.
2. *Баталов Э.Я.* Социальная утопия и утопическое сознание в США. М.: Наука, 1982. 336 с.
3. *Брандис Е.П.* Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире // Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 97–127.
4. *Лейбин В.М.* «Модели мира» и образ человека. М.: Политиздат, 1982. 255 с.
5. *Печчеи А.* Человеческие качества. М.: Прогресс, 1985. 312 с.

Источники

6. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. 509 с.
7. *Новалис.* Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / под ред. Н. Берковского. Л.: Изд-во писателей, 1934. 333 с.
8. *Уэллс Г.* Собр. соч.: в 15 т. [Б. м.]: [Б. и.], 1964. Т. 14. 415 с.

⁶ Barjavel R. // les Nouvelles littéraires. 1963. Fevr. P. 2.

9. Cayrol J. Histoire d'une prairie. Paris: Seuil, 1970. 224 p.
10. Cayrol J. Histoire d'un désert. Paris: Seuil, 1972. 233 p.
11. Cayrol J. Histoire de la mer. Paris: Seuil, 1975. 282 p.
12. Cayrol J. Histoire de la forêt. Paris: Seuil, 1975. 240 p.
13. Cayrol J. Il était une fois Jean Cayrol. Paris: Seuil, 1982. 224 p.
14. Cayrol J. Poésie-Journal I. Paris: Seuil, 1969. 223 p.
15. Garcia Lorca F. Romance sonámbulo. URL: <https://www.poesi.as/index203.htm> (дата обращения: 12.12.2023).

ECO-FICTION IN THE FRENCH LITERATURE OF THE 1970S

© 2024. Marina A. Arias-Vikhil

A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia

Annotation: The heyday of eco-fiction in French literature dates back to the 1970s of the twentieth century. This literary trend is associated, on the one hand, with the counterculture movement in Europe and the United States, which peaked in France in 1968, which largely determined the new priorities of social policy, philosophy and literature in the 1970s. On the other hand, at this time, the movement of “return to the roots” (J. Carrière “L’Épervier de Maheux”, P. Lainé “La Dentellière”, etc.) and interest in the “small motherland” gained popularity. The problem of preserving nature, the environment, traditional culture, despite the victorious march of scientific and technological progress, is in the focus of attention of such writers as M. Tournier (“Vendredi ou les Limbes du Pacifique”), J.M.G. le Clézio (“Désert”), J. Cayrol (“Histoire d’une prairie” “Histoire de la forêt”, “Histoire du désert”, “Histoire de la mer”, etc.). The restoration of nature and the environment after the Third World War is the plot of the fantastic “Stories...” by J. Cayrol. The most fruitful position is the preservation of nature, and not its conquest. A great resonance in the social and literary life of this time is received by the so-called. reports to the Club of Rome, drawing the attention of the world community to the global problems of the development of nature and society, to the study of the prospects of mankind, promoting the ideas of harmonizing the relationship between man and nature. These reports were reflected in the literary and philosophical-political searches of writers who turned to eco-fiction in the 1970s, widely using the techniques of fantastic literature in their work.

Keywords: Eco-fiction, French literature of the 1970s, J. Cayrol, G. Wells, A. Peccei, Club of Rome.

Information about the author: Marina A. Arias-Vikhil, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Archive of A.M. Gorky, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4182-8213>

E-mail: marina.arias@mail.ru

For citation: Arias-Vikhil, M.A. “Eco-fiction in French Literature of the 1970s.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 172–187. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-172-187>

REFERENCES

1. Arias, M.A. *Lazar' sredi nas [Lazarus is among Us]*. Moscow, Akademiya-Academia Publ., 1994. 176 p. (In Russ.)
2. Batalov, E.Ya. *Sotsial'naiia utopiia i utopicheskoe soznanie v SSHA [Social Utopia and Utopian Consciousness in the USA]*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 336 p. (In Russ.)
3. Brandis, E.P. “Nauchnaia fantastika i chelovek v segodniashnem mire” [“Science Fiction and Man in Today’s World”]. *Voprosy literatury*, no. 6, 1977, pp. 97–127. (In Russ.)
4. Leibin, V.M. “*Modeli mira*” i obraz cheloveka [“*Models of the World*” and the *Image of the Man*]. Moscow, Politizdat Publ., 1982. 255 p. (In Russ.)
5. Peccei, A. *Chelovecheskie kachestva [The Human Qualities]*. Moscow, Progress Publ., 1980. 181 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-188-202>

<https://elibrary.ru/YVYHNP>

УДК 821.112.2.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ВЕЛИКИЙ СВЕТ В СТЕКЛЯННОМ ДВОРЦЕ. АРХИТЕКТУРНОЕ ВИЗИОНЕРСТВО ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

© 2024 г. А.Н. Беларев

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена проблематике визионерской архитектуры в текстах немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915). Архитектура была для Шеербарта идеальным искусством, а архитектор — совершенным правителем. Писатель считал, что именно характер архитектуры определяет особенности культуры и формирует человека будущего. Для Шеербарта характерен космоцентризм, стремление растворить границы, отделяющие разумных существ, обитающих на Земле и других планетах, от величия космической жизни. Фантастическая архитектура у Шеербарта может выполнять несколько функций. Она должна пробуждать в человеке чувство преклонения перед величием космоса, восстанавливать целостность распавшегося мироздания, иллюстрировать мистическую или космологическую доктрину, духовно совершенствовать человека, так чтобы он смог понимать язык одушевленного космоса. Космос и архитектуру в текстах Шеербарта объединяют три особенности: бесконечная перспектива (“Unendlichkeitsperspektive”), многогранность (“Vielseitigkeit”) и принцип метаморфозы (“Umwandlungsprinzip”). Идеальная архитектура Шеербарта обладает максимальным изобилием форм, вариативностью, мобильностью и атектоничностью. Основная идея, заложенная Шеербартом в проект идеальной архитектуры будущего, — это идея безграничности и преодоления границ между Землей и Космосом, материальным и духовным, искусственным и природным. Шеербарт считал, что не человек создает архитектуру, а архитектура создает нового человека.

Идеальным воплощением этой идеи для него была прозрачная архитектура из стекла.

Ключевые слова: Пауль Шеербарт, архитектура, космос, фантастика, стеклянный дворец, храм, утопия, граница, стеклянная архитектура.

Информация об авторе: Александр Николаевич Беларев — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3369-7089>

E-mail: abelarev@gmail.com

Для цитирования: *Беларев А.Н.* Великий свет в стеклянном дворце. Архитектурное визионерство Пауля Шеербарта // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 188–202. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-188-202>

Так уж сложилось, что о немецком фантасте Пауле Шеербарте¹ (1863–1915) чаще вспоминают искусствоведы и историки архитектуры, а не историки литературы. С одной стороны, в этом есть большая доля несправедливости, поскольку тексты Шеербарта, для которых характерно неповторимое сочетание космической фантастики, визионерства, утопии, сатиры и абсурда, можно рассматривать как уникальные пролегомены к литературе XX в. Не случайно им зачитывались дадаисты, его книги собирали Вальтер Беньямин (1892–1940) и Гершом Шолем (1897–1982). С другой стороны, это естественное следствие того архитектуруцентризма, можно даже сказать, одержимости архитектурой, которые были свойственны книгам Шеербарта. Более того, сосредоточившись на архитектурном визионерстве писателя, мы не только не отдаляемся, а, по сути, приближаемся к тому, чтобы лучше понять мир писателя, в котором литература не отражает, а конструирует то, что может и должно быть увидено.

Архитектура — это единственное, над чем Шеербарт, обладавший тотальным чувством юмора, не смеялся, как верно подметил в своей работе «Архитектурные фантазии Пауля Шеербарта» Карл-Хайнц Кнупп. Писатель воспринимал ее исключительно серьезно [2, S. 58]. В этой связи стоит отметить, что Шеербарт не создал собственного литературного кружка или объединения, не стал литературным вождем и пророком в духе эпохи *fin de siècle*. Но он, как автор трактата-манифеста «Стеклянная архитектура» («*Glasarchitektur*», 1914), стал

¹ Ранее в некоторых работах на русском языке встречалось написание Шербарт.

таким лидером, пророком новой архитектуры для архитекторов — экспрессионистов (круг братьев Таутов, группа «Стеклянная цепь»). Прибегая к термину Эрнста Кассирера (1874–1945), можно сказать, что архитектура была для Шеербарта главной символической формой и «стремилась» к тому, чтобы заместить собой кассиреровскую триаду: язык, миф, познание. Язык архитектурных форм должен вытеснить естественный язык, архитектура должна стать основой новой мифологии и основным инструментом познания.

Шеербарт, высмеивая современное полицейское государство и правителей, в то же самое время восторженно называл архитекторов «истинными тиранами нашего времени», прощал им властность и артистическое своеволие. Уже «зрелый» Шеербарт напишет в 1910–1911 гг. цикл рассказов о древнем Междуречье. Писатель видит в этой эпохе свой идеал, поскольку именно архитектура была тогда главным видом искусства. В Вавилоне политика, религия и наука отливались в архитектурные формы. Так, в рассказе с характерным программным заглавием «Храмы и дворцы» (“Tempel und Paläste”) речь идет о том, как царь Навуходоносор осматривает в своем дворце множество архитектурных макетов (“Baumodelle”) с террасами и башнями, садовыми домиками и лестницами: «Ни деревца, ни кустика, ни цветов — лишь архитектура» [13].

Царь обращается с молитвой к Всемогущему Мардуку и Нинипу, богу света:

Я лишь для того стал царем Вавилона, чтобы строить вам храмы, а не дворцы. Дворцы и храмы, храмы и дворцы — они заполняют мою жизнь, и никогда это не должно измениться. Я благодарен вам, боги! И других богов я благодарю. Дайте же мне побольше сил для того, чтобы строить ваши храмы и украшать их мирской мишурой: золотом и серебром, пурпуром и драгоценными камнями; строить храмы с алебастровыми ступенями, цветными глазурованными кирпичами, храмы с изображениями богов и курильницами, с роскошными разноцветными лампами и с мудрыми жрецами, которые постигли величие жизни гораздо глубже, чем слепая толпа² [13].

Царь осматривает и особый Перламутровый зал «дворца макетов», где обжигают глиняные таблички и глиняные цилиндры: «О моих храмах и дворцах вы должны писать на всех цилиндрах и на памятниках, но ни слова больше о военной ерунде! <...> Я стал ца-

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод мой — А.Б.

рем лишь для того, чтобы строить храмы и дворцы, для всего остального я слишком велик» [13]. Навуходоносор воплощает здесь идеал шеербартовского утопического правителя. Это не воитель (Шеербарт не принимает милитаризма и именно в эти годы, как бы предчувствуя грядущую великую войну, пытается найти альтернативу одержимости современников насилием), а прежде всего строитель, воспринимающий зодчество как мистический путь и способ прикоснуться к Незримому. Таков и «грустный король» Лезабендио, герой главной книги Шеербарта, романа об астероиде «Лезабендио» (“Lesabendio”, 1913). Лезабендио — герой-харизматик, убеждающий обитателей астероида Паллада начать возведение Великой Башни, которая позволит сплотить две части планетной системы в единое целое. Башня станет для Лезабендио лестницей в Космос и возможностью совершить жертвенный прыжок, чтобы слиться с живым космосом в подобию *unio mystica*.

Шеербарт полагает, что не культура определяет характер архитектуры, а, наоборот, характер архитектуры определяет культуру. Люди осознавали это в великих архитектурных империях Междуречья в прошлом (историческая дистанция). Они осознают это и в утопических мирах на других планетах и на фантастическом Дальнем Востоке — в Китае и Японии (пространственная дистанция). Но они должны, наконец, осознать это и в современной Европе. Поэтому далеко не случайно, что трактат «Стеклоанная архитектура», в котором намечен путь развития архитектуры будущего, открывается главкой «Среда и ее влияние на развитие культуры», в которой как раз идет речь о том, как архитектура обуславливает культуру в целом:

Мы чаще всего живем в замкнутых помещениях. Они образуют среду, из которой вырастает наша культура. Наша культура в определенной степени есть продукт нашей архитектуры. Если мы хотим поднять нашу культуру на более высокий уровень, мы так или иначе вынуждены изменить нашу архитектуру. А это станет для нас возможным лишь тогда, когда мы лишим помещения, в которых живем, их замкнутости. Но это нам удастся только с введением стекляннной архитектуры, которая пропускает в помещения свет солнца, луны и звезд не только через пару окон, а сразу через возможно большее количество стен, полностью состоящих из стекла, из цветных стекол. Новая среда, которую мы себе самым создадим, должна принести нам новую культуру [7, S. 11].

Хорошим примером того, как эта идеальная архитектура «работает», может служить описание «Религии Великого Молчания» [11,

S. 70] утопической Австралии в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» (“Münchhausen und Clarissa”, 1906), который был, по мысли писателя, программой искусства будущего. На фантастической выставке в Мельбурне возведены роскошные храмы, в которых можно «в неистовом восторге преклонить колени перед великолепием мира» [11, S. 69]. Особенностью этих храмов является то, что в них не увидишь священников и не услышишь проповеди: «Но ничего похожего на наше богослужение в этих храмах нет. Они воздействуют только своей величественной архитектурой и великой тишиной, которая только иногда прерывается оркестровой и органной музыкой» [11, S. 69–70]. Именно архитектура своим безмолвным величием должна пробудить у верующего «ошеломляющее чувство благоговения перед космосом» [11, S. 70].

Здесь мы подходим к тому, чтобы определить принципы, лежащие в основе фантастической архитектуры Шеербарта, и очертить стоящие перед ней жизненные и мировоззренческие задачи. Главный принцип, из которого вырастают все темы и идеи Шеербарта, можно определить как космоцентризм. Не случайно Эрнст Блох (1885–1977) назвал Шеербарта «панкосмистом» [1, S. 819]. Шеербарт стремится к тому, чтобы создать обращенную к космосу астральную культуру и литературу. Здесь уместно вспомнить две стихотворные строки Шеербарта, которые можно считать некими девизами новой культуры: «Прочь с Земли!»³ (“Laß die Erde!”) [5, с. 106] и «Прикончи Европейца!»⁴ (“Murx den Europäer!”) [4, с. 38]. Необходимо отвернуться от Земли с ее мелочными заботами. Путь прочь от Земли может пролегать через Восток, который, с точки зрения Шеербарта, всегда был «ближе богам и чудовищам». От человека требуется мыслить космично: «Мы должны все же мыслить более космично и более космично любить» (“Wir müssen doch mehr kosmisch denken und kosmisch lieben”) [9, S. 81]. Так, в романе «Я тебя люблю!» (“Ich liebe Dich!”, 1897) герой — alter ego фантаста — предлагает ввести в школах обязательное изучение астрономии, поскольку овладение космологическими знаниями должно привить детям любовь к созерцанию космоса [9, S. 93]. В этом контексте следует понимать и антиэротизм, который (под влиянием Шопенгауэра) пропагандировал Шеербарт. Преодоление чувственности Шеербарт считает подготовительной ступенью для обретения любви к Мировому Духу, для космического эроса.

³ Перев. Ильи Китупа.

⁴ Перев. Ильи Китупа.

Космоцентризм требует революции, но не политической и социальной, а Великой космической революции. Космическая революция понимается как переворот в отношениях с Землей и поворот к Великому Космосу. Именно такой переворот происходит в романе «Великая Революция» (“Die große Revolution”, 1902), герои которого — лунные обитатели — превращают Луну в гигантский телескоп, направленный не к Земле, а к неисчерпаемому изобилию Космоса. Космоцентризм требует космополитизма, требует отказа от национального и признания того факта, что истинным Отечеством (Vaterland) человека является Вселенная. Важным пунктом астрального мировоззрения является и позитивная дегуманизация, проект другого человечества (планетные обитатели) и другого, немиметического искусства.

Каковы же цели неутилитарной космоцентрической архитектуры? Прежде всего она призвана пробудить религиозное чувство благоговения перед величием и великолепием космоса и подвинуть к осознанию бесконечного разнообразия и изобилия его форм. Здесь вспоминаются многочисленные храмы шеербартовских романов. Например, прозрачный сферический храм в романе «Дикая охота» (“Die wilde Jagd”, 1902) или Храм звездных гигантов в романе «Ливуна и Кайдо» (“Liwuna und Kaidoh”, 1902). Это необозримые нерукотворные постройки, встречающие героев-духов в ходе мистического путешествия-инициации по цепочке миров. В образе храма Шеербарта привлекает монументальность и сакральность. Проектирование воображаемых храмов вообще было характерной чертой эпохи. Достаточно вспомнить проекты утопических храмов художника Фидуса (1868–1948), с которым Шеербарт был хорошо знаком [2, S. 51]. Другой излюбленной архитектурной формой наряду с храмом была для Шеербарта утопическая Всемирная выставка, созданная по образцу международных промышленных выставок рубежа веков. Утопическая всемирная выставка для Шеербарта — способ достижения нового взаимодействия искусства и техники. В искусстве будущего техника перестанет быть враждебной искусству. Но главное в связи с принципом космоцентризма — это то, что выставка у Шеербарта является уменьшенной копией мироздания. Шеербарт вообще одержим моделями, макетами, рекурсивным повторением малого в большом, эффектом *mise en abyme*. Не случайно он так ценит орнамент как структуру, построенную на фрактальном принципе воспроизведения целого в каждой из частей.

Здесь можно вспомнить чикагскую выставку прикладного искусства и скульптуры середины XX в., открывающую роман «Серая

ткань и десять процентов белого» (“Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß”, 1914). Главный герой, архитектор Эдгар Круг, одержимый идеей прозрачной архитектуры, возводит для выставки на берегу озера Мичиган стеклянный небоскреб высотой в тридцать этажей, названный Вавилонской башней. Такова фантастическая Выставка в Китае, описанная бароном Мюнхгаузеном в рассказе «На выставке стекла в Пекине» (“Auf der Glasausstellung in Peking”, 1912), которая демонстрирует возможности художественной обработки стекла и необычные эффекты стеклянных построек. Такова мельбурнская выставка, о которой рассказывает барон Мюнхгаузен в романе «Мюнхгаузен и Кларисса»: там можно совершить спуск в недра Земли и слетать к Солнцу. В финале цикла рассказов «Великий Свет» (“Das große Licht”, 1912) легендарный барон с целью пропаганды идеи прозрачной архитектуры путешествует по всему миру, организуя выставки макетов стеклянных зданий будущего. Шеербарт активно использует традиции европейского садово-паркового искусства, обращается к формам и аттракционам городского увеселительного сада конца XIX в., эксплуатирует визуальную топику современных промышленных выставок и крупных музеев, как бы «разгоняя» эти формы до космических масштабов и наполняя их утопическим содержанием.

Другая возможная задача архитектуры будущего — вернуть целостность распавшемуся мирозданию. Такова уже упомянутая выше сетчатая башня Лезабендио, обтянутая прозрачной кожей. Она становится своеобразным стержнем, возвращающим единство «головной» (таинственный мир живого Космоса) и «туловищной» (мир планетных обитателей) частям астероида Паллада, лестницей, восхождение по которой помогает обитателям астероида стать полноценными участниками великой космической жизни. Фантастическая архитектура у Шеербарта может быть иллюстрацией мистической или космологической доктрины. Таковы цепочки подземных храмов, воплощающих идею безумного архитектора Лоренца о богах-повелителях стихий в романе «Морской змей» (“Die Seeschlange”, 1901). Такова планетная и зодиакальная карусель на ярмарочной площади древнего Вавилона, описанная в рассказе «Карусель» (“Das Karussell”). Характерно для Шеербарта включение архитектуры в мистический маршрут-экскурсию, результатом которой должно стать осознание истинной структуры мироздания и соответствующая ей трансформация личности (книги «Ливуна и Кайдо», «Дикая охота»). Фантастическая архитектура помогает обрести новое зрение, способное воспринять изобилие космоса, позволяет донести до человека Великий свет, духовную энергию, пронизывающую мироздание, и помогает

гармонизировать отношения планеты как целого с ее обитателями. Так, новое зрение в романе «Великая революция» обретают лунные обитатели, превращая Луну в сложное единство небесного тела, архитектурного сооружения и оптического прибора (гигантского телескопа). Великий свет делает доступным и воспринимаемым пронизанная светом и насыщенная цветом транспарентная архитектура стекла и самоцветов. Наконец, архитектурное оформление горных цепей в рассказах “Perpetuum Mobile” (1910) и «Раккокк Миллиардер» (“Rakkoх der Billionär”, 1902), прокладка подземных туннелей и сооружение храмов в недрах Земли в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» воспринимаются героями как исполнение таинственных безмолвных приказов самой планеты, осуществление ее воли к преобразению. Таким образом, устанавливается «экологическая» гармония планетного обитателя с приютившим его разумным небесным телом. Шееербарт, следуя натурфилософу Густаву Фехнеру (1801–1887), верил в одушевленность и разумность небесных тел и даже утверждал, что люди суть «мысли Земли» [9, S. 212]. Человек может и должен менять облик Земли, ее физиономию. Сама планета подает эту идею. Планета хочет становиться более чувствительной (sensibler): «Повышение чувствительности космического существа достигается тем самым увеличением разнообразия и повышением утонченности его органов» [9, S. 225]. Города и села (органы Земли) должны подвергаться децентрализации, и личность также участвует в этом процессе. Одиночество, бегство из городов в уединение помогает увеличить чувствительность (Sensibilität) человека. Использование стекла в архитектуре также способствует этому, так как стекло позитивно воздействует на нервную систему. Таким образом, совершенствуя себя средствами нового центробежного градостроительства (децентрализации) и новой прозрачной архитектуры, человек совершенствует и собственную планету, высшую планетарную личность, частью духовного организма которой он сам является.

Задача всякого разумного существа — уловить и правильно истолковать волю планеты, прочесть ее в странных природных явлениях и таинственных знаках. И эту задачу решают герои многих произведений Шееербарта. Таков «язык природы» (“*Natursprache*”) в романе «Император Утопии» (“*Der Kaiser von Utopia*”, 1904). Утопийцы начинают замечать блуждающие огоньки разных цветов и форм над заболоченными частями побережья, потом эти огоньки превращаются в разноцветные кометы. Люди понимают, что море и небо «говорят» с ними [10, S. 147], пытаются пробудить от духовного сна и заставить принять деятельное участие в космической жизни [10, S. 158]. Поз-

же утопийцев поражает загадочная «пестрая болезнь», при которой кожа переливается разными цветами. Язык природы в романе, очевидно, отсылает к *Natursprache* Якоба Беме (1575–1624) — исконному идеальному языку. Этот естественный язык, по мнению немецкого мистика, был утерян человечеством после вавилонского смешения языков, но должен быть обретен вновь в будущем после спасения человеческого рода⁵ [3, p. 154]. Архитектору этот «язык природы», как следует из слов шеербартовского Мюнхгаузена в книге «Великий свет», говорит о связи жилища с духовным обликом его обитателя:

Мне жаль прочие части света [Барон произносит речь в Америке — А.Б.]. Особой жалости достойна бедная Европа. Там люди все еще живут в мрачных кирпичных пещерах и обретают лишь мрачные мысли. На них еще не излился Великий Свет. Они еще не осознали значения Великого Света. Бедные! Мне действительно жаль их от всего сердца. Даже в мире животных те животные, которые строят себе достойное жилище, живут долго: пчелы, бобры, муравьи и ласточки. <...> И все же в Европе никто не обращает внимания на этот очевидный язык природы. Живи в стеклянном дворце, возражаем мы на это, и у тебя все будет в порядке, ты будешь жить долго, и тебя посетят прекрасные идеи [8, S. 182–183].

Сказанное позволяет сделать достаточно очевидный вывод о корреляции между свойствами шеербартовского мироздания в целом и формальными принципами его архитектуры. Можно выделить три основных черты, общих для космоса Шеербарта и его визионерской архитектуры. Это прежде всего то, что исследователь

⁵ Идея языка природы Беме, по мнению Паоло Росси, повлияла на концепцию идеального философского языка Яна Амоса Коменского (1592–1670). Совершенный язык философ, во-первых, должен был отразить божественную гармонию вселенной, раскрывая полное соответствие законов разума структуре реальности, идеальное соответствие слова и вещи; во-вторых, он должен был стать основой воссоединения человечества и прекращения религиозных распрей [3, p. 154]. Критика языка, предпринятая Фридрихом Ницше (1844–1900) и Фрицем Маутнером (1849–1923), заставила многих интеллектуалов рубежа веков либо искать или конструировать новый общий язык, способный более адекватно отразить реальность, либо отказаться от языка в пользу интуитивного схватывания реальности. Шеербарт ведет поиск совершенного языка в трех направлениях. Он, во-первых, пытается экспериментировать с «заумным» языком, во-вторых, стремится отказаться от естественного языка в пользу языка световых и цветовых сигналов и, в-третьих, полагает, что возможен интуитивно-мистический диалог со вселенной, в реализации которого важнейшая роль отводится новой архитектуре.

каббалы и увлеченный читатель Шеербарта Гершом Шолем назвал “Unendlichkeitsperspektive” (перспектива бесконечности или бесконечная перспектива). Мироздание Шеербарта и его архитектура должны открывать бесконечность космоса, его принципиальную незавершенность и незавершаемость, поэтому их характерной чертой будет деформация, преодоление, растворение границ, наделение естественных и рукотворных оболочек, мембран проницаемостью. Принципиальным станет вопрос об обратимости внутреннего и внешнего в структуре мира и в архитектурной конструкции.

Второе ключевое свойство космоса Шеербарта — это *Vielseitigkeit* (многогранность, многосторонность), его способность открывать перед разумным наблюдателем бесконечное количество новых граней, точек зрения. Символом этой многогранности становится для фантаста кристалл, алмаз, опал. Архитектурным воплощением этого свойства станет кристаллическая архитектура, которая использует игру света и цвета на бесчисленных гранях бриллиантов и других драгоценных камней, цветовые переливы, открывающиеся наблюдателю в недрах самоцветов.

Третий организующий космос Шеербарта принцип — это принцип метаморфозы (*Umwandlungsprinzip*). В текстах Шеербарта человек или другое разумное существо может превращаться в планету (Лезабендио в финале одноименного романа) и в архитектурное сооружение (слияние Кайдо с космическим «террасным миром» в финале романа «Ливуна и Кайдо»). Небесное тело, покрытое архитектурными сооружениями снаружи и изрытое криптами, туннелями, бункерами и залами изнутри, фактически превращается в постройку (астероид Паллада в романе «Лезабендио», луна в романе «Великая революция»)⁶, мифологическое чудовище оказывается зданием (Морской змей в одноименном романе).

Реализация трех упомянутых принципов требовала *другой* архитектуры. Для нее характерно максимальное разнообразие и изобилие форм, стремление исчерпать *все* возможные формы. Так, в романе «Морской змей» описан храмовый комплекс, возведенный безумным архитектором Гансом Лоренцом, одержимым мессианской идеей установления гармонии между стихиями. В храме Эфирного божества один из залов посвящен богу Блеска: «Там почти ничего не напоминало о земной поверхности, там сияла архитектура, заставляющая забыть все человеческое» [12, S. 296]. Сюжет витражного триптиха,

⁶ Графической реализацией этой метаморфозы становится, например, «Звезда-собор» в книге Бруно Таута (1880–1938) «Альпийская архитектура» (1919).

украшающего стену Зала Блеска, построен на игре и чередовании чистых архитектурных форм. Изображенные на нем сооружения были сложены из разноцветных стеклянных камней («многие из которых были прозрачны, но не все» [12, S. 296]). Среднее звено триптиха посвящено прямому углу, кривые здесь вообще не встречались, а среди террас, лестниц, дверей и эркеров обитали существа, состоявшие из прямоугольников. Левая часть триптиха, наоборот, избегала прямого угла: здесь царили острый и развернутый углы. Здесь плоскости круто вздымались ввысь, колонны были угловатыми, в кристаллических нишах ютились обитатели этого мира. Третья часть соответственно избегала углов: здесь правили кривые и окружности. Очень характерно, что фантастическая архитектура в подземных храмах в романе «Морской змей» изображена на витражах. Смена интенсивности солнечного света вносит динамику и в изображенную архитектуру. Вариативность и подвижность — важнейшие черты архитектуры у Шеербарта. Так, барон Мюнхгаузен путешествует по Всемирной выставке в Мельбурне в мобильном гостиничном номере и рассуждает о «кулисной» архитектуре, позволяющей быстро менять очертания зданий и конфигурацию интерьеров. В центре австралийской выставки возвышается колоссальная башня высотой в сто пятьдесят этажей. Эту башню тремя кольцами опоясывают тридцать более низких башен. Самые низкие — это башни внешнего кольца. Башни соединены между собой мостами. Выставка наполнена движением, поскольку башни вращаются, а помещения в башнях не только движутся вверх и вниз, подобно кабинам лифтов, но и перемещаются по горизонтальным мостов, что создает эффект гигантского калейдоскопа [11, S. 17]. Идеальная архитектура у Шеербарта не только движется сама, но и «приглашает» к движению, предполагает некую «телеологию», восхождение к заветной цели. Именно поэтому Шеербарт так ценит террасную архитектуру, которая напоминает исполинские лестницы. Мобильная архитектура лишается тектоники: она отрывается от земли и парит в воздухе или плывет в воде. Еще в 1897 г. в одной из прозаических миниатюр, включенных в роман «Я тебя люблю!», Шеербарт, совмещая космическую и архитектурную тематику, описал плавающий город на планете Нептун: «Здесь плывет целый город, поскольку на Нептуне нет суши, эта звезда — водяной шар, огромная водяная капля» [9, S. 175]. Город на Нептуне поддерживается на плаву гигантскими воздушными шарами, а при сильном волнении на море специальными «погружающими шарами» опускается на глубину [9, S. 176]. В архитектурный ансамбль австралийской выставки в романе «Мюнхгаузен и Кларисса» включены многочисленные воздушны-

ми шары и дирижабли, а плавающие города из железобетона, украшенные цветным стеклом, описаны в «Стеклоанной архитектуре». Существенно и то, что иллюзия атектоничности создается самой прозрачностью архитектуры: кажется, что постройки парят в воздухе.

То, что объединяет все перечисленные свойства *другой* архитектуры, изобилие, протейичность, вариативность, мобильность, атектоничность — это идея безграничности и преодоления границ, границ между Землей и Космосом, материальным и духовным, рукотворным и нерукотворным. Так, в рассказе «Архитектурный конгресс» говорится: «Безграничное есть величайшее. Но ведь безграничное есть бесконечное мировое пространство, и мы не хотим быть от деленными» [6, S. 95]. Несомненно, прозрачность архитектуры стекла наиболее полно воплощает идею растворения границ. Прозрачность у Шеербарта в широком смысле подразумевает открытость мира Иному (другому миру, космосу, Мировому Духу) и предполагает не только прозрачные стены, но и, например, «прозрачные ощущения». В этом он спорит с эпохой, открывающей непрозрачность социума (Маркс), языка (Ницше), сознания (Фрейд). Он сам утверждал, что прилагает неимоверные усилия для объединения своей эпохи техники, социализма и милитаризма с собственными религиозными исканиями. Шеербарт хотел привнести в материалистическую современность дух эллинистической Александрии, где Запад встречается с Востоком, неоплатонизм и неопифагорейство с египетской мистикой, наука с фантастикой, где воспевают сверхчувственное и таинственное.

Шеербарт противопоставляет современным «кирпичным пещерам» стеклянные дворцы будущего, поскольку считает, что задача архитектуры не отделять человека от космоса и других людей, а объединять человечество вокруг великой задачи диалога с Бесконечным. Он полагал, что не столько человек творит архитектуру, сколько архитектура может преобразить нынешнего и сформировать нового человека. Способность утопической архитектуры Шеербарта «растворить» человека, обрести независимость от него, достичь парадоксальной самодостаточности, превратиться в абсолютную архитектуру одновременно завораживает и тревожит. Подобную смесь восхищения и ужаса вызывает безмолвный сияющий дворец на горной вершине в прозаической миниатюре «Мертвый дворец. Сон архитектора» (“Der tote Palast. Ein Architektentraum”). Архитектор поражен красотой здания, но таинственные голоса твердят ему, что дворцы (как и его искусство) в отличие от деревьев и животных лишены жизни. Однако архитектор не перестает восхищаться дворцом, ведь он ищет «покоя без желания» и жаждет «выхода в Бесконечное» [14, S. 137].

Утопии Пауля Шеербарта стали отчаянной и по-своему пророческой попыткой «остановить» наступление века разрушения и руин прославлением строительства. Его тексты об архитектуре направлены на то, чтобы «оживить» ее и поставить в центр культуры, но не за счет приближения к человеку, его заботам, страхам и потребностям, а за счет приближения человека к космоцентрическому зодчеству будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959. 1657 S.
2. *Knapp K.-H.* Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur. PhD Dissertation. Hamburg, 1980. 379 S.
3. *Rossi P.* Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language / trans., introd. by S. Clucas. London; New York: Continuum, 2006. 333 p.

Источники

4. *Шеербарт П.* Индейская песнь // *Шеербарт П.* Собр. стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / пер. с нем., предисл. и коммент. И. Китупа. М.: Гилея, 2012. С. 38.
5. *Шеербарт П.* Иной мир. Песнь фантаста // *Шеербарт П.* Собр. стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / пер. с нем., предисл. и коммент. И. Китупа. М.: Гилея, 2012. С. 106.
6. *Scheerbart P.* Der Architektenkongress. Eine Parlamentgeschichte // *Taut B.* Frühlicht, 1920–1922; eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. Berlin: Ullstein, 1963. S. 94–96.
7. *Scheerbart P.* Glasarchitektur. Berlin: Verlag Der Sturm, 1914. 125 S.
8. *Scheerbart P.* Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier // *Scheerbart P.* Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 90–185.
9. *Scheerbart P.* Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. Siegen: Affholderbach & Strohmann, 1988. 359 S.
10. *Scheerbart P.* Der Kaiser von Utopia. Ein Volksroman. Berlin: Eduard Eiselt, 1904. 233 S.

11. *Scheerbart P.* Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman // *Scheerbart P.* Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 7–89.
12. *Scheerbart P.* Die Seeschlange. Ein See-Roman / *Scheerbart P.* Dichterische Hauptwerke / Hrsg. und mit einem Nachwort von E. Harke. Stuttgart: Goyverts, 1962. S. 251–354.
13. *Scheerbart P.* Tempel und Paläste. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/scheerba/tempel/tempel.html> (дата обращения: 29.11.2023).
14. *Scheerbart P.* Der tote Palast. Ein Architektentraum // *Taut B.* Die Stadtkrone. Jena: Eugen Diederichs, 1919. S. 137.

GREAT LIGHT IN THE GLASS PALACE: ARCHITECTURAL VISIONALITY OF PAUL SCHEERBART

© 2024. Alexander N. Belarev

A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of
Sciences, Moscow, Russia

Abstract: The article is devoted to the problems of visionary architecture in the texts of the German science fiction writer Paul Scheerbart (1863–1915). Architecture was the ideal art for Scheerbart, and the architect was the perfect ruler. The writer believed that it is the nature of architecture that determines the characteristics of culture and shapes the person of the future. For Scheerbart, cosmocentrism is characteristic, the desire to dissolve the boundaries that separate intelligent beings living on Earth and other planets from the greatness of cosmic life. Scheerbart's fantastic architecture can serve several functions. It should awaken in a person a sense of admiration for the greatness of the cosmos, restore the integrity of the disintegrated universe, illustrate a mystical or cosmological doctrine, spiritually improve a person so that he can understand the language of an animated cosmos. Space and architecture in Scheerbart's texts combine three features: infinite perspective (Unendlichkeitsperspektive), versatility (Vielseitigkeit) and the principle of metamorphosis (Umwandlungsprinzip). The ideal architecture of Scheerbart has the maximum abundance of forms, variability, mobility and atectonicity. The main idea laid down by Scheerbart in the project of the ideal architecture of the future is the idea of infinity and overcoming the boundaries between Earth and Space, material and spiritual, artificial and natural. Scheerbart believed that it is not a person who creates architecture, but architecture creates a new person. The ideal embodiment of this idea was for him transparent glass architecture.

Keywords: Paul Scheerbart, architecture, cosmos, fantasy, glass palace, temple, utopia, boundary, glass architecture.

Information about the author: Alexander N. Belarev, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3369-7089>

E-mail: abelarev@gmail.com

For citation: Belarev, A.N. “Great Light in the Glass Palace: Architectural Visionality of Paul Scheerbart.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 188–202. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-188-202>

REFERENCES

1. Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959. 1657 S. (In German)
2. Knupp, Karl-Heinz. *Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur: PhD Dissertation*. Hamburg, 1980. 379 S. (In German)
3. Rossi, Paolo. *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*, trans., introd. by Stephen Clucas. London, New York, Continuum, 2006. 333 p. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

<https://elibrary.ru/XOXWIB>

УДК 821.161.1.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ В ФАНТАСТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920-Х ГГ.

© 2024 г. Д.Д. Николаев

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: В статье рассматривается фантастическая составляющая в изображении прошлого, настоящего и будущего в литературе русского зарубежья 1920-х гг. Время, в котором ведется фантастическое повествование, отражает временные связи внутри художественного текста, а не вне его, и является художественным отражением реального настоящего. В фантастических моделях выделяются те, где фантастическое не преобладает над историческим, и те, где представлена альтернативная история, которая сближается с *fantasy* в исходной посылке всемогущества авторской фантазии. Показано, что действие большинства фантастических произведений, созданных писателями русского зарубежья в 1920-е гг., разворачивается в России — полностью или частично. Это может быть Россия прошлого («Пугачев-победитель» М.К. Первухина), Россия будущего («За чертополохом» П.Н. Краснова, «Диктатор мира» А.М. Ренникова) или Россия настоящего («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого). Но в любом случае в таких произведениях мы, как правило, имеем дело не со «столкновением эпох», а с проекцией современного общественно-политического, идеологического и духовно-нравственного конфликта, и приведшего к появлению литературы русского зарубежья как таковой.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, П.Н. Краснов, И.С. Лукаш, М.А. Булгаков, А.М. Ренников, М.К. Первухин, модели фантастического,

фантастическое время, комическое, сатира, альтернативная история, достоверность, общественно-нравственный конфликт.

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>

E-mail: DDNikolaev@mail.ru

Для цитирования: Николаев Д.Д. Прошлое, настоящее и будущее в фантастике русского зарубежья 1920-х гг. // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 203–233. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

В работах, опубликованных в данном издании, фантастика понимается очень широко, что, безусловно, не вызывает возражений. Но в настоящей статье мы будем исходить из представления о сути фантастического, которое изложено в теоретическом разделе монографии «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза» [2, с. 226–238].

И речь в статье пойдет не о прошлом, настоящем и будущем вообще — как они отражаются в фантастических произведениях, — а именно о фантастической составляющей в изображении прошлого, настоящего и будущего. Подчеркнем также сразу, что время, в котором ведется повествование, не имеет прямой связи с тем, изображается прошлое, настоящее или будущее, поскольку оно отражает в первую очередь временные связи внутри художественного текста, а не вне его.

«Реальное» прошлое, настоящее и будущее отличаются от художественного прошлого, настоящего и будущего прежде всего тем, что их одновременное существование невозможно. Они неизбежно последовательны — и одно сразу же исключает другое. Мы не можем в реальности находиться одновременно в прошлом, настоящем и будущем — в то время как специфика построения автором художественного текста предполагает как раз обратное. Он одновременно оперирует прошлым, настоящим и будущим, свободно меняя происходящее в каждый момент действия создаваемого произведения по своему усмотрению.

В то же время между реальным и художественным есть и важнейшее сходство: наш взгляд на происходящее всегда есть точка зрения

настоящего, вне зависимости от того, проецируется она через художественный вымысел или без него. Какой бы невероятной ни являлась создаваемая картина мира, в какое бы далекое будущее или прошлое ни проникал взгляд писателя, какие бы неведомые миры он ни описывал — все это проекция не прошлого, не будущего и не инопланетного, а конкретного земного настоящего, четко датируемого временем создания произведения.

И прошлое, и настоящее, и будущее в фантастических произведениях, как и в любых других, являются художественным отражением реального настоящего. Но отражается оно в фантастике о будущем, о прошлом и о настоящем в 1920-е гг. — и не только в этот период — неодинаково.

1.

В отличие от будущего, которого мы не знаем, а потому и можем допустить в будущем, особенно в отдаленном, самые невероятные с современной точки зрения события и явления, прошлое нам хорошо известно. Во всяком случае, мы имеем некое устоявшееся представление о том, каким прошлое было.

Очевидная граница фантастического в прошлом чаще всего начинается там, где историческое прошлое заканчивается и начинаются времена легендарные, уже допускающие множественность трактовок, среди которых находится место и фантастическому. Здесь в качестве примера можно назвать многочисленные произведения об Атлантиде, палеонтологические романы и т. д.

При обращении к прошлому, знакомому по учебникам истории, другим фактическим источникам, в конце концов — по собственному опыту, который подчас простирается довольно глубоко по времени, фантастика вступает в противоречие с этими самыми учебниками, источниками и опытом.

Разумеется, есть важнейшая для фантастики модель с путешествием в прошлое с помощью машины времени или иным путем, но в таких произведениях фантастика часто используется как вспомогательный прием, пусть и ключевой с точки зрения развития сюжетного действия. Само путешествие — это, конечно, фантастика, но затем в качестве одного из вариантов мы имеем дело с «позицией наблюдателя»: оказавшийся в другой эпохе человек фиксирует и передает нам свои впечатления от увиденного в прошлом.

С точки зрения создания текста эти впечатления основываются на имеющихся у автора представлениях об описываемой эпохе, почерпнутых из учебников и трудов по истории или исторических источ-

ников — документов, мемуаров и пр. Даже если писатель дает волю фантазии при изображении прошлого — позволяет, к примеру, до-историческим людям приручить мамонтов, историческое все равно, как правило, превалирует над фантастическим. «Базой» становится имеющееся на данный момент представление о прошлом, в которое уже фантастом вносятся какие-то коррективы.

Другой вариант строится на активном вмешательстве путешественника во времени в события прошлого. Обычно он встраивается в «историческое», используя навыки и знания, перенесенные в прошлое из современного мира. Эта модель, к примеру, реализована в 1889 г. М. Твенем в знаменитом романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». В основе таких произведений лежит конфликт исторического и современного или прошлого и будущего, но каждое из них само по себе также не несет или почти не несет в себе фантастического. Да и конфликт может рассматриваться как фантастический лишь с точки зрения приема, но не по существу, поскольку невероятным является масштаб «временного разрыва», а не собственно столкновение разных эпох, вполне возможное и в реальности как в конкретный момент времени за счет разноуровневого развития стран и народов, так и из-за происходящих на протяжении человеческой жизни внешних по отношению к личности, да и внутренних перемен.

Типологически близка к модели путешествия в прошлое и другая, использующая фантастическую мотивировку реальных исторических событий. Здесь уже фантастика выходит на первый план, но реального переосмысления истории с точки зрения событийной не происходит. Меняется мотивировка исторических событий, их цели и причины, иногда появляются дополнительные действующие силы — условные инопланетяне, строящие египетские пирамиды, но фантастическое объяснение того, как и почему что-то создавалось, в остальном не разрушает хорошо знакомое по учебникам историческое прошлое.

Изображение прошлого в общем-то и здесь остается в рамках конвенционально исторического: пирамида не превращается в параллелепипед, строится по-прежнему в Египте, а не переносится на Землю с Марса, — да, ее могут возводить силой мысли, с помощью волшебного зелья, а затем использовать для космической навигации, но все это не трансформирует глобально прошлое с точки зрения современности и современность с точки зрения прошлого.

Таким образом, мы можем сказать, что в произведениях о прошлом, построенных по перечисленным выше моделям, фантасти-

ческое не преобладает над историческим, фантастика позволяет прошлому сохранить привычную для читательской аудитории историческую устойчивость.

Иной тип произведений — то, что сейчас называется альтернативной историей. Интересно, что в ставшем уже привычным термине акцентируется не фантастическое, а историческое, хотя к историческим такие произведения никакого отношения не имеют, поскольку не соблюдается базовое требование «исторической достоверности»¹. Они абсолютно противоположны историческим по своим художественным установкам, хотя технически также строятся на использовании исторических реалий и исторических источников в качестве исходного материала. Но «альтернативная история» — это фантастика [3], в которой историческое принципиально используется как неисторическое, фантастика, которая отвергает исторический подход и сближается с *fantasy* в исходной посылке всемогущества авторской фантазии, конструирующей по своему усмотрению мира и характеры. В данном смысле представленное в альтернативной истории прошлое по сути является «сказочным», но сказочность замаскирована за счет псевдодокументальности: использования реальных имен, ситуаций, деталей и пр.

В этой модели фантастическое не просто преобладает над историческим, а подменяет собой историческое, под него мимикрируя, то есть фактически показанное прошлое является не прошлым из нашей устойчивой парадигмы прошлого / настоящего / будущего, а прошлым в каком-то параллельном мире с параллельной парадигмой. Теоретически все произведения об «альтернативной истории» следует отнести к фантастике о «параллельных мирах», но практически авторская установка предполагает иное их восприятие читательской аудиторией.

«Параллельность» эта умышленно скрывается, чтобы в читательском сознании прошлое историческое и неисторическое смешивались до состояния неразличения. Однако именно в «альтернативной истории» мы имеем дело с конфликтом фантастического и исторического, пусть и вынесенным за рамки собственно художественного текста. Конфликт строится на предполагаемом знании читателем «неальтернативной истории», с которой он соотносит происходящее в книге. Без этого обязательно присовокупляемого при прочтении к тексту знания альтернативная история перестает быть таковой и фантастика в произведении вообще перестает восприниматься как

¹ См. главу «Что такое историческая проза?» в кн.: [2, с. 475–490].

фантастика. Для несведущего читателя, не способного заметить масштаб отклонения, фантастическое прошлое в «альтернативной истории» уравнивается с нефантастическим прошлым в обычном историческом романе, а для читателя, вообще не знакомого с реальными историческими фактами, обретает характер внеисторического «сказочного» прошлого: «За тридевять земель, в тридесятом царстве жил да был...»

Произведений, в которых мы переносимся в прошлое, в фантастике русского зарубежья 1920-х гг. немного, но все же есть примеры использования и первой, и второй моделей. В прошлое из настоящего отправляется герой пьесы А.М. Ренникова «Тамо далеко» («Чертова карусель»). Фантастическое у Ренникова получает затем нефантастическое обоснование — все происходит, как часто бывает при таком построении сюжета, особенно в произведениях, предназначенных для сцены, во сне, а заодно появляется и мотив нечистой силы [2, с. 467–474].

Пьеса «Тамо далеко» была поставлена Русским литературно-художественным обществом 2 июля 1922 г. в Белграде, где и происходило ее действие в настоящем. Но из Сербии автор переносил главного героя в дореволюционный Петербург. Когда в дальнейшем Ренников переехал во Францию и существенно переработал текст, в прошлое герой уже отправлялся из Парижа. В новой редакции фантастический элемент играл более весомую роль, что было в значительной степени обусловлено большей временной дистанцией с дореволюционным прошлым и осознанием невозможности к нему возвращения не только буквально (хронологическим перемещением), но и исторически — в результате скорого падения власти большевиков, на которое в 1922 г. еще сохранялась надежда. Эта перемена отразилась и в смене названия, отражающего и сюжетное возвращение в прошлое: вместо «Тамо далеко» Ренников озаглавил пьесу «Чертова карусель».

О том, как воплощался фантастический элемент сюжета «Тамо далеко» в белградской постановке, мы можем судить по отчету в белградской газете «Новое Время»:

Прыгунцов, уже изрядно выпивший, пьет еще, прямо из бутылки, и, не раздеваясь, закрывается одеялом и засыпает.

Прыгунцову снится сон.

Во время сна из соседней кафаны (ресторана) раздаются от поры до времени звуки «Тамо далеко», которые Прыгунцов слышит сквозь сон и которые врываются диссонансом в картины его прежней жизни. Так, в конце второго действия в кафане играют попури из «Фауста» и Пры-

гунцову тотчас же мерещится черт в красном одеянии, с которым он и заключает сделку.

Прыгунцову снится, что он в «отдельном кабинете», где поют цыгане. Все его знакомые — генерал, барон, князь, его жена, наконец... он сам — сидят за богато сервированным столом, на котором шампанское и фрукты. Фраки мужчин, декольте дам... Он пытается кричать им, хочет предупредить о грозящем несчастье. Бесплезно. Его не слышат. Наконец, ему удается оттянуть от стола своего двойника. Он убеждает его, умоляет послушать его советов. Тщетно. Тот, другой, принимает все за галлюцинацию и убегает от него. Все уезжают домой, и Прыгунцов остается один. В отчаянии он призывает черта и продает ему свою душу за то, чтобы возвратиться, если не «юность», то по крайней мере жизнь, какой она была 10 лет тому назад, в 1912 году.

В третьем действии мы на квартире Прыгунцова в Петербурге на Миллионной. Происходит много забавных *qui pro quo* между хозяином и прислугой, между хозяином и гостями и женой. Прыгунцов и у себя в квартире никак не может отрешиться от знания того, что произошло за эти 10 лет и от своих беженских привычек. После нескольких его чудачеств лакей решает, что он накануне чересчур перепил:

— Ишь нарезался! <...>

Гости прямо утверждают, что он рехнулся, а жена посылает за психиатром.

Прыгунцов заказывает по телефону 20 дюжин крахмальных рубашек, 30 пар башмаков, 10 пар высоких сапог для эвакуации и т. п., заказывает для десятилетней Ниночки (которую он по ошибке считает взрослой барышней) корзину хризантем, приказывает продавать за пустяк свое имя и делает еще массу «глупостей». Жена говорит, что она поедет в Ниццу.

— А визы? — поражается Прыгунцов.

Жена полуконфузливо, лукапризно жалуется, что ей надо отдохнуть от петербургской жизни, так как скоро будет бэби.

— Да, да, будет Вася, — объявляет Прыгунцов.

В последнем действии большой вечер на дому у Прыгунцовых по случаю юбилея хозяина.

Юбиляр продолжает чудить. Перемешивая русские слова с сербскими, он приводит в изумление всех окружающих.

Вечер кончается скандалом. Юбиляр перепугал маленькую Ниночку и, вида, что его никто не понимает, обращается к гостям с громовой обличительной речью.

— Я сумасшедший? — кричит он. — Не я сумасшедший, а вы несчастные, ослепленные...

Он просыпается, разбуженный толчками жены и криками торговли молоком:

— Млеко! Млеко!

Прежняя соба (комната) «у хозяйки». Блестящее прошлое исчезло, вступило в свои права неприглядное настоящее.

Пьеса окончена².

Как мы видим, конфликт в прошлом строится на проникновении в него героя, знающего последующие события. Он пытается предупредить о грядущей катастрофе, но его никто не слушает. Тогда он пытается в максимальной степени использовать возможности этого знания: покупает рубашки, хочет превратить недвижимость в деньги, заказывает сапоги для эвакуации и т. п. Поведение, которое с точки зрения читателей и зрителей в 1922 г. выглядит разумным и оправданным, — и сами они, оказавшись в прошлом, вели бы себя примерно так — теми, кто существует в прошлом, воспринимается как проявление сумасшествия — и это тоже абсолютно нормально. Столкновение в прошлом одновременно двух нормальностей, нормальности 1912 г. и нормальности 1922 г., порождает комический эффект и отражает трагическую невозможность повернуть время вспять.

Обозначенная в «Тамо далеко» временная дистанция (десять лет) в трагикомедии «Чертова карусель» меняется: настоящее — это уже достаточно вариативный с точки зрения года Париж, прошлое — Петербург в год перед началом Первой мировой войны. Прошлое с настоящим непосредственно сталкивается на сцене. У героев теперь и другие фамилии. Бывший директор департамента Иван Николаевич Волгин справляет в Париже именины. В гости к нему приходят другие эмигранты, когда-то бывавшие на именинах и в довоенном Петербурге: князь Чернецкий, член Государственной Думы Бубенцов и т. д. Герои вспоминают прошлое, Волгин видит во сне свой дом в России и хочет вернуться назад, изменить прошлое, предостеречь. На помощь ему с готовностью тут же приходит черт — «самобытный, всероссийский, исторический», «ближайший друг народа-богоносца», «комиссар времени», возвращающий и опекающий тех, «кто покидает настоящее и ищет счастье в прошлом» [8, с. 163].

Черт требует в качестве платы счастье героя. Волгин соглашается — и оказывается в России прошлого, зная, что произойдет в будущем. По условиям договора с чертом Волгин не может рассказывать о будущем, но, если б и мог, все равно никто бы не поверил. Возвраща-

² Тамо далеко // Новое Время. 1922. № 357. 6 июля. С. 3.

ясь в прошлое, Волгин не просто лишает себя счастливого прошлого (а ведь он до войны был почти счастлив), он отказывается от счастья и в настоящем, погнавшись за мнимым, иллюзорным, призрачным.

Отправляя героя и читателей в прошлое, Ренников показывает истоки настоящего: трагикомическая картина жизни эмиграции превращается в сатиру. Сон Волгина — вовсе не «райский сон», видит он не обитель блаженства. Его раздражают и патетические речи Бубенцова о «мощных потоках освободительного движения», «стихийном напоре», который вскоре «сметет все преграды и даст народу возможность по-своему ковать счастье для светлого будущего» [8, с. 181], и восторженность жены, которая заявляет, что готова отдать полжизни, чтобы жить в героическую эпоху французской революции. Зато Волгин радуется при виде золотого портсигара и при виде живого еще городского, убитого во время революции. В эпилоге герой просыпается, но объяснение всего происходящего сном ничего не меняет в самом фантастическом столкновении — при «реальном» перемещении в прошлое эффект был бы таким же.

Модель, которую потом стало принято называть «альтернативной историей», представлена в литературе русского зарубежья романом М.К. Первухина «Пугачев-победитель», выпущенным в Берлине книгоиздательством «Медный Всадник» в мае 1924 г. Сам автор использует жанровое обозначение «историко-фантастический роман», но зафиксированная уже в названии «альтернативность» сразу показывает читателю, что он покупает скорее фантастический, чем исторический роман. У Первухина войскам Пугачева удастся занять Москву, и его провозглашают «анпиратором» (так чаще всего именуется Пугачева автор).

Единственным представителем настоящего, вмешивающимся в исторические события, в романе Первухина является повествователь. Композиционно произведение делится на две части: историческую, построенную по схеме исторического романа, где авторский вымысел не вступает в противоречие с фактами, и фантастическую, в которой исторический фон целиком подчинен фантастическому развитию сюжета. Акценты, помогающие принять фантастическую трансформацию, расставляются уже в первой, «исторической» части. И они связаны с проекцией на прошлое послереволюционного настоящего.

Читатель должен соотносить эпоху пугачевского бунта с современностью, с победившей революцией настоящего, не случайно в разговоре двух вымышленных персонажей — Левшина и Лихачева — подчеркивается, что в России идет гражданская война. А программа

пугачевских преобразований напоминает о памятных еще всем революционных лозунгах 1917 г.: «Господ побоку, земля крестьянству, всякая слобода, крестись хошь двумя, хошь тремя перстами, хошь всюю пятернею, торгуй кажный, кто чем хочет. Суды всякие побоку, начальства тебе никакого, выборные...» [6, с. 327].

Иллюзию достоверности всей книге придает и то, что она начинается с «исторической» части, и то, что писатель стремится сделать переход от истории к фантастике незаметным для читателя, не слишком хорошо разбирающегося в истории. Фантастическое подается читателю не как фантастическое, а как историческое. Чтобы придать фантастическому видимость достоверного Первухин даже использует ссылки на мнимые исторические источники: письма Михельсона к Румянцеву, книги пермских летописцев, записки ординарца Суворова и его родственника С. Петрушевского «Черты из жизни генералиссимуса А. Суворова», ставшего свидетелем чудесного возвращения императрицы и наследника престола, «Воспоминания» бергмейстера Иоганна Ульриха, находившегося среди заключенных, отправленных пугачевцами в Москву с «золотым караваном», и т. д. Указываются даже год и место издания: «Черты из жизни генералиссимуса А. Суворова» отпечатаны якобы в Москве, в университетской типографии в 1802 г., а «Воспоминания» Ульриха — в Риге в 1789 г.

Собственно фантастическая часть произведения начинается с сообщения о гибели находившихся на борту потерпевшей крушение яхты «Славянка» Императрицы Екатерины II, Наследника Цесаревича Павла Петровича с супругой, Загорянского, Панина, Нарышкина, Воронцовой-Дашковой и других приближенных Государыни.

Далее события разворачиваются по сценарию, хорошо знакомому по революции 1917 г. Вернувшийся в Петербург из Парижа молодой граф Гендриков призывает собрать Правительствующий Сенат; «господа сенаторы» формируют Временное Правительство во главе со старейшим сенатором светлейшим князем Михаилом Алексеевичем Меньшиковым. А двадцатипятитысячный гарнизон, который мог в пух и прах разнести мятежников, сдает Москву без боя.

Первухин показывает, как, лишившись Государя, разрушается, умирает государство. Временному Правительству никто не повинуется, указы Сената не исполняются, создаются партии, каждая из которых хочет провести своего кандидата на престол, в армии разброд и шатание... Сенат бесконечно совещается, вместо того чтобы сразу принимать необходимые решения, а подсланные самозванцем смутьяны призывают солдат и офицеров переходить на сторону мнимого императора.

Мужики, получив волю, отказываются платить подати, из-за земли повсюду идет смертный бой, работать никто не хочет, а и хотел бы, так нет возможности. Цены растут, народ голодает, «крестьяне хоронят свое добро в земле», пугачевцы рассылают «реквизиционные отряды» [6, с. 270]. В столице дров нету: «Каждое утро на улицах подбирают десятка два, три зарезанных, да полсотни, ежели не сотню — опившихся и замерзших» [6, с. 315].

Ослабленную междоусобицей Россию пытаются уничтожить соседние государства — и старые враги, и те, что считались союзниками. Уже в первой, «исторической» части Первухин делает акцент на роли других стран в организации и распространении бунта. Канцлер Алексей Петрович Загорянский говорит о «почти недоказуемой, но не подлежащей сомнению связи этого движения с вечно плетущимися за границу интригами против России...» [6, с. 39]. Подтверждая это, Первухин показывает совещание советников Пугачева — француза шевалье де Мэрикур, шведа капитана Анкастрома, итальянца-иезуита падре Бардзини, английского украинца мистера Бота (он же Павел Полуботок).

И события в романе, и суждения героев прямо соотносятся с настоящим. «Друзей у нас не было, нету и не будет. Да и вообще — разве могут быть “друзья” у государства. <...> Государство государству — тигр лютый, — утверждает Загорянский. — Каждый народ должен надеяться на себя, и только на одного себя. В черный час никто ему из соседей помогать не станет, никто его не вздумает спасти, а, напротив, как только увидят, что он ослабеет, — накинутся на него, аки шакалы и гиены» [6, с. 43, 45].

Пугачев и его сторонники становятся правителями России. Но если в части, касающейся прихода Пугачева к власти, 1917 г. и его последствия проецируются в романе Первухиным в прошлое, то история падения Пугачева и восстановления династического правления — это уже попытка предсказать будущее России. «Тот самый простой народ, который дал возможность Пугачеву добраться до престола, — уже открыто злобствует против него и всей его шайки» [6, с. 270–271]. Люди начинают говорить, что бунт, голод, разруха, «черная смерть» — это кара Божия, что «будет народ несказанно страдать, покуда не вернется царица законная» [6, с. 421].

Люди уповают на чудо, и чудо происходит. Суворову и воинам российским является «законная Государыня, Императрица Екатерина, дивно спасшаяся от гибели Божиим произволением» [6, с. 456]. Выясняется, что Екатерина II и наследник престола уцелели во время кораблекрушения, но вынуждены были скрываться, опасаясь попасть в руки врагов России.

«Трудно было, но Бог помог...» [6, с. 453] — заключает императрица. В финале Первухин восстанавливает «историческую справедливость». Пугачев, как и в реальной истории, оказывается проигравшим, а Екатерина II — победительницей. Обращение к прошлому используется для предсказания будущего. Первухин отталкивается от опыта современности при объяснении происходивших в художественном и историческом прошлом процессов, но при этом в качестве фактора, определяющего кардинальные исторические перемены, выступает «Deus ex machina». И исчезновение Екатерины II, и ее возвращение не получают рационального объяснения.

2.

С изображением будущего в фантастике тоже не все просто. С одной стороны, перенос действия в будущее должен автоматически превращать картины мира в фантастические, поскольку ни автор, ни читатели не знают, что произойдет в будущем и наступит ли оно вообще. С другой — временная дистанция между настоящим и будущим может быть столь мала, что грань между реальным и нереальным фактически стирается, особенно с учетом достаточно продолжительного пути произведения к читателю.

Если мы не фокусируемся на времени создания и первой публикации текста, то будущее с точки зрения авторской художественной установки для нас часто уже является прошлым с позиций реального времени. Таким образом, связи с будущим только за счет писательской датировки действия недостаточно для устойчивости фантастического в произведении, хотя вполне достаточно для определения произведения как фантастического в моменты создания, публикации и чтения, предшествующие в реальном времени этой датировке. Конечно, и сам факт заведомо невозможного «провидения будущего» не исчезает, поэтому текст остается фантастическим с исследовательской точки зрения, даже утрачивая фантастичность в глазах читателей.

Для того чтобы фантастичность оставалась устойчивой, в произведении должно быть еще что-то, выходящее за рамки возможного, кроме просто факта «знания» будущего. Прогнозирование, предвидение — не обязательно фантастика. Если мы скажем «Завтра взойдет солнце», «Послезавтра взойдет солнце», «Через год взойдет солнце», в этих утверждениях не будет фантастического. Это, напротив, констатация максимально реальной из всех вероятностей. А вот если мы скажем «Послезавтра солнце не взойдет» и покажем происходящее в художественном произведении, это уже будет фантастика.

С явлениями природы и даже с алгоритмами человеческого поведения все достаточно просто, когда мы намерены определить, является ли фантастическим изображение будущего. А вот с явлениями социальными ситуация иная. Здесь очень многое зависит от точки зрения. По поводу восхода солнца существует единодушие, а вот как быть, к примеру, с перспективами существования советского государства, если мы говорим о литературе 1920-х гг.

Сейчас повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» воспринимается как произведение о булгаковском настоящем. Читатели в большинстве своем просто не обращают внимания на то, что написана она осенью 1924 г., а впервые опубликована в 1925 г. в шестом литературно-художественном сборнике издательства «Недра», а затем в сборнике Булгакова «Дьяволиада». Между тем, и для самого писателя, и для современной ему аудитории принципиальным было именно то, что события развиваются в будущем. Булгаков делал акцент на этом, используя датировку в первом же предложении: «16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета и директор зооинститута в Москве Персиков вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена» [4, с. 45].

В описаниях Москва будущего, пусть и не слишком отдаленного, также существенно отличается — и эти изменения должны показать читателям, как будет развиваться город.

Булгаков показывает «гигантскую кипящую Москву» [4, с. 56], в которой живет 4 миллиона человек [4, с. 109]. Он рассказывает о том, как решатся существующие в 1924 г. проблемы, причем решатся совсем скоро. Например, «прикончить тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919–1925», удалось, выстроив в 1926 г. в центре Москвы 15 пятнадцатизэтажных домов, а на окраинах — 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир [4, с. 48]. Практически целиком описанию Москвы будущего посвящена глава шестая, которая называется «Москва в июне 1928 года»³.

Читая повесть Булгакова, мы сейчас не осознаем фантастичности описаний, концентрируясь на фантастическом изобретении профессора Персикова, поскольку будущее в «Роковых яйцах» почти не отличается от настоящего. А лучи жизни могли появиться не только в будущем, но и в прошлом, и в настоящем — они никак не «привязаны» к будущему и, напротив, скорее встраиваются в ряд фантастических произведений писателей разных стран о всевозможных «лучах», действие которых происходит преимущественно в настоящем. Су-

³ См. подробнее об этом и о других описаниях Москвы будущего в статье [1].

ществующее в единичном экземпляре изобретение может появиться в любое время, а из фантастических постоянных элементов будущего у Булгакова упоминаются лишь «говорящая газета» и «электрический пистолет».

Парадокс в том, что чем точнее и прозорливее оказывается писатель в своих прогнозах, изображая будущее, тем меньше затем художественный эффект — фантастическое превращается в нефантастическое, перенесенные в будущее бытовые детали и подробности настоящего сливаются с выдуманными деталями и подробностями будущего в единую для читателя картину прошлого и воспринимаются как отражение реальности, а не художественный вымысел.

Даже если в тексте остаются датировки, в которых автором четко фиксируется прошлое, настоящее и будущее, как, например, в описании Рокка, спустя некоторое время будущее уже не вычленяется читателем: «Он был странно старомоден. В 1919 году этот человек был бы совершенно уместен на улицах столицы, он был бы терпим в 1924 году, в начале его, но в 1928 году он был странен. В то время как наиболее даже отставшая часть пролетариата — пекаря — ходили в пиджаках, когда в Москве редкостью был френч — старомодный костюм, оставленный окончательно в конце 1924 года, на вошедшем была кожаная двубортная куртка, зеленые штаны, на ногах обмотки и штилеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет “маузер” в желтой битой кобуре» [4, с. 81].

Не обращает внимания читатель и еще на один важный, более того — важнейший — элемент повести: Булгаков изображает в «Рокковых яйцах» будущее, в котором через несколько лет советское государство продолжает существовать и почти что процветает.

Сам по себе факт существования советского государства в 1928 г. — это фантастика или нет? С точки зрения доминирующей в СССР модели — нет, существование и процветание СССР так же закономерно и естественно, как и восход солнца. Усомниться в этом может только контрреволюционер либо человек, не верящий в способность советской власти себя защитить. А поскольку понятно, что такую способность на предрекающем ей падение авторе власть сразу же постарается продемонстрировать — фантастикой, скорее, стоило бы считать публикацию в СССР подобного текста.

Но по другую сторону границы, с точки зрения значительной части эмиграции, все иначе. Близкое падение советской власти кажется естественным и закономерным, а длительное ее существование вообще практически невозможным. Поэтому роман, в котором изображено светлое будущее Страны Советов, с точки зрения этого факта и

безотносительно ко всему остальному — в эмиграции будет сочтен фантастическим, а в СССР нет. То же самое касается и обратной ситуации. Для эмигрантов констатация существования России будущего без большевиков — всего лишь разумное прогнозирование, где сам по себе факт отсутствия советской власти не несет в себе ничего фантастического, в отличие от предполагаемого процесса ее ликвидации.

Разумеется, чаще всего в фантастических произведениях мы видим комплексное изображение будущего, включающее и социальный строй, и отношения между людьми и между странами, при наличии таковых, и технические достижения. Поэтому главной задачей для писателей русского зарубежья, когда они в 1920-е гг. показывают будущее, является не только утверждение существования России без большевиков, но и создание представления о том, какой должна быть возрожденная Россия.

Временная дистанция между будущим и авторским настоящим может быть разная. В написанном в Германии в июле-ноябре 1921 г. романе П.Н. Краснова «За чертополохом» (издан в Берлине в 1922 г.) сначала подробно рассказывается о страшном неурожае 192* года, т. е. первый временной шаг в будущее невелик. Но основные события разворачиваются через сорок лет после «страшного зловещего 19** года, когда перебиты были остатки Русского племени» [5, с. 7].

Композиционно произведение П.Н. Краснова строится как роман-путешествие. Герои — потомки русских эмигрантов и их друзья — отправляются на поиски России. Когда они проникают за заросшую «чертополохом» обширную приграничную полосу, оказывается, что Россия не только не погибла, но совсем наоборот — воспряла и расцвела. Затем в будущем используется прием «рассказа о прошлом», которое по отношению ко времени создания также является будущим. Писатель нам показывает жизнь в России спустя 40 лет, а герои и повествователь рассказывают о том, что на протяжении этих 40 лет происходило.

В изданном в 1925 г. романе А.М. Ренникова «Диктатор мира», который даже имеет подзаголовок «роман будущего», год действия указан точно на второй странице — 1950-й. Но автор сообщает это таким образом, чтобы читатель соотнес время действия и с временем написания / предполагаемого прочтения, и со временем критического исторического момента, который важен для проблематики произведения: «Жена Штейна — русская. В 1920 году, тридцать лет тому назад, когда ей было всего два года, ее мать, вдова офицера, бежала из Петербурга в Берлин и здесь вышла впоследствии замуж за немца-профессора» [7, с. 6].

В самом начале романа Ренникова мы узнаем и то, что мир будущего с политической точки зрения является «перевертышем» настоящего, если не точным, то приблизительным. В Германии 1950 г. — социализм, а в России «после длительной военной диктатуры восстановилась монархия, условия жизни стали легче, чем во всей остальной Европе» [7 с. 6]. Однако Россия уже находится на грани новой смуты: «Если законопроект о новом изменении конституции пройдет, Император безусловно отречется от престола» [7, с. 25–26].

От предчувствия новой смуты — в будущем по отношению к изображаемому в романе будущему — писатель и его герои переходят к смуте прошлого, далекой по времени от года, когда происходит действие, но приближенной к времени написания и первой публикации романа.

О революциях 1917 г. вспоминает мать главной героини, Софья Ивановна, которая была в предреволюционные годы «еще барышней». Имя Софья выбрано, естественно, не случайно, и показывает, что автор во многом согласен с мудрыми суждениями героини. Это касается ее взглядов и на современные проблемы, и на прошлое, часть которого с точки зрения времени написания романа вообще можно рассматривать как настоящее:

Потом видела здесь, в Берлине, многих из этих почтенных деятелей. Не социалистов, конечно, — я с ними, как и с чумными, никогда дела не имела... А своих — монархистов, националистов. «Ну, что, миленькие, — спрашиваю, — устроили прогрессивный блок? Прогрессируете в Берлине-то?» А они — вместо того, чтобы плакать, — улыбаются. На черта сваливают: «Черт попутал, Софья Ивановна». Скажу вам правду, я на наших правых всегда больше злилась, чем на левых. Те что? Тем все равно — Царь не Царь, Россия не Россия... Лишь бы разбитое корыто после революции разделить по программе поровну [7, с. 26].

Разговор о прошлом и его связи с будущим поддерживает и приехавший из России профессор Корельский: «Просвещенный абсолютизм для нас, русских, конечно, самая лучшая форма, это показала история. Но я все же думаю, что эти мысли справедливы не только по отношению к России, а вообще ко всему человечеству» [7, с. 28].

Изображение государственного устройства процветающей России помогает подчеркнуть ошибки прошлого и дать современному читателю программу построения будущего. Как и в ситуации с изображением торжества коммунизма и вытекающих из этого благоприятных последствий для всего человечества в произведениях совет-

ских писателей, «светлое будущее» в фантастических произведениях русского зарубежья должно подтверждать идеологическую правоту противников большевизма. Конечно, в эмиграции нет единства в выборе социально-экономической и политической модели будущего, но отметим, что полного единодушия нет и в советской фантастике. Но главное, что в будущем в русской фантастике 1920-х гг. и в СССР, и в эмиграции первичными являются не техническая, а общественная и нравственная составляющая, причем они настолько тесно переплетены, что можно говорить о целостном общественно-нравственном конфликте, в котором не только нравственное обусловлено социальным, но и социальное — нравственным.

При этом писателями русского зарубежья в качестве основы социализма рассматривается не экономическая модель, не борьба с эксплуататорами или экспроприация под лозунгом «грабь награбленное», а принципиальное неверие, безбожие. Так практически сразу снимается вопрос о социальной справедливости, поскольку она не может быть вне высшей справедливости. Соответственно, антирелигиозному, а потому по сути своей безнравственному социализму противостоит религиозный монархизм. Причем оплотом первого, т. е. социализма в будущем — является Европа (и Америка), авторого — Россия. Такую картину мы видим и у Краснова, и у Ренникова, хотя у последнего в романе «Диктатор мира» Земский Собор уже «ограничил права Императора...» [7, с. 29].

И Краснов, и Ренников являются представителями «правого» лагеря эмиграции, и характер их симпатий и их вера в торжество монархической идеи в России будущего понятны и объяснимы. Но убежденность в том, что Россия будущего освобождена от большевиков, вовсе не предполагает обязательности победы социалистов в Европе. Тем не менее, русским эмигрантам в первой половине 1920-х гг. будущее европейских стран видится именно таким. Причем центром социалистического мира, в котором живут эмигранты и откуда «стартует» действие, является Берлин. Это противопоставление Берлина и России также стоит отметить, поскольку в тот период, когда писались книги, с точки зрения текущего момента гораздо органичнее в будущем смотрелось бы столкновение России и Англии.

Социально-политическое устройство является определяющим при построении картины будущего, но много внимания в фантастике русского зарубежья уделяется и описанию научно-технической стороны жизни спустя десятилетия. Сама модель преобразования или возникающий конфликт связаны, как правило, с каким-либо техническим достижением, способным иметь военный характер. У Ренникова изо-

брение, которое представляется фантастическим не только нам, но и жителям Европы начала 1950-х гг., помогает столкнуть различные политические силы, различные взгляды на мироустройство в будущем, где восстановившая монархию Россия противостоит социалистическим республикам Европы.

Но то, что действие происходит в будущем, мы понимаем с первых же строк романа благодаря описанию пробуждающегося Берлина, переполненного техническими новшествами. Многие из фантастических изобретений, вошедших в жизнь в будущем в романе Ренникова, действительно, стали через какое-то время или становятся сейчас реальностью. Приведем несколько цитат:

«У нее в руках — издание дешевой стеклянной библиотеки, получившей большое распространение в последние годы. Вместо прежних бумажных листов — одна только пластинка формата книги. Вделана в деревянную раму. Вставив штепсель и нажимая сбоку пружину, можно на матовой поверхности последовательно проявлять все страницы. Одну за другой» [7, с. 8];

«мотор, работающий на переходе вольфрама в гелий, был совершенно беззвучен» [7, с. 12];

«фабричные трубы, давно не дымившие, упраздненные переходом промышленности на энергию атомного распада...» [7, с. 13];

«миниатюрные кинематографические экраны, лишенные, однако, громоздкой надобности в проекционных фонарях» [7, с. 13–14];

«на нежной вечерней зелени неба уже пробиваются плакаты: “Питайтесь искусственным белком д-ра Гейна”, “Радуйтесь, лысые!”, “Весь мир носит обувь из алюминиевой кожи”...» [7, с. 14];

«Среди редких небольших монопланов на несколько человек — больше всего автопланов — с одним или двумя креслами — работающих над головой бесшумным винтом в прозрачном каркасе» [7, с. 19];

«микрорадиотелефону, который недавно изобретен в Америке» [7, с. 30] и т. д.

Отметим, что в своем прогнозировании технических достижений будущего Ренников, как и в случае с социальными прогнозами, отталкивается от настоящего. К примеру, в 1922 г. чикагские ученые Дж. Вендт и К. Айрион написали статью «Экспериментальные попытки расщепления вольфрама при высоких температурах», в которой рассказали об эксперименте, в ходе которого им удалось добиться «перехода» вольфрама в гелий. Но Резерфорд затем опроверг полученные в Чикаго результаты, и лишь спустя много лет выяснилось, что он был неправ.

Немало изобретений описано и в романе П.Н. Краснова «За чертополохом». В будущем есть, например, «странный крылатый по-

езд», передвигающийся со скоростью 190–200 верст в час, который напоминает современные поезда на воздушных подушках. Он как бы бесшумно парит над рельсами, а крылья придают ему сходство с аэропланом: «При такой скорости никакие колеса, никакие рельсы выдержать не могут, вот и придуманы крылья и воздушные винты, которые большую часть тяжести вагона берут на воздух, и вагон не идет по рельсам, а лишь слегка касается их» [5, с. 191–192].

Есть в нашем настоящем аналоги и других фантастических приборов, появление которых в будущем предсказывает Краснов, — аппарата, вызывающего в любое время тучи на небо и дождь на землю; смеси страфил, защищающей дерево от огня, благодаря которой в России давно забыли о том, что такое пожары; светодара с дальносказом — это «неизменный подарок Государя каждой брачующейся чете» [5, с. 105]. А описание рынка будущего напоминает Выставку достижений народного хозяйства в Москве: «Этот рынок, — сказал Клейст, указывая на громадные здания, сделанные из железа и стекла, украшенные у входа мраморными группами, — я думаю, самый богатый и красивый во всем мире. Здесь вы можете достать все, что производится в Российской Империи, а в Российской Империи растет и множится всё» [5, с. 105].

Впрочем, среди изобретений и открытий встречаются так и остающиеся фантастикой до сих пор, например, аппарат «моя воля», способный подчинять себе все в радиусе тридцати миль, и новый химический элемент — водий. «Мы будем сеять воду в пустыне, — объясняет открывший его Дмитрий Иванович Берендеев. — Этот кристалл — это семена воды. Вы чувствуете, что мое открытие лучше и выше, нежели открытие Бертольда Шварца. Это не смерть... а жизнь...» [5, с. 212].

3.

От прошлого и будущего вернемся к настоящему. Когда мы говорим о настоящем, то необходимо выделить два возможных настоящих. Во-первых — конкретизированное настоящее. В этом случае в произведении есть либо прямые временные указания, либо какие-либо иные элементы текста, позволяющие соотнести текст с настоящим. Автор может прямо указывать год, может упоминать какие-либо общеизвестные события описываемого времени — исторические, культурные и т. д., или даже связывать происходящее с настоящим за счет совокупности бытовых деталей. В этом качестве настоящее, естественно, трактуется достаточно широко, поскольку понятно, что (если мы даже будем ориентироваться на настоящее время в произ-

ведении) его можно соотнести либо с настоящим автора — и тогда по отношению к читателю, а тем более исследователю оно будет прошлым, либо с настоящим читателя — и тогда оно является будущим по отношению к автору.

Таким образом, под настоящим здесь имеется в виду условное «наше время», которое является одновременно «нашим временем» и для автора, и для героев. В случае с прошлым и будущим ситуация иная: их совпадение не просто необязательно — оно в большинстве случаев невозможно.

Во-вторых, это неконкретизированное настоящее, которое является настоящим для героя и может являться, а может и не являться настоящим — опять же в широком смысле «нашего времени» — для автора. Конечно, это чаще всего не может быть любое время, поскольку в тексте обычно есть ограничивающие элементы: социальные, бытовые, технические, психологические и др. Но временной диапазон бывает достаточно широк — и с равной степенью вероятности отнесен и к прошлому, и к близкому будущему — или только к прошлому. Для поэтики таких текстов характерна сюжетная «изолированность» происходящего. В фантастических произведениях действие может развиваться на корабле — обычном или космическом, острове, другой планете и т. д.

В произведениях о конкретизированном настоящем фантастическое вмешательство носит, как правило, либо научно-технический, либо оккультно-мистический характер. Для второго типа в издательствах русской эмиграции даже существовало специальное обозначение «оккультный роман». Причем в «оккультных романах» происходящее иногда получало и вполне рациональное объяснение, т. е. они либо оказывались научно-фантастическими, либо вообще нефантастическими. В то же время именно в произведениях, где фантастическое связано с иррациональным, оно выступает в качестве определяющего начала в тексте, позволяя автору трансформировать настоящее за счет появления у него иного плана. Однако далеко не все оккультные или мистические романы можно рассматривать как фантастические с точки зрения нашего подхода к пониманию фантастики. Среди их авторов и читателей, в том числе в эмиграции, было немало тех, кто воспринимал иные, «потусторонние» миры как реальность, а не как фантастику, верил в их существование и возможность взаимодействия с этими мирами.

Повесть Ивана Лукаша «Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова», впервые опубликованная в 1926 г. в рижском журнале «Перезвоны» (№№ 15–18), мо-

жет быть рассмотрена как пример изображения и конкретизированного, и неконкретизированного настоящего. С одной стороны, в ней есть указания, позволяющие установить время действия, с другой — это яркий пример «изолированной» фантастики, где герой оказывается в замкнутом «ином» мире, откуда долго не может найти выхода.

«Страна зеленой смерти — это великое кладбище океана»⁴ одновременно и призрачна, и реальна. Заложённая автором двойственность места действия определяет возможную двойственность трактовки настоящего, но не меняет его интерпретации. Вне зависимости от того, внутреннее ли это настоящее героя, которое носит вневременной характер, или конкретное настоящее 1920-х гг., и в том, и в другом случае автор, герой и читатели уносятся в иной мир, где ничего не напоминает о военных и революционных событиях недавнего прошлого и о европейско-русском настоящем 1926 г.

Географическая удаленность и изолированность приводит к изолированности временной. С одной стороны, место действия определяется достаточно конкретно:

— Но где мы, капитан?

— За Северным полюсом... Кругом на тысячи лье непроницаемые хребты ледяных скал, тьма, замерзший воздух, где умирает все живое... А мы с вами на болотном острове, на клочке зеленой суши за Северным полюсом...⁵

И путь к острову описывается как путешествие с определенной точкой отправления и определенным маршрутом, т. е. реальный характер самого плавания не ставится под сомнение.

С другой — зеленый остров тут же определяется как фантазмагория, хотя фантазмагории и дается естественнонаучное объяснение: «В сущности, этот остров — фантазмагория преломленного света... И тот Золотой Пик, я полагаю, — начало всей этой системы преломленных зеркал»⁶.

⁴ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 475. (В журнале была сквозная нумерация.)

⁵ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 475.

⁶ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 476.

Интерпретаций происходящего с героем может быть множество — и эта вариативность заложена автором, насыщающим текст аллюзиями, — от Атлантиды и страны Гипербореев до Стриндберга и Френкеля. Это может быть действительно скрытый подо льдами фантастический остров, может быть страна живых и страна мертвых, страна ангелов и страна чудовищ: «Громадный ангел синей тенью высился на пылающем закате»⁷; «Крылатое чудовище с серым и плоским, как у гранитного негра, лицом, с глазами красными, круглыми, точно недвижные провалы, перелезало через борт»⁸; «— Мертвый встал, мертвый! — Не мертвый, а спящий...»⁹; «Я хочу сказать, что смерти нет, что Стринберг и Френкель живы...»¹⁰. Постоянно звучит в тексте и мотив безумия: «Старик, вероятно, помешался на своих опытах...»¹¹, «Я сошел с ума»¹² и т. д.

Стоит отметить, что в журнале публикация первой части сопровождалась рисунками, которые убеждали в «реальности» происходящего: зеленый остров существовал на них вокруг героя — лохматого и бородатого шкипера в фуфайке и сапогах. Но в самом тексте портретной персонализации нет, так что любой читатель, забывшись в бреду или во сне, мог представить себя вынесенным на этот странный зеленый остров. А в следующих номерах иллюстраций к тексту уже не было, вместо них на страницах, где печаталась повесть, разместили портреты, созданные Ю.П. Анненковым, в № 17 — рисунки К.В. Дыдышко, а в № 18 — картины В.Г. Пурвита. Созданная Лукашом иллюзорность фантастического не разрушалась изобразительным рядом, диктующим читателю восприятие.

Текст у Лукаша написан от первого лица и в дневниковой стилистике шаг за шагом фиксирует происходящее, так что мы следим за

⁷ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 478.

⁸ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 512.

⁹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 514.

¹⁰ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 549.

¹¹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 513.

¹² Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 513.

всем в «режиме реального времени», если такую формулу уместно использовать, когда речь идет о чем-то не совсем реальном. Правда, в начале повести ничего не предвещает фантастического развития событий. Она начинается с описания кораблекрушения:

Вдоль палубы ударила волна.

Хлынула по ватер-вейсам, пенясь, грохоча, сшибая брезенты и бочки.

Пушечным выстрелом в грохоте бури треснула мачта.

«Святой Маврикий» пал на бок в провал волн, храпнув всем корпусом, как тяжелая лошадь.

Нырнул в мутную воду до мачт¹³.

Но практически сразу же время в произведении начинает размыться: «Мы потерпели крушение, может быть, день, может быть, неделю тому назад...»¹⁴. Фиксированной на временной шкале остается только точка отсчета — и частично то, что ей предшествовало. Предыстория позволяет достаточно точно соотнести время действия с современностью — и Лукаш заставляет читателя сделать это в самом начале повести:

Минуло шесть лет, как я бросил Россию, где коммунисты русских расстреливают за русскую мысль, за русское слово, за русского Бога.

Когда-то я был штурманом российского флота, потом летчиком, а теперь играл на окарине в копенгагенских матросских кабаках.

И когда Адам Дубсен предложил мне работу на китолове и рейс в Ледовитый океан, конечно, я согласился.

Мы лавировали у Канинской Земли и у пролива Железных Ворот, искали китов»¹⁵.

Таким образом, повесть описывает эмигрантское настоящее: бегавший шесть лет назад от большевиков русский моряк и летчик, оказавшийся затем в Дании и нанявшийся на китобойное судно, терпит крушение в Ледовитом океане. Из всего экипажа он в итоге один остается в живых, зажатая льдами шхуна дрейфует и постепенно раз-

¹³ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 442.

¹⁴ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 442.

¹⁵ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 444.

рушается. И затем наступает момент перехода от реальности к фантастике, который может быть одновременно переходом от яви ко сну или от жизни к смерти. Множественность интерпретаций и позволяет читателю не фокусироваться на этом переходе:

И, засыпая, я слышал — как будто механик или капитан Петерсен глухо застучал в стену и просил пустить отогреться, но я уже не мог встать и открыть.

— Войди, — прошептал я, — войди сам...

И это было последнее. Это входила — смерть...

Металлический молоточек постукивает по лбу. Если я не разможжу глаз, толпы белых докторов просверлят мне тонкими сверлами мозг. Мои одряблевшие мускулы затряслись, я разжал присохшие губы.

— Я жив, жив — стойте...

Нет ни белых докторов, ни операционного стола... Светлое, желтоватое солнце бродит по железным измятым стенкам трюма. Льды в проломе поголубели, тают...

Оттепель. Это вода каплями долбила мне темя.

С долгим стоном я выполз на палубу: шхуна высится, как черный катафалк.

Я сижу на пригорке, в траве. Падая, я прижал синий колокольчик, который больше моего кулака. И вижу, как выгибается теперь на ладони его серебристый стебель, точно живой.

— Так вот она, смерть.

Я улыбнулся, закрыл глаза. Это сон мой во льдах — синий колокольчик — поляна, тишина, солнце. Я умер и за что-то попал в рай... Но рай — это вечность... Неужели вечно я так и буду сидеть у нагретого камня?

Я пошевелился, — оказывается, в раю это можно¹⁶.

Герой попадает на таинственный зеленый остров. Сам он утверждает, что жив, что это не сон: «Нет, я не в раю, я жив, я на страшной земле, где все молчит, где нет ни зверя, ни птицы, а только шуршат зеленые великаны-травы»¹⁷.

Читатель начинает верить ему, и события могли бы разворачиваться по привычной уже для фантастики модели путешествия в затерянный мир. Но образ эмигранта, потерпевшего крушение и по-

¹⁶ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 446.

¹⁷ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 447.

сле бегства из России, не позволяет Лукашу превратить все просто в описание загадок неведомого края и усилий, предпринимаемых, чтобы в нем выжить и чтобы из него вырваться. И загадки, и усилия в тексте, разумеется, будут — от развития жанровой схемы Лукаш отступать не собирается, но при этом внешнее по отношению к герою находится в подчиненном положении по отношению к внутреннему. Мы все время должны задаваться вопросом: существует ли остров на самом деле или только в воображении героя, а если существует, то не возникают ли только в его воображении все новые и новые картины происходящего там. Грань между явью и сном, разумом и безумием, жизнью и смертью может проходить в каждый поворотный момент повести, и это состояние неустойчивого равновесия постоянно отвлекает от сюжета как такового, не дает читателям сосредоточиться на «приключении».

Старик, которого герой встречает на острове, рассказывает, что в это место отовсюду приносит «мертвые корабли»:

« — Тут один я и мертвые корабли... Вы увидите тут мертвцов вашей войны, ваш грандиозный “Титаник”...

— “Титаник”... Он наткнулся на ледяную скалу в 1911 году, — я помню его крушение.

— Да, в 1911 году... До вашей войны... Но я отстал... Книги на кораблях подмочены — я высушил их... Но вот десять лет, как течение не приносит сюда ни одного нового гостя...»¹⁸.

Настоящее снова связывается с конкретными событиями прошлого, и датировка настоящего максимально приближается к времени написания и публикации: старик не может знать ничего, что произошло за последние 10 лет, но он знает о Первой мировой войне.

Вновь начинающий звучать мотив сна на этот раз обрывается героем и автором. Просыпаясь, герой видит над собой старика и убеждается, что находится на острове. Старик оказывается воздухоплавателем Андре, официально погибшим «лет тридцать назад»¹⁹. Андре рассказывает, как воздушный шар, на котором он отправился в полет со своими верными товарищами Стриндбергом и Френкелем, потерпел крушение. Называется и точный день старта — 29 июня 1897 г. Андре говорит, что крушение произошло 28 лет назад, так что автор точно указывает год на тот момент действия — 1925.

¹⁸ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 472–473

¹⁹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 474.

Андре Саломон, Кнут Френкель и Нильс Стриндберг — реальные люди, воздухоплаватели, и они действительно вылетели 11 июля 1897 г. по новому стилю с острова Датский, надеясь достичь Северного полюса. Экспедиция пропала и судьба ее оставалась неизвестной до 1930 г., т. е. в 1926 г., когда был опубликован «Зеленый остров», еще никто о Саломоне и его товарищах достоверно ничего не знал, поэтому обнаружение воздухоплавателя живым было пусть и очень маловероятным, но все же возможным. И отметим, что погибли путешественники на острове, который назывался Белый.

Особенности журнальной публикации «с продолжением» позволили Лукашу поделить текст таким образом, что фантастические персонажи видятся герою только в самом конце второй части в № 16, а вступают в действие лишь в начале третьей. С того что упоминавшееся уже «крылатое чудовище», которое Андре называет Безмолвным, взбирается на борт, и начинается публикация в № 17. Повествование меняется — концентрация фантастического и потустороннего постоянно увеличивается, Андре пробуждает голландского матроса, потерпевшего кораблекрушение в XVII в., затем девушку, конфликты обостряются, эмоции нагнетаются...

В финале повести герой на аэроплане вырывается с Зеленого острова и оказывается в госпитале во Фриско. Он узнает, что нашли его в снегу, на берегу океана. Все рассказанное выше вроде бы объясняется «бредом тифозной горячки»²⁰, но, приехав в Осло, герой узнает, что шхуна «Святой Маврикий», на которой он отправился в плавание, пропала без вести со всей командой три года назад. Возникает хронологическая путаница: прошлое, настоящее и будущее смешиваются в единый клубок. Если шхуна пропала три года назад, то, по прежним подсчетам, герои должны находиться в будущем по отношению к читателям — как минимум, в 1928 г. Но затем герой говорит, что «может быть, в 1926 году мы долетим до Зеленого Острова и вернемся с картами, фотографиями Хельхейма»²¹, а повесть, напомним, публикуется именно в 1926 г.

Звучит в финале и «легендарное» объяснение произошедшего, также выводящее все за рамки обычного хода времен:

²⁰ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

²¹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

С жалостью и печалью посмотрел на меня Амундсен.

— Хельхейм... — тихо сказал он. — Вы были, бедный товарищ, в Хельхейме...

Хельхейм... Я слышал от шведских моряков эту древнюю легенду викингов о Хельхейме...

Там, за северным полюсом, лежит страна забвения и смерти, Зеленый Остров безмолвия, куда выносит со всех океанов затонувшие корабли, где витают души всех погибших в морях... Хельхейм, страна сновидений, тишина...

— Да, я был там... Я принес вам привет от воздухоплователя капитана Андрэ. Он жив.

— Тише, тише, — Амундсен сжал мне руку, — молчите, товарищ... Мне очень жаль вас... Вы видели то, чему никто не поверит... Нам нельзя говорить о том, что мы видим сквозь мглу льдов и снега за полярным кругом... Нам не поверят... Пусть лучше думают люди, что мы ищем там только эту белую, мертвую точку на карте, этот северный полюс...

Он встал и, пожимая мне руку, повторил:

— Мне очень жаль вас... Прощайте, бедный товарищ... Я готовлю новую экспедицию. Вы полетите со мной механиком... Я тоже буду в Хельхейме...

Тогда я поклонился ему и вышел из дома»²².

Остается лишь добавить, что Руаль Амундсен погиб в 1928 г. Гидроплан «Латам-47», среди членов экипажа которого он был, вылетел 18 июня на поиски потерпевшего крушение генерала Нобиле и пропал. Ни Амундсена, ни других членов экипажа, ни самолет так и не нашли. Отметим здесь также, хотя это станет темой отдельной статьи, что в 1926 г. в журнале «Всемирный следопыт» начинается публикация повести А.Р. Беляева «Остров погибших кораблей», и в том же году в Москве впервые издается роман В.А. Обручева «Земля Санникова, или Последние онкилоны».

Чаще всего в произведениях о настоящем, где появляются фантастические изобретения, совершаются фантастические открытия, вмешиваются силы из иных времен и т. п., они используются как движущая сила при развитии сюжета или стимул для раскрытия характеров, но в остальном базовые параметры настоящего не меняются. Собственно изображение настоящего, за исключением наличия

²² Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

в нем некоего «изобретения», фантастическим не является. Однако когда мы говорим о произведениях писателей русского зарубежья, в которых события развиваются в настоящем и в него вводятся фантастических изобретения, значение имеет и место действия.

«По ту сторону» настоящего мы оказываемся не только в текстах, где преобладает мистика или выстраиваются вневременные по сути сюжеты, связанные с путешествиями в фантастические миры. В произведениях, где изображается советская Россия («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого²³), последняя тоже выступает как некая альтернатива настоящего — ее можно назвать «ненастоящее настоящее».

Эта «альтернативность» возникает не только за счет фантастики, но и из-за того, что у писателей в эмиграции нет непосредственных впечатлений о настоящем России, нет знания ее жизни. Россия настоящего для них — как и для большей части их аудитории — вымышленная конструкция, созданная на основе тенденциозной по большей части информации, получаемой за границей, да еще и отфильтрованной и переосмысленной через призму собственных идеологических взглядов.

Происходящее в СССР не имеет аналогов ни в прошлом, ни в других странах в настоящем, советское настоящее нельзя адекватно понять, осознать и изобразить «со стороны», не соприкасаясь с ним. Жизнь в СССР не является фантастикой, поскольку она реальна, но ее реальность не может быть отражена теми, кто там не живет и никогда не был. Показывая «атмосферу», быт, настроения, взаимоотношения людей в СССР, писатели не изображают советское настоящее, а конструируют вымышленное настоящее — причем настоящее это у каждого свое, поскольку строится оно на основе разной комбинации сведений и оценок. Не случайно Павел Тутковский эпиграфом к своей фантастической повести «Перст Божий. (Гибель российской коммуны)» ставит вопрос: «Кто в наше время может разграничить действительность и пылкую фантазию?» [9, с. 5].

Действие большинства фантастических произведений, созданных писателями русского зарубежья в 1920-е гг., разворачивается в России — полностью или частично. Это может быть Россия прошлого («Пугачев-победитель» М.К. Первухина), Россия будущего («За чертополохом» П.Н. Краснова, «Диктатор мира» А.М. Ренникова) или

²³ См. о них подробнее в кн.: [2].

Россия настоящего («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого). Но в любом случае в таких произведениях мы, как правило, имеем дело не со «столкновением эпох», а с проекцией современного общественно-политического, идеологического и духовно-нравственного конфликта, и приведшего к появлению литературы русского зарубежья как таковой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Николаев Д.Д.* Москва будущего в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Н.П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. По материалам международной научной конференции «Первые московские Анциферовские чтения». Москва, 25–27 сентября 2012 г. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 317–322.
2. *Николаев Д.Д.* Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.
3. *Новохатский Д.В.* Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе. Милан: Criterion, 2023. 330 с.

Источники

4. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 763 с.
5. *Краснов П.Н.* За чертополохом: фантастический роман. Берлин: О. Дьякова, 1922. 389 с.
6. *Первухин М.К.* Пугачев-победитель: Историко-фантастический роман. Берлин: Медный Всадник, 1924. 472 с.
7. *Ренников А.М.* Диктатор мира: Роман будущего. Белград: Новое Время, 1925. 208 с.
8. *Ренников А.М.* Комедии. Париж: Возрождение, 1931. 255 с.
9. *Тутковский П.* Перст Божий. (Гибель российской коммуны): Фантастическая повесть. Новый Сад: Святослав, 1924. 122 с.

PAST, PRESENT AND FUTURE IN THE RUSSIAN DIASPORA FANTASTIC LITERATURE OF THE 1920S

© 2024. Dmitry D. Nikolaev

A.M. Gorky Institute of the World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract: The article deals with the fantastic element in the depiction of the past, present and future in the literature of the Russian Diaspora literature in the 1920s. The time where the fantastic story is told reflects the temporal links inside the fictional text, not outside of it, being the authorial reflection of the real present. We can see several fantastic models where the fantastic element does not prevail over the historical one, and also the ones where the alternate history is presented that is close to fantasy as regards the omnipotence of the author's imagination. In the most of the fantastic works written by the authors of the Russian Diaspora in the 1920s, the action takes place in Russia, in whole or in part. It can be Russia of the Past ("Pugatchev the Victorious" by M.K. Pervukhin), Russia of the future (P.N. Krasnov's "Beyond the Thistle") or present-state Russia ("The Finger of God" by P.P. Tutkovsky, "Fire Thieves" by V.Ya. Iretsky). Anyway, in such works we do not usually deal with the "collision of époques" but with a projection of the modern social, political, ideological, spiritual and moral conflict that led to the emergence of the Russian Diaspora literature as it is.

Keywords: literature of the Russian Diaspora abroad, P.N. Krasnov, I.S. Lukash, A.M. Rennikov, M.K. Pervukhin, models of fantastic, fantastical time, comic, satire, alternate history, plausibility, social and moral conflict.

Information about the author: Dmitry D. Nikolaev, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>

E-mail: DDNikolaev@mail.ru

For citation: Nikolaev, D.D. "Past, Present and Future in the Russian Diaspora Fantastic Literature of the 1920s." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 203–233. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

REFERENCES

1. Nikolaev, D.D. "Moskva budushchego v povesti M.A. Bulgakova 'Rokovye iaitsa'" ["Moscow of the Future in M.A. Bulgakov's Story 'The Fatal

- Eggs”]. N.P. Antsiferov. *Filologiya proshlogo i budushchego. Po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Pervye moskovskie Antsiferovskie chteniia”*. Moskva, 25–27 sentiabria 2012 g. [N.P. Antsiferov. *Philology of the Past and Future. Papers of the International Scientific Conference “1st Moscow Antsiferov Readings”*. Moscow, September 25–27, 2012]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012, pp. 317–322. (In Russ.)
2. Nikolaev, D.D. *Ruskaia proza 1920–1930-kh godov: avantiurnaia, fantasticheskaia i istoricheskaia proza* [*Russian Prose of the 1920th–1930s: Adventure, Fantastic and Historical Prose*]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 688 p. (In Russ.)
 3. Novokhatskiy, D.V. *Spasti proshloe: khronokorreksiia v russkoi literature* [*Save the Past: Chronocorrection in the Russian Literature*]. Milan, Criterion Publ., 2023. 330 p. (In Russ.)



АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И АНГЛО-АМЕРИКАНСКАЯ ФАНТАСТИКА: 1950–1970-Е ГГ.

© 2024 г. Д.В. Новохатский

Аннотация: Альтернативная история в русской литературе после успешных экспериментов 1920-х гг. («БЕСЦЕРЕМОННЫЙ РОМАН») исчезает до периода Оттепели. В США в 1939 г. выходит в свет роман «Да не опустится тьма!», ставший классикой хронокоррекции, а в 1950–1960-х гг. формируется целый ряд моделей литературной альтернативной истории. За исключением антиальтернативной истории, не имеющей аналогов в англо-американской альтернативистике (роман Л. Лагина «Голубой человек»), русская литература активно использует эти модели в произведениях 1960–1970-х гг.: «эффект бабочки» («И грянул гром» Р. Брэдбери) реализуется в повести С. Гансовского «Винсент Ван Гог», идея превращения альтернативного мира в реальный («И будет праздник» У. Мура) лежит в основе рассказа «Демон истории»; как и в повести «Се человек» М. Муркока, темпоральная фантастика (путешествие во времени без целей изменения истории) в «Петле гистерезиса» И. Варшавского превращается в хронокоррекцию. Мотив хронопреступления, популярный у американских авторов («Патруль времени» П. Андерсона), в советской фантастике распадается на хроноархеологию (спасение артефактов из прошлого) и хроноконтрабанду (несанкционированный перенос предметов из прошлого в будущее). Возвращение русской литературы к традициям классической хронокоррекции (успешное запланированное изменение прошлого) происходит лишь в середине 1970-х гг. в детско-юношеском цикле Кира Булычева «Приключения Алисы».

Ключевые слова: фантастика, литературная альтернативная история, хронокоррекция, путешествие во времени, история литературы.

Информация об авторе: Дмитрий Владимирович Новохатский — кандидат филологических наук, доцент.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6309-5428>

E-mail: terobenni@mail.ru

Для цитирования: *Новохатский Д.В.* Альтернативная история в русской литературе и англо-американская фантастика: 1950–1970-е гг. // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 234–255. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-234-255>

Известный теоретик литературы Дарко Сувин определяет научную фантастику как «литературный жанр, необходимым и достаточным условием существования которого является наличие и взаимодействие остранения и познания, а главным формальным приемом изображение придуманного мира, альтернативного эмпирической среде, в которой находится автор» [15, р. 7–8]. Эти принципы лежат в основе альтернативной истории: новый, воображаемый мир строится на остранении: уже известная фактическая история осмысливается по-новому; когнитивная же часть альтернативной истории — воплощение в изображаемой художественной реальности таких тенденций развития общества, которые существовали реально, но в силу объективных исторических закономерностей остались нереализованными.

Одним из центральных формально закрепленных когнитивных элементов (по Сувину) альтернативной истории является «точка бифуркации» — «такой период в развитии системы, когда <...> система перестраивается, выбирает один из возможных путей дальнейшего развития, то есть происходит некий фазовый переход» [7, с. 88]. Конкретно для альтернативной истории точка бифуркации — это такой момент прошлого, в котором происходит расхождение с объективно зафиксированной историей; авторы альтернативной истории «исходят из понимания того, что количество альтернативных вариантов развития любой ситуации во много раз превышает те возможности, которые реализовались в действительности» [16, р. 193].

Необходимо различать «чистую» альтернативную историю, в которой художественная реальность показана как объективная данность, и альтернативно-историческое путешествие в прошлое (альтернативно-историческое попаданчество; хронокоррекция), допускающее перемещение во времени: точка бифуркации и следующая за ней альтернативная реальность представлены не как объективная дан-

ность, а как результат действий конкретного человека — попаданца (хронопутешественника) в прошлое.

В отличие от исторической науки, где сложилась определенная традиция альтернативно-исторического (контрфактического) моделирования, исследования художественных альтернативно-исторических произведений до настоящего времени носят спорадический характер; спорным является теоретический статус альтернативной истории (жанр, метажанр, тематическая группа), отсутствует признанная структурная и содержательная классификация, фрагментарно представлен анализ развития литературной альтернативной истории на различном национальном материале и ее периодизация. Цель статьи — осветить развитие альтернативной истории в русской литературе в связи с англо-американской фантастикой в 1950–1970-е гг.

Художественная альтернативная история в полноценном виде (т. е. осмысляемая и автором, и читателем как таковая) появляется уже в XIX в. — отметим, например, пионерский роман 1836 г. «Наполеон и завоевание мира» («Апокриф Наполеона») Луи Жоффруа (“*Napoleon et la conquette du monde (1812–1832)*”), изображающий счастливое окончание русской кампании и построение мировой империи под руководством Наполеона Бонапарта. Огромное влияние на развитие альтернативной истории оказал выход в свет в 1889 г. знаменитого произведения Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», в котором впервые используется мотив хронопутешествия в прошлое: попаданец-американец Хэнк Морган пытается построить новое прошлое сообразно своим представлениям о его правильности¹. Если «Янки...» носит явно сатирический характер, то роман «Аристопия: романная история Нового Света» (“*Aristopia: A Romance-History of the New World*”, 1895) Каstellо Холфорда закладывает в американской литературе «серьезную» традицию построения утопического альтернативного прошлого. Холфорд изображает альтернативную историю колонизации и первых десятилетий США, где иной путь развития помогает Америке стать мировым лидером к концу XIX в. Как замечает Б. Карвер, «несмотря на совершенно различные цели написания своих произведений, отсутствие или наличие сатиры, оба писателя — и Твен, и Холфорд — пытаются анализировать проблемы развития Америки в конце XIX столетия через возвращение к “правильной” политической жизни европейских государств» [11, р. 209].

¹ В дореволюционной России «Янки...» был хорошо известен: первый перевод на русский язык, выполненный Н. Федоровой, вышел в 1896 г., в 1911 г. был опубликован второй перевод авторства З. Журавской.

Освоение альтернативно-исторического дискурса русской литературой началось с небольшой оккультной повести «Кинемодрама (Не для кинематографа)»², написанной Петром Успенским и впервые напечатанной в 1910 г. «Кинемодрама...» описывает возвращение некоего Ивана Осокина на двенадцать лет назад, в собственную юность, в попытке изменить свое прошлое и прожить новую, лучшую жизнь. Вскоре появились русские альтернативно-исторические произведения, достаточно четко следующие канону, заложенному в американской литературе; их автором стал Михаил Первухин: в 1917 г. выходит в свет роман «Вторая жизнь Наполеона», а в 1924, в берлинской эмиграции, роман «Пугачев — победитель».

Как известно, «советская фантастика 1920-х годов и посвященная ей литературная критика находились еще в стадии становления. Это объясняет <...> поиск способов создания научно-фантастического художественного образа, научно-фантастического сюжета, героя» [4, с. 144]. В рамках этого поиска появляются первые «советские» альтернативные истории: роман Георгия Гайдовского «Картонный император» (1924), весь тираж которого был уничтожен, так как книга вызвала подозрение советских цензоров, и наиболее яркий образец раннего советского хронопопаданчества — «БЕСЦЕРЕМОнный РОМАН»³ (1928), созданный тремя авторами — Вениамином Киришгорном, Иосифом Келлером и Борисом Липатовым. По сюжету молодой русско-американский инженер Роман Владычин изобретает машину времени и *намеренно* переносится из 1922 г. на поле битвы при Ватерлоо, в 1815 г. Пользуясь послезнанием, Роман легко спасает армию Наполеона от позорного поражения и становится фактическим правителем Франции, после чего завоевывает Европу и организует мировую пролетарскую революцию. Несмотря на то, что Роман Владычин — первый «классический» русский попаданец, а «БЕСЦЕРЕМОнный РОМАН» — «первый роман, который можно назвать альтернативно-историческим в полном смысле этого слова» [6, с. 27], это произведение осталось малоизвестным и до настоящего времени лишь эпизодически упоминается в некоторых работах⁴.

² Также выходила под названием «Странная жизнь Ивана Осокина».

³ В тексте произведения авторы указывают, что название должно писаться заглавными буквами: так сохраняется омонимия термина *роман* и мужского имени *Роман*, и эпитет *бесцеремонный*, соответственно, характеризует как поведение главного героя, Романа Владычина, так и обращение авторов с историей.

⁴ Например, в монографии Е. Петуховой и И. Черного (Глава 1. Истоки современно-го русского историко-фантастического романа), см.: [8, с. 5–37].

По модели «БЕСЦЕРЕМОННОГО РОМАНА» построен американский альтернативно-исторический роман Л. Спрэг де Кампа «Да не опустится тьма!» (“Lest Darkness Fall!”), вышедший в 1939 г. Это вполне серьезная программа по коррекции истории: американский археолог Мартин Пэдуэй, попав из предвоенной фашистской Италии в раннесредневековое государство остготов, с помощью серии хитроумных изобретений предотвращает наступление «Темных веков» и изменяет ход мировой истории; прогрессорская «схема Пэдуэя ныне повторяется в большинстве попаданческих книг о всезнайке»⁵.

После 1920-х гг. тема альтернативной истории надолго исчезает из советской фантастики; «большинство советских писателей-фантастов предпочитало помещать утопию в более или менее отдаленное будущее, а не размышлять о возможностях, оставшихся в прошлом» [14, р. 23]. Причину отказа от альтернативной истории в русской литературе следует искать в сущности соцреализма и в марксистской концепции истории. Историческое развитие в марксизме мыслится как закономерная, детерминированная смена общественных формаций, в которой высшей точкой развития является коммунистическое общество. По этой причине альтернативная история не интересна для соцреализма, а художественная коррекция прошлого невозможна: «Подобный подход противоречил марксистско-ленинскому принципу исторического детерминизма и закономерности исторического развития» [1, с. 199]. В русле этих тенденций на Первом съезде советских писателей (1934 г.) был четко обозначен курс отечественной фантастики на изображение *ближайшего* будущего⁶.

Так называемая «фантастика ближнего прицела» доминировала в СССР до начала космической эры; как отмечает Мария Галина, «альтернативно-историческая научная фантастика и попаданческая научная фантастика процветали на Западе <...>, но не получили популярности в послевоенном Советском Союзе» [12, р. 47]. Возврат к теме альтернативной истории в советской литературе произошел лишь в середине 1960-х гг. в романе «Голубой человек» Лазаря Лагина (1957–1964). Это типичное произведение периода Оттепели, проникнутое надеждой на обновление общества и возвращение к изначальным коммунистическим идеалам. Этот роман представляет собой

⁵ Невский Б. Попаданцы: штампы и открытия // Мир фантастики. 2012. № 9 (109). С. 52.

⁶ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1989. 668 с. (Репринт. изд. 1934 г.). См., например, выступления Ильи Эренбурга (с. 182), Льва Кассиля (с. 171), Емельяна Ярославского (с. 240).

особый случай в истории альтернативно-исторических произведений: его можно назвать образцом *антиальтернативной истории*⁷, так как вместо того, чтобы исправлять ошибки истории и творить альтернативную утопию, противопоставленную реальности, главный герой «Голубого человека» всеми силами пытается участвовать в осуществлении *реального*, а не альтернативного прошлого.

По сюжету романа, обыкновенный советский парень⁸ Юрий Антошин внезапно переносится из 1959 в 1894 г., где проводит около шести месяцев, после чего так же внезапно возвращается в свое время, в тот же вечер, когда начались его приключения. Главное отличие «Голубого человека» от классического инварианта альтернативно-исторической хронокоррекции — отсутствие идеи коррекции истории; при этом роман построен на классическом попаданческом приеме двоемирия: в постоянном контрасте с дореволюционной Россией раскрывается совершенство советского строя и высокий моральный облик советского гражданина. В отличие от хронокорректоров, тяжело переживающих несправедливость истории, Антошин глубоко уверен в справедливости будущего, которое случится. Он не собирается изменять историю, однако все же он решает вмешаться в нее единственным возможным способом: внести посильный вклад в дело революции и лично участвовать в борьбе за коммунистические идеалы.

Отсутствие необходимости изменять историю приводит к нескольким важным концептуальным особенностям. Например, в романе отсутствуют точки бифуркации, привязанные к известным историческим событиям, такой точкой становится собственно появление хронопутешественника в прошлом. В отличие от Владычина или Пэдуэя, Антошин не должен устанавливать контакты с «сильными мира сего», способными повлиять на ход истории. В то же время вопрос ответственности хронокорректора за будущую историю в «Голубом человеке» решается в классическом ключе — отказ Антошина от индивидуального изменения истории не равноценен отказу от участия в ее создании. Антошин выбирает коллективную борьбу, что выражает концептуальную точку зрения советского человека: примат коллективизма над индивидуализмом. Для Лагина установление высшей

⁷ Термин «антиальтернативная история» используется К. Хеллексон в другом смысле, о чем далее в статье.

⁸ Биография Антошина — пример «усредненного» молодого советского гражданина 1950-х гг.: отец погибает на фронте в Великую Отечественную войну, мать умирает в послевоенные годы, Антошин воспитывается в детдоме, на момент описываемых событий совмещает работу на заводе с заочной учебой в институте.

формы общественного строя — коммунистической — закономерный и неизбежный процесс, который не может зависеть от воли одного человека.

Появление «Голубого человека» — это лишь частичный возврат к традиции жанра в русской литературе, начатой в первой трети XX столетия в произведениях П. Успенского, М. Первухина, И. Келлера и соавторов и прерванной триумфом «фантастики ближнего прицела». Очевидно, что произведение, подобное «Голубому человеку», не могло возникнуть в англо-американской культуре, где не происходило процессов, аналогичных советской Оттепели. Тем не менее, именно в американской литературе в 1950–1970-е гг. появилось несколько моделей литературной альтернативной истории, которые позже проявились и в русской литературе, иногда — как результат конвергенции литературных систем, иногда — в качестве очевидно-го заимствования.

Среди знаковых американских произведений, ставших образцами таких моделей в 1950–1970-е гг., можно назвать рассказ «И грянул гром» Рэя Брэдбери (1952; русский перевод — 1963); роман «И будет праздник»⁹ Уорда Мура (1953), роман «Конец Вечности» Айзека Азимова (1955, русский перевод — 1966), цикл «Патруль времени» Пола Андерсона (первый рассказ вышел в 1955, русский перевод — 1981). В 1960-е отметим знаменитый роман «Человек в высоком замке» (1962) Ф.К. Дика и повесть «Се человек» Майкла Муркока (1966–1967), позже переработанную в роман (1969).

Интересно, что все эти произведения разрабатывают идеи хронокоррекции и *рукотворного* создания альтернативной истории. Единственным исключением является «чистая» альтернативная история «Человек в высоком замке», в англо-американской литературе» вызвавшая волну интереса авторов и читателей к художественной литературе, изображающей мир, в котором Вторая мировая война заканчивается победой стран Оси. В то же время русскоязычный читатель открыл для себя роман Ф.К. Дика только в 1991 г., поэтому оказать существенного влияния на русскую литературу рассматриваемого периода он не мог. Единственная русская «чистая» альтернативная история 1950–1970-х гг. — это роман Василия Аксенова «Остров Крым» (1979, напечатан в эмиграции в 1981 г.), где точкой бифуркации выступает гражданская война 1918–1920 гг., по итогам кото-

⁹ Перевод наш, роман не переведен на русский язык; название в оригинале — *Bring the Jubilee*.

рой Крым (в рамках альтернативной географии романа являющийся островом) остается под властью белогвардейцев и существует как независимое государство.

Количество зарубежных альтернативно-исторических произведений, доступных среднестатистическому советскому читателю вплоть до 1980-х гг. (т. е. в официальном переводе) практически ограничивалось известным еще с дореволюционных времен «Янки...» Марка Твена, «Путешествием Пана Броучека, на этот раз в XV век» Сватоплука Чеха (русский перевод — 1955 г.), романами А. Азимова и рассказами Рэя Брэдбери. В то же время в СССР в ограниченных масштабах циркулировали зарубежные издания на языке оригинала, которые не только могли быть доступны любителям жанра, но и оказывали определенное влияние на советских авторов: например, очевидна сюжетно-композиционная связь между повестью «Се человек» (официальный русский перевод — 1994) и повестью Ильи Варшавского «Петля гистерезиса» (1968).

Рассказ «И грянул гром» Рэя Брэдбери в СССР был переведен через десять лет после публикации за рубежом (1952–1963). Этот рассказ известен использованием так называемого «эффекта бабочки»: по сюжету, раздавив бабочку в прошлом, неосторожный хронопутешественник превращается в хронокорректора, так как из-за этого, казалось бы, незначительного инцидента относительное будущее (исходное настоящее хронопутешественника) необратимо изменяется. Иными словами, «эффект бабочки» — это зависимость относительного будущего от изменений в прошлом; непосредственно в рассказе «хронотоп не просто имеет дуальный характер (воплощая бинарную оппозицию «прошлое» / «будущее»), но он «троичен», поскольку путешествие по пространственно-временному кольцу переосмысливается Р.Д. Брэдбери: вместо возвращения в точку начала путешествия, герои посещают три абсолютно разных пространства» [10, с. 113]. Эта концепция неоднократно встречается в советской литературной альтернативистике 1950–1970-х гг., достигая апогея в повести Севера Гансовского «Винсент Ван Гог» (1970), где из-за действий протагониста в прошлом будущее изменяется настолько, что в него невозможно вернуться. В то же время необходимо отметить, что идея удачного намеренного изменения истории по-прежнему не встречается в произведениях этого периода, что согласовывается с марксистско-ленинской идеологией. Как указывал в 1974 г. советский литературовед Юлий Кагарлицкий, «современные фантасты не могут пренебречь положением о том, что направление хода истории определяется чем-то большим, нежели простая равнодействующая человеческих волей».

Мысль о том, что в истории действуют силы, находящиеся вне человека, стала общим достоянием нашего времени» [2, с. 148].

Зависимой концепции соотношения прошлого и будущего противопоставлена независимая концепция, в которой никакое изменение прошлого, совершенное хронопутешественником, не способно изменить настоящее, т. е. причинно-следственная связь между прошлым и будущим отсутствует. Именно такая концепция, как будет показано ниже, воплощается в цикле Кира Булычева «Приключения Алисы», в частности в повестях «День рождения Алисы» (1974) и «Лиловый шар» (1982).

Огромное влияние на развитие мировой альтернативной истории оказал роман Айзека Азимова «Конец Вечности» (1955), описывающий целенаправленное изменение истории, осуществляемое могущественной организацией под названием «Вечность». По роману, «Вечность» «поставила своей целью оптимизировать историю человечества методом точно рассчитанных “минимально необходимых воздействий”» [5, с. 28], т. е. корректирует историю по своему усмотрению, однако ее деятельность носит тайный характер и скрыта от обывателей; агенты Вечности имеют возможность путешествовать во времени. Учитывая, что в Советском Союзе Азимов был одним из «благонадежных» американских фантастов, в 1966 г. вышел первый перевод романа на русский язык. В советской фантастике идее организации, контролирующей историю, зачастую соответствует чисто советская реалья, перенесенная в фантастический антураж, — Научно-исследовательский Институт Времени или какое-либо научное учреждение с подобным названием. Функции такого НИИ, однако, кардинально отличаются от задач «Вечности» у Азимова: в советской фантастике на первый план выходит защита времени от несанкционированного вмешательства (*хронопреступлений*) и *хроноархеология*.

Идея хронопреступления, т. е. преступления, совершаемого путешественником из другой эпохи, по-видимому, впервые появляется в рассказах американского фантаста Бима Пайпера, позже объединенных в цикл “*Paratime*”. Первые два рассказа будущего цикла, «Он ходил рядом с лошадьми» (“*He Walked Around the Horses*”) и «Полицейская операция» (“*Police Operation*”)¹⁰ были напечатаны в американском журнале “*Astounding Science Fiction Magazine*” в 1948 г. После Пайпера в англо-американской фантастике, «начиная с 1950-х гг., сложилось целое направление о “патрулях времени”, представлен-

¹⁰ Перевод названий наш — Д.Н.

ное произведениями Пола Андерсона, Роберта Силверберга, Дэвида Дрейка и других авторов» [8].

В цикле Пола Андерсона «Патруль времени» акцент ставится на превентивной функции службы охраны времени: учитывая, что Андерсон использует зависимую концепцию времени, хронопреступление в мире его произведений приводит к созданию альтернативной истории; соответственно, Патруль времени призван препятствовать таким попыткам. Анализируя этот сюжетный ход, Карин Хеллексон приходит к выводу, что «Патруль времени» представляет собой образец антиальтернативной истории (подр. см.: [13]). Отметим, что использование термина «антиальтернативная история» относительно творчества Пола Андерсона все же представляется, по меньшей мере, сомнительным: как и в антиальтернативном «Голубом человеке», в «Патруле времени» провозглашается примат реально случившейся истории над любыми возможными вариантами ее коррекции, однако в «Голубом человеке» под антиальтернативной историей понимается идея полного *отсутствия необходимости коррекции истории*, в результате чего альтернативная история не возникает, тогда как в цикле Андерсона речь идет, скорее, об *антихронокоррекции*, так как альтернативная история — как побочный эффект преступлений — возникает, однако подлежит уничтожению (возврату к реальной истории).

Вообще советская фантастика в 1950–1970-е гг. зачастую развивается по моделям, отличным от американской массовой литературы, однако мотив хронопреступления, позволяющий ввести в альтернативно-историческую фантастику элементы массовых жанров, прежде всего, авантюрно-приключенческого романа и детектива, был усвоен отечественными авторами практически моментально. Для зарубежной фантастики характерно совершение преступления в настоящем (или объективном будущем) и бегство преступника в прошлое, тогда как для советских произведений характерна *хроноконтрабанда*, т. е. несанкционированный перенос предметов из прошлого в будущее, чаще всего — с целью личного обогащения.

Примером может служить рассказ Евгения Войсунского и Исая Лукодянова «На перекрестках времени» (1964), в котором объектом похищения из 1911 г. в будущее становится выставленная в Лувре статуя Ники Самофракийской. Противоположностью хроноконтрабанде в советской литературе этого периода выступает хроноархеология — спасение ценных артефактов из прошлого в научных целях, рассматриваемое с безоговорочно позитивных позиций. Хроноархеология неоднократно встречается, например, у Кира Булычева — кроме «Приключений Алисы», можно назвать рассказ «Поломка на линии»

(написан в 1968 г., опубликован в 1970 г.), в котором современник автора и читателя случайно обнаруживает некий «грузовой лифт» между эпохами и использует эту возможность, чтобы помочь любимому писателю, умирающему от голода в блокадном Ленинграде.

То, как идея хронопреступления видоизменилась в советской фантастике, демонстрирует повесть Севера Гансовского «Винсент Ван Гог» (1970), обнаруживающая значительное типологическое сходство с «Голубым человеком». Так же, как у Лагина, в «Винсенте Ван Гоге» фантастическая предпосылка (путешествие в прошлое) сочетается с поэтикой реалистического исторического романа; если Голубой человек — своеобразный путеводитель по дореволюционной Москве и энциклопедия жизни московских рабочих конца XIX — начала XX в., то реалистическое содержание повести Гансовского очевидно из ее названия — это не только романизированные фрагменты биографии Ван Гога, но и искусствоведческое пособие по наиболее известным его произведениям.

В мире повести путешествие во времени является общеизвестным научным изобретением. Оно не связано с путешествием в пространстве, так как попаданец в эпохе назначения появляется абсолютно в той же географической точке, где он находился в своем времени. Перемещаться можно только в относительное прошлое и обратно; в относительное будущее перемещаться невозможно, так как абсолютного будущего нет, хотя существует будущее относительное: «Будущее — это бесконечность альтернативных вариантов, и какой из них станет бытием, полностью диктуется всеми нами» [18, с. 212].

Прошлое можно изменить, воздействовав на него из будущего, однако результат этого изменения непредсказуем, так как «и прошлое, и будущее — все существует одновременно» [18, с. 125]; «любое изменение в прошлом вызывает новую последовательность событий <...> вся история мгновенно в нулевое время перестраивается, а людям кажется, что всегда так и было» [18, с. 138], — это последовательное воплощение «эффекта бабочки». В этой модели множеству вариантов неслучившегося будущего противопоставлена строгая линейность *единственного* объективного прошлого, могущего изменяться неисчислимым количеством раз.

Главный герой — хроноконтрабандист, стремящийся купить картины еще неизвестного Ван Гога за бесценок в прошлом и продать их за огромную сумму в своем настоящем, — несколько раз незаконно отправляется в прошлое; там он сначала навещает Иоганну — распорядительницу наследия Ван Гога, а позже три раза встречается с самим Ван Гогом: «Я видел художника, когда он только начинал зани-

маться живописью, посетил и в середине пути. Теперь имело смысл посмотреть, каким Ван Гог будет к концу своей жизни» [18, с. 192]. Отметим, что главный герой пытается не только обмануть историю, но и изменить ее: каждый раз он не крадет, а покупает картины у художника, рассчитывая, что на полученные деньги Ван Гог сможет улучшить свое стесненное материальное положение.

Композиция «Винсента Ван Гога» следует кольцевому принципу: за путешествием главного героя в прошлое следует возвращение в его настоящее, несколько изменившееся в результате хронопутешествия, затем следует новое путешествие, новое возвращение и так далее. Причиной возвращений протагониста в прошлое является неконтролируемость созданной, т. е. альтернативной истории — ему удается перенести картины Ван Гога в свое настоящее (относительное будущее), но каждый раз из-за изменений объективной истории эти картины теряют свою ценность.

Важно отметить, что в системе темпоральных отношений, предлагаемой Гансовским, предусмотрена возможность исправления изменений истории — возвращения к ее предыдущему варианту. Именно этим занимается главный герой повести, каждый раз пытаясь «перекрыть» историю по своему варианту. Композиционное кольцо разрывается после третьей встречи главного героя с Ван Гогом — по какой-то причине портал для перемещений не срабатывает, и протагонисту приходится навсегда остаться в прошлом, прожив *личную* альтернативную историю. Эта история практически совпадает с той, которая считалась объективной в настоящем протагониста, за исключением его последней, третьей встречи с художником, которая становится частью *объективной* реальности. Таким образом, протагонист «Винсента Ван Гога», помимо собственного желания, навсегда остается в альтернативной истории, созданной им самим.

«Советская» сущность повести Гансовского проявляется в сильном воспитательном элементе: по ходу развития сюжета повесть из авантюрно-приключенческой превращается в философское повествование о силе искусства. Происходит полное перерождение главного героя: под влиянием общения с Ван Гогом он превращается из легкомысленного эгоистичного афериста, мечтающего лишь об обогащении, в тонко чувствующую искусство личность, посвящающую свою жизнь служению обществу (участие в Сопrotивлении в годы Второй мировой войны, работа сторожем в музее Ван Гога). «Винсент Ван Гог» — это и «взрослый» вариант советской повести воспитания, типологически близкий философско-этическому течению в советской фантастике 1960–1970-х гг.

Морально-этический компонент, вытесняющий на второй план собственно детективно-приключенческие мотивы, в целом характерен для советской хронокоррекции 1960–1970-х гг. Например, в рассказе Дмитрия Биленкина «Принцип неопределенности» (1973), главный герой, хронопатрульный Берг, жертвует своей жизнью ради спасения незнакомой девушки. Биленкин подробно излагает законы хронопутешествия и ограничения на изменение прошлого. В стремлении дать строгую научную основу хронокоррекции проявляется яркое отличие советских произведений от соответствующих англо-американских — если в «Патруле времени» Пола Андерсона или «Поиске на перекрестке времен» Андрэ Нортон (1955–1956) внимание уделено, прежде всего, динамическому сюжету, то у Биленкина подробно разбираются постулаты «темпоралики», науки, изучающей закономерности взаимодействия пространства и времени. Типичная для фантастики этого периода служба охраны времени, в которой работает Берг, выполняет двоякую функцию: кроме, собственно, защиты прошлого от преступных вмешательств (т. е. противодействия созданию альтернативной истории), эта служба занимается хроноархеологией.

Очередной моделью, заложенной в англо-американской альтернативистике и позже развитой в советской фантастике, является замена альтернативной истории объективной реальностью: хронокорректор, изначально обитающий в альтернативно-историческом мире, таким образом изменяет историю, что она совпадает с реально зафиксированной. Первый раз этот прием зафиксирован в романе “Bring the Jubilee” (1953) американского фантаста Уорда Мура: главный герой романа, Ходж Маккормик Бекмейкер, — живет в альтернативном XX в.; в его мире Конфедерация одержала победу над Севером в Гражданской войне¹¹. С помощью машины времени Ходж из 1952 г. отправляется в 1863, где непреднамеренно убивает одного из авторов будущей победы Юга в войне. В итоге последующая история изменяется, однако не непредсказуемо, а в сторону слияния с объективной реальностью. Ходж навсегда остается в новом для себя мире; при этом он сохраняет полное знание о своей изначальной реальности. В эпилоге романа рассказывается о книге, найденной потомками Ходжа и повествующей об альтернативном мире, в котором он вырос.

Роман Уорда до настоящего времени не переведен на русский язык, однако нельзя не отметить типологическое сходство “Bring the

¹¹ Как известно, победа Юга в войне 1861–1865 гг. — частая точка бифуркации в американской фантастике.

Jubilee” и рассказа Севера Гансовского «Демон истории» (1968). Так же как в романе Уорда, у Гансовского используется «хронокоррекция наоборот»: главный герой, некий Чисон, обитает в альтернативной реальности, которая из-за его действий в прошлом сливается с исторически зафиксированной, т. е. становится объективной. Действие рассказа изначально разворачивается в альтернативном мире, история которого схожа, но не совпадает с реальной историей XX в. — в Мировой войне легко угадывается Вторая мировая война, в фигуре Астера — Гитлер; по-иному функционируют, но легко распознаются механизмы массового уничтожения людей, практиковавшиеся нацистами.

Чисон, подобно Ходжу и другим протагонистам *запланированного* хронопутешествия, отправляется в предварительно выбранную точку бифуркации — день, когда происходит неудачная попытка убийства Астера; его цель — устранить Астера и предотвратить наступление Мировой войны. Таким образом, если Ходж изменяет историю по чистой случайности, то Чисон придерживается идеи зависимости истории от действий «сильной личности», роль которой в рассказе играет Астер: по мнению Чисона, как только исчезнет Астер, история тут же примет кардинально иной, менее трагичный оборот.

Однако события рассказа опровергают это предположение: Астер убит, попаданец возвращается в свое тело в будущее, и под воздействием изменения прошлого история действительно становится другой — но не кардинально, как предполагал Чисон: меняются лишь детали; воспоминания протагониста заменяются новыми, соответствующими измененной объективной истории: «Какой-то процесс происходил в его сознании <...> Одно представление о прошедшей эпохе сменялось другим, и то, прежнее, растворялось безвозвратно в небытии» [19, с. 177]. В итоге новая реальность, альтернативная для Чисона, — это объективная реальность нашего мира, в которой место Астера занял Гитлер — второстепенный персонаж рассказа, которого главный герой встречает в прошлом. Как резюмирует Виктор Ковалев, «на смену одному бесноватому придет другой и будут использованы другие технологии массового уничтожения» [3, с. 154].

В отличие от “Bring the Jubilee”, Гансовский обращается непосредственно к читателю и объясняет марксистско-ленинскую концепцию истории: «Истории безразлично один, второй или третий <...> Суть не в личности, а в чем-то большем: в инерции обстоятельств, экономике, расстановке классовых сил <...> никто не силен настолько, чтоб одним собой образовать атмосферу времени» [19, с. 177–178]. Иными словами, Историю по своему усмотрению изменить невоз-

можно, прежде всего, по той причине, что она являет собой совокупность факторов, не зависящих от конкретных личностей; История творит «сильных людей», а не наоборот.

Модель, в которой сочетаются элементы альтернативной истории и классической темпоральной фантастики, представлена в повести Ильи Варшавского «Петля гистерезиса» (1968), построенной на использовании эффекта хроноклазма (временной петли). Главный герой, ученый из будущего Курочкин, путешествует в I в. н. э. с целью опровергнуть реальность Иисуса Христа, однако в итоге проведенные им в прошлом четыре дня становятся основой рассказов о жизни Иисуса, причем в роли Мессии оказывается сам Курочкин — попаданец «наоборот», так как вместо альтернативной истории (как последовательности событий) он создает альтернативное начало *объективной* истории. Курочкин отправляется в прошлое как хронотурист, но в итоге становится творцом истории (хронокорректор).

«Петля гистерезиса» — единственный среди рассмотренных в настоящей статье случаев, когда можно практически с полной уверенностью утверждать, что речь идет не просто о влиянии или конвергенции образцов альтернативной истории в двух национальных литературах, а о прямом заимствовании: идея повести Варшавского наследует повести Майкла Муркока «Се человек» (1966), где главный герой — Карл Глогауэр, как и Курочкин, отправляется в прошлое в поисках Иисуса Христа и в итоге сам умирает на Голгофе. «Петля гистерезиса», подобно многим советским фантастическим произведениям 1960-х гг. (и в отличие от американского варианта сюжета), носит ярко выраженный сатирический характер. Так, описание Научно-исследовательского института, занимающегося организацией хронопутешествий, весьма схоже с НИИЧАВО из повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965), где открыто высмеивается советская бюрократия.

Интересно, что через несколько лет после публикации «Се человек» (в 1969 г.) Муркок переработал ее в полноценный роман; значительной переработке по сравнению с первым изданием подверглась и повесть Ильи Варшавского: в первом издании¹² путешествие Курочкина в прошлое оказывалось фикцией, подстроенной его коллегами по работе, что акцентировало социальную сатиру в произведении. В последующих изданиях¹³ автор изменил концовку, в результате чего

¹² Журнал «Искатель», № 4 за 1968 г.

¹³ Начиная с издания в сборнике «Лавка сновидений» (М.: Сов. писатель, 1970).

главной темой рассказа стали взаимоотношения человека и времени: у Варшавского не просто опровергается власть человека над историей, а сам человек, не осознавая того, становится орудием истории.

Наконец, к середине 1970-х гг. в русской альтернативистике снова появляется классический хронокорректор, подобный Роману Владычину или Мартину Пэдуэю. Учитывая общую ситуацию, сложившуюся в советской культуре в этот период, не удивительно, что это происходит в литературе, ориентированной на детей и юношество, конкретно — в уже упомянутом цикле Кира Булычева «Приключения Алисы» (1965–2003), посвященном приключениям девочки Алисы Селезневой из XXI в. Некоторые повести цикла — классическая темпоральная фантастика, в которой либо Алиса выступает хронотуристом (рассказ «Свой человек в прошлом» (1965) из сборника «Девочка, с которой ничего не случится»), либо в ином времени развивается авантюрно-приключенческий сюжет (повесть «Сто лет тому вперед», 1978; подцикл «Алиса и ее друзья в лабиринтах истории»). В мире Алисы путешествия во времени (исключительно в относительное прошлое, т. е. предшествующее настоящему Алисы) доступны и научно обоснованы, однако строго регламентированы и находятся в ведении Института Времени. Альтернативно-историческими являются повести «День рождения Алисы» и «Лиловый шар», в которых Алиса путешествует назад во времени, чтобы исправить прошлое и спасти настоящее, т. е. играет роль попаданца-корректора прошлого.

У Булычева альтернативно-историческое попаданчество развивается в героической плоскости и в какой-то мере отражает опасения эпохи Холодной войны: в обоих произведениях используется мотив спасения мира от биологической катастрофы — некой инфекции, которая убивает все живое («День рождения Алисы») или провоцирует массовое безумие и бесконтрольное насилие («Лиловый шар»). Наиболее полно этот мотив разрабатывается в «Дне рождения Алисы»: действие происходит на лишенной гуманоидной жизни планете Колеида, население которой погибло от загадочной болезни под названием «космическая чума». Алисе предстоит вернуться в прошлое с разработанной против космической чумы вакциной, использовать лекарство и таким образом вернуть колеидскую цивилизацию к жизни; после серии приключений в прошлом, Алиса выполняет задание и возвращается на «оживленную» Колеиду.

В этом случае очевидны элементы альтернативно-исторического попаданчества: осознание несправедливости настоящего (гибель колеидцев), осознание возможности изменения настоящего путем воздействия на прошлое, запланированное путешествие в прошлое,

наконец, успешное изменение прошлого в общественно значимых целях (ни сама Алиса, ни в целом земляне получают никакой прямой выгоды от исправления истории). Отметим, что это изменение носит ограниченный, «точечный» характер: «оживление» Колеиды не влечет за собой никаких последствий глобального масштаба и никак не влияет на всеобщую историю.

При этом знание о «мертвой» Колеиде, кроме Алисы, сохраняют члены космической экспедиции, ожидающие возвращения девочки из прошлого: «Мы увидели, как в одну секунду поля стали зелеными. И высокие дома выросли на месте старого города <...> И мы поняли, что Алиса убила космическую чуму» [17, с. 232]. Этот эффект отличен от ситуации, когда попаданец возвращается в новое настоящее, появившееся в результате коррекции истории, и только он сохраняет знание о реальности, существовавшей до изменений истории (например, в повести «Винсент Ван Гог»).

В более поздней повести «Лиловый шар» также используется мотив спасения мира от катастрофы, однако, по сравнению с «Днем рождения...», этот мотив менее разработан и более отклоняется от классического варианта: трагедия еще не случилась, но путешествие в прошлое должно исключить какую-либо ее возможность. По сюжету, некая инопланетная раса в далеком прошлом оставила на Земле бактериологическое оружие замедленного действия («лиловый шар»), которое должно уничтожить все живое и таким образом подготовить планету для колонизации. Задача Алисы, действующей все так же в общественно значимых гуманистических целях, — найти лиловый шар и не допустить его попадания в будущее; здесь видится негативный вариант хроноархеологии — обнаружение предмета в прошлом не для его переноса в безопасное будущее, а для его уничтожения. Важно то, что и здесь реализуется та же концепция времени и истории, что и в «Дне рождения...»: целенаправленное воздействие на прошлое способно изменить настоящее, однако коррекция носит точечный характер и никак не влияет на общий характер настоящего главной героини; «эффект бабочки» не реализуется.

Таким образом, богатый арсенал отечественной альтернативной истории, накопленный к 1930-м гг. («БЕСЦЕРЕМОННЫЙ РОМАН», романы Михаила Первухина), в 1950–1970-е гг. оказался практически не востребованным советскими авторами. Этот период в развитии отечественной литературной альтернативной истории характеризуется активным использованием различных сюжетно-композиционных моделей и мотивов, ранее представленных в англо-американской фантастике. Единственной моделью, активной в

русской литературе и неизвестной англо-американской фантастике, является антиальтернативная история («Голубой человек» Лазаря Лагина), что объясняется типичной «оттепельной» поэтикой этого произведения и его соответствию постулатам марксистско-ленинской концепции истории. Взаимодействие русской и англо-американской альтернативистики в некоторых случаях сводится к явному заимствованию («Петля гистерезиса» Ильи Варшавского и «Се человек» Майкла Муркока), однако в целом, в отсутствии конкретных доказательств обратного, сходство русских и англо-американских произведений можно объяснить процессами типологической конвергенции литературных систем. От антиальтернативной истории через многочисленные варианты хронокоррекционного сюжета советская фантастика постепенно возвращается к классической (т. е. намеренной и удачной) хронокоррекции лишь в середине 1970-х гг. (цикл «Приключения Алисы» Кира Булычева).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Гуларян А.Б.* Эволюция жанра альтернативной истории в российской фантастике // Пятые Лемовские чтения: сб. материалов Международ. науч. конф. памяти Станислава Лема / отв. ред. А.Ю. Нестеров. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2020. С. 198–211.
2. *Кагарлицкий Ю.* Что такое фантастика? М.: Худож. лит., 1974. 352 с.
3. *Ковалев В.А.* Наше непредсказуемое прошлое: попасть в альтернативу // Россия и современный мир. 2014. № 1 (82). С. 141–161.
4. *Козлов И.В.* Полижанровая природа советской научной фантастики 1920-х годов // Дергачевские чтения–2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Международ. науч. конф., Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.: в 2 т. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. Т. 2. С. 143–150.
5. *Лобин А.М.* К вопросу об эволюции авторских концепций истории в научной фантастике XX–XXI веков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 1, ч. 2. С. 28–30.
6. *Лобин А.М.* Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа. Ульяновск: УлГТУ, 2008. 132 с.
7. *Музыка О.А.* Бифуркации в природе и обществе: естественнонауч-

- ный и социосинергетический аспект // Современные наукоемкие технологии. 2011. № 1. С. 87–91.
8. *Невский Б.* Носик Клеопатры: Альтернативно-историческая фантастика. URL: http://alternativa.lib.ru/ah/subject/ai_science/index20223card22143.htm (дата обращения: 07.12.2023).
 9. *Петухова Е., Чёрный И.* Современный русский историко-фантастический роман. М.: Мануфактура, 2003. 136 с.
 10. *Романцова Н.В.* Пространственно-временная организация художественного мира в новелле Р.Д. Брэдбери «И грянул гром» // Приволжский научный вестник. 2013. № 12 (28), ч. 1. С. 112–113.
 11. *Carver B.* Alternate Histories and Nineteenth-Century Literature: Untimely Meditations in Britain, France, and America. London: Palgrave Macmillan, 2017. xviii, 292 p.
 12. *Galina M.* Ressentiment and Post-traumatic Syndroms in Russian Fiction // The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia / ed. by M. Suslov, P.-A. Bodin. London: I.B. Taurus, 2020. P. 39–60.
 13. *Hellekson K.* Poul Anderson's Time Patrol as Anti-Alternate History // Extrapolation. 1996. Vol. 37, № 3. P. 234–244.
 14. *Koshino G.* Alternative Russian Revolution: Viacheslav Rybakov and Kir Bulychyev // The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia / ed. by M. Suslov, P.-A. Bodin. London: I.B. Taurus, 2020. P. 23–38.
 15. *Suvin D.* Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven; London: Yale University Press, 1979. 336 p.
 16. *Wesseling E.* Writing History as a Prophet. Postmodern Innovations of the Historical Novel. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ., 1991. 228 p.

Источники

17. *Булычев Кир.* День рождения Алисы // *Булычев Кир.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Хронос, 1993–1999. Т. 3: День рождения Алисы. С. 121–236.
18. *Гансовский С.Ф.* Винсент Ван Гог // *Гансовский С.Ф.* Идет человек. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 122–212.
19. *Гансовский С.* Демон истории // Фантастика, 1967. М.: Молодая гвардия, 1968. Вып. 1. С. 159–178.

ALTERNATE HISTORY IN RUSSIAN LITERATURE AND ANGLO-AMERICAN SCIENCE FICTION: 1950–1970S

© 2024. Dmitry V. Novokhatskiy

Abstract: After successful experiments in the 1920s (“BESCEREMONNYI ROMAN”), alternate history disappears from Russian literature, until the Thaw period; meanwhile in the United States the novel “Lest Darkness Fall!”, later acclaimed as a classic of sci-fi correction of history, is published in 1939; then a number of literary alternate history models appear in the 1950–1960s. With the exception of the novel “The Blue Man” by L. Lagin, which implies *anti-alternative* history model unparalleled in Anglo-American alternate history fiction, Russian alternate history makes active use of these models through the 1960s and 1970s: thus, the *butterfly effect* (“A Sound of Thunder” by R. Bradbury) is emphasized in the long story “Vincent Van Gogh” by S. Gansovsky; the idea of an alternative world transition into a real one (“Bring the Jubilee” by W. Moore) makes the essence of the short story “The Demon of History”; following the sample of the long story “Behold the Man” by M. Moorcock, time-travel sci-fi (which initially does not aspire of changing history) in “The Hysteresis Loop” by I. Varshavsky turns into correction of the past. The *time crime*, very popular with American authors (P. Anderson’s “The Time Patrol”), in Soviet fiction breaks down into chronoarchaeology (rescue of artefacts from the past) and chronocontraband (unauthorized transfer of objects from the past into the future). The return to the tradition of classical correction of history (successful planned alteration of the past) in Russian literature occurs finally in the mid-1970s in Kir Bulychev’s young adult cycle “The Adventures of Alisa”.

Keywords: science fiction, literary alternate history, correction of history, time travel, history of literature.

Information about the author: Dmitry V. Novokhatskiy, PhD in Philology, Associate Professor.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6309-5428>

E-mail: dmitry.novokhatskiy@unipd.it

For citation: Novokhatskiy, D.V. “Alternate History in Russian Literature and Anglo-American Science Fiction: 1950–1970s.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 234–255. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-234-255>

REFERENCES

1. Gularyan, A.B. “Evolutsiia zhanra al'ternativnoi istorii v rossiiskoi fantastike” [“Evolution of the Genre of Alternative History in Russian Science Fiction”]. Nesterov, A.Iu., editor. *Piatye Lemovskie chteniia: sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii pamiati Stanislava Lema* [The Fifth Lem Readings: Collection of Materials of the International Scientific Conference in Memory of Stanislav Lem]. Samara, Samara Humanitarian Academy Publ., 2020, pp. 198–211. (In Russ.)
2. Kagarlitskii, Iu. *Chto takoe fantastika?* [What Science Fiction Is?]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1974. 352 p. (In Russ.)
3. Kovalev, V.A. “Nashe nepredskazuemoe proshloe: popast' v al'ternativu” [“Our Unpredictable Past: Getting into the Alternative”]. *Rossia i sovremnyi mir*, no. 1 (82), 2014, pp. 141–161. (In Russ.)
4. Kozlov, I. “Polizhanrovaia priroda sovetskoii nauchnoi fantastiki 1920-kh godov” [“A Multi-Genre Nature of Soviet Science Fiction in 1920s”]. *Dergachevskie chteniia–2008. Russkaia literatura: natsional'noe razvitiie i regional'nye osobennosti. Problema zhanrovnykh nominatsii: materialy IX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii Ekaterinburg, 9–11 oktiabria 2008 g.: v 2 t.* [Dergachev Readings–2008. Russian Literature: National Development and Regional Peculiarities. The Problem of Genre Nominations: Materials of the 9th International Scientific Conference, Yekaterinburg, October 9–11, 2008: in 2 vols.], vol. 2. Yekaterinburg, Ural University Publ., 2009, pp. 143–150. (In Russ.)
5. Lobin, A. “K voprosu ob evoliutsii avtorskikh kontseptsii istorii v nauchnoi fantastike XX–XXI vekov” [“To the Question of Author’s Conceptions of History in the 20th–21st Centuries Science Fiction”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 1, part 2, 2016, pp. 28–30. (In Russ.)
6. Lobin, A. *Povestvovatel'noe prostranstvo i magistral'nyi siuzhet sovremenogo istoriko-fantasticheskogo romana* [Narrative Space and Main Plot of Contemporary Science Fiction Historical Novel]. Ulyanovsk, Ulyanovsk State Technical University Publ., 2008. 132 p. (In Russ.)
7. Muzyka, O.A. “Bifurkatsii v prirode i obshchestve: estestvennonauchnyi i sotsiosinergeticheskii aspekt” [“Bifurcations in Nature and Society: Natural Science and Socio-Synergetic Approach”]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii*, no. 1, 2011, pp. 87–91. (In Russ.)
8. Nevskii, B. *Nosik Kleopatry: Al'ternativno-istoricheskaia fantastika* [Cleopatra’s Nose: Alternate History Science Fiction]. Available at: http://alternativa.lib.ru/ah/subject/ai_science/index20223card22143.htm (Accessed 07 December 2023). (In Russ.)
9. Petukhova, E., and I. Chernyi. *Sovremennyi russkii istoriko-fantasticheskii*

- roman [Contemporary Russian Historical-Science Fiction Novel]*. Moscow, Manufaktura Publ., 2003. 136 p. (In Russ.)
10. Romantsova, N.V. "Prostranstvenno-vremennaia organizatsiia khudozhestvennogo mira v novelle R.D. Bredberi 'I grianul grom'" ["Spatial and Temporal Organization of Imaginary Reality in R.D. Bradbury's Novella 'A Sound of Thunder'"]. *Privolzhskii nauchnyi vestnik*, no. 12 (28), part 1, 2013, pp. 112–113. (In Russ.)
 11. Carver, Ben. *Alternate Histories and Nineteenth-Century Literature: Untimely Meditations in Britain, France, and America*. London, Palgrave Macmillan, 2017. xviii, 292 p. (In English)
 12. Galina, Maria. "Ressentiment and Post-traumatic Syndroms in Russian Fiction." Suslov, Mikhail, and Per-Arne Bodin, editors. *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*. London, I.B. Taurus, 2020, pp. 39–60. (In English)
 13. Hellekson, Karen. "Poul Anderson's Time Patrol as Anti-Alternate History." *Extrapolation*, vol. 37, no. 3, 1996, pp. 234–244. (In English)
 14. Koshino, Go. "Alternative Russian Revolution: Viacheslav Rybakov and Kir Bulychev." Suslov, Mikhail, and Per-Arne Bodin, editors. *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*. London, I.B. Taurus, 2020, pp. 23–38. (In English)
 15. Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, London, Yale University Press, 1979. 336 p. (In English)
 16. Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet. Postmodern Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publ., 1991. 228 p. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-256-269>

<https://elibrary.ru/YXMUCU>

УДК 821.161.1.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН: ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ПОЛИТИЧЕСКОЕ («СКАЗКИ ПРО ФИТУ» И «РАССКАЗ О САМОМ ГЛАВНОМ»)¹

© 2024 г. П.Е. Спиваковский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена особенностям использования фантастики в малой прозе Замятина. Фантастическое здесь чаще всего является маской для политического. В цикле «Сказки про Фиту» Замятин в гротескной форме изображает действия большевиков, трактуя их как деспотические и ретроградные. Последнее не вполне соответствовало действительности при Ленине, но замятинская интерпретация происходящего отразила социально-психологические тенденции, которые проявились в сталинскую эпоху. В «Рассказе о самом главном» земной локус находится на перекрестье множества, казалось бы, несовместимых, но при этом живых и трагически глубоких миров, охваченных мультиперсональным «эго» диегетического нарратора. Эти миры пронизаны болью и отчаянием, однако, по Замятину, перед нами проявления живого начала, наполненного энергиями революции. Этому противостоит психологически негибкий мир твердокаменного коммуниста Дорды, который подавляет свободу, как ему кажется, во имя революции, утверждая таким образом деструктивное, энтропийное начало. Другой сюжет рассказа открыто фантастичен. Последние погибающие люди на далекой Звезде направляют ее на Землю, чтобы через катастрофическое столкновение зачать новую жизнь, исправляя неудавшуюся, по мнению писателя, революцию ее

¹ Фрагмент данной статьи был опубликован: *Спиваковский П.Е.* Эго-миры и взрыв: «Рассказ о самом главном» Евгения Замятина // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 9. С. 132–138. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2022-9-132-138>

«вторым пришествием» в виде мощнейшего энергийного взрыва, творящего все живое заново. Энергийный взрыв, по Замятину, — это необходимый удар слева по квази-левому большевистскому режиму, подавляющему свободу и теряющему живой облик.

Ключевые слова: Замятин, «Сказки про Фиту», «Рассказ о самом главном», политическое, эгалитаризм, энергийный взрыв.

Информация об авторе: Павел Евсеевич Спиваковский — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0979-4404>

E-mail: p.e.spiwakowsky@gmail.com

Для цитирования: *Спиваковский П.Е.* Евгений Замятин: фантастическое как политическое («Сказки про Фиту» и «Рассказ о самом главном») // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 256–269. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-256-269>

Фантастическое у Е.И. Замятина часто скрывает за собой политическое. Хотя писатель свободно обращается как к научной фантастике, так и к сказочной, по-настоящему важным для него является не фантастическое начало как таковое: оно лишь средство, позволяющее уйти от сковывающего воздействия слишком прямолинейного жизнеподобия. Фантастика оказывается орудием, позволяющим выразить скрытые интенции изображаемого мира, в частности, и политические, причем писатель нередко доводит их до абсурдного логического предела. В частности, именно поэтому обращение «технар» Замятина к научной фантастике менее всего связано с интересом к научным открытиям будущего, допустим, в духе Жюль Верна или Герберта Уэллса. Фантастически деформированный мир обнаруживает под пером Замятина яркие, заостренно концептуализированные черты, которые были бы неуместны в рамках строго жизнеподобного мимесиса. Для писателя важна была эта мифогенная среда, позволявшая выявить и творчески проанализировать основные интеллектуальные импликации современности, не прибегая к более прямолинейным философским или публицистическим дискурсивным практикам. Это способствовало концентрации мысли и радикализации авторской концепции.

В качестве двух примеров использования фантастического в малой прозе Замятина выбраны цикл сказовых нарративов «Сказки про Фиту» (1917) и «Рассказ о самом главном» (1923). Они представляют

собой два внешне диаметрально противоположных способа использования фантастического, однако оба эти произведения объединены отчасти сходной политической концепцией, связанной с резким неприятием большевистского правления в России.

Цикл «Сказок про Фиту» изображает персонажа, «самозародившегося» в подполье полицейского управления. Здесь пародируется ультраархаическая мифологема, популярная в античные времена, а затем и в Средневековье, о том, что живые существа якобы способны самозародиться из неживых субстанций². Этот человек с сургучной печатью и номером, предвосхищающим номера единого тоталитарного государства в романе «Мы», фантастическим образом является из «достоевского» подполья и на щедринский лад питается казенными чернилами. Кстати, его печать с номером позже, как выяснят жители, окажется антихристовой³. Любопытно, что воинствующий атеист Замятин не только активно использует церковные образы при описании архаически традиционалистского мира, но и осуждает своего героя за бессмысленное разрушение храма якобы для более быстрого проезда извозчиков, выверенного «реформатором» Фитой по линейке, в стиле Петра I: «Своеручно пролинеил Фита мелом по линеечке прямоезжую дорогу» [12, т. 2, с. 39]. Поэтому закономерно здесь появление такой мифологически окрашенной остроэмоциональной детали: на кирпичах разрушенного храма проступает кровь. «И уж синих глав нету, и на синем — звезд серебряных⁴, и красный древний кирпич кровью проступил на белогрудых стенах» [12, т. 2,

² См., например: [15, с. 114, 536].

³ Так было в первой публикации первой сказки про Фиту (Дело Народа. 3 ноября. № 198. С. 2). Этот же текстологический вариант воспроизведен в мюнхенском четырехтомнике писателя [13, с. 103]. Впрочем, в сборнике «Большим детям сказки» Замятин заменяет эту деталь указанием на то, что до своей кончины Фита «умудрился еще столько дивных делов натворить, что одним духом и не сказать всех» [11, с. 38]. Этому же текстологическому варианту следует и пятитомник писателя [12, т. 2, с. 37]. Вариант из первой публикации больше тяготеет к полупародийному мифологическому «приговору» Фите, более поздний — указывает на начало сказовой мини-циклизации, пародийно отсылая читателя, в частности, к финалу «Евангелия от Иоанна»: «Многое и другое сотворил Иисус; но, если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин. 21: 25).

⁴ Такая поэтизация храма из уст радикального атеиста Замятина отсылает нас к его рассказу «Знамение» (1916), написанном незадолго до «Сказок про Фиту». В этом рассказе с симпатией описан страдающий от безверия брат Селиверст, постепенно обретающий веру и затем совершающий чудо. Столь неожиданный для Замятина сюжет, как отмечает Т.Т. Давыдова, по всей видимости связан с тем, что в 1916 г. для писателя стало ударом известие о смерти его отца-священника [4, с. 228].

с. 38]. И даже откупиться от Фиты, как некогда откупались от внешнего поработителя Мамай, тоже невозможно: «свой» деспот оказывается недвусмысленно хуже.

«Сказки про Фиту» были написаны в конце 1917 г., когда политические намерения только что захвативших власть большевиков еще не были в достаточной мере прояснены. Фита изображен как вредный и глупый правитель, тесно связанный с деспотически-традиционалистским укладом «старой России». Большевики же, очевидно, были существенно иными. В.И. Ленин ненавидел традиционалистский российский уклад и активно стремился его разрушить, Замятин же, старавшийся критиковать новый политический режим слева, ошибочно обвинял большевиков в связях с российским традиционализмом. Впрочем, эти обвинения, несправедливые в ленинскую эпоху, станут существенно более уместными в сталинскую. И.В. Сталин, конечно, совершенно не собирался возвращаться к действительному дореволюционному традиционализму, но весьма успешно его имитировал, так что многие советские граждане, стосковавшиеся по привычным формам семьи, государственному культу патриотизма, великих достижений России и русских людей, а также державной мощи, с благодарностью обнаружили все это в квазимонархической империи сталинского СССР. Фактически Замятин почувствовал скрытые интенции этого режима задолго до их социально-исторической реализации, вплоть до реактуализации монархической оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836) под названием «Иван Сусанин» (1939) с «новым» либретто С.М. Городецкого, где воспевание царя Михаила Романова и его династии было подменено культом русского народа и явным образом не проецировалось на фигуру Сталина.

В либретто Е.Ф. Розена (с учетом исправлений, сделанных в партитуре М.И. Глинки) было:

Славься, славься, наш русский царь,
Господом данный нам царь-государь!
Да будет бессмертен твой царский род!
Да им благоденствует русский народ! [6, кн. 1, с. 364]⁵

В тексте Замятина мы видим почти тот же текст: «Повсюду пели специально приглашенные соловьи. Повзводно, в ногу, шли жители в национальных костюмах и около каждого взвода вольные с пушкой.

⁵ В этой книге О.Е. Левашевой впервые в СССР было опубликовано полное либретто оперы «Жизнь за царя», основанное на рукописях Розена и Глинки.

Единогласно и ликующе жители пели, соответственно тексту примерного песнопения⁶:

Славься, славься, наш добрый царь.
Богом нам данный Фита-государь» [12, т. 2, с. 41].

Култ личности «градоначальника», которому благодарные граждане тут же возводят монумент, Замятин описывает еще в 1917 г.

Объявив в городе «свободу», Фита таким образом обеспечивает себе ничем не ограниченную власть над гражданами, которые после этого вполне добровольно готовы и даже очень хотят оказаться запертыми в остроге: «Друг перед дружкой наперебой жители ломились посидеть в остроге: до того хорошо стало в остроге — просто слов нету. И обыщут тебе⁷, и на замочек запрут, и в глазок заглянут — все свои же, вольные: слава тебе, Господи... <...> А прочие у входа ночь напролет дежурили и билеты в острог перекупали у барышников» [12, т. 2, с. 40]. Замятин шаржированно изображает мазохистское стремление жителей города к несвободе, оправдываемое страстным приятием новой, «правильной» власти.

Впрочем, и этого Фите оказывается мало: во имя идеи всеобщего равенства он сжигает город со всеми домами, превосходя таким образом даже подвиги последнего градоначальника в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина). Среди пепла остается лишь памятник великому реформатору. «К утру — готово: барак, вроде холерного, длинный в семь верст и три четверти, и по бокам — закуточки с номерками. И каждому жителю — бляху медную с номерком и с иголочки — серого сукна униформу» [12, т. 2, с. 42]. Номер, изначально присутствовавший у самозародившегося в полицейском управлении Фиты, таким образом «размножается» и оказывается на всех без исключения гражданах уничтоженного города. Декларируемая свобода заменяется эгалитарным барачно-коллективистским общежитием. Перед нами сатира на ленинские попытки введения коммунистических принципов, позже объявленные «военным коммунизмом». Как отмечал Л.Н. Юровский, система военного коммунизма «не была про-

⁶ Оно возникло не само по себе, но было предусмотрительно предложено гражданам подручными Фиты.

⁷ Именно такая словоформа представлена в пятитомном собрании сочинений Замятина: имитация «неправильной» простонародной речи усиливает ощущение безумия происходящего: дремуче некультурные «граждане» с готовностью соглашаются на новое рабство, слепо и безоговорочно преклоняясь перед новым начальством.

дуктом одних военных условий и иных стихийно действовавших сил. Она была также продуктом определенной идеологии, реализацией социально-политического замысла, построившего хозяйственную жизнь страны на совершенно новых началах» [8, с. 67], и эти начала были радикально эгалитарными. Особенно показателен в данном аспекте декрет ВЦИК от 27 апреля 1918 г. об отмене права наследования: «Наследование как по закону, так и по духовному завещанию отменяется. После смерти владельца имущество, ему принадлежавшее (как недвижимое, так и движимое), становится государственным достоянием Российской Социалистической Советской Федеративной Республики» [10, с. 187–188]. Впрочем, наследовать имущество на сумму меньше 10000 рублей разрешалось [10, с. 198]. У Замятина изображен более радикальный вариант введения всеобщего имущественного равенства в нищете. Декрет об отмене права наследования был принят после написания «Сказок про Фиту», но он повторяет и практически реализует тезис «отмена права наследования» [14, т. 4, с. 446], сформулированный еще в 1848 г. К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Манифесте коммунистической партии». Перед нами концепция перехода к коммунизму через тотальное огосударствление имущества граждан. Почему такая сверхконцентрация материальных ценностей в руках государства должна привести именно к коммунизму, а не к диктатуре этого самого государства, не уточнялось. Замятин же видит в этом принципе не реализацию «передового» социального учения, а фактическую реставрацию традиционалистского деспотизма в куда более жесткой форме.

Впрочем, Фита у Замятина, прославляющий себя и свое правление жестокий диктатор, почему-то прислушивается к случайным и нелепым советам окружающих. По всей видимости, зависимость героя от чужих мнений в какой-то мере отражает еще не вполне отброшенные писателем иллюзии относительно «демократических» устремлений большевиков. Разумеется, Ленин не имел подобного рода склонностей, как не имел их и сменивший его Сталин. Оба весьма крепко держали власть в своих руках, жесточайшим образом подавляя любое инакомыслие. Такую зависимость от чужих мнений и/или требований мог в какой-то мере проявлять слабый и нерешительный А.Ф. Керенский, но бессмысленно было ожидать чего-то подобного от «железных» фанатиков-большевиков. В финале цикла Фита превращает весь изображаемый мир в тотально однородное пространство *лысых петых*⁸, счастливых именно потому, что все в этом мире сошли с ума.

⁸ «Петыми дураками» здесь названы сумасшедшие из психбольницы, требующие, чтобы все вокруг стали такими же, как они.

Писатель саркастически обыгрывает наличие лысины у Ленина, метафорически изображая большевистского вождя безумцем, уподобляющим всех окружающих себе как внешне, так и внутренне.

Фантастический мир, изображенный в «Сказках про Фиту», довольно отчетливо демонстрирует отнюдь не сказочные перспективы террористического правления большевиков. Симптоматично и то, что писатель тогда еще находил в себе силы говорить о происходящем в стиле сказового анекдота, пряча боль и отчаяние под маской веселого гротеска.

В «Рассказе о самом главном», написанном примерно через шесть лет после «Сказок про Фиту», мы видим совсем иную картину мира. Одним из ключевых композиционных элементов этого произведения является мультиперсональное «эго» диегетического нарратора, благодаря которому сложное перекрестье множества перцептивных миров персонажей, казалось бы, бесконечно далеких друг от друга, обретает надличностное единство. Эти миры иногда болезненно «ввинчиваются» друг в друга, как, например, мир умирающих людей на темной звезде вторгается в мир Земли, для того чтобы породить новую жизнь, уничтожив прежнюю. Так и мир червя *Rhopalocera* внезапно входит в мир Тали и Куковерова: «Ветка вздрагивает — и вниз летит желто-шелковый *Rhopalocera* прямо на Талины колени, в теплую ложбину ее пропитанного солнцем и телом платья. Там свивается мучительно тугим кольцом — и если бы, если бы крикнуть, что ведь завтра — надо умереть!» [12, т. 2, с. 65]. Здесь автор необычным образом соединяет чувственно-телесные описания с пронзительным, растянутым во времени ощущением боли и трагизма бытия (это напоминает атмосферу вагнеровской оперы «Тристан и Изольда», и, кстати, параллель с Р. Вагнером неслучайна: дракон из одноименного рассказа Замятина отсылает нас к другому вагнеровскому персонажу, дракону Фафнеру из второго действия оперы «Зигфрид»). Благодаря такому соединению, эротическое начало в мире Тали и Куковерова преобразуется, создавая ощущение соприкосновения с трагическим единством смерти и рождения (уже не вагнеровским), причем, по Замятину, эта боль и этот трагизм, пронизаны взрывными энергиями жизни и революции, чья витальная сила, конечно, не оправдывает человеческие жертвы, приносимые ей, подобно древней каменной бабе, однако революция одухотворяет бытие, порождая свободу и позволяя родиться на свет невиданному и прекрасному. Как известно, Замятин, опираясь на учение Р. Майера, противопоставлял *энергию*, понимаемую им как революционное начало, *энтро-*

нии (то есть застою и омертвлению)⁹, причем, по мысли писателя, рождение нового возможно только через трагическую безысходность и боль, порождаемую энергично-революционным взрывом: «Багров, огнен, смертелен закон революции, но это смерть — для зачатия новой жизни, звезды» [12, т. 3, с. 174].

Болезненно переплетающимся мирам «живых» персонажей противопоставлено энтропийное существование твердокаменного коммуниста Дорды, бывшего товарища Куковерова по революционной борьбе. Дорда подавляет свободу, как ему кажется, во имя революции, утверждая таким образом деструктивное, энтропийное начало. Коллективистско-тоталитарное «мы» Дорды и его единомышленников большевиков сметает личности с их болью и глубиной, подменяя все это утопической надеждой на коллективное «счастье»: «Потом вместо я — мы, и у всех нас одно, самое главное, единственное в жизни: чтобы через мост — и согнуть, сломать тех — прочь с дороги, с земли — чтобы не мешали... Чему? Да счастьем, конечно» [12, т. 2, с. 68]. Ради этого им, разумеется, не жалко никого и ничего. И во время штурма моста, разделяющего две деревни, «советскую» и «несоветскую», Дорда твердит сам себе: «Это — не я, это — еще не я. Надо скорее!» [12, т. 2, с. 74]. Заклиная себя от случайной пули, Дорда в то же время противопоставляет себя человеку на мосту, кричащему глазами: «Это же я, это я!» [12, т. 2, с. 74]. Он беззвучно кричит о том, что *убивать его перцептивный центр мира нельзя*: перед нами квинтэссенция отчаяния. Однако для Дорды любое «я», даже его собственное, малозначимо. Важна лишь победа идеологически единого «мы». «Рев: “Ур-ра-а!” — конец моста, все исчезает, как на экране, когда зажжен свет — и только самое главное: согнуть, сломать тех» [12, т. 2, с. 75]. Для психологически «неживого» Дорды другие личности с их ненужными перцептивными мирами и чувствами лишь препятствие на пути «самому главному» — торжеству омертвляющего единомыслия. Впрочем, и Дорда еще не вполне закаменел в своей фанатической одержимости. В его почти полностью окаменевшем лице арестованный Куковеров видит: «В тени, под острой скулой у Дорды мечется какой-то червяк» [12, т. 2, с. 88]. О червяке он только что говорил Дорде: «Там, может быть — совершеннейшая пустота, пустыня, ничего — и, понимаешь, думаю: вдруг увидеть там вот эту самую кружку и

⁹ Леонид Геллер интерпретирует эту мифологему Замятина в оккультно-гностическом модусе [1, с. 266–270], однако сам писатель, хотя и позволял себе научно-фантастические домыслы, в целом предпочитал оставаться в рамках позитивистского мышления.

вот тут на ней грязь — может быть, это такая невероятная радость — такая... Или увидеть: ползет червяк — больше ничего: червяк» [12, т. 2, с. 87]. Вместо свидригайловской «баньки с пауками» в воображении замятинского героя возникает образ червя, который в контексте рассказа вызывает ассоциацию не с могильным обитателем, уничтожающим человеческие тела, а с пронзительно живым, хотя и умирающим червем *Rhopalocera*. И когда червь внезапно обнаруживается под кожей, казалось бы, безвозвратно окаменевшей головы Дорды, это на символическом уровне свидетельствует о неполноте победы энтропийного начала в его все более и более каменеющем сознании. Этот червь сомнения, возможно, и заставляет героя разрешить предсмертное и, по мнению утилитариста Дорды, бессмысленное свидание Тали и Куковерова: «— Это, может быть, глупо и нельзя, — но все равно: вот хочешь — она придет сюда, к тебе?» [12, т. 2, с. 88]. В этом подавляющем все живое советском тюремном пространстве *ничего нельзя*, все человеческое *a priori* запрещено, и все же...

Талья, пришедшая на последнее свидание перед расстрелом, нескладно пытается обмануть Куковерова, воодушевив его тут же сочиненной ею историей о том, что Дорда якобы передумал его убивать. Эта сцена напоминает финальную сцену оперы Дж. Пуччини «Тоска» (премьера в Риме — театр Костанци, 1900, первая постановка в России — театр Солодовникова в Москве, 1904 [2, с. 408]). Героиня этой оперы думает, что ее возлюбленного, художника Марио Каварадосси, расстреляют «для вида», холостыми патронами (в чем ее убедил глава римской полиции, барон Скарпия, виртуозно играя с ней и на самом деле отдавая приказ о расстреле «по-настоящему»). Вот что писал об этом выдающийся исполнитель партии Каварадосси, знаменитый итальянский тенор Беньямино Джильи: «Тоска приносит Марио пропуск и говорит ему, что он свободен и может покинуть тюрьму. <...> Марио не верит ей. Он не может заставить себя поверить, что счастье близко. Он понимает, что Флорию жестоко обманули, но пытается развеселить ее, вселить надежду, однако все это время — от начала до конца сцены — ясно, что это последние мгновения, которые они проводят вместе, что скоро он умрет» [5, с. 89]. Примерно так же в ответ на неуклюжий обман Тали поступает и Куковеров. Он не спорит с девушкой, пытаясь скрасить для нее последние мгновения счастья. Опера «Тоска», возможно, была знакома Замятину, а ее «полуреволюционный» сюжет мог привлечь внимание писателя.

Но жертвенная любовь Тали, которая в условиях радикально ускорившегося движения времени (эта «фантастическая» мысль Куковерова тесно увязана с лейтмотивным образом: стрелки часов с

сорванной пружинной бешено вращаются со все большей и большей скоростью) хочет успеть перед расстрелом Куковерова зачать от него ребенка — для бездетного Замятина этот мотив приобретает особую болезненность и остроту [4, с. 314]¹⁰ — радикально отличает замятинский сюжет от пуччиниевского. Перед нами не просто частное устремление героини рассказа. Речь идет о возможности побороть смерть — рождением. Так, смерть червя *Rhopalocera* порождает жизнь бабочки, и именно такой вылупившейся из куколки бабочкой Таля любовалась на Рождество. Вскоре после выхода замятинского рассказа в журнале «Русский современник»¹¹ похожий мотив появляется у Владимира Набокова в рассказе «Рождество», впервые напечатанном в берлинской газете «Руль»¹², однако, если Набоков всячески подчеркивает искусственность, нарочитую сконструированность изображаемого, то для Замятина важно подчеркнуть исключительную бытийную значимость самого акта рождения, мучительно трагического и в конечном счете оправдывающего существование всего живого, даже если это мучительно умирающий «в куколку» червь *Rhopalocera*. Это в конечном счете и есть настоящее «самое главное» во внешне разных, но по сути единых проявлениях витальности и рождения новой жизни. Так, для мира сирени «цвести — тяжело, и самое главное — это цвести» [12, т. 2, с. 83]. Для Тали и Куковерова победа над смертью — это будущее рождение их ребенка. Несмотря на расстрел.

Другой сюжет рассказа эксплицитно фантастичен. Последние погибающие люди на далекой Звезде живут в высокоинтеллектуальном причудливо декадентском мире, пронизанном модернистскими интенциями. Ницшеанская этика и предельная сексуальная свобода последних людей тесно связаны с культурной атмосферой Серебряного века, а две луны неслучайно отсылают к знаменитому стихотворению В.Я. Брюсова «Творчество». Впрочем, по Замятину, такая модернист-

¹⁰ Показательны в этом плане и слезы на глазах циничного доктора Войчека, узнавшего секрет «чудесного» рождения ребенка у гомосексуальной пары — каноника Симплиция и архиепископа Бенедикта, в рассказе Замятина «О чуде, происшедшем в Пепельную Среду». Насмехаясь над целибатов и гомосексуальными связями в католической среде, писатель перестает смеяться, когда дело доходит до рождения новой жизни в любой ее форме [3, с. 32, 29; 9, р. 275].

¹¹ *Замятин Е.И.* Рассказ о самом главном // *Русский современник*. 1924. Кн. 1. С. 11–39.

¹² *Сирин В. (Набоков В.В.).* Рождество // *Руль*. 1925. № 1243. 6 янв. С. 2; № 1245. 8 янв. С. 2.

ски окрашенная фантастика куда более реальна, чем привычные для нас очертания окружающего мира. В статье «О литературе, революции, энтропии и о прочем», написанной, как и «Рассказ о самом главном», в 1923 г., писатель подчеркивал: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, этого ограниченного, неподвижного мира нет, он — условность, абстракция, нереальность» [12, т. 3, с. 179]. Таким образом, по мысли писателя, опасная близость к традиционалистской, стационарно предсказуемой системе координат сама по себе способна порождать энтропию. «И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство. Реализм не примитивный, не *realia*, а *realiora* — в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности. Объективен объектив фотографического аппарата» [12, т. 3, с. 179]. Иначе говоря, «объективным» оказывается лишь неживое¹³.

Поэтому умирающий фантастический мир людей на темной звезде, может быть, куда «реальнее» для автора рассказа, чем привычные для нас «жизнеподобные» традиционалистские образы (впрочем, и в описании земной жизни писатель весьма радикально порывает с традиционалистской поэтикой).

Люди на темной звезде направляют свой погибающий мир на Землю (плохая физика, сказал бы Пушкин, но естественнику Замятину здесь явно не до физики в буквальном смысле этого слова). При помощи катастрофического столкновения двух небесных тел погибающая древняя цивилизация стремится зачать новую жизнь, исправляя неудавшуюся, по мнению писателя, революцию ее «вторым пришествием» в виде мощнейшего энергийного взрыва, творящего на почти божественный лад все живое заново. По Замятину, это необходимый удар слева по квази-левому большевистскому режиму, подавляющему свободу и теряющему живой облик. Этот режим столь же противоестественен для автора рассказа, как сжатый рот заостренного догматика Дорды, постоянно открывающийся в «невозможном» для живого человека месте.

¹³ Подробнее о философских и эстетических воззрениях писателя см.: [7, с. 243–264].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Геллер Л.* Утопия в зеркале гематрии, или Эзотерический модернизм Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra: антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 165–290.
2. *Гозенпуд А.А.* Оперный словарь. М.; Л.: Музыка, 1965. 480 с.
3. *Давыдова Т.Т.* Антижанры в творчестве Е. Замятина // Новое о Замятине. М.: МИК, 1997. С. 20–36.
4. *Давыдова Т.Т.* Замятинская энциклопедия. М.: Флинта, 2018. 742 с.
5. *Джилли Б.* Я не хотел жить в тени Карузо. М.: Классика–XXI, 2001. 295 с.
6. *Левашева О.Е.* Михаил Иванович Глинка. М.: Музыка, 1987. Кн. 1–2.
7. *Любимова М.Ю.* Философские взгляды и культурологические воззрения Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra: антология. СПб.: РХГА, 2014. С. 207–264.
8. *Юровский Л.Н.* Денежная политика Советской власти (1917–1927): Избр. ст. М.: Начала-Пресс, 1996. 419 с.
9. *Proffer C.R.* Notes on the Imagery in Zamjatin's "We" // Slavic and East European Journal. 1963. Vol. 7, № 3. P. 269–278.

Источники

10. Декреты Советской власти: в 18 т. М.: Госполитиздат, 1959. Т. 2. 686 с.
11. *Замятин Е.И.* Большим детям сказки. Пб.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 47 с.
12. *Замятин Е.И.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2003.
13. *Замятин Е.И.* Сочинения: в 4 т. München: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1970–1988.
14. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: [в 50 т.]. 2-е изд. М.: Госполитиздат: Политиздат, 1955–1981.
15. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч. 1. 576 с.

YEVGENY ZAMYATIN: THE FANTASTIC AS POLITICAL (“TALES OF FITA” AND “A STORY ABOUT THE MOST IMPORTANT THING”)

© 2024. Pavel E. Spivakovsky

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Abstract: The article is devoted to the peculiarities of the use of fantastic in Zamyatin’s short prose. The fantastic here is most often a mask for the political. In the cycle “Tales of Fita”, Zamyatin grotesquely depicts the actions of the Bolsheviks, interpreting them as despotic and retrograde. The latter was not entirely consistent with reality under Lenin, but Zamyatin’s interpretation of what was happening reflected the social and psychological tendencies that emerged in the Stalinist era. In “A Story about the Most Important Thing”, the terrestrial locus lies at the crossroads of a number of seemingly incompatible, yet lively and tragically deep worlds, encompassed by the multipersonal “ego” of the diegetic narrator. These worlds are imbued with pain and despair, but, according to Zamyatin, we are faced with manifestations of a living beginning, filled with the energies of revolution. This is opposed by the psychologically inflexible world of the hard-line communist Dorda, who suppresses freedom, as he sees it, in the name of revolution, thus affirming a destructive, entropic beginning. Another plot of the story is openly fantastical. The last dying people on a distant star direct it to Earth to conceive new life through a catastrophic collision, correcting the failed, in the writer’s opinion, revolution by its “second coming” in the form of a powerful energetic explosion, creating all life anew. The energetic explosion, according to Zamyatin, is a necessary blow from the left to the quasi-left Bolshevik regime, which is suppressing freedom and losing its living face.

Keywords: Zamyatin, “Tales of Fita”, “A Story about the Most Important Thing”, political, egalitarianism, energetic explosion.

Information about the author: Pavel E. Spivakovsky, PhD in Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0979-4404>

E-mail: p.e.spiwakowsky@gmail.com

For citation: Spivakovsky, P.E. “Yevgeny Zamyatin: The Fantastic as Political (‘Tales of Fita’ and ‘A Story about the Most Important Thing’).” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 256–269. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-256-269>

REFERENCES

1. Heller, L. "Utopiia v zerkale gematrii, ili Ezotericheskii modernizm E. Zamiatina" ["Utopia in the Mirror of Gematria, or Esoteric Modernism by E. Zamyatin"]. *E.I. Zamiatin: pro et contra: antologiiia* [E.I. Zamyatin: Pro et Contra: Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 165–290. (In Russ.)
2. Gozenpud, A.A. *Opernyi slovar'* [Opera Dictionary]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 480 p. (In Russ.)
3. Davydova, T.T. "Antizhanry v tvorchestve E. Zamiatina" ["Anti-genres in the Work of E. Zamyatin"]. *Novoe o Zamiatine* [New about Zamyatin]. Moscow, MIK Publ., 1997, pp. 20–36. (In Russ.)
4. Davydova, T.T. *Zamiatinskaia entsiklopediia* [Zamyatin Encyclopedia]. Moscow, Flinta Publ., 2018. 742 p. (In Russ.)
5. Gigli, Beniamino. *Ia ne khotel zhit' v teni Karuzo* [I didn't Want to Live in Caruso's Shadow]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001. 295 p. (In Russ.)
6. Levasheva, O.E. *Mikhail Ivanovich Glinka* [Mikhail I. Glinka], books 1–2. Moscow, Muzyka Publ., 1987. (In Russ.)
7. Lyubimova, M.Yu. "Filosofskie vzgliady i kul'turologicheskie vozzreniia E. Zamiatina" ["Philosophical Views and Cultural Attitudes of E. Zamyatin"]. *E.I. Zamiatin: pro et contra: antologiiia* [E.I. Zamyatin: Pro et Contra: Anthology]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, pp. 207–264. (In Russ.)
8. Yurovsky, L.N. *Denezhnaia politika Sovetskoi vlasti (1917–1927). Izbrannye stat'i* [Monetary Policy of the Soviet Power (1917–1927). Selected Works]. Moscow, Nachala-Press Publ., 1996. 419 p. (In Russ.)
9. Proffer, Carl R. "Notes on the Imagery in Zamjati's We." *Slavic and East European Journal*, vol. 7, no. 3, 1963, pp. 269–278. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-270-281>

<https://elibrary.ru/QKYBSG>

УДК 821.111.0



Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

THE PEDAGOGIC OF THE FAIRY TALE: HISTORY AND LEGEND IN R. KIPLING'S "PUCK OF POOK'S HILL" AND "REWARDS AND FAIRIES"

© 2024. Valentina S. Sergeeva

A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia

Abstract: R. Kipling's books of stories "Puck of Pook's Hill" and "Rewards and Fairies" are sometimes called "historical fantasy"; it is the series of short stories that are set in various periods of the English history. The magic creature — Puck, the inhabitant of the Hills — introduces two children, Dan and Una, who spend summer in Sussex, to the history of their "small motherland", and besides, to a handful of important historical personages and events that became crucial for the shaping of the nation in general, such as Christianization of Britain, Norman conquer, Magna Charta, geographical discoveries, etc. Magic elements are included into the stories of the real past; magic places and magic creatures existing in England are almost doubtless, because we can see magic as something really and effectively acting even in the beginning of the 20th century. Otherwise speaking, it is necessary to know and to accept both the real, factual English history and the mythological one to really learn the past and the present of the country — literally, to be an Englishman. Everything that surrounds children takes part in the narrative and has a deep personal meaning to the characters. Dan and Una symbolically "seize" the land, and forever on their actual heritage is the historical and cultural one.

Keywords: children's literature, history, fantasy, myth, narrative, genius loci.

Information about the author: Valentina S. Sergeeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru.

For citation: Sergeeva, V.S. “The Pedagogic of the Fairy Tale: History and Legend in R. Kipling’s ‘Puck of Pook’s Hill’ and ‘Rewards and Fairies’.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 270–281. (In English) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-270-281>

ПЕДАГОГИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ: ИСТОРИЯ И ЛЕГЕНДА В СБОРНИКАХ Р. КИПЛИНГА «ПАК С ХОЛМА ПУКА» И «НАГРАДЫ И ФЕЙ»

© 2024 г. В.С. Сергеева

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: Сборники рассказов Р. Киплинга «Пак с холма Пука» и «Награды и феи» иногда называют «историческим фэнтези»; это серия коротких повествований, действие которых происходит в разные периоды английской истории. Волшебное существо — Пак, обитатель Холмов — знакомит двух детей, Дана и Юну, которые проводят лето в Сассексе, с историей их «малой родины», а также с некоторыми важными историческими личностями и событиями, которые сыграли ключевую роль в формировании английской нации как таковой (христианизация Британии, нормандское завоевание, Великая хартия Вольностей, географические открытия и т.д.). Элементы волшебного включены в рассказы о реальном прошлом; существование в Англии волшебных мест и магических существ кажется почти несомненным, поскольку магия предстает перед нами как нечто реально и активно действующее даже в начале XX в. Иными словами, чтобы в самом деле постичь прошлое и настоящее страны — буквально, чтобы быть англичанином — необходимо знать и принимать как реальную, фактическую историю Англии, так и мифологическую. Все, что окружает детей, принимает участие в повествовании и имеет для героев глубокое личное значение. Дан и Юна символически вступают во владение землей, и отныне их подлинным наследием становится наследие историческое и культурное.

Ключевые слова: детская литература, история, фэнтези, миф, повествование, *genius loci*.

Информация об авторе: Валентина Сергеевна Сергеева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой лите-

ратуры им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4693-7723>

E-mail: yogik84@mail.ru.

Для цитирования: *Сергеева В.С.* Педагогика волшебной сказки: история и легенда в сборниках Р. Киплинга «Пак с холма Пука» и «Награды и феи» // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 270–281. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-270-281>

When speaking of children’s literature, we should always consider the author’s intention, especially when “the books for the little ones” were almost inseparable from didacticism of sort, when the balance between instructiveness and thrill was just being defined. In this context, it seems interesting to analyze two books of Rudyard Kipling, namely “Puck of Pook’s Hill” and “Rewards and Fairies” (the first one was written in 1906, the second one — in 1910, but just a year passed inside the books).

Could we call them fairy stories? In Russia Kipling’s tales were selectively published in collections called “The Fairy Tales of Old England” and “The Tales of English Writers”. English-speaking researchers often call Kipling’s books “fantasy” (sometimes “contemporary fantasy”) or “historical fantasy”. Two children, Dan and Una, while spending summer in Sussex, met a magical creature whose name is Puck. After this introduction we have a series of short stories set in various periods of English history; Puck told these stories himself or via magically conjures various characters from the past. Magic elements are included in the tales about the past of England, and at the same time, thanks to the fairy narrator, we can see magic as something really existing and still active in the beginning of the 20th century, when the books were written, even though “the Hills are empty now, and all the People of the Hills are gone” [6]. We could say that Kipling describes (as C.S. Lewis will do later, in “That Hideous Strength”) not only “historical”, or documentary, but also magical / mythological history of England, where the real and the magical are fused together. Partly the books’ structure is set inside the plot: we learn from the first book that Dan and Una’s “father had made them a small play out of the big Shakespeare one” [6] (it is “Midsummer Night’s Dream”) having chosen some scenes; in a way, Kipling himself presents us the “big” history of Britain in a “smaller” format, by means of short tales, leaping back and forth, from the remote past to the nearer one and

then back again. At the centre of the book the poem “Runes on Weland’s Sword” clashes with “Cities and Thrones and Powers”. The Roman stories of imperial ups and downs are followed by the lighthearted “Hal o’ the Draft” with its lesson against pride. “Dymchurch Flit” is linked with “The Treasure and the Law” where the signing of Magna Charta is told by Kadmiel the Jewish moneylender. Puck comes into Dan and Una’s world (that is the author’s and the reader’s world, too) and leads them into the magic world of the past by telling stories. In Edwardian children’s literature we repeatedly find the image of a “fairy guide” (Kenneth Graham, James Barry, Thomas Hardy, etc.); in a way Puck was preceded by E. Nesbith’s characters, Phoenix and Psammead, immortal fairy creatures who entered the usual life of contemporary children. Kipling may have been more convincing mostly because his readers, having read Shakespeare, were already familiar with Puck and recognized him at once. It is not the matter of historical authenticity; literature authenticity is enough.

Historical and legendary (mythological, archaic) past is unfolding in front of us; there are fairies, elves and other “People of the Hills”, but we do not see King Arthur. Historical figures are not always famous — and not always strictly “historical”; we find there both historical novellas (such are the stories of a Roman centurion that we cannot call absolutely historically true, but at least they are convincingly reconstructed by Kipling) and fairy tales / fantasy (see, for example, “Cold Iron” — the story of a boy raised up by fairies — or “Dymchurch Flit”). Historical memory is especially important in Kipling’s children books — not just a memory, but a genius loci: the action takes place in Sussex, among the famous chalk cliffs; Pevensey Levels, South Downs, the Isle of Wight are totally real, Kipling himself lived there, and it is crucial: hills, dales and all the other things surrounding children take part in the story and have the deep personal meaning for them. Children symbolically “took seisin” of the land — now it really belonged to them:

“One of my little magics,” he answered, and cut another. “You see, I can’t let you into the Hills because the People of the Hills have gone; but if you care to take seisin from me, I may be able to show you something out of the common here on Human Earth. You certainly deserve it.”

“What’s taking seisin?” said Dan, cautiously.

“It’s an old custom the people had when they bought and sold land. They used to cut out a clod and hand it over to the buyer, and you weren’t lawfully seised of your land — it didn’t really belong to you — till the other fellow had actually given you a piece of it — like this.” He held out the curves.

“But it’s our own meadow,” said Dan, drawing back. “Are you going to magic it away?”

Puck laughed. “I know it’s your meadow, but there’s a great deal more in it than you or your father ever guessed. Try!”

He turned his eyes on Una.

“I’ll do it,” she said. Dan followed her example at once.

“Now are you two lawfully seised and possessed of all Old England,” began Puck, in a sing-song voice. “By right of Oak, Ash, and Thorn are you free to come and go and look and know where I shall show or best you please. You shall see What you shall see and you shall hear What you shall hear, though It shall have happened three thousand year; and you shall know neither Doubt nor Fear. Fast! Hold fast all I give you” [6].

On the one hand, it is a specific place, on the other, it is the whole Old England. In a finishing poem of the first book, “The Children’s Song”, there are no specific realiae — it is just “Land of our Birth”, “Motherland”. These are spiritual regional studies of sorts: the reader moves from a small spot on the map, namely, that very spot where Dan and Una are sitting while listening to Puck to the general idea of people, nation, national identity, nationwide values. “The Children’s Song” contains the idea of “Englishness” and the traditional English values as we can find them, for example, in the school novels of that age (loyalty, justice, modesty, diligence, truthfulness, bravery, ability to be content with little, cheerfulness, etc.). From Motherland and Land of our Birth the focus shifts to humankind, “Nations” united by the divine truth (“Thy Grace may give // The Truth whereby the Nations live”) [6].

The real inheritance of Dan and Una is a cultural and historical one that cannot be discussed without fairy tales and legends; they have the same right for a place in people’s memory as in the historical data. The question raised by Kipling is whether the legend historicized or the history legendarized. On the one side, the world has been changing by abandoning the archaic with its cruelty and human sacrifices; on the other side, it never ceases to be magic if certain conditions are met — even if the gods left. England itself remains the same entry point, the portal to the world of legend, as two thousand years ago, and this feeling is important in order to be an Englishman. The continuity is proved in the stories: in “Dymchurch Flit” Tom Shoemsmith (aka Puck) says: “Some of us can’t abide Horseshoes, or Church Bells, or Running Water” [6]. Hobden’s wife was a woman with extraordinary abilities:

“Ah! I’ve heard say the Whitgifts could see further through a millstone than most,” said Shoemith. “Did she, now?”

“She was honest — innocent of any nigromancin’,” said Hobden. “Only she’d read signs and sinnifications out o’ birds flyin’, stars fallin’, bees hivin’, and such. An, she’d lie awake — listenin’ for calls, she said.”

“That don’t prove naught,” said Tom. “All Marsh folk has been smugglers since time everlastin’. ’Twould be in her blood to listen out o’ nights.”

“Nature-ally,” old Hobden replied, smiling. “I mind when there was smugglin’ a sight nearer us than what the Marsh be. But that wasn’t my woman’s trouble. ’Twas a passel o’ no-sense talk” — he dropped his voice — “about Pharisees.”

“Yes. I’ve heard Marsh men belief in ’em.” Tom looked straight at the wide-eyed children beside Bess.

“Pharisees,” cried Una. “Fairies? Oh, I see!” [6].

— and she passed her “out-gate sense” to her son who is thought to be “not quite right in his head”. “Do ye believe or — do ye?”, asked Shoemith insistently, and the children are left under the strong impression that there will always be people in Whitgift’s family who are safe from any evil and who can see things the others cannot.

The structure of the books may seem chaotic: it is clearly nonlinear.

<i>Puck of Pook’s Hill</i>	<i>Rewards and Fairies</i>
“Weland’s Sword” (the beginning of a Norman storyline)	“Cold Iron” (indefinite epoque, the main character is a child raised by fairies)
“Young Men at the Manor” (Norman storyline continues)	“Gloriana” (during the reign of Queen Elizabeth)
“The Knights of the Joyous Venture” (Norman storyline continues)	“The Wrong Thing” (the story of Hal from the previous book)
“Old Men at Pevensey” (Norman storyline, final 1)	“Marklake Witches” (early 19 th century, the story of Doctor Laënnec)
“A Centurion of the Thirtieth” (Roman storyline, that chronologically precedes the Norman one)	“The Knife and the Naked Chalk” (the Neolithic era)
“On the Great Wall” (Roman storyline continues)	“Brother Square-Toes” (American War of Independence)
“The Winged Hats” (Roman storyline, final)	“A Priest in Spite of Himself” (American War of Independence)

<p>“Hal o’ the Draft” (16th century, the Age of Discovery)</p> <p>“Dymchurch Flit” (16th century, fairies leave England)</p> <p>“The Treasure and the Law” (Norman storyline, final 2, Magna Charta Libertatum is signed — should we call it a convergence of the Norman and Roman storylines?)</p>	<p>“The Conversion of St. Wilfrid” (7th century)</p> <p>“A Doctor of Medicine” (17th century, the English Revolution)</p> <p>“Simple Simon” (16th century, the story of Francis Drake)</p> <p>“The Tree of Justice” (Norman storyline, final 3)</p>
---	--

Kipling chooses various spots in history starting from the Neolithic era; we can see the Roman Britain, the Vikings, the Christianization of England (the story of the Bishop Wilfried), the Anglo-Saxon and the Norman invasion, the Tudors, the Invincible Armada, the plague (the story of the physician Nicholas Culpeper), the border of the 18th–19th centuries (speaking of Laennec who invented the stethoscope, Kipling has to “transfer” him into Sussex where he never lived), the Revolutionary War in America, Napoleonic wars. What does this fragmentary nature of the story mean? The memory awoken by something real (be it a talk about picking hops, or about sheep, or iron) snatches from the past some scraps of legends and stories; sometimes specific objects connecting the present and the past turn out to be a trigger (for example, an old trough mentioned in the story about the plague doctor or a prehistoric arrow head), or even a place itself does the work (an old house, a hollow, a tree and so on). The link is Puck, who is, on the one hand, a mythological creature, “the oldest Old Thing in England” [6] (Parnesius calls him the Faun), and, on the other hand, a literary character, widely-known because of a Shakespeare’s play. Daytime — the time of labor and order — merges into the unconceivable and chaotic nighttime where the myth, dream and fantasy rule; moving between these two worlds, we are not able to say which world is, so to speak, a basic one.

Donald Mackenzie, who wrote an introduction for the Oxford World’s Classics edition of “Puck of Pook’s Hill” and “Rewards and Fairies” in 1987, called Pook’s Hill a sample of “the archaeological imagination” that leads to the crucial episode in the story of English liberty:

In *Puck of Pook’s Hill* Kipling opens up this sense of gaps and discontinuity by the movements backwards and forwards through history that are crucial to

our reading of it. The sequence from “Weland’s Sword” through the Norman stories to “The Treasure and the Law” can be taken as a spinal column for the book. It celebrates English history as a story of growth and coming together that climaxes in the signing of Magna Charta. Puck sums up its continuity in terms half-magical, half-organic:

“Weland gave the Sword, The Sword gave the Treasure, and the Treasure gave the Law. It’s as natural as an oak growing.”

But cutting into and countering this sequence are the Roman stories — a triptych of imperial decay to set against the buoyancy of settlement, adventure, and organic growth in the Norman triptych. That buoyancy, in turn, is chequered by the sense of ageing and loss signalled in their titles as we move from “Young Men at the Manor” to “Old Men at Pevensey” and recurrently pointed up in the latter. “And what did you do afterwards?” Una asks at the end of its tale of manoeuvre and intrigue. To which Sir Richard replies: “We talked together of times past. That is all men can do when they grow old, little maid” [2].

The past: fractured, silent, taunting is with its mysteriousness, can spark imagination as it happened with the Romantics. And the last poem from Kipling’s book “Rewards and Fairies”, “A Carol” (thus being the last word of the cycle), emanates a deep sense of continuity which people should accept with modesty and gratitude, for it was meant to be so. People have been always trying to dig the past up, to reconstruct it, even to embody by various narrative tools, from a joke to a historical novel. Kipling, by means of artifacts and often by the feeling of the soil itself (his characters regularly touch it, knead it, smell it), presents the past that is not only read or spoken about, but seen (while a person holding the book in their hands sees it by *reading* first); the past that is open to questioning and interaction:

<...> the past as buried, to be reached by digging; the past as at once remote, indeed alien, and immediate (the “deepest mud yielded us a perfectly polished Neolithic axe-head with but one chip on its still venomous edge”).

<...> At its most intense the archaeological imagination can fuse, as no written or oral history does, a sense of the past as unbridgeably other with a sense of the past, in its silent immediacy, challenging or teasing us into the re-creating response that is, in a complex of senses, reading [2]¹.

¹ The reference to *Something of Myself*, Kipling’s Autobiography.

The feeling of continuity and incessancy does not break because of Kipling's trips back and forth, to the events that are necessary for our understanding of the history. The storyline beginning in "Weland's Sword" and going through the tales of the Norman Conquest to "The Treasure and the Law" may be perceived as the main idea of the first book: it presents the story of England as the process of permanent growth and development of personal rights. The second book is the story of discoveries and inventions (two tales of doctors, two or even three tales about seafarers, a few stories about the rulers, such as Queen Elisabeth, Washington and Napoleon). But both books begin and end in the same way: a mythological story ("Weland's Sword", "Cold Iron") — a "Norman" story ("The Treasure and the Law", "The Tree of Justice").

The influence of Edward Freeman's famous book "The History of the Norman Conquest of England" (1867–1879) is evident here: Freeman believed in the fundamental succession of the English history and thought the Norman Conquest to be beneficial:

The fiery trial which England went through was a fire which did not destroy, but only purified. England came forth once more the England of old. She came forth with her ancient laws formed into shapes better suited to changed times, and with a new body of fellow-workers in those long-estranged kinsmen whom birth on her soil had changed into kinsmen once again [1, p. 395].

It is exactly what Kipling is pointing at his "Norman" tales. The story of money and intrigues told by the Jew moneylender called Kadmiel ends with the signing of Magna Charta ("the Law that was signed at Runnymede" [6]), and it is the symbolical contingence of "their own" and "others". But the Roman theme — three stories about the decline of the Empire — wedges into this continuity, into the tale of the establishment and natural growth of the Anglo-Norman State. Another "organic" motif sounds there — the unstoppable tide of history, the change of epochs and formations, the motif of growing up, ageing, and loss. Maturity and its price is another major theme of the stories; it is closely linked with such things as duty and responsibility (as we can see in the tales of the Roman centurion), and these values are fundamental, among other desirable features, for the shaping of "Englishness". Hopeless last stands and the youths becoming "old and grey-haired" too soon were the stable components of the patriotic literature written for children, especially for boys, and Kipling himself did his character in his much-debated "Stalky and Co" (1899) a war hero at last. The future service to the state, inside or outside its borders, is a pedagogical concept, and a heroic legend, with parallels between the

British and the Roman empires, is a perfect tool for honing of patriotic virtues, even if Parnesius and Pertinax's story is almost pure fiction, historically speaking, something similar to "The Three Musketeers"².

The same is true for the first story told by Puck, "Weland's Swords". From a historian's perspective, it is nothing but fiction, so we may suspect that Puck made everything up. The reader, all in all, is supposed to believe that the Anglo-Saxon having invaded Britain (constantly called "Old England") brought a god named Weland, "and he was a smith to some Gods" [6]. Kipling derives the modern name "Willingford" from "Weland's Ford"; the awe-inspiring Northern god becomes a small fairy in England and works in a smithy by the road shoeing horses. But this mythological element is necessary to launch the whole story with its symbolism: the magic sword will be made and given to a Saxon boy called Hugh thus laying the foundation for one the main *historic* storylines of the book. This is also true for the second book, as Dixon Scott in 1912 noted:

<...> if the reader will turn back to these wise fairy-tales he will see that each is really four-fold: a composite tissue made up of a layer of sunlit story (Dan's and Una's plane), on a layer of moonlit magic (plane of Puck), on a layer of history-stuff (René's plane and Gloriana's), on a last foundation of delicately bedimmed but never doubtful allegory [5, p. 316].

Deeply allegorical is "The Knife and the Naked Chalk", the story of a Neolithic shepherd. "And yet what else could I have done?" he said. "The sheep are the people" [7]³. A simple shepherd giving his right eye to be put out in order to obtain a knife and save his people is thought by his fellows to be "a God, like the God Tyr, who gave his right hand to conquer a Great Beast" [3]; and there is only one step to Christ's sacrifice (see, for example, a parable of a good shepherd, John 10: 1–18).

11 I am the good shepherd: the good shepherd giveth his life for the sheep.

12 But he that is an hireling, and not the shepherd, whose own the sheep are not, seeth the wolf coming, and leaveth the sheep, and fleeth: and the wolf catcheth them, and scattereth the sheep.

13 The hireling fleeth, because he is an hireling, and careth not for the sheep.

² About historical inaccuracy of the "Wall" and bucolic Sussex landscape accurately reflecting the reality see: [3]; about Kipling and "archeological nationalism" see: [4].

³ The meaning of the phrase was partly lost in the Russian translation ("Our life is in our sheep").

14 I am the good shepherd, and know my sheep, and am known of mine.

15 As the Father knoweth me, even so know I the Father: and I lay down my life for the sheep.

“A Carol”, a traditional song on the theme of Christmas, concluding the book, is highly logical in this sense. Past hidden in the present, and the “old” (archaic) meet with the modern thus healing the rupture. The life goes on, and “who shall judge the Lord” [7].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Freeman E.A.* The History of the Norman Conquest of England: Its Causes and Results. Oxford: Clarendon Press, 1867–1879. Vol. 5: The Effects of the Norman Conquest. URL: https://books.google.ru/books/about/The_History_of_the_Norman_Conquest_of_En.html?id=72ANAAAIAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 24.11.2023).
2. *Mackenzie D.* Archeological Imagination. URL: https://www.kipling-society.co.uk/readers-guide/rg_puck_intro.htm (дата обращения: 24.11.2023).
3. *Moshenska G.* Digging up Pook’s Hill: Archaeological Imaginaries in Kipling’s Puck Stories // *Landscapes*. 2012. № 13 (1). P. 16–31. <https://doi.org/10.1179/lan.2012.13.1.002>
4. *Moshenska G., Daykin D., Guo Ya., Schmidt Ju., Unwin E., Wehr Je.* Reading Kipling’s “The Land” Through a Lens of Archaeology, Landscape, and English Nationalism // *Public Archaeology*. 2021. № 20 (5). P. 1–12. <https://doi.org/10.1080/14655187.2020.2058764>
5. *Scott D.* Rudyard Kipling // *Kipling: The Critical Heritage* / ed. R.L. Green. London: Routledge and K. Paul, 1971. P. 308–317.

Источники

6. *Kipling R.* Puck of Pook’s Hill. URL: <https://www.gutenberg.org/files/557/557-h/557-h.htm> (дата обращения: 24.11.2023).
7. *Kipling R.* Rewards and Fairies. URL: https://www.gutenberg.org/files/556/556-h/556-h.htm#link2H_4_0040 (дата обращения: 24.11.2023).

REFERENCES

1. Freeman, Edward A. *The History of the Norman Conquest of England: Its Causes and Results*, vol. 5: The Effects of the Norman Conquest. Oxford, Clarendon Press, 1867–1879. Available at: https://books.google.ru/books/about/The_History_of_the_Norman_Conquest_of_En.html?id=72ANAAAAIAAJ&redir_esc=y (Accessed 27 November 2023). (In English)
2. Mackenzie, Donald. *Archeological Imagination*. Available at: https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_puck_intro.htm (Accessed 27 November 2023). (In English)
3. Moshenska, Gabriel. “Digging up Pook’s Hill: Archaeological Imaginaries in Kipling’s Puck Stories.” *Landscapes*, no. 13 (1), 2012, pp. 16–31. (In English) <https://doi.org/10.1179/lan.2012.13.1.002>
4. Moshenska, Gabriel, and Dale Daykin, and Yangmengsha Guo, and Julia Schmidt, and Elise Unwin, and Jelena Wehr. “Reading Kipling’s ‘The Land’ Through a Lens of Archaeology, Landscape, and English Nationalism.” *Public Archaeology*, no. 20 (5), pp. 1–12. (In English) <https://doi.org/10.1080/14655187.2020.2058764>
5. Scott, Dixon. “Rudyard Kipling”. Green, Roger Lancelyn, editor. *Kipling: The Critical Heritage*. London, Routledge and K. Paul, 1971, pp. 308–317. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-282-294>

<https://elibrary.ru/QMTWQW>

УДК 821.161.1.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

«ФАНТАСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ» ВИКТОРА МОЗАЛЕВСКОГО

© 2024 г. М.В. Рябова

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Пермь, Россия

Аннотация: Виктор Иванович Мозалевский (1889–1970) относится к числу неоправданно забытых писателей первой трети XX в. В статье рассматривается первый прозаический сборник Мозалевского «Фантастические рассказы» (1913), исследуется его фантастическая составляющая. Основное внимание уделяется анализу трех рассказов («Вивея», «Игрушка», «Эолина и Макарей»), другие новеллы упоминаются в связи с конкретными теоретическими построениями. На материале выбранных рассказов интерпретируется механизм соединения чудесного и обыденного в повествовательной ткани. Отмечается, что Мозалевский использует возможности повествования об удивительном и необычайном, повествования сказочного типа, объединяет в рамках одного текста разные по своей природе фантастические повествования. Заставляя героя балансировать на границе между реальным и ирреальным мирами, а порой нарушать ее, автор акцентирует значимость мира ирреального. Подчеркивается, что «корни» представлений Мозалевского следует искать в художественных принципах романтизма. Анализ сборника в

выбранном ключе позволяет прокомментировать его структурное единство, уточнить и углубить имеющиеся научные знания о феномене фантастического в литературе рубежа веков.

Ключевые слова: В.И. Мозалевский, «Фантастические рассказы», фантастическое, рассказ о необычайном, сказка, романтическая традиция.

Информация об авторе: Мария Викторовна Рябова — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, ул. Сибирская, д. 24, 614990 г. Пермь, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1587-7812>

E-mail: mary.saseva1508@yandex.ru

Для цитирования: Рябова М.В. «Фантастические рассказы» Виктора Мозалевского // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 282–294. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-282-294>

Виктор Иванович Мозалевский (1889–1970) — прозаик, поэт, переводчик, мемуарист. Сегодня он интересен, прежде всего, своими литературными контактами. Имя Мозалевского все чаще фигурирует в ряду участников московских литературных обществ 1920-х гг. [13, с. 294–295, 318–321; 11, с. 100–101]. Редкие, интересные сведения о культурной жизни первой половины XX в. содержат воспоминания писателя, недавно опубликованные стараниями А.Л. Соболева [10].

Прозаическое наследие Мозалевского невелико по объему. Его составляют два сборника рассказов («Фантастические рассказы», 1913; «Обман», 1923), повесть «Исчезнувшая мечта» (1914), несколько неопубликованных произведений разного объема. Единичные работы, посвященные биографии и обзору творчества писателя, объединяет общая концепция. По мнению исследователей, прозу Мозалевского отличает «культурная “вторичность”» [4, с. 118], сознательная ориентация на чужое слово. Художественные миры его произведений формируются через культурные аналогии и проекции, которые «всегда легко угадываются» [6, с. 459]. Писатель продолжает стилизаторскую традицию, широко представленную в литературе начала XX в. (М. Кузьмин, Б. Садовской, С. Ауслендер, А. Кондратьев).

Первая книга Мозалевского «Фантастические рассказы» (1913) получила разноречивые отклики. Б. Садовской упрекал автора в нелепой подражательности литературным образцам: «перед читателем целый поток (166 стр.) неудержимой болтовни, странной и нелепой, местами напоминающей наших романтиков тридцатых годов, места-

ми Кузмина, иногда гоголевские “Арабески”, но до того неискренней и нарочитой, что нельзя не досадовать на автора, заглушающего собственный голос старыми чужими словам»¹. Схожая оценка принадлежит П. Губеру, не увидевшему в молодом авторе настоящего писателя: «Взятая со стороны форма не получила никакого сколько-нибудь занимательного содержания. Рассказы г. Мозалевского перегружены ненужными вставными эпизодами <...> тогда как основное ядро сюжета большею частью вовсе исчезает из поля зрения»². Положительно отзывалась о сборнике Е. Нагродская [5, с. 82]. С. Кречетов подчеркивал, что влияния в «Фантастических рассказах» — «возвышенного порядка и далеки от всякой имитации», а страницы книги, «написанные языком изысканным, богатым и полноценным, смакуешь неторопливо, как густое, ароматное старое вино в граненом хрустале»³.

Книга включает в себя шесть рассказов: «Вивея», «Игрушка», «Эолина и Макарей», «Воспоминания Анжелики», «Чувствительная повесть», «Май». Заглавие указывает на содержательную доминанту сборника. При очевидной фабульной разнице, рассказы отличает устойчивая сюжетная ситуация: столкновение героя со странными, необъяснимыми событиями и явлениями, приводящее, как правило, к драматическим или трагическим последствиям. В настоящей статье впервые рассматриваются особенности организации фантастического повествования в новеллах Мозалевского, характер фантастической образности. На наш взгляд, исследование фантастического пласта рассказов является одним из способов описания сборника как целостной структуры.

Фантастическое как эстетическая категория предполагает отступление от закономерностей объективной реальности в художественной модели мира. Отклонения от нормы должны осознаваться героем и/или читателем. По мысли Ц. Тодорова, «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным», — необходимое условие существования фантастического [12, с. 25]. Наличие / отсутствие ответной реакции свидетельствует о типе фантастического по-

¹ Садовской Б. Виктор Мозалевский. Фантастические рассказы. Москва. Книгоиздательство «Альциона» 1913 г. // Северные записки. 1914. № 3. С. 191.

² Губер П. Виктор Мозалевский. Фантастические рассказы. Книгоиздательство «Альциона». Москва, 1913 г. Стр. 166 // Русская мысль. 1913. № 10. С. 369.

³ Кречетов С. Одиннадцать (Критические заметки по текущей русской литературе) // Утро России. 1914. № 20. 25 янв. С. 6.

вестования. В рассказе об удивительном и необычайном герою (а с ним и читатель) балансирует между верой и неверием. Для повествования сказочного типа сомнения в происходящем не характерны.

Колебания в выборе между двумя линиями — «естественной» и «сверхъестественной» — играют значительную роль уже в первой новелле сборника. Главный герой «Вивей» Валерий, от лица которого ведется повествование, отправляется в гости к давнему другу Артамову и сталкивается в его доме со сверхъестественными явлениями. В финале свершившиеся события получают реалистическую трактовку: выясняется, что произошедшее привиделось герою во сне.

Валерий самопрезентуется как скептик и рационалист. Однако обратим внимание на его словесные и поведенческие реакции после прочтения телеграммы-приглашения. Он размышляет: «Боже мой, кто такой Артамов? почему “счастливым, даже веселым?” Мистификация...» [16, с. 8]. Обстоятельство, кажущееся герою необычным, имеет реальную мотивировку. Вряд ли есть что-то удивительное в том, чтобы спустя несколько лет забыть товарища по гимназии и университету. Валерий же подчеркивает: «Мысль, что я забыл Артамова и в течение 5 лет ни разу не вспоминал, показалась мне мыслью чрезвычайной важности, и меня на минуту обуял мистический ужас» [16, с. 10].

Герой охотно приписывает событиям мистический смысл. Показателен в этом отношении эпизод гадания по книге: «Решив, что случай занес ко мне на стол эту книгу (не случай, а желание освободить в шкапу место для Апулея), я придал этому значение трансцендентальное и с небольшой дрожью открыл книгу, загадав страницу и строку. Вот что я прочел: “Пора! В Москву! В Москву! сейчас!”» [16, с. 11]. Герой рассудочно относится к жизни и одновременно видит в окружающем таинственные знаки, готов довериться им.

В доме Артамова Валерий попадает в совершенно особое пространство. Оно наполнено разнокатегориальными объектами. Здесь и предметно-бытовые детали эпохи рококо, и лакеи с идентичными лицами, и горный дух Рюбецаль, и двойник героя, и, наконец, загадочная, манящая Вивей, в которую Валерий влюбляется. Герой переживает «чувство оцепенения и животного страха» [16, с. 15], постоянно спрашивает себя: «Кой черт выдумал всю эту канитель?» [16, с. 17], «что ж в конце концов со мной происходит» [16, с. 19], «что это все значит?» [16, с. 24].

Двусмысленность сохраняется до конца приключения. Финал возвращает героя и читателя в пространство комнаты Валерия. Прямых указаний на то, что произошедшее было сном, нет, однако «говоря-

щие» детали и композиционное членение рассказа объясняют происходящее в пользу сна. Финальная часть отделяется от предыдущего текста многоточием. Герой красноречиво замечает: «Я лежал в постели, и у меня было такое чувство, словно вот-вот я сейчас надолго, надолго *снова* (курсив наш — *М.Р.*) засну» [16, с. 25]. Пространство комнаты не претерпело изменений, оно в точности такое же, как и в тот вечер, до ухода героя на вокзал. Кроме того, наблюдается примечательная переключка деталей. Как известно, окружающие предметы, реальные лица, недавние впечатления могут трансформироваться во сне согласно особой сновидческой логике. В сновидении Валерия зеленые цветные стекла окон его комнаты предстают «полинявшими зеленоватыми обоями», декоративная розетка, напоминавшая герою «наглое, порочное тело Элизабет», превращается в доме Артамова в потолочную лепнину с изображением «обрюзгшего монаха, обнимающего пухлое отвратительное тело какой-то фурии» [16, с. 14], а управляющий Гаврила Петрович с «жидкой бороденкой» [16, с. 9] становится «человеком с рыжей бородкой» — Рубецалем.

Сон и явь сплетаются, неразрывно связываются. Это подчеркивают и размышления героя. После сильного рукопожатия Рубецаля Валерий убеждается, что происходящее с ним не сон, а при виде прекрасной Вивеи снова задается вопросом: «Или я сплю прежним сном ребенка?». Сама же Вивея признается, что увидела Валерия во сне и захотела узнать в реальности.

Важно подчеркнуть, что в финале «рецептивная разбалансировка» [3, с. 278] перемещается на периферию повествования. В центре оказывается воздействие невероятных событий. Герою, библиофилу, хочется «милых далеких сказок» [16, с. 25]. Вследствие пережитого во сне он меняет читательскую ориентацию, переходит на сказки Г.Х. Андерсена и братьев Гримм: «Улыбаясь сквозь слезы, я читал сказки, и в моей комнате являлись и Оле-Лукойе, и Оловянный солдатик, и Царевич-Лягушка. А Герда и Кай, обнявшись, пели» [16, с. 25]. Неслучайно в начале рассказа, когда появляется письмо — катализатор невероятных событий, — труд Г. Гроция роняют («невежливо уронив Гроция» [16, с. 7]) и топчут («наступивши на Гроция» [16, с. 9]).

Первый рассказ сборника является концептуально ударным. Структура фантастического повествования новеллы убеждает, что фантастическое для Мозалевского — не цель, а средство для обозначения приоритетной содержательной мысли. При помощи фантастических приемов обнажается ключевая идея — чудесный мир, явленный в форме сновидения, сказочной истории, прекрасен и целен, он значительно больше быденной действительности.

«Вивея» предвосхищает последующие рассказы, приглашает к прочтению «милых далеких сказок». Проследим, каково построение следующей новеллы «Игрушка», встречаются ли в ней сказочные элементы.

В центре повествования — история непродолжительной, но яркой любви Михаила и живой «милой куклы-игрушки». Будучи по приглашению в графском дворце, в одной из комнат герой находит говорящую миниатюрную маркизу, которую хозяин дома прятал от людских глаз. Молодой человек очаровывается ей, уменьшается в росте и путешествует со своей спутницей внутри изображений в альбоме, на гобелене. Это маленькое приключение — лучшее, что было в жизни Михаила. Когда волшебство разрушается и кукла разбивается, герой безутешен. Он не понимает, «зачем же жить?..» [16, с. 49]].

Рассказ может быть поделен на две части: до роковой встречи и после нее. Для первой части характерна атмосфера таинственности, тревожных предчувствий. Внимание акцентировано на диковинных игрушках, которые мастерит слуга Михаила Бальро. Оснований считать, что граница между возможным и невозможным нарушается, нет.

Во второй части повествовательная стратегия меняется. Герой сталкивается с чудесным — говорящей куклой, но колебания его не обнажены. Фиксируется лишь кратковременное удивление от услышанного голоса игрушки («он чуть не уронил от испуга драгоценную куклу» [16, с. 41]). Исключительность куклы была подготовлена предшествующими упоминаниями о чудесных игрушках.

Антропометрические метаморфозы поражают Михаила. Он «ошеломлен», когда после заклинания уменьшается и отправляется вместе с прелестной маркизой в путешествие по предметному миру комнат графского дома. Однако изумление героя не получает развития, вектор меняется. Очень скоро Михаил удивляется не поразительным переменам и встречам, а собственным чувствам, их невероятной силе: «Он удивился, как он, которого считают таким лентяем и трусишкой, попал в такое милое общество и, что всего страннее, уже влюбился в эту милую изящную игрушку. Превращение свое он даже и не старался себе объяснить: если любишь сразу так пылко, надо ли задавать себе вопрос: почему все это случилось?» [16, с. 43].

Отсутствие сомнений свойственно повествованию сказочного типа. Чудесное подкрепляется характерными для сказки сюжетными ходами. В рассказе действует один из законов волшебной сказки — запрет, нарушение которого приводит к «страшному несчастью» [8, с. 22]. Обиженный на графа Бальро, «подошел вплотную к Михаилу и

шепнул ему тише, чем мог бы шепнуть грустный луч осеннего солнца: “Войдите в комнату рядом с кабинетом графа... Тсс... ни слова... потом”» [16, с. 36]. Мозалевский обыгрывает сказочный мотив (запрет превращается в приглашение), сохраняя табуированную семантику. Читатель понимает, что следовать совету Бальро нельзя.

Поддерживают повествование сказочного типа и многочисленные сказочные аллюзии. Игрушка, утратившая традиционный вещный статус и уподобленная человеку, отсылает к сказкам Г.Х. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана. В рассказе попутно упоминаются «Семь воронов» братьев Grimm, сказки «великолепной Шахерезады» [16, с. 42]. Манипуляции с ростом позволяют добавить в ряд прецедентных текстов «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла. Напомним, что сказочные аллюзии привлекались и в предыдущем рассказе («маркиз Карабас с лицом Артамова делает мне реверанс» [16, с. 14], «стена из сказки об Али-Бабе и сорока разбойниках» [16, с. 15], «одетый в красный костюм портняжки из сказок Grimma» [16, с. 18] и т. д.). Они помогли создать фантастический зрительный образ внутри рассказа об удивительном и необычайном. Такого рода упоминания характерны и для маленькой повести «Воспоминания Анжелики». В ряде рассказов — «Чувствительная повесть», «Май» — как и в «Игрушке» функционирование сказочных элементов и мотивов напрямую связано с типом фантастического повествования.

В повествовательной структуре таких новелл граница между чудесным и необычайным трудноустановима. Как отмечает Г.К. Орлова, для сказочной фантастики конца XIX — начала XX в. характерно объединение волшебного и фантастического элементов. Поэтика сказок Ф. Сологуба, З. Гиппиус, А. Амфитеатрова зиждется на таком слиянии [7, с. 526]. Симптоматично, что Мозалевский, вторя своим старшим современникам, прибегает к возможностям сказочного жанра, совмещает «чистый» вымысел и жизнеподобие.

При этом фантастические элементы снова «работают» на потаенный смысл. Сюжетное развитие помогает обострить семантику обособленности, пограничности. Герой одинок в окружающем обществе. По-настоящему реальна для него жизнь в сказочной действительности. Оказавшееся возможным непродолжительное соединение миров не приносит положительного результата, приводит к печальным последствиям.

Сказочный дискурс в большей степени выражен в рассказе «Эолина и Макарей». Указание на жанр находим в самом начале произведения: «послушайте же сказку об Эолине» [16, с. 54]. Фантастический сюжет основан на античном мифе о Канаке и Макарее. Историю

Канаки, которая «влюбилась в своего родного брата Макарея и вступила с ним в преступную связь» [2, с. 272], Мозалевский модифицирует. Писатель переносит действие во Францию XVIII в., меняет имя главной героини, выводит на первый план любовную проблематику и освобождает ее от сопутствующих тем, акцентированных в мифе (материнская тема).

«Эолина и Макарей» — один из двух рассказов цикла, который уже стал предметом филологической рефлексии. Анализируя рассказ, М. Семенова обратила внимание, в том числе и на некоторые его фантастические элементы. В частности, на особенность системы образов-персонажей («в событиях наряду с земными людьми участвуют гораздый на проделки бог Купидон, сатир» [9, с. 79]), на «фантастический» характер отдельных реминисценций («Дон-Кихот, его оруженосец становятся полноправными участниками событий» [9, с. 79]). Требуется рассмотрения и очевидный сказочный пласт истории.

Перед нами, несомненно, повествование сказочного типа. «Рецептивная разбалансировка» не акцентирована. Детали внешнего облика Эолины напоминают о сказочной принцессе: «Крем из земляники и укропа придавал ее щекам игрушечный румянец; ее кожа не знала воды, а лишь молоко из миндаля, а ногти были <...> розовы» [16, с. 54]. В текстовую ткань активно вплетаются постоянные эпитеты — устойчивая примета сказочного повествования: «алое сердце», «жгучая боль», «голубая кровь», «томные вздохи», «острый меч».

Сказка о преступной любви предназначена явно не для детских ушей. Однако рассказчица несколько раз обращается к своему слушателю — «милый мой ребенок», «дорогой мой ребенок», «мой глупый ребенок». Можно подумать, что страшная сказка рассказывается ребенку. Финальная фраза предлагает разгадку — «мой дорогой возлюбленный» [16, с. 59].

Сказка Мозалевского ориентирована на взрослую аудиторию и не лишена при этом традиционной назидательной функции. Девушка-рассказчица иносказательно убеждает своего возлюбленного любить без оглядки на препятствия и запреты. Любовь — высшее наслаждение, дарует пусть короткое, но счастье.

Заметим, что любовь Эолины и Макарея вызвана вмешательством Купидона, то есть некоей высшей силы. Гибель героев воспринимается как наказание судьбы, которое оба покорно принимают. Центральная коллизия, таким образом, связывается с идеей рока в ее романтической аранжировке. В романтической фантастике, как поясняет Т.А. Чернышева, «рок — воплощение неизвестных сил и законов, <...> их условное обозначение, знак, символ» [15, с. 186]. Романти-

ческого героя окружают неизвестные силы, как бы предопределяющие его путь. Героями Мозалевского также словно управляет нечто внешнее. Самоубийство Эолины описывается отстраненно. Рука героини как будто действует автономно, не принадлежит ей: «Сердце, маленькое сердце, еще недавно холодное, как этот кинжал, совсем перестало биться, и алой кровью безнадежно заплакало оно, когда белая рука в отчаянии коснулась и пронзила это дивное благородное сердце» [16, с. 58]. Макарея к гибели подталкивает ожившая статуя, часть высшей силы: «Мраморная Святая оживает и, указывая своей рукой на мертвую Эолину, говорит небесным голосом, полным всепрощения: “Иди, ляг там, у ее ног”. С душой просветленной дивным светом, идет покорно маркиз Макарей и ложится у чудных ног чудной Эолины» [16, с. 59]. Рука в обоих эпизодах — символ возмездия.

Идея рока характерно проявляется и в других рассказах сборника. Так, в завершающей новелле «Май» Леонид движим к гибели собственным двойником — посланцем таинственных сил: «Зашептали белые губы Леонида: “О, я боюсь, я не могу, я не хочу утонуть в озере”. “Иди за мною, не бойся” ответил ему спокойным голосом двойник» [16, с. 166]. С образом Леонида связана и общая зыбкая атмосфера мистического и реального в структуре новеллы. Т.Н. Фоминых, рассматривая поэтику рассказа, справедливо пишет, что «причина гибели Леонида связывается как с двойником, увлекшим его в озерный омут, так и с психическим состоянием самого героя, находящегося во власти заблуждений» [14, с. 144].

Романтический контекст сборника не ограничивается заимствованием идеи рока. Мозалевский использует типичные романтические сюжеты (борьба Добра и Зла, переживание любви и ненависти и т. д.) и образы (принцесса, король, двойник и т. д.). Обращение писателя к романтической традиции представляется принципиальным. Мозалевский воспитан на символистской культуре, которая, в свою очередь, питалась интенциями романтизма. Романтическое двоемирие обусловило любовь романтиков ко всему чудесному и необычному. Как подчеркивает А.В. Ботникова, «скрытая от глаз <...>, предчувствуемая тайна мира могла быть воплощена лишь в фантастических образах» [1, с. 97]. Мировоззренческая концепция романтиков, в которой идеальный мир первичен по отношению к реальному, стала «опорой» для архитектоники фантастического словесно-художественного мира произведений Мозалевского.

Предпринятые наблюдения показали, что в сборнике Мозалевского интегрируются разные виды фантастических повествований. Черты рассказа о необычайном новеллистического типа, приметы

сказки, в частности ее ключевые жанровые маркеры, аллюзии на классические сказочные произведения, соединяясь, формируют продуктивные повествовательные модели. Они реализуются не только в трех подробно рассмотренных рассказах, но и в остальных новеллах, придают сборнику внутреннюю целостность. Воссоздание удивительного мира не является самоцелью. При помощи фантастических элементов писатель выражает концепцию, восходящую к романтизму: бытие в «другом» мире подлинно и желанно, но неосуществимо из-за полярности миров. Кратковременные соединения естественного и сверхъестественного не снимают их противоположности. Опыт освоения Мозалевским фантастического письма обогащает имеющиеся представления о фантастическом в литературе и культуре начала XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. 341 с.
2. Канака // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 272 с.
3. *Лавлинский С.П., Павлов А.М.* Фантастическое // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 278–281.
4. *Лавров А.В.* Мозалевский Виктор Иванович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4: М–П. С. 118–119.
5. *Мозалевский В.И.* Тропинки, пути, встречи (окончание) / подгот. текста и коммент. А.Л. Соболева // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 71–108. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-71-108>
6. *Обухова О.* «Только читать и этому не верить». Виктор Мозалевский и его проза // Russian Literature. 1999. № XLV. P. 457–467.
7. *Орлова Г.К.* Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX в. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 521–542.
8. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
9. *Семенова М.* «Фантастический» рассказ Мозалевского «Эолина и Ма-

- карей» // Молодая филология — 2015. Языки и литература: прошлое и настоящее: сб. статей. Пермь: ПГГПУ, 2015. С. 77–82.
10. *Соболев А.Л.* Мемуары Виктора Мозалеvского // Литературный факт. 2019. № 2 (12). С. 99–144. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-12-99-144>
 11. *Соболев А.Л.* Общество свободной эстетики (1906–1917). Материалы к хронике. Часть вторая: 1912–1917 // Литературный факт. 2020. № 3 (17). С. 88–157. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-17-88-157>
 12. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
 13. *Устинов А.Б.* Из литературного быта 1920-х годов: круг журнала «Гермес» // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 291–372. <https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-1-291-372>
 14. *Фоминых Т.Н.* Поэтика рассказа Мозалеvского «Май» // Филология в пространстве современных гуманитарных исследований: сб. ст. Пермь: ПГГПУ, 2016. С. 140–146.
 15. *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1985. 336 с.

Источники

16. *Мозалеvский В.И.* Фантастические рассказы. М.: Альциона, 1913. 166 с.

“FANTASTIC STORIES” BY VIKTOR MOZALEVSKY

© 2024. Maria V. Ryabova

Perm State Humanitarian Pedagogical University, Perm, Russia

Abstract: Viktor Ivanovich Mozalevsky (1889–1970) is one of the unjustifiably forgotten writers of the first third of the twentieth century. The article examines Mozalevsky’s first prose collection “Fantastic Stories” (1913), explores its fantastic component. The main attention is paid to the analysis of three stories (“Vivea”, “Toy”, “Eolina and Makarei”), other short stories are mentioned in connection with specific theoretical constructions. Based on the material of the selected stories, the mechanism of connecting the miraculous and the mundane in the narrative fab-

ric is interpreted. It is noted that Mozalevsky uses the possibilities of storytelling about the amazing and extraordinary, storytelling of a fairy-tale type, combines within one text different in nature fantastic narratives. Forcing the hero to balance on the border between the real and unreal worlds, and sometimes violate it, the author emphasizes the importance of the unreal world. It is emphasized that the “roots” of Mozalevsky’s ideas should be sought in the artistic principles of Romanticism. The analysis of the collection in the chosen key allows us to comment on its structural unity, clarify and deepen the existing scientific knowledge about the phenomenon of the fantastic in the literature of the turn of the century.

Keywords: V.I. Mozalevsky, “Fantastic Stories”, fantastic, a story about the extraordinary; fairy tale, romantic tradition.

Information about the author: Maria V. Ryabova, PhD in Philology, Senior Lecturer, Perm State Humanitarian Pedagogical University, Sibirskaya St., 24, 614990 Perm, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1587-7812>.

E-mail: mary.saseva1508@yandex.ru

For citation: Ryabova, M.V. “‘Fantastic Stories’ by Viktor Mozalevsky.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 282–294. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-282-294>

REFERENCES

1. Botnikova, A.B. *Nemetskii romantizm: dialog khudozhestvennykh form* [German Romanticism: a Dialogue of Artistic Forms]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2003. 341 p. (In Russ.)
2. “Kanaka” [“Canace”]. Meletinskii, E.M., editor-in-chief. *Mifologicheskii slovar’* [Mythological Dictionary]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1990. 272 p. (In Russ.)
3. Lavlinskii, S.P., and A.M. Pavlov. “Fantasticheskoe” [“Fantastic”]. Tamarchenko, N.D., editor-in-chief. *Poetika. Slovar’ aktual’nykh terminov i poniatii* [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Izdatel’stvo Kulaginoi Publ.; Intrada Publ., 2008, pp. 278–281. (In Russ.)
4. Lavrov, A.V. “Mozalevskii Viktor Ivanovich” [“Viktor Ivanovich Mozalevsky”]. Nikolaev, P.A., editor-in-chief. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar’* [Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary], vol. 4: M–P. Moscow, Bol’shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1999, pp. 118–119. (In Russ.)
5. Mozalevsky, V.I. “Tropinki, puti, vstrechi (okonchanie)” [“Paths, Ways, Encounters (Conclusion)”], text prep., comm. by A.L. Soboleva. *Lit-*

- eraturnyi fakt*, no. 3 (13), 2019, pp. 71–108. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-71-108>
6. Obukhova, O. “‘Tol’ko chitat’ i etomu ne verit.’ Viktor Mozalevskii i ego proza” [“‘Just Read It and Don’t Believe It’. Viktor Mozalevsky and His Prose”]. *Russian Literatura*, no. XLV, 1999, pp. 457–467. (In Russ.)
 7. Orlova, G.K. “Literaturnaia skazka” [“Literary Fairy Tale”]. *Poetika russkoi literatury kontsa XIX — nachala XX v. Dinamika zhanra. Obshchie problem. Proza* [Poetics of Russian Literature of the Late 19th — Early 20th Century. The Dynamics of the Genre. Common Problems. Prose]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 521–542. (In Russ.)
 8. Propp, V.Ia. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russ.)
 9. Semenova, M. “‘Fantasticheskiĭ’ rasskaz Mozalevskogo ‘Eolina i Makarei’” [“Mozalevsky’s ‘Fantastic’ Story ‘Eolina and Makarei’”]. *Molodaia filologiya — 2015. Iazyki i literatura: proshloe i nastoiashchee: sbornik statei* [Young Philology — 2015. Languages and Literature: Past and Present: Collection of Articles]. Perm, Perm State Humanitarian Pedagogical University Publ., 2015, pp. 77–82. (In Russ.)
 10. Sobolev, A.L. “Memuary Viktora Mozalevskogo” [“Viktor Mozalevsky’s Memoirs”]. *Literaturnyi fakt*, no. 2 (12), 2019, pp. 99–144. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-12-99-144>
 11. Sobolev, A.L. “Obshchestvo svobodnoi estetiki (1906–1917). Materialy k khronike. Chast’ vtoraia: 1912–1917” [“Free Aesthetics Society (1906–1917). Chronicle materials. Part 2: 1912–1917”]. *Literaturnyi fakt*, no. 3 (17), 2020, pp. 88–157. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-17-88-157>
 12. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction into Fantastic Literature]. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russ.)
 13. Ustinov, A.B. “Iz literaturnogo byta 1920-kh godov: krug zhurnala ‘Germes’” [“On Literary Environment of the 1920s: The Circle of ‘Hermes’”]. *Siuzhetologiya i siuzhetografiia*, no. 1, 2020, pp. 291–372. (In Russ.) <https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-1-291-372>
 14. Fominykh, T.N. “Poetika rasskaza Mozalevskogo ‘Mai’” [“The Poetics of Mozalevsky’s Story ‘May’”]. *Filologiya v prostranstve sovremennykh gumanitarnykh issledovaniĭ: sbornik statei* [Philology in the Space of Modern Humanitarian Studies: Collection of Articles]. Perm, Perm State Humanitarian Pedagogical University Publ., 2016, pp. 140–146. (In Russ.)
 15. Chernysheva, T.A. *Priroda fantastiki* [The Nature of Fiction]. Irkutsk, Irkutsk State University Publ., 1985. 336 p. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-295-313>

<https://elibrary.ru/QNELDJ>

УДК 821.161.1.0 + 76.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ИЛЛЮСТРАЦИИ АЛЕКСАНДРА ДОБРИЦЫНА К ФАНТАСТИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКИХ И СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX — НАЧАЛА XX В.

© 2024 г. М.Т. Соостер

Российский государственный художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова, Москва, Россия

Аннотация: Творческий почерк художника А. Добрицына (р. 1929) сформировался в противоречивые годы «оттепели». В начале 1960-х гг. А. Добрицын оказался в среде художников московского андеграунда: оформлял альманах «Наука и человечество» и журнал «Знание — сила» совместно с Ю. Соболевым, Ю. Соостером, Э. Неизвестным, В. Янкилевским, И. Кабаковым, В. Пивоваровым, М. Гробманом и др. Использование художниками символично-философских и метафорических образов в оформлении научно-популярных и научно-фантастических изданий стало одной из отличительных особенностей этой художественной среды. В конце 1980-х гг. художник проиллюстрировал сборник русских писателей-фантастов XIX — начала XX в. «У светлого яра Вселенной». В сборник вошли произведения Василия Лёвшина, Владимира Одоевского, Николая Морозова, Александра Богданова, Константина Циолковского, Валерия Брюсова, Алексея Толстого, Александра Беляева и Ивана Ефремова. Работая в качестве иллюстратора, А. Добрицын вновь обратился к символично-философским образам. С их помощью художник раскрыл философскую линию романов, повестей и рассказов сборника. Философские идеи и вопросы о месте человека во вселенной, всеединстве человека и космоса, футуристические прогнозы и т. д. — это те темы, что лежат в основе лучших научно-фантастических произведений. Они захватили внимание художника-философа больше, чем научные аспекты.

Ключевые слова: научная фантастика, русская и советская фантастика, московский андеграунд, графический дизайн, иллюстрация, книжная графика, Александр Добрицын, «Наука и человечество», «Знание — сила».

Информация об авторе: Маргарита Теннопентовна Соостер — аспирант, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, Волоколамское шоссе, д. 9, 125080 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4988-620X>

E-mail: margo.sooster@gmail.com

Для цитирования: *Соостер М.Т.* Иллюстрации Александра Добрицына к фантастическим произведениям русских и советских писателей XIX — начала XX в. // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 295–313. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-295-313>

Александр Иванович Добрицын (1929) — советский и российский художник, выпускник Московского Полиграфического института (1955). Родился на хуторе Алифаново Тащинского уезда Ростовской области. Оформлять книги (графический дизайн) А. Добрицын начал в студенческие годы, а позже стал работать как иллюстратор. В 1950-е гг. из стен Полиграфического института выпустилась целая плеяда известных в наши дни художников-оформителей и иллюстраторов, среди них: Ю. Соболев, В. Янкилевский, Н. Попов, Р. Варшамов, Б. Кыштымов и др. В середине 1950-х гг. цензурные рамки периода, несмотря на все изменения «оттепели», были недостаточно широки для желаемых творческих экспериментов и поисков, а также самовыражения художников нового поколения — шестидесятников. Большинство социально-политических послаблений вступали в силу постепенно и медленно. Только к 1956 г., по словам художника, «оттепель» повлияла на некоторые журналы и гораздо в меньшей степени на издательства. Художники переходили из издательства в издательство, из журнала в журнал, стараясь привнести новое и свежее видение в оформление. Восприятие нельзя было изменить быстро, и чем серьезнее была тематика издания, тем меньше новизны в его облик можно было привнести. Художник-оформитель мог получить замечание и выговор просто за подсвеченный цветной плашкой заголовок. Тем не менее, получив в начале 1960-х гг. новый заказ на оформление, А. Добрицын совместно с художником Ю. Соболевым разработал уникальное оформление первых двух томов научно-популярного альманаха «Наука и человечество». В оформлении издания также участвовали художники московского андеграунда: Ю. Соостер, Э. Неиз-

вестный, В. Янкилевский, И. Кабаков, В. Пивоваров, М. Гробман и др. Ежегодник был призван освещать основные достижения советской и мировой науки для широкой аудитории читателей. На страницах альманаха выступали деятели науки с мировым именем. «Когда мы с Соболевым обсуждали, как нам оформлять альманах, то пришли к выводу, что ни один официально маститый художник тематику альманаха не потянет, потому что они слишком далеки от серьезности тематики. И поэтому мы обратились к метафорическим сопоставлениям: к фотографиям и к известным произведениям искусства. Мы находили сюжеты в живописи, символически и по силе воздействия сопоставимые с тем или иным открытием в науке (см.: *Рис. 1–2*). А схемы конкретные, объясняющие, давали делать художникам-графикам, которые превращали их в своего рода произведения искусства, с узко утилитарным назначением»¹, — так рассказывает о новом принципе оформления альманаха А. Добрицын. Ю. Соболев отмечает, что многозначность «метафоры, ее глубина делают иллюстрацию достаточно гибкой и философичной, чтобы во взаимодействии с текстом раскрыть перед читателем сущность научной проблемы» [5, с. 20]. Стремление к изображению не сюжета, но идеи научной книги отмечает у молодых художников 1960-х гг. историк искусства Ю. Герчук. По его мнению, нонконформистами «культивируется зримая метафора, возникают обобщенно-аллегорические или символические трактовки текста» [1, с. 23]. Исследователь указывает также, что научно-фантастическая книга получила эти качества как раз из научно-популярной книги, очевидно, подразумевая переход сложившегося круга иллюстраторов из альманаха «Наука и человечество» в журнал «Знание — сила» и далее к оформлению серий «Научная фантастика» и «Зарубежная фантастика». Команде художников «удалось показать потенциал связи современного искусства с современной наукой» [6, с. 110].

С 1962 г. А. Добрицын перешел в редакцию знаменитого научно-популярного журнала «Знание — сила» и занимался оформлением журнала наряду с художником Б. Алимовым, Б. Лавровым и др. до 1967 г. Именно А. Добрицын привлек художников-нонконформистов, оформлявших альманах «Наука и человечество», в редакцию журнала. Расцвет журнала, издающегося с 1926 г., пришелся на 1960-е гг. Неожиданно свежее, непривычное оформление, а также раздел с научной фантастикой, без сомнения, привлекли широкую читатель-

¹ Добрицын А. Интервью. Москва, 20.09.2019. Интервьюер: М. Соостер. Архив автора статьи.

скую аудиторию к журналу (см.: *Рис. 3*). Большая часть научно-фантастических произведений, опубликованных в журнале, относится к «золотому веку» научной фантастики. Часто это была зарубежная переводная литература, которую начали печатать благодаря социально-политическим переменам «оттепели»: А. Азимов, Р. Брэдли, Г. Гаррисон, Г. Каттнер, А. Кларк, С. Лем, К. Саймак, Р. Шекли и др. Своих современников, писателей-«триумфаторов» научной фантастики, как их называет российский публицист, переводчик и критик фантастики Вл. Гаков² [10, с. 23], нонконформисты иллюстрировали много и охотно. Здесь сказалось и то, что научно-популярная и научно-фантастическая книга были мало регламентированы цензурой, что давало возможность художникам создавать иллюстрации и оформление с оглядкой на наследие первого русского авангарда и европейского модернизма, современный им западноевропейский графический дизайн и американское искусство, а также на собственные предпочтения и ориентиры, например, влияние философии маньеризма Г.-Р. Хокке [4, с. 12]. Кроме того, эстонский историк искусства и куратор Эха Комиссаров отмечает значительный перевес индивидуальной составляющей в творчестве неофициальных художников: «Противоречивая история неофициального искусства — программное желание противопоставления, его бесконечно варьирующиеся формы, выражения, роль, которую при его создании играли воображение и желания индивида, обилие образцов — справляется без понятия стиля» [3, с. 109–110].

Гораздо реже художники московского андеграунда иллюстрировали отечественных писателей XIX — начала XX в., которых Вл. Гаков относит к «основоположникам» [10, с. 23] жанра. В 1988 г. в серии «Мир приключений», в московском издательстве «Правда» выходит книга «У светлого яра Вселенной». В ней опубликованы научно-фантастические романы, повести и рассказы В.А. Лёвшина, В.Ф. Одоевского, Н.А. Морозова, А.А. Богданова, К.Э. Циолковского, В.Я. Брюсова, А.Н. Толстого, А.Р. Беляева и И.А. Ефремова. К оформлению этого издания А. Добрицын приступил уже зрелым художником. Кроме большого оформительского опыта, на образ иллюстраций повлияла также станковая живопись художника.

Нарратив литературного произведения привносит дополнительные элементы в характерные для художника символично-абстрактные композиции: персонажей, окружающее их пространство и, собствен-

² Вл. Гаков — псевдоним российского публициста, переводчика и критика фантастики М.А. Ковальчука.

но, сюжет. Это дополнительно обогащает графическое решение иллюстраций и пластический язык художника. Художник проецирует свои чувственные образы в символических формах. В этом контексте особенно интересными представляются иллюстрации к рассказу Алексея Толстого «Союз пяти» (см.: Рис. 4–5). В первой публикации в 1923 г. рассказ вышел под названием «Семь дней, в которые был ограблен мир» [9, с. 477]. А. Добрицын использует в иллюстрациях к рассказу образ безликого делового человека в котелке. Этот образ весьма известен по произведениям бельгийского сюрреалиста Рене Магритта. Мы можем встретить этот же образ-архетип у Ю. Соостера и Ю. Соболева: художники используют его в знаменитом мультфильме «Стеклянная гармоника» (1968, режиссер А.Ю. Хржановский). Как и в анимационной ленте, так и в иллюстрациях А. Добрицына образ заурядного и обыденного делового человека приобретает куда более мистический и угрожающий характер. В мультфильме он воплощается в «Желтого дьявола», поработившего людей города. В рассказе А. Толстого пятеро в черных котелках разрушают Луну, чтобы украсть деньги и власть. С помощью символического образа-архетипа художник обостряет эмоциональное восприятие композиции. Страшно повисает в ночном небе искаженный абрис разрываемой снарядами Луны. Ракеты пронзают прежде круглый диск, разрезают острыми вертикалями небосвод. Не взирая на толпы испуганных граждан, пятеро в черных котелках подсчитывают свою прибыль. «Как литература эмоциональная, фантастика обладает свойством с максимальной силой воздействовать на сознание читателя. Прием введения фантастического элемента <...> обостряет и концентрирует эмоции автора, а значит, и читателя» [10, с. 5], — заключают писатели-фантасты А. и Б. Стругацкие. К счастью, как в анимационной ленте, так и в рассказе, общество со временем освобождается и перестает подчиняться захватчикам: люди больше не боятся власти, могущество которой опиралось на страх перед ней.

Художник выбирает контрастное монохромное решение для иллюстраций сборника и выполняет их пером и тушью. Контрастность и выразительность классической техники также хорошо акцентирует драматический характер произведений. Перо позволяет тонко работать с деталями, а также создавать множество различных тональных переходов и обилие текстур благодаря характерной штриховке. Эти качества позволяют достичь визуального богатства и добиться реалистического «эффекта присутствия» в фантастических композициях. Кроме того, черная тушь наилучшим образом передавалась в печати, отчего иллюстраторы-шестидесятники в принципе часто

обращались к этой технике. Несовершенство печати ставило перед художниками существенную задачу выбора материала. Художник Н. Кошкин, иллюстратор научной фантастики, мультипликатор, художник-постановщик, чей творческий путь начался в журнале «Знание — сила» в конце 1960-х гг., так рассказывает о технических проблемах в книжной графике: «Я пробовал сначала работать и в цвете, и карандашом. Но цвет при печати сдвигался, карандашные линии получались нечетко. Так я перешел к черно-белому рисунку тушью, к пятну. Это определило и отношение к рисованию, и скрупулезность деталей, породило определенный “джентельменский набор” иллюстратора...»³. Примененная к научно-фантастическому сюжету, эта техника способна создавать одновременно сюрреалистические и достоверные композиции.

Самое раннее произведение сборника — повесть В. Лёвшина «Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белёве», впервые было опубликовано еще в XVIII в., в 1784 г. Рассказывающее о полете смелого Нарсима на Луну, произведение создано в духе древней литературной традиции: повесть перекликается с античным мифом о полете Икара и Дедала, напоминает о восшествии Александра Македонского на небо с птицами-грифонами и другие примеры из древней литературы, что отмечает составитель сборника Д.А. Зиберов [9, с. 473–474]. Озаренный ярким светом, летящий на специальном устройстве с орлиными «крыльями», похожий на ангела, Нарсим спускается с неба. Тут же внизу изображена его встреча с «лунатистами». Их удлинённые стройные и плавные фигуры видны в долине, окруженной высокими холмами. Композиция и образы иллюстрации А. Добрицына напоминают русскую икону, а также средневековую традицию, когда на одном изображении присутствуют несколько одновременных событий (см.: *Рис. 6*).

Помимо научно-фантастической идеи об устройстве летательного аппарата с крыльями, рассказ содержит идеи о справедливом устройстве государства и общества, и именно они являются центральными для В. Лёвшина. Сравнение уклада жизни «лунатистов» и землян обнажает важный социально-философский и этический дискурс, который является одной из центральных тем в научно-фантастической литературе. Вопросы морали и этики определяют уровень научно-фантастического произведения не меньше научно-технических аспектов и «элементов необычайного» [10, с. 5], хотя, безусловно, этот худо-

³ Кошкин Н. Интервью. Интервьюер: Р. Арбитман // Заря молодежи (Саратов). 1987. 28 нояб. С. 9.

жественный прием очень привлекателен для читателя. Достаточно вспомнить идеологическое противостояние так называемой фантастики «дальнего» и «ближнего прицела». Г. Гуревич, советский и русский писатель-фантаст, популяризатор науки, так характеризует фантастику «ближнего прицела»: «Пожалуй, больше всего вреда принесла нам теория “ближней фантастики”, которая господствовала лет семь назад и сейчас еще не выветрилась окончательно. Сторонники ее призывали фантазировать “ближе к жизни”. “Ближе” понималось буквально, территориально. Рекомендовалось не рваться далеко в будущее, не уходить с Земли в Космос. В лучах жизни “ближняя фантастика” увяла» [2]. Конечно, такие рамки делали научно-фантастическую литературу менее интересной для читателя. Исследователи выделяют среди научно-фантастической литературы произведения таких авторов, которые проявляют не только научную компетентность и визионерский талант, но также ставят философские вопросы, в том числе «проклятые вопросы» философии: «Как литература рациональная, фантастика успешно вводит думающего читателя в круг самых общих, самых современных, самых глубоких проблем <...>: место человека во вселенной, сущность и возможности разума, социальные и биологические перспективы человечества и так далее» [10, с. 5]. В свою очередь А. Добрицын также обращается в иллюстрациях именно к философскому дискурсу, акцентируя внимание не на научно-фантастических объектах, а на внутреннем мире, эмоциональном состоянии героев с помощью изображения их в характерном окружающем пространстве. Так, следуя замыслу В.Ф. Одоевского, в рассказе «Два дни из жизни земного шара» (1828) художник изобразил смиренного старца, единственного, кто пребывает в стоическом спокойствии среди отчаявшихся во время приближения к Земле кометы Биэлы (см.: *Рис. 7*). Если появление Нарсима было событием чудесным в безоблачном небе Луны, то ожидание столкновения кометы с Землей представлено как «светопреставление»: под клокочущими небесами, с испуганными и метущимися в страхе людьми. Комета Биэлы действительно неоднократно пролетала мимо Земли. Замеченная впервые в 1772 г., комета с завидной периодичностью возвращалась в 1805, 1826, 1832 гг., и ее появление наверняка представлялось многим современникам XVIII–XIX вв. событием пугающим и мистическим. Вероятно, что для В.Ф. Одоевского это научное событие стало поводом к «прогностике» и построению «социологических моделей» [10, с. 5] в стремлении раскрыть тему человеческой духовности и стойкости перед лицом судьбы: «Страх, который вижу я на лице твоём и тебе подобных!.. Этот низкий страх не совместим

с торжественной минутой кончины...» [9, с. 29], — наставляет старец своего испуганного сына.

На детство и юность А. Добрицына пришлось постреволюционные годы и тяготы военных лет. Позднее, занимаясь оформлением книг, иллюстрацией, живописью и прозой, он пришел к выводу, что «художник более других предрасположен к восприятию состояния окружающего мира» и поэтому «более других вынужден освобождаться от избытка воспринятого, выражая его в определенных формах в произведении» [7, с. 10]. Произведение, таким образом, несет в себе не только ту информацию, которую художник черпает из окружающего бытия, но и его собственную рефлексию: «Произведение, таким образом, становится неким знаком-текстом состояния мира и состояния художника в нем» [7, с. 10], — заключает А. Добрицын. Здесь чувствуется большое влияние идей немецкого философа М. Хайдеггера о бытии, а также художник созвучен идее всеединства, которую развивали философы русского космизма.

Повесть «На Луне» К.Э. Циолковского — пример фантастической литературы, неотделимой от научных исследований русского и советского ученого, философа-космиста. Фантастическое приключение «На Луне» (первая публикация в 1893 г.), в котором герои при неизвестных обстоятельствах оказываются на спутнике Земли, безусловно, могло вдохновить не только деятелей науки, но и писателей более позднего времени, а именно Владимира Набокова в рассказе “Terra Incognita” (первая публикация 1931 г.). Как в рассказе В. Набокова, так и в иллюстрации А. Добрицына очертания комнаты и воображаемого пейзажа пронизывают друг друга, не давая рассказчику удостовериться, где же он находится на самом деле: в своей комнате или на неизведанной земле, спит или бодрствует? В какое измерение открывает художник второй половины XX в. окно его комнаты? (см.: *Рис. 8*).

Писатели А. и Б. Стругацкие обращают внимание на то, что будущее в наши дни наступает настолько стремительно, что вторгается в наше настоящее время: «Нас привлекает в фантастике прежде всего то, что в литературе она является идеальным и единственным пока орудием, позволяющим подобраться к одной из важнейших проблем сегодняшнего дня. Такой проблемой является вторжение будущего в настоящее, вторжение, обусловленное невиданными темпами социального и технологического прогресса человечества за последние десятилетия... давайте думать о нем <будущем>⁴, изобретать его, готовиться к нему» [10, с. 6]. Значит, научная фантастика позволяет нам

⁴ Прим. автора статьи — М.С.

разыгрывать стратегии будущего, она способна предостерегать и волновать читателя. Символично-философский, образный подход иллюстратора, сюрреалистичекая подача визуального материала (см.: Рис. 5, 8), действительно создает загадочный, волнующий необыденностью изображений, необычайный мир научно-фантастической книги. Братьям-фантастам вторит российский публицист, переводчик и критик фантастики Вл. Гаков: «Но уж так повелось, не в XX веке, а исстари, что в научно-фантастической литературе читатель искал не только литературу, беллетристику, но и Идеи. Мечты, кошмарные предчувствия, предвидения» [10, с. 20].

Для писателей-фантастов XIX и начала XX в. тема освоения космического пространства была еще недостижимой научной целью, мечтой и грезой. Даже научный «Полет на Луну» К.Э. Циолковского — это все еще сон главного героя. Для художника А. Добрицына выход человека в космос и высадка человека на Луну уже стали реалией его времени. Однако, несмотря на технический прогресс эпохи, художник солидарен с писателями. В своем творчестве А. Добрицын продолжает размышления о духовном росте, социальном развитии и совершенстве человека и человеческого общества, о месте человека в мире и вселенной: «Я родился в годы “Великого перелома”, в годы разора, нищеты, голода, истребления миллионов людей <...> и теперь я обречен искать в своем деле соответствие формы содержанию» [8, с. 4].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Герчук Ю. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 239 с.
2. Гуревич Г. Приключения и литература. Всерьез о фантазиях // Фэндом. URL: https://www.fandom.ru/about_fan/gurevich_5.htm (дата обращения: 27.12.2023).
3. Комиссаров Э. Размышления о художественном мосте Таллинн — Москва // Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тьнис Винт, Рауль Меэль / сост. Э. Тайдре, А. Романова. Таллин: Художественный музей Эстонии — Художественный музей KUMU, 2017. С. 103–110.
4. Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа / ред. А. Романова, Г. Метличенко. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 10–19.

5. *Соболев Ю.А.* Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги 65–66. М.: Книга, 1970. Вып. 6. С. 19–28.

Источники

6. *Добрицын А.И.* Да и Нет. Каталог. М.: [Б. и.], 2022. 112 с.
7. *Добрицын А.И.* Записи и знаки. Каталог. М.: [Б. и.], 2009. 192 с.
8. *Добрицын А.И.* Записи и знаки. Каталог. М.: [Б. и.], 2017. 92 с.
9. «У светлого яра Вселенной». Фантастические произведения русских и советских писателей / сост., послесл. и коммент. Д. Зиберова; ил. А. Добрицына. М.: Правда, 1988. 480 с.
10. Фантастика века / сост. Вл. Гаков. М.; Минск: Полифакт, 1995. 624 с. (Серия «Итоги века. Взгляд из России»).

ALEXANDER DOBRITSYN'S ILLUSTRATIONS FOR SCIENTIFIC-FANTASTIC WORKS OF RUSSIAN AND SOVIET WRITERS OF THE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES

© 2024. Margarita T. Sooster

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts,
Moscow, Russia

Abstract: The creative style of the artist A. Dobritsyn (b. 1929) was formed in the controversial years of the “Thaw”. In the early 1960s A. Dobritsyn found himself among the artists of the Moscow underground: he designed the almanac “Nauka i Chelovechestvo” and the magazine “Znanie — sila” together with Y. Sobolev, Ü. Sooster, E. Neizvestny, V. Yankilevsky, I. Kabakov, V. Pivovarov, M. Grobman at al. The use of symbolic and philosophical images in the design of scientific-popular and science-fiction books, has become a distinguishing feature of this artistic circle. In the late 1980s the artist illustrated a compilation of Russian and Soviet science fiction writers 19th — early 20th centuries “At the Bright Yar of the Universe”, 1988. The book included works by V.A. Levshin, V.F. Odoevsky, N.A. Morozov, A.A. Bogdanov, K.E. Tsiolkovsky, V.Y. Bryusov, A.N. Tolstoy, A.R. Belyaev, I.A. Efremov. While working as an illustrator, the artist continued to use symbolic and philosophical images. With these archetypal symbols A. Dobritsyn reveals the philosophical line of scientific-fantastic novels, stories and tales. Philosophical ideas and questions about the place of human in the Universe, the Unity of human and nature, futuristic forecasts, etc. are an important part of the science-fiction

literature discourse and it captured the artist's attention more, than scientific and technical aspects.

Keywords: Science fiction, Russian and Soviet science fiction, Moscow underground, graphic design, illustration, book graphics, Alexander Dobritsyn, “Nauka i Chelovechestvo”, “Znanie — sila”.

Information about the author: Margarita T. Sooster, Graduate Student, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Volokolamsk Hgw., 9, 125080 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-4988-620X>

E-mail: margo.sooster@gmail.com

For citation: Sooster, M.T. “Alexander Dobritsyn’s Illustrations for Scientific-fantastic Works of Russian and Soviet Writers of the 19th — early 20th Centuries.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 295–313. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-295-313>

REFERENCES

1. Gerchuk, Ju. *Khudozhestvennye miry knigi* [The Art Worlds of the Book]. Moscow, Kniga Publ., 1989. 239 p. (In Russ.)
2. Gurevich, G. “Priklucheniia i literatura. Vser’ez o fantaziiakh” [“Adventures and Literature. Seriously about Fantasies”]. *Fandom*. Available at: https://www.fandom.ru/about_fan/gurevich_5.html (Accessed 27 December 2023). (In Russ.)
3. Komissarov, E. “Razmyshleniia o khudozhestvennom moste Tallinn — Moskva” [“Thoughts on the Tallinn — Moscow Art Bridge”]. *Simmetrichnye miry — otrazhennye simmetrii. Iulo Sooster, Iurii Sobolev, Tynis Vint, Raul’ Meel’* [Symmetrical Worlds — Mirrored Symmetries. Ülo Sooster, Yuri Sobolev, Tõnis Vint, Raul Meel]. Tallinn, Art Museum of Estonia — Kumu Art Museum Publ., 2017, pp. 103–110. (In Estonian, English, Russ.)
4. Romanova, A. “Ostrova Iuriia Soboleva: ot mifologizma do mul’timedia” [“The Islands of Yuri Sobolev: from Mythology to Multimedia”]. Romanova, A., and G. Metelichenko, editors. *Ostrova Iuriia Soboleva* [The Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, Moscow Museum Of Modern Art Publ., 2014, pp. 10–19 (In Russ.)
5. Sobolev, Ju.A. “Uchastie khudozhnika v nauchno-populiarnoi knige” [“Participation of an Artist in a Popular Science Book”]. *Iskusstvo knigi* 65–66 [The Art of the Book 65–66], vol. 6. Moscow, Kniga Publ., 1970, pp. 19–28. (In Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

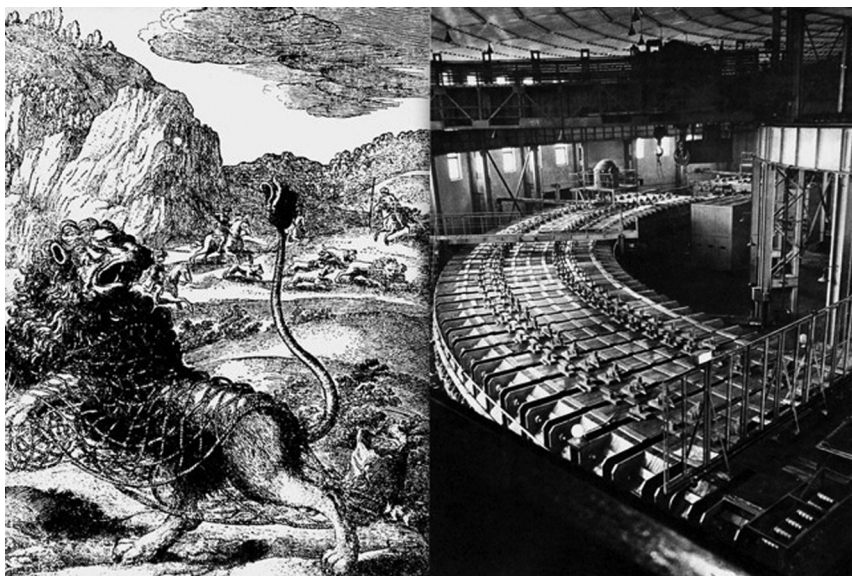


Рис. 1. Ю. Соболев, А. Добрицын. «Наука и человечество». Разворот к разделу «Частицы», т. 2, 1963. С. 294–295.

Fig. 1. Ju. Sobolev, A. Dobritsyn. “Nauka i chelovechestvo” [“Science and Humanity”]. Spred of Chapter “Particles”, vol. 2, 1963. P. 294–295.



Рис. 2. Ю. Соболев, А. Добрицын. «Наука и человечество».
Разворот к статье о нейтрино, т. 2, 1963. С. 284–285.

Fig. 2. Ju. Sobolev, A. Dobritsyn. “Nauka i chelovechestvo” [“Science and Humanity”]. Spred to Scientific Article about Neutrino, vol. 2, 1963. P. 294–295.

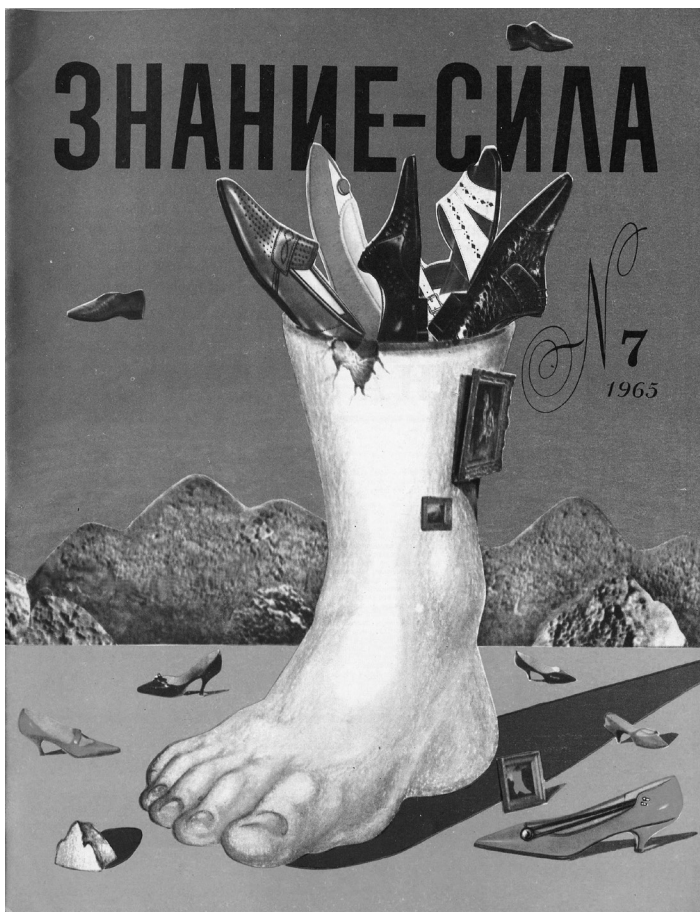


Рис. 3. А. Брусиловский.
Обложка для научно-популярного журнала
«Знание — сила» (1965. № 7).
Оформление (графический дизайн) — Б. Лавров.

Fig. 3. A. Brusilovskii. Cover of Scientific-popular
Magazine “Znanie — Sila”
[“Knowledge is Power”] (no. 7, 1965).
Design — B. Lavrov. 1965, № 7.



Рис. 4. А. Добрицын.

Илл. к рассказу А.Н. Толстого «Союз пяти,
или 7 дней, в которые был ограблен мир» (1924).
Бумага, тушь, перо. 1987.

Fig. 4. A. Dobritsyn. Illustration to Story
by A.N. Tolstoy “Soiuz piati, ili 7 dnei, v kotorye
byl ograblen mir” [“The Union of Five, or 7 Days
in Which the World Was Robbed”] (1924).
Paper, pen, ink. 1987.

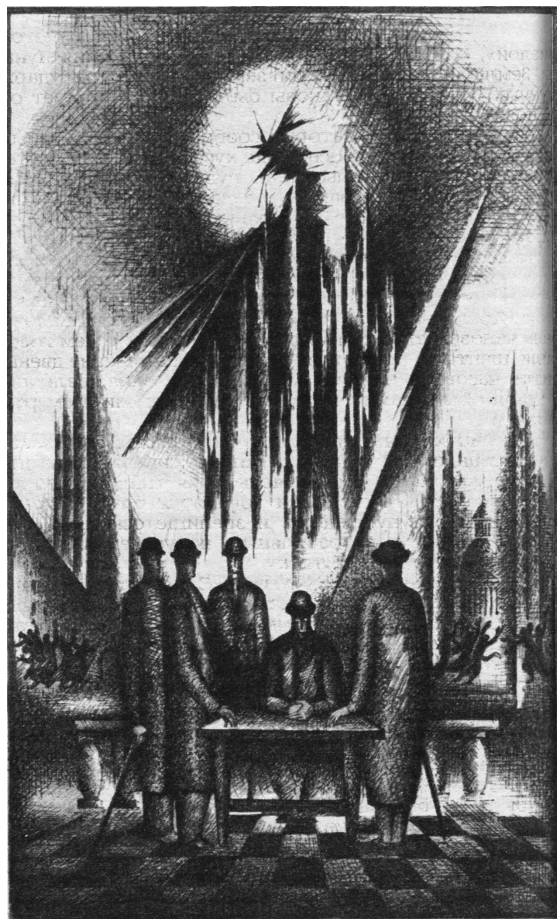


Рис. 5. А. Добрицын. Илл. к рассказу А.Н. Толстого «Союз пяти, или 7 дней, в которые был ограблен мир» (1924). Бумага, тушь, перо. 1987.

Fig. 5. A. Dobritsyn. Illustration to Story by A.N. Tolstoy “Soiuz piati, ili 7 dni, v kotorye byl ograblen mir” [“The Union of Five, or 7 Days in Which the World Was Robbed”] (1924). Paper, pen, ink. 1987.

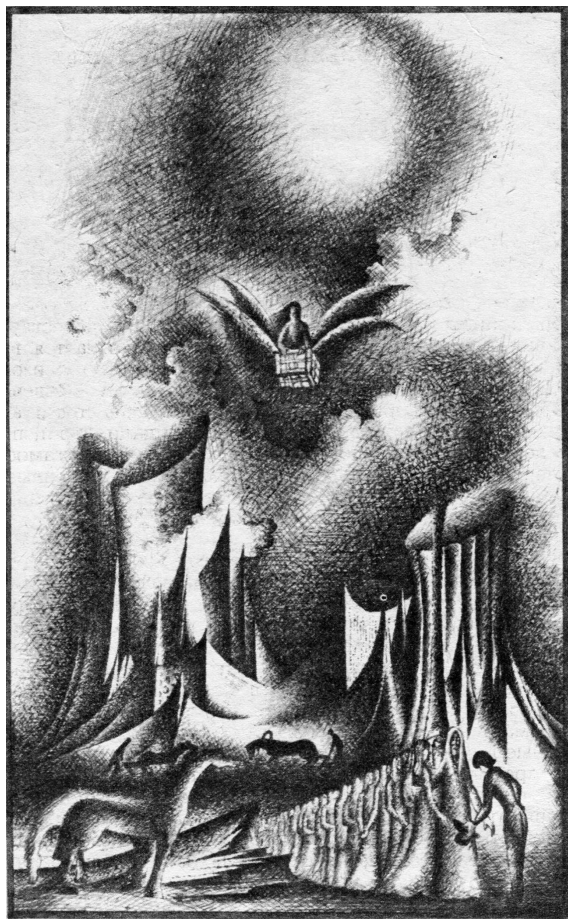


Рис. 6. А. Добрицын. Илл. к роману В.А. Лёвшина «Новейшее путешествие сочиненное в г. Белёве» (1784). Бумага, тушь, перо. 1987.

Fig. 6. A. Dobritsyn. Illustration to Utopian Novel by V. Lyovshin “Noveishee putshestvie, sochinennoe v gorode Beleve” [“The Newest Voyage Composed in Belev”] (1784). Paper, pen, ink. 1987.



Рис. 7. А. Добрицын. Илл. к рассказу
В.Ф. Одоевского «Два дня в жизни земного шара» (1828).
Бумага, тушь, перо. 1987.

Fig. 7. A. Dobritsyn. Illustration to Story
by V.F. Odoevsky “Dva dni v zhizni zemnogo shara”
[“Two Days in the Life of the Terrestrial Globe”] (1828).
Paper, pen, ink. 1987.

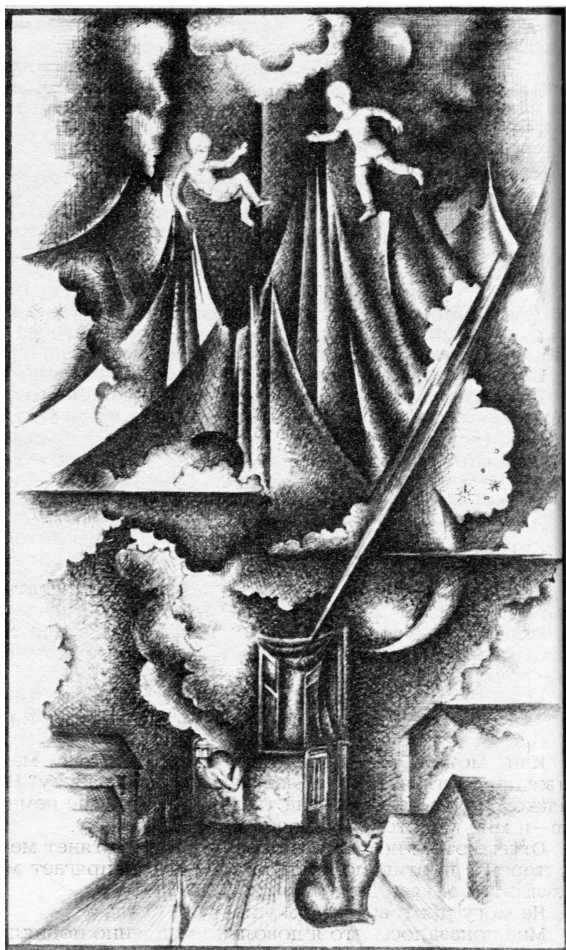


Рис. 8. А. Добрицын. Илл. к рассказу
К.Э. Циолковского «На Луне» (1893).
Бумага, тушь, перо. 1987.

Fig. 8. A. Dobritsyn. Illustration to Story
by K.E. Tsiolkovsky "Na Lune" ["On the Moon"]
(1893). Paper, pen, ink. 1987.

АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ПИСАТЕЛЕЙ

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-316-361>

<https://elibrary.ru/QOYPPFG>

УДК 821.161.1.0

Научная публикация архивных материалов /
Scientific Publication of Archival Materials



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

«ОСВОБОЖДЕННЫЙ МИР» ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА В ПЕРЕРАБОТКЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

© 2024 г. Д.С. Московская

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Вступительная статья, подготовка текста и комментарии Д.С. Московской

Аннотация: Переработанная и сокращенная версия романа Г. Уэллса «Освобожденный мир», выполненная С.Д. Кржижановским летом 1923 г., была выявлена в архиве Госиздата Отдела рукописей ИМЛИ РАН; печатается впервые. Кржижановский использовал не оригинал романа, а перевод, выполненный М. Ликиардопуло в 1914 г. В своей работе Кржижановский, очевидно, учитывал идеологический контекст времени и, с одной стороны, сокращал, а с другой — «расширял» Уэллса, стремясь сделать роман доступнее рабоче-крестьянской массе. Название романа теряет содержательно слишком общий, абстрагирующий конкретное классовое содержание подзаголовок «Повесть о человечестве». Очевидно, что переработка перевода Ликиардопуло осуществлялась не механически, а с учетом того образа, который должен был возникнуть у русскоязычного рабоче-крестьянского читателя. Рукопись

была направлена в литературно-художественный отдел Госиздата для серии «Имба-читальня», но не прошла цензуры, и была отклонена как произведение утопическое и неправильно освещающее социальные явления. Переработка романа Уэллса, выполненная Кржижановским, публикуется впервые.

Ключевые слова: Сигизмунд Кржижановский, Герберт Уэллс, публикация, архив, перевод, переработка, сокращение, цензура, массовый читатель, серия «Имба-читальня», Госиздат, «Всемирная литература», Е. Замятин, А.М. Горький.

Информация об авторе: Дарья Сергеевна Московская — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующий Отделом рукописей, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8089-9604>

E-mail: darya-mos@yandex.ru

Для цитирования: *Московская Д.С. «Освобожденный мир» Герберта Уэллса в переработке Сигизмунда Кржижановского / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Д.С. Московской // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 316–361. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-316-361>*

Переработка романа Герберта Уэллса «Освобожденный мир» (оригинальное название “The World Set Free. A Story of Mankind”, 1914), как следует из авторской датировки предисловия, была завершена С.Д. Кржижановским 19 июля 1923 г. На самодельном титульном листе рукописи черными чернилами в верхнем поле по центру рукою Кржижановского сделана запись: «Г. Уэллс. Освобожденный мир». В нижнем поле справа его же рукой помета «Сократил и переработал С. Кржижановский (Арбат. Б.- Толстовский д. 3, кв. 5.)».

Штамп Госиздата на титульном листе удостоверяет, что рукопись поступила в издательство 31 июля 1923 г. В тот же день, как сообщает помета красными чернилами на титульном листе, из литературно-художественный отдела (серия «Имба-читальня») она была отослана на цензурирование. Штамп, датированный 25 сентября 1923 г., сообщает, что рукопись была получена политическим отделом Госиздата. Спустя почти три месяца, 28 декабря 1923 г. редакционный сектор получил заверенное неразборчивой подписью заведующего политотделом заключение: рукопись С.Д. Кржижановского отклонена. Заключение, составленное на бланке политотдела с инструкцией дать «точное указание мест политически недопустимых или сомнительных», уведомляет:

Переделка совершенно не выявляет классового характера войны и причин ее возникновения. Образование «Международной республики», являющейся по мнению Уэллса и автора переделки единственным средством спасения человечества, осуществляется буржуазными правительствами и носит совершенно утопический характер. Издавать произведение, неправильно освещающее социальные явления, не следует, в особенности по сети «Имба-читальня».

Зав. политотделом <нрзб>
Секретарь М. Волохов.

Работа Кржижановского над адаптацией фантастического романа Уэллса для широкого читателя из народа выпала на второй год его московской жизни: писатель прибыл в столицу из Киева в марте 1922 г. В Москве он устроился преподавателем в студию Камерного театра, в котором в декабре 1923 г. состоялась премьера его пьесы «по схеме Честертона» «Человек, который был Четвергом». На тот же 1923 г. приходится его попытки реализовать свой потенциал писателя и переводчика, и выбор падает на роман «Освобожденный мир» Герберта Уэллса, уже издававшийся в полном переводе М. Ликиардопуло в 1914 г. [13] и переизданный в 1919 г. [14].

Герберт Уэллс, представитель молодого межвоенного, «бунтарского» поколения, склонный к «диспутам о философии социализма и формулированию политики для “рабочего класса”» [11, с. 35], был известен дореволюционному русскоязычному читателю с 1898 г., когда в журнальных публикациях начали появляться первые очерки о творчестве английского фантаста, а затем и первые переводы его рассказов, новелл и романов [3, 4]. В 1902 и 1905 гг. Уэллс был открыт в России заново благодаря серии социологических трактатов — «Предвидение будущего» (1901), «Открытие будущего» (1902), «Формирование человечества» (1903), «Современная Утопия» (1905), «Новые миры вместо старых» и «Во что я верю» (1908), которые изменили понимание фантастических романов писателя: «Уэллс в фантазиях своих не только художник, но и социолог», представил своих произведениях «программу будущего», ответил на вопрос, «как надо жить» [4, с. 7–40]. В 1914 г. Уэллс посетил Петербург и Москву. Впечатления от этой встречи нашли отражение в опубликованном в 1918 г. в Великобритании романе «Джоана и Питер» (русский перевод появился в 1924 г.).

Интересу к Уэллсу в советской России поспособствовал А.М. Горький. Он познакомился с писателем в 1906 г. во время посещения США.

Встречались они и в мае 1907 г. в Лондоне, куда Горький приехал как участник V съезда РСДРП. Тогда Чарлз Райт, английский публицист и пропагандист русской литературы, дал обед в честь Горького, на котором познакомил его ведущими британскими писателями. Горький ценил талант Уэллса, и в 1916 г. опубликовал в журнале «Летопись» его антивоенную повесть «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», назвав ее *лучшей, наиболее смелой, правдивой и гуманной книгой*. В том же 1916 г. Горький решил привлечь писателя к работе над серией «Жизнеописание замечательных людей» в издательстве «Парус», собираясь поручить Уэллсу биографию Томаса Алва Эдисона.

В 1920 г. Уэллс вторично посетил Россию. Тогда писатель поселился у Горького и 28 сентября был приглашен на заседании ПетроКУБУ, где Горький как председатель представил английского гостя собравшимся: «Он прибыл в Петроград как частное лицо, как гость; цель его поездки ознакомление с материальной и духовной жизнью русского народа, в частности — с положением науки; он является представителем той части Великобританского общества, которая стремится к восстановлению связи с Россией и ее народом» [9, с. 63].

Поездка Уэллса была инициирована советской стороной — в советскую Россию его пригласил Л.Б. Каменев, посещавший Лондон в качестве члена русской торговой делегации [15, с. 9]. Пребывание в Республике было недолгим — всего пятнадцать дней, однако оно ознаменовалось важным и желанным для Уэллса событием — встречей с «кремлевским мечтателем» В.И. Лениным. Итогом краткого путешествия стала публикация сначала в Великобритании в том же 1920 г., затем в 1922 г. в России сборника «Россия во мгле» (“Russia in the Shadows”). Своей книгой Уэллс стремился убедить западные страны в необходимости признания советского правительства или, по крайней мере, в пользу торгового сотрудничества с большевиками; сам же по возвращении на родину инициировал в Лондоне работу комитета по снабжению петроградского Дома ученых новейшей научной литературой и участвовал в оказании материальной поддержки советским ученым¹.

Что касается Горького — одного из главных медиаторов культурного обмена между Республикой и Западом, то в первые месяцы 1919 г., когда в стране полыхала Гражданская война, он использовал свои политические ресурсы для организации нового книгоиздательства «Всемирная литература». Горький преследовал несколько целей: во-первых, помочь гуманитарной интеллигенции, писателям и пере-

¹ О демократических социальных проектах Уэллса см.: [10].

водчикам, получить заказы на работу, что позволило бы им выжить в условиях голода и разрухи. Во-вторых, реализовать давно задуманные культуртрегерские планы по публикации «брошюр народного издания» с переводами зарубежных писателей, таких как В. Скотт, М. Твен и Г. Уэллс. Как комментировала этот проект «Известия» от 13 июня 1918 г., издательство «Всемирная литература» «задалось целью сделать мировую литературу XIX века прочным достоянием русской читательской массы». Официально зарегистрированная при Наркомпросе РСФСР 4 сентября 1918 г. «Всемирная литература» «заявила 13 июня 1919 г. о создании в издательстве двух серий книг: основной и народной» [6, с. 414]. В том же 1919 г. во «Всемирной литературе» под редакцией Е. Замятина выходит перевод романа Уэллса «Спящий пробуждается».

Уэллсом интересовалось издательство «Эпоха», где в январе 1922 г. вышел в свет критический обзор Е. Замятина «Герберт Уэллс» [3]. Этому событию предшествовали неудавшиеся попытки Горького издавать Уэллса и других известных иностранных писателей — Р. Роллана, Дж. Голсуорси, С. Цвейга, Ф. Эленса во вновь созданном журнале «Беседа» (1923–1925), за публикацию которого взялось берлинское отделение «Эпохи», руководимое С.Г. Каплуном-Сумским. В отсутствие финансирования журнал, адресованный русской эмиграции, советским и зарубежным читателям, вскоре заглох, а горьковский замысел популяризации творчества Уэллса унаследовала «Всемирная литература». Как следует из протоколов «Всемирной литературы», 21 февраля 1922 г. на заседании правления Замятин сообщал о просьбе руководства издательства ускорить работу над переводом «Неугасимого огня» Уэллса; 31 марта 1922 г. он представил свою статью к этому роману; 13 февраля и 27 февраля 1923 г., а также 19 февраля и 21 октября 1924 г. редакция обсуждала возможность издания «Всемирной истории» Г. Уэллса².

На 1922–1923 гг. приходится общий поворот советских издательств к массовому рабоче-крестьянскому читателю [7]. В Госиздате с 1924 г. в серии «Изба-читальня» «Библиотеки для крестьян и рабочих» начали выходить в свет художественные произведения, адресованные низовому читателю — в эту серию и направил свой перевод Кржижановский, отвечая и общей моде на Уэллса, и социальному заказу на ознакомление «низового» рабоче-крестьянского читателя с лучшими произведениями мировой литературы.

² См.: <https://vsemirka-doc.ru/component/search/?searchword=Уэллс&searchphrase=all&Itemid=116>. © Сайт создан по проекту РНФ № 21-18-00494.

Издательский договор с Госиздатом мог открыть Кржижановскому дорогу в элитарную «Всемирную литературу». В 1923 г. «Всемирная литература», подчинявшаяся петроградскому отделению Госиздата, переживала финансовый конфликт с руководством местного отделения И.И. Ионовым. О переходе издательства в ведение московской головной конторы хлопотал в тот год член издательской группы А.Н. Тихонов (Серебров). Однако его старания не увенчались успехом, и 13 декабря 1924 г. «Всемирная литература» вернулась под крыло ленинградского отделения Госиздата³ в качестве Иностранного отдела его редакционного сектора.

Таким образом отрицательное заключение политотдела лишило Кржижановского возможности стать автором Госиздата, а также перспективы сотрудничества с «Всемирной литературой» в случае ее перехода в ведение московской конторы.

Предисловие, составленное Кржижановским к сокращенной версии «Освобожденного мира», было написано спустя полтора года после появления критического очерка Замятина «Герберт Уэллс» и имеет в ней ряд сходств. Оба восхищались неистощимостью выдумки Уэллса, оба были согласны с тем, что фантастика Уэллса есть продолжение реальности и следствие ее последовательно логического развертывания в воображении художника. Кржижановский пишет: «Если люди передвигаются в пространстве взад и вперед, как хотят <...> тоотчегобыимненаучитьсяпродельватьтожесамоеивовремени.<...> пароходная машина, ведя судно вниз по реке, может опережать ее течение; мало того, также машина может гнать судно и против течения. Так и работает сказочная “машина времени” Уэллса»⁴. Согласно Замятину, нарисованное Уэллсом «“Грядущее” — это сегодняшний город, показанный через чудовищно-увеличивающий, иронический телескоп» [3]. Замятину близок урбанизм фантазий Уэллса, их научно-технологический характер. Этим же свойством уэллсовской фантастики дорожит Кржижановский, по мнению которого Уэллс предсказывает ближайшие успехи научной техники исходя из современного состояния науки и технологий. Сопоставление брошюры Замятина, посвященной Уэллсу, с предисловием Кржижановского уточняет уже рассмотренную в современном литературоведении связь поэтики Кржижановского и Замятина [8, с. 186–192], дополняя ее ясно прослеживаемым посредничеством фантастических миров, созданных Г. Уэллсом и оказавших определенное воздействие на твор-

³ См. об этом подробнее: [1].

⁴ С. 325 наст. изд.

ческую лабораторию обоих русских писателей, которые пробовали себя — как Замятин, и реализовывали свой талант — как Кржижановский, в урбанистическом фантастическом жанре.

Что касается восприятия Г. Уэллса в предвоенные годы в СССР, то политические установки, высказанные в кратком политическом заключении Госиздата на перевод «Освобожденного мира», оказались пророческими. В 1927 г. С. Динамов в статье «Герберт Уэллс. (Опыт характеристики)»⁵, где основной раздел был посвящен социальной фантастике Уэллса, содержательно повторил их. Как автор политического отзыва, указавшего, что переделка человечества, по Уэллсу, в конечном счете должна сосредоточиться в руках буржуазного правительства, Динамов утверждал, что «евангелие» спасения, начертанное в «Освобожденном мире», принадлежит диктатуре меньшинства — интеллигенции, ученым. В глазах пролетарской критики «фабианские утопии» Уэллса были несовместимы с классово-революционной борьбой и революцией как средством достижения социальной гармонии. «Путь развития общества — революционный, а не эволюционный, и схема Уэллса — это только схема желаемого, но не осуществимого»⁶, — заключил С. Динамов.

В предвоенной критике Уэллса по-прежнему преобладала ирония над «социальными выдумками» английского фантаста⁷. В последний приезд Уэллса в СССР в 1934 г. состоялась его встреча со Сталиным, в ходе которой, как сообщает Литературная энциклопедия (1939), стало ясно, что Уэллс не понимает значения советской стройки и защищает идеи технократии и социализма «по Рузвельту». Сталин указал Уэллсу на несостоятельность этих идей: «<...> капитализм будет уничтожен не “организаторами” производства, не технической интеллигенцией, а рабочим классом, ибо эта прослойка не играет самостоятельной роли» [2, стб. 630–634]. В 1930-х гг. имя Уэллса в советской критике ассоциируется с фашизмом. После 1938 г. произведения Уэллса в СССР не переводятся и не печатаются. Возвращение творчества Уэллса к советскому читателю начинается после смерти писателя в 1946 г. в новой социально-политической обстановке.

⁵ Динамов С. Герберт Уэллс. (Опыт характеристики) // На литературном посту. 1927. № 24. С. 41–53.

⁶ Динамов С. Герберт Уэллс. (Опыт характеристики) // На литературном посту. 1927. № 24. С. 44.

⁷ «<...> социальной выдумкой Уптона Синклера, Уэллса, Толлера, Маяковского, брезжит в утомленном мозгу. Это не про нас написано» [12, с. 76]; «Благочестивые проповеди Уэллса в “Неугасимом огне” и прочих романах на эту тему звучали особенно ханжески» [13, с. 42].

Скорее всего, Кржижановский использовал для своей переработки и сокращения не оригинал романа, а выдержавший пять переизданий перевод, выполненный М. Ликиардопуло, прежде всего потому, что перевод Ликиардопуло достаточно точно следует английскому источнику. Как сообщает сам Ликиардопуло, он был лично знаком с Уэллсом, который рассказал будущему переводчику содержание своего романа, задуманного еще летом 1912 г.

В переработке Кржижановского больший интерес вызывает то, каким образом он, с одной стороны, сокращает, а с другой — «расширяет» Уэллса, стремясь сделать роман доступнее рабоче-крестьянской массе. Так, в одном из эпизодов меняется образ рабочей демонстрации: читатель Кржижановского может предположить, что требование «Работы, а не милостыни» было не единственным лозунгом⁸; опускаются те характеристики бастующих рабочих, которые представляют их лишенными классовой пассионарности — отчаяние, слабосилие, бесцельность, неприспособленность к квалифицированному труду; появляются дополнительные признаки — спокойствие обреченных. Название романа теряет содержательно слишком общий, абстрагирующий конкретное классовое содержание подзаголовок «Повесть о человечестве». Очевидно, что переработка перевода Ликиардопуло осуществлялась не механически, а с учетом того образа, который должен был возникнуть у русскоязычного рабоче-крестьянского читателя. В ряде случаев некоторые слова Кржижановский сопровождал поставленным в круглые скобки знаком вопроса, который можно интерпретировать как предварительную разметку сносок, разъясняющих неподготовленному читателю иностранные реалии: «полисмен», «штепсель», «фокстерьер», «таможенный» и проч. И сокращение, и «дописывание» (включение отсутствующих в оригинале и у Ликиардопуло фраз, реплик, целых пассажей) Кржижановский производил, очевидно, исходя из той же задачи: прояснить реалии, убрать слишком пространные описания, акцентировать «правильные» классовые характеристики⁹.

Переработка перевода иностранного произведения отражает распространенную в советской России в 1920–1930-х гг. практику

⁸ На одном из плакатов он прочел: «Работы, а не милостыни!»: см. с. 334 наст. изд.

⁹ Благодарю Валентину Сергеевну Сергееву за произведенное ею сличение переработки романа Кржижановским с оригиналом и переводом Ликиардопуло и сделанные на этом основании выводы.

переиздания дореволюционных переводов классиков мировой литературы, которая сопровождалась интенсивной редактурой как в формальном (исправление старой орфографии), так и в содержательном плане. Использование готовых (старых, дореволюционных) переводов удешевляло и ускоряло издание, а их редакция (переработка) имела смысл идеологической цензуры¹⁰, с которой, как следует из политического отзыва, Кржижановский не справился. В 1920-е гг. — в формативный период советской государственности — политический контроль за отбором иностранных произведений для знакомства с ними широких масс трудящихся был частью борьбы новой и старой культурных элит в поле власти и литературном поле. Так, в 1927 г. секретарь комфракции Всероссийской ассоциации пролетарских писателей А. Зонин и секретарь Международного бюро Пролеткульта Б. Иллеш направили в Отдел печати ЦК ВКП(б) докладную записку, в которой уведомили:

В области ознакомления советского читателя с иностранной художественной литературой в переводах — на нашем книжном рынке господствует полная анархия.

Можно отметить ряд тенденций или вовсе противоположных целям и задачам нашей литературно-издательской политики или удовлетворяющих им в самых незначительных размерах.

Так, частные издательства выпускают в значительной мере антихудожественную бульварную мещанскую литературу; издательства «Всемирная литература» (ГИЗ) и «Книжные новинки» («Прибой») следуют за ними: издательство «Академия» печатает отнюдь не классовых, а рассчитанных на изощренный вкус буржуазных художников (Ренье, Поль Аден, <нрзб>, Пруст, Мериме) и т.д.¹¹

Публикуемые предисловие и перевод Кржижановского представляют собой рукописи с процессуальной, т. е. производимой в ходе написания правкой: непосредственно за вычеркнутыми фрагментами следует новая версия текста; надстрочные исправления не отличаются ни цветом чернил, ни манерой письма и также производились в ходе написания. Беловой рукописи, по-видимому, не существовало, и текст был передан в Госиздат в черновом виде.

¹⁰ Московская ассоциация переводчиков. Протокол 2-го пленарного заседания Квалификационной комиссии // ОР ИМЛИ. Ф. 51 (ФОСП). Ед. хр. 125. Л. 4.

¹¹ ОР ИМЛИ. Ф. 155 (ВАПП). Ед. хр. 190. Л. 13–13 об.

Печатается впервые по первоисточнику из ОР ИМЛИ РАН. Ф. 7 (Госиздат). Оп. 1. Ед. хр. 794. 62 л. в соответствии с современными правилами орфографии и пунктуации. Авторские подчеркивания сохраняются; вычеркнутые слова и фрагменты восстановлены в постраничных сносках.

ОСВОБОЖДЕННЫЙ МИР

Г. Уэллс

(краткие биографические данные)

О писателе Герберте Уэллсе заговорили лет двадцать тому назад, после того как он показал людям свою диковинную «Машину Времени». Книжка эта крепка своей «выдумкой»: если люди передвигаются в пространстве, взад и вперед, как хотят, — фантазирует Уэллс, — то отчего бы им не научиться проделывать то же самое и во времени. Машины возят нас из конца в конец земли, отчего бы не смастерить машины для перевозки из настоящего в будущее или в прошедшее. В народной песне слышим: «день за днем будто дождь дождит, а неделя за неделей как река бежит...». Если воображать себе течение времени в виде течения реки, то ведь известно, что, скажем, пароходная машина, ведя судно вниз по реке, может опережать ее течение; мало того, также машина может гнать судно и против течения. Так и работает сказочная «машина времени» Уэллса, и с тех пор, как он придумал ее, почти все его новые писательские работы сводятся к простой проверке хода и прочности диковинной «машины». Сев в нее, Уэллс иногда правит против течения дней, заставляя прошлое второй раз явить, тогда появляется, например, его «Сказка каменного века», возвращающая нас к жизни древнего пещерного человека; но чаще всего он, пустив свою машину, пробует перегнуть время: таковы домыслы его романов «Когда сидящий проснется» и «Во дни кометы», в которых говорится о жизни людей через 200 и более лет после нас.

Но предсказывать будущее за 200–300 лет вперед, дело, если и мудреное, то во всяком случае безответственное: поди проверь. И Уэллс, не боясь поверки и критики своих домыслов и предчувствий, останавливает, зачастую, свою машину за 20–30 лет впереди сегодняшнего дня. Таковы — его научная работа (доступно написанная) «Предвидения», предсказывающая ближайшие успехи научной техники, и романы — «Война в воздухе», описывающая (вышла десять лет тому назад) приемы будущей войны, перенесенной автором с Земли в воздух (многое из предсказанного осуществилось в минув-

шую войну 1914–18 гг.), и «Освобожденный мир»: будучи написан за год до последней мировой войны, роман этот с удивительной ясностью предвидит необходимость Единой Мировой Республики трудящегося человечества, мировое правительство, которое явится, рано ли поздно, ответом на Мировую Войну. Некоторым потребностям в описании уклада мира, освобожденного от войн и царей, русский читатель не поверит (например, рассказ о раскаявшемся царе Эгберте), но основное романа нельзя не принять.

С.К.

19 июля 1923 г.

Освобожденный мир.

Глава первая. Охотники за солнцем.

1.

Большелобый юноша, подтянув колени длинных худых ног к самому подбородку, впился глазами в лектора. Лектор, окруженный двумя сотнями тесно сдвинувшихся слушателей, продолжал:

— ...итак надо уметь взять солнце. На солнце — по пословице: «во все глаза не взглянешь». Но чего не умеют глаза, должна уметь мысль. Вся сила, впряженная в наши машины, все тепло, излучаемое нашими печами и аккумуляторами, отняты у солнца. Наши глаза и телескопы ищут его там, — говоривший протянул руку к верхнему краю зеркального окна, и сотня глаз тотчас повернулась навстречу лучам послеполуденного света: — Но солнце можно отыскать и тут, — оратор опустил руку книгу, — в земле, в слоях каменного угля и торфа, да, в любом клочке вещества. Солнце светит непрерывно, не зная ни роздыху, ни ночи, миллионы и миллионы лет, и в каждой пылинке, в каждой щепотке земли находились такие запасы тепловой силы, о которых мы еще недавно не имели никакого понятия. Вот в этой, например, крохотной бутылочке спрятано 5–6 золотников вещества, называемого «уран».

В зале послышалось легкое шуршанье: несколько десятков тел вытянулись по направлению к сверкнувшей в руке профессора склянке:

— Вам даже на десять шагов еле видимо содержимое сосуда, — возвысил голос, говоривший, — а, между тем, если бы я, одним чудесным словом, мог мгновенно освободить силу, зажатую под этой вот стеклянной пробкой, и все бы — мы, стены, и весь этот огромный дом разлетелись бы в куски. Но пока ни один человек не умеет тут этого сделать: страшная сила, спрятанная вот тут, истекает — но мед-

ленно, как бы по капелькам. «Уран» незаметно превращается в так называемый «радий»; «радий» — в особый газ и так далее... Задача, поставленная уму: ускорить процесс; сплющить столетие до объема секунды, и тогда...

Длинноногий студент что-то лихорадочно отметил на клочке бумаги и снова поймал глазами шевелившиеся губы профессора:

— О, эта игра солнца с человеком в прятки: она длится тысячелетия. Сначала выигрывало солнце: оно показывало свой огонь издалика с неба, несколько веков мысль дикаря искала его, пока отыскала первую искру здесь, вблизи, между двух кусков кремня, ударившихся друг о друга, между ладонями рук, трущих дерево о дерево. Огонь тогда не знал никакого человеческого контроля: загорался испепеляющим леса, бил по земле молнией, и человек долго боялся хотя бы приблизиться к нему. Но понемногу все изменилось: сейчас огонь работает на нас внутри наших доменных печей, паровозов, локомотивов, машин; одним поворотом штепселя¹² мы зажигаем и гасим его, гоним по проволоке на сотни и сотни верст. Захлопнув его за слонками и шлюдяными оконцами, мы теперь уже не боимся нашего когда-то страшного врага, но он еще не побежден. Дикарь, научившийся добывать искру ударом камня о камень, и не подозревал о возможности электрической машины, дающей искру в сотни тысячи раз сильнейшую; засыпая у своего первого костра из вереска и сухой травы, мог ли он хотя бы во сне увидеть раскаленную стальную толщу заводской топки?¹³

Лектор остановился, переводя дыхание:

— Но мы накануне таких открытий, — продолжал он, — какие могут испугать, пожалуй, самого бесстрашного: и вся наша сегодняшняя техника с ее машинами, взрывчатыми веществами и паутиной электрических проводов, слабосильна и жалка по сравнению с техникой ближайших же десятилетий приблизительно также, как свет какой-нибудь гнилушки по сравнению со светом солнца! Сила, нужная нам, — здесь, вокруг нас: но сундуки с солнечным золотом защелкнуты пока на замок, и вся остановка лишь за человеком, который бы отыскал к ним ключ и имел силу повернуть его в замке¹⁴.

¹² Далее знак вопроса в скобках.

¹³ Далее вычеркнуто: Все наши машины только пара жалких кремней, положенных рядом. Если подумать о возможностях, к которым подводят нас последние открытия в области науки со всеми этими слабосильными...

¹⁴ Далее вычеркнуто: И тогда вечная борьба за существование, рождаемая скудостью природных сил, подвластных человеку. Пустынные земли зацветут, мы растопим лед у полюсов и сделаем их обитаемыми.

Лектор вдруг оборвал. Слушатели с минуту сидели смирно: потом все зашумело и задвигалось. Лобастый юноша распрямился и, работая локтями, протискивался к выходу. Выйдя на улицу, он шел¹⁵, чуть вытянувшись и прислушиваясь, как если б лекция невидимо для него продолжалась. Дома вокруг уменьшились, будто вдавливаясь в землю. Медленный — широкий шаг юноши стучал уж по шоссе за городом. За дальними холмами садилось солнце. Лучи его были будто подстрижены, и красновато-золотистый шар висел¹⁶ отяжелевшей массой¹⁷ над самой землей. Юноша вдруг остановился. Будто стряхнув с себя дрёму, он всматривался острыми глазами в палящее солнце. Вдруг смелая улыбка развела ему губы.

— Эй, ты, старина! —¹⁸ крикнул он туда, в закат, молодым и задорным голосом. — А ведь мы тебя когда-нибудь изловим!

2.

Юноша¹⁹, угрожавший солнцу, не удовольствовался общими словами: десять лет он работал над изучением новых взрывчатых веществ, пока весь мир не узнал его имени: Холстен. Первое открытие Холстена было сделано весной 1933 года: молодой ученый²⁰ вызвал распадение внутри крохотной пылинки «висмута» — пылинка разорвалась с неожиданно яростной силой, звякнули стекла, с грохотом рухнула²¹ часть штукатурки с потолка; Холстену обожгло лицо и слегка поразило руку, но в этот день он был счастлив. Но он сделал здоровой рукой приблизительный расчёт, — и долго с гордой, но еще опасливой улыбкой рассматривал щепотку сине-серого порошка, таящего в себе новую великую силу²². Он вспомнил о лекции, слышанной им десять лет тому назад:

— Ключ найден — прошептал он. — Остается его повернуть.

²³Холстен, как известно, давно уже умер, но от него остались много раз издававшиеся «записки»: из них мы видим, что в тот памятный день он от понятного волнения не мог продолжать работы. Он отпра-

¹⁵ Далее вычеркнуто: глядя неподвижно перед собой.

¹⁶ Далее вычеркнуто: над клубками туч.

¹⁷ Далее знак вопроса в скобках.

¹⁸ Далее вычеркнуто: закричал он.

¹⁹ Вычеркнуто: Человек

²⁰ Далее вычеркнуто: работал в своей лаборатории

²¹ Далее вычеркнуто: обвалилась

²² Далее вычеркнуто: разрушения.

²³ Вычеркнуто: Теперь

вился, чтобы отдохнуть и рассеяться, пешком к окраинам Лондона. Он шел среди красивых старинных домов и красного кирпича; вот пруд; белая заново отштукатуренная гостиница с вьющимися цветами над навесом крыльца; церковный купол меж черепичных крыш. Холстену казалось, будто все это из тонкого картона: толкни и²⁴ упадет.

Вдалеке играл оркестр. На дорожках сада, у пруда, на скамьях — всюду²⁵ люди. Холстен²⁶ опустил на край одной из скамей. Рядом сидело двое: мужчина и женщина.

— Ко мне хорошо относятся в конторе, — говорил мужчина, — обещали прибавку. И когда мы, Хетти, с тобою поженимся...

Холстен поднялся и²⁷ шагал дальше²⁸:

— А ведь все это — конченное, — пробормотал он и не знал, радостно ли ему или жутко.

«Я чувствовал себя, — привожу его подлинные слова, — чем-то вроде идиота, подарившего ящик заряженных револьверов детскому приюту».

На обратном пути Холстен встречал своего знакомого²⁹, некоего Лоусона. Лоусон был всецело занят своей собакой, породистым фокстерьером³⁰, но успел все-таки спросить Холстена о здоровье. Сев у столика одного из дешевых садовых трактирчиков, они спросили пару бутылок пива. Холстену было необходимо поделиться хоть с кем-нибудь накопившимися мыслями и чувствами. Ему казалось, что помолчи он еще час-два, и самую голову ему разорвет от стеснившихся в ней планов и замыслов. Он начал сначала спокойно, после все более и более увлекаясь, рассказ о своем открытии.

Лоусон, наморщив брови, казалось, слушал.

— Пройдет³¹ несколько лет, — говорил ученый, — и мое открытие изменит в корне все приемы и способы ведения войны, решит по-новому все вопросы передвижения, строительства, земледелия, фабричного производства. Мало того...

Вдруг Лоусон вскочил на ноги, стуча палкой по столу:

— Бобс, назад! Фью-фью! Назад, проклятый пёс!

²⁴ Далее вычеркнуто: рухнет

²⁵ Далее вычеркнуто: спокойные

²⁶ Далее вычеркнуто: сел

²⁷ Далее вычеркнуто: шел по дороге

²⁸ Далее вычеркнуто: взглянул на церковный шпиль, оглянулся

²⁹ Далее вычеркнуто: по фамилии

³⁰ Далее знак вопроса в скобках.

³¹ Далее вычеркнуто: два-три

Одно мгновение³² ученый удивленно смотрел³³ на слушателя: сосредоточившись на своих мыслях, он³⁴ забыл было, где он и кому говорит. Потом он пробормотал «ну что ж» и допив кружку пива, простился с собеседником.

Было уже совсем темно, когда Холстен вернулся к себе: он долго сидел у желтого круга лампы и думал:

— А ведь человек не всегда был таким. Стремление к маленькому домику, крохотному куску земли и куцему счастью не всегда владели³⁵ им. Когда-то в незапамятные времена его влекло к опасным приключениям, открытию новых стран, он был любопытен и беспокоеен. Правда, в течение нескольких тысяч лет, он осел, прикрепился к земле, стал боязливо следить за сменой погоды и времен года, шептать свои трусливые молитвы, молотить зерно и давить виноград, — но, все же тот древний ловец солнца, беспокойный странник и боец еще жив: пленен, но жив.

Холстен не спал ночь: отчасти сну мешала острая боль в руке, отчасти та особая боль в³⁶ уме, которую привыкли называть «мысль». «Записки» его, помеченные этим днем кончаются, так: «Итак, началось. Не мне заботиться о последствиях, которых я не могу и предвидеть. И все равно: сожги я сейчас все мои бумаги, через три-четыре года придет другой и откроет то же самое».

3.

Холстену еще при жизни удалось увидеть, как открытая им сила стала вытеснять все другие силы. Уже к 1953 году взрывы крохотных частиц Холстенова вещества толкали поршни огромных машин, крутили винты кораблей и пропеллеры³⁷ аэропланов. Моторы Холстена по весу и величине казались карликами по сравнению с громадными и неуклюжими³⁸ сооружениями, применявшимися еще двадцать лет тому назад.

Огромные блиндированные чудовища, называвшиеся прежде «автомобилями», были свалены, за ненадобностью, в лавки торговцев старым железом, а большие дороги стали кишмя кишеть легкими,

³² Далее вычеркнуто: Холстен

³³ Далее вычеркнуто: не без изумления

³⁴ Далее вычеркнуто: он не замечал происходившего

³⁵ Далее вычеркнуто: его душой

³⁶ Далее вычеркнуто: голове

³⁷ Далее знак вопроса в скобках.

³⁸ Далее вычеркнуто: машинами

чистыми сверкающими машинами из посеребрённой стали. Машины системы Холстена благодаря легкости, простоте и огромной мощности силы, включенной в их цилиндры³⁹, были необычными, но малосильными машинами старых конструкций. И все бросились приобретать и применять новую силу: сотни изобретателей трудились над применением нового открытия к самым различным областям промышленности. Тогда понемногу стала надвигаться катастрофа⁴⁰. Угольные печи вследствие открытия нового, в тысячи раз более легкого и удобного для перевозки источника тепла, были приговорены к бездействию: огромные капиталы, вложенные в нефтяное дело, превратились в ничто; миллионы углекопов, рабочих и нефтяных колодцев и вообще множество опытных работников всякого рода отживших и обесмысленных неожиданным открытием производств ежедневно толпами выбрасывались на улицу; быстрое удешевление машины понижало и заработную плату, начиналось время стачек и беспокойного брожения.

В 1955 году число самоубийств учетверилось. И сразу же обнаружилось, что не только широкие массы, но даже правительства совершенно неподготовлены к промышленному перевороту. А тем временем наука, не оглядываясь на топчущуюся на одном месте, совершенно растерявшуюся жизнь, знай, шла все вперед и вперед. Вскоре ученики Холстена натолкнулись на казавшееся раньше невозможным⁴¹: именно, на явление⁴², так называемого, длительного взрыва. Был приготовлен состав, названный «Каролинумом», который, будучи воспламенен, поддерживал и длил взрыв в течение десятков дней: это была как бы⁴³ делящаяся молния, которая, раз ударив, не гаснет, а жжет и разрушает беспрерывно. Сила каролинума была столь⁴⁴ огромна, что испробовать его действие в сколько-нибудь широком объеме было совершенно невозможно, не подвергая опасности население на сотни верст в округе. Потому производились лишь осторожные редкие пробы над ничтожным количеством этого страшного вещества, внутри наглухо закрытых, с двойными толщами стальных стен камерах. Но тем временем в подвалы⁴⁵ особых глубоко в землю

³⁹ Далее знак вопроса в скобках.

⁴⁰ Далее знак вопроса в скобках.

⁴¹ Далее вычеркнуто: вещью

⁴² Далее знак вопроса в скобках.

⁴³ Далее вычеркнуто: остановленная

⁴⁴ Далее вычеркнуто: громадна

⁴⁵ Далее вычеркнуто: арсеналов

врытых погребов, что ни день, свозились и прятались⁴⁶ многопудовые, начиненные «каролинумом» бомбы. «Ключ», о котором говорил когда-то забытый теперь профессор, учитель Холстена, из рук ученых перешел в другие руки, и теперь не надо было ни особого ума, ни знаний чтобы повернув его, сошвырнуть старую землю с ее привычной орбиты⁴⁷.

Глава вторая. Накануне.

1.

Книга Федерика Барнета, дошедшая до нас еще в издании 1970 года, писана самым обыкновенным человеком, но в самое необыкновенное время: в том весь ее интерес. Барнет был сыном зажиточных родителей; учился в университете; увлекался социалистическим учением; путешествовал, облетев на аэроплане в два-три месяца когда всю нашу планету⁴⁸. Между прочим, в ранней юности у него было⁴⁹ непонятное пристрастие к тряской езде на старомодном, чрезвычайно нелепом и смешном, чуть ли не бензиновом еще мотоцикле, одной из тех допотопных машин, ненужная сложность и нелепая грязь которых и до сих пор вызывают удивление взрослых и смех у детей, посещающих «Музей машин» в Лондоне. Сдав последние экзамены, Барнет должен был отбывать воинскую повинность. Военная учеба, как пишет Барнет, была в то время, достаточно нелепа. Где-то под землей хранились⁵⁰ таинственные бомбы, действие которых ни разу не было проверено. О них в каждом государстве знал, да и то мало лишь, особый, научно-подрывной корпус, которому они были поручены. А на поверхности земли процветала обыкновенная стародавняя шагистика, колка штыками соломенных чучел, строевые ученья и прочее: войн вот уже⁵¹ пятьдесят лет как не было, и вся эта ненужная муштра держалась⁵² только воспоминаниями и преданиями войн начала века. Попад в казармы, Барнет мечтал о том дне, когда вернется снова к сколько-нибудь осмысленной жизни, но, когда долгожданный день пришел, он принес молодому человеку мало радости.

⁴⁶ Далее вычеркнуто: огромные

⁴⁷ Далее знак вопроса в скобках.

⁴⁸ Далее знак вопроса в скобках.

⁴⁹ Далее вычеркнуто: странное

⁵⁰ Далее вычеркнуто: какие-то

⁵¹ Далее вычеркнуто: полвека

⁵² Далее вычеркнуто: лишь

Именно как раз в то время происходила краткая, но жестокая схватка новой холстеновской машины со старыми орудиями производства. Отец Барнета, как и множество людей в тот год, разорился, объявил себя банкротом⁵³ и вскоре после того покончил с собой. Молодой Барнет, бывший еще вчера сыном богатого человека, был выброшен вместе с миллионами других без гроша денег, без всякой профессиональной подготовки на мостовую. Он боролся: пробовал давать частные уроки, взялся было за газетную работу, но очень скоро очутился в подполье того мира, на солнечной стороне которого рассчитывал прежде безбедно прожить жизнь. Для большинства людей такое падение ведет к гибели, но Барнет, несмотря на свои барские привычки, был человеком достаточно устойчивости. Мало того. Он нашел в себе силу чему-то научиться у своего горя. «Не случись этого, — пишет он, — я мог бы отжить свою жизнь и так и не узнать ничего о растущем гневе и страданиях обездоленных и доведенных до отчаяния народных масс». Он описывает свои голодные скитания по тогдашнему Лондону. Лондон под влиянием закона о «видимом дыме», наказывавшем всякое его обнаружение огромным штрафом, уже перестал быть мрачной прокопченной массой каменных груд. Он весь перестроился и как-то посветлел. Антисанитарная «лошадь» и жалкий велосипед были изгнаны с мостовой, которая, кстати, была теперь из упругой, стеклообразной гладкой и чистой массы. Пешеходам была отведена лишь узкая полоска у стены. Человеку под угрозой штрафа запрещен был переход через улицу, впрочем, нарушителей запрета вряд ли и пришлось бы⁵⁴ дожить до уплаты штрафа: вдоль улиц, слева направо и справа налево⁵⁵, непрерывно сновали и кружились, грохоча, колеса, и смельчак на десятом шаге был бы, наверно, раздавлен⁵⁶.

Живот Барнета сводило голодной судорогой. Ноги его подгибались от усталости, но он вот уже несколько дней сряду бродил по улицам, наблюдая будто отодвинувшуюся от него⁵⁷ жизнь. Однажды, пересекая площадь, он заметил у одного ее края огромную решетчатую кисть из стальных рельс, протянувшую в небо свои⁵⁸ неподвижные подъемные краны. Эта мертвая машина так заинтересовала Барнета, что он долго простоял перед ней с запрокинутой назад головой.

⁵³ Далее знак вопроса в скобках.

⁵⁴ Далее вычеркнуто: платить

⁵⁵ Далее вычеркнуто: неслись непрерывным потоком автомобили

⁵⁶ Далее вычеркнуто: одним из них

⁵⁷ Далее вычеркнуто: ставшую словно укус

⁵⁸ Далее вычеркнуто: гигантские

Стальной костяк недостроенного дома был точно забыт: никто там не работал, машины стояли.

— Почему? — спросил Барнет у толкнувшего его локтем человека.

Тот ответил, что накануне рабочие забастовали в знак протеста против применения новой клепальной машины, которая уменьшила наполовину число рабочих⁵⁹, нужных для установки стальных частей нового здания. Барнет вдруг заметил сильное движение в одной из улиц, идущих от площади. По улице, останавливая движение автомобилей и вагонов, медленно двигалась по направлению к площади, толпа людей⁶⁰ яркими плакатами, качающимися над головами. Это была демонстрация безработных. Барнет ожидал увидеть беспорядочную⁶¹ массу. Но среди идущих царил какой-то зловещая и угрюмая дисциплина. На одном из плакатов он прочел: «⁶²Работы, а не милостыни!» Люди над плакатами и знаменами не пели, даже не разговаривали между собой: они медленно шли, лишь показывая себя⁶³ богатым кварталам Лондона. Лица их⁶⁴ были печальны и измождены, но спокойны, как лица «смертников». Это были представители дешевого труда, которых вытеснили⁶⁵ новые, еще более дешевые механические силы. Людей этих сдавали «на слом», ликвидировали лошадей, которых заменил в скорое время более выгодный «мотор»⁶⁶. Демонстрация прошла, и площадь, снова опустела. Близился вечер. Надо было позаботиться о ночлеге. Барнет направился к одному из «Ночлежных домов». Но еще издали он увидел толпу людей, жаждавших вход в Дом: он не принял в расчет забастовок последних дней. Потолкавшись некоторое время у входа, Барнет, спотыкаясь от усталости, нашел прочь. Он шагал по залитым ярким светом фонарей тротуарам, изредка прислоняясь к стене, чтобы не упасть. Тут он впервые увидел, что безработные просят милостыню, просят хмуро и настойчиво, почти вырывая протянутую монету из рук. Это было беспрецедентным для того времени: уже четверть века, как лондонские улицы не знали нищенства; за просьбу о подаении, как и за подачу его, гро-

⁵⁹ Далее вычеркнуто: занятых

⁶⁰ Далее вычеркнуто: яркими

⁶¹ Далее вычеркнуто: толпу

⁶² Вычеркнуто: Дайте

⁶³ Далее вычеркнуто: свои исхудалые лица

⁶⁴ Далее вычеркнуто: с проступающими костями скул, были опущены книзу

⁶⁵ Далее вычеркнуто: навсегда

⁶⁶ Далее вычеркнуто: Лица их были серы, но покойны, как лица смертников

зило суровое наказание. Но сейчас полисмены⁶⁷ сделали слепыми ко всему, кроме явного беспорядка и вымогательства. Барнет после колебания хотел было тоже попросить, но как раз в ту минуту как он решился, попросили у него самого: очевидно, его затрепанный, но барский костюм ввел кого-то в заблуждение. Не имея силы дальше идти, Барнет опустился на ближайшую скамью. Девушка, сидевшая на скамье, мельком взглянула на него: у нее были подведенные брови и густо нарумяненные щеки, очевидно, это была уличная женщина.

— Я голоден, — сказал Барнет, глядя куда-то в сторону. Проститутка, порывшись в сумочке, протянула ему серебряную монету. Он взял.

Утолив голодную боль, Барнет вернулся назад к бульварной скамье и стал устраиваться на ночлег. Ночь была зябкая и ветреная. Мимо скамьи бродили, как тени, голодные и бездомные люди, а сквозь листву деревьев сияли освещенные окна театров и ресторанов; слышалась музыка и звяканье посуды. Там были богатые и сытые.

— Как они там не видят. Ведь мы накануне..., — прошептал Барнет.

Но смертельная усталость стянула ему веки и оборвала мысль. Прижавшись лбом к спинке скамьи, он уснул.

Утром он не успел додумать своей мысли: огромные черные и цветные буквы на стенах возвещали городу и миру, что Центральные Европейские Державы этой ночью внезапно напали на Славянскую Федерацию и что Франция и Англия выступают на защиту славян. Черные указательные персты на всех перекрестках указывали путь к мобилизационным пунктам. Миллионы бедняков, оставленных за порогом Биржи Труда и ночлежного Дома, хлынули в наспех открытые двери воинских присутствий: там их кормили и одевали.

Выход был найден: толпы людей без пищи сделать пищей для пушек.

Глава третья. Взрывы.

1.

Люди столько времени жили под угрозой войны, что, когда она, наконец, пришла, они «как бы» вздохнули с облегчением. Вдоль по проселку и шоссе «окаймленным» (доподлинные слова Барнета) ключей проволокой для защиты от бездомных людей, потянулись к вербовочным бюро вереницы людей, хотевших какого-нибудь конца. Их нумеровали, грузили ими в поезда и, вооружив, гнали друг против друга.

⁶⁷ Далее знак вопроса в скобках.

В обширном зале главного Военного Управления, повернутого окнами к течению Сены и к грохотам улиц Парижа, были разложены по столам огромные планы и карты⁶⁸ с изображением областей, захваченных войной. Офицеры Генерального штаба, ходя меж карт, непрерывно передвигали небольшие деревянные кубики, обозначавшие дерущиеся войска: приходившие с фронтов телеграфные известия, а также распоряжения Главного Командования управлялись движениями их рук.

В других залах были карты менее подробные, где отмечалось самое главное. Над одной из них сидел, наклонившись, фельдмаршал Дюбуа: он то и управлял деревяшками на бумажных листах, а деревянные управляли корпусами и дивизиями, согнанными из живых людей, которые умирали где-то там, не на бумажных, а на настоящих широко развернувшихся полях сражений.

Дюбуа думал, оперев седую голову в ладонь: может быть, у него и был свой очень сложный и хитрый план военной игры против Центрально-европейских держав. Но будучи воспитан на традициях старых войн, он не принял в расчет, ни новой стратегии авиации, ни действия холстоновских бомб, которые до войны ни разу не могли быть испытаны. В то время как он разрабатывал планы отходов, набегов и прорывов, Центрально-европейский Генеральный штаб готовил удар в глаза и мозг противнику. И его собственный научный корпус ждал лишь сигнала, чтобы, расшвыряв свои чудодейственные бомбы, взорвать не только противника, но и все военные расчеты, и планы, упиравшиеся в ветхий опыт старых войн.

Дверь из кабинета Главнокомандующего была открыта в просторную комнату, где непрерывно стучали пишущие машинки, и десятки курьеров ждали звонка или окрика.

У одной из машинок, настукивавшей в минуту до шестидесяти слов, сидела юная⁶⁹ барышня, нет-нет, взглядывавшая в просвет двери кабинета, где сидел Он. Сердце девушки стучало, пожалуй, быстрее ее машинки: она была, только подумать, в двадцати шагах от великого человека, в руках которого судьбы земли и народов! Изредка барышня видела его седую голову с высоким прямым лбом. Он говорил редко и короткими фразами: но после каждого его слова кубики на бумажных полях приходили в движение, и машинистка знала, что сейчас уже вслед за кубиками⁷⁰ зашевелятся тысячи людей⁷¹: выйдут-пойдут-убьют-умрут.

⁶⁸ Далее знак вопроса в скобках.

⁶⁹ Далее вычеркнуто: цветущая

⁷⁰ Далее вычеркнуто: начинали двигаться тысячи людей

⁷¹ Далее вычеркнуто: куда-то шли, убивали и умирали

— Какой он удивительный, — думала девушка. Он один ведет миллионы лишь, по ему одному известным путям. Он все знает, все предвидит и...

И вдруг странный глухой гул ударился о стены тихой залы. Что-то крикнул часовой на лестнице. Гул усиливался: стены тряслись, как в лихорадке. Внезапно по небу заметались огни прожекторов. Вдалеке защелкали выстрелы. Люди в залах были все на ногах: «Что такое?!».

Юная машинистка отыскивала глазами лицо фельдмаршала: он все еще сидел над кипой бумаг, и только слегка поднятые брови его выражали недоумение. А гул рос и креп; ночь за окном вдруг запылала ярко-красным пламенем, слышался грохот рушащихся каменных масс. Девушка прижалась к стене, пряча лицо в ладонях: сознание ее оставило.

Очнувшись, она увидела себя лежащей на мягкой и липкой глине. Попробовала встать: нельзя. Ноги не⁷² двигались. Подняв голову, прислушалась: тихо. И вместе с тем — вот, в сорока шагах от нее, качнувшись, совершенно бесшумно падает колонна.

«Значит, я оглохла».

Упираясь ладонями в глину и какие-то горячие обломки, девушка проползла несколько шагов, перемогаясь от боли в ногах. Ни крыши над ней, ни стен вокруг не было. На фоне пожара, сквозь клубы странного удушливого пара, маячили лишь близкие очертания каких-то развалин и груд камня. Совсем близко от нее было⁷³ мутно светящееся, клокочущее озеро и одна струйка из него подползала уже к самому ее телу.

— Санитар, — крикнула девушка, но не услышала своего голоса. Прележав с минуту с закрытыми глазами, она снова попробовала подняться на локте: и тут она увидела в пяти шагах от себя человека. Он лежал, прислонившись лицом к огромному куску военной карты: с поднятого дыбом края карты все еще свисали на sharpened бумажу кубики и флажки. При мутном свечении медленно подползающей к ее глазам клокочущей струйки она с трудом опознала труп: это был Дюбуа. Брови на застывшем его лице были удивленно подняты вверх. Секунда — и обжигающая жидкость⁷⁴ залила девушке глаза. С минуту еще тело ее дергалось, потом перестало...⁷⁵

⁷² Далее вычеркнуто: не слушались

⁷³ Далее вычеркнуто: кипящее

⁷⁴ Далее вычеркнуто: коснулось ее головы

⁷⁵ Далее вычеркнуто: сердце остановилось вслед за машинкой.

2.

Когда молодому авиатору с пулевидной головой, обтянутой короткой щетиной жестких черных волос, управлявшему Французским научным корпусом, сообщили о гибели Военного управления и о пожаре, охватившем Париж, он грубо расхохотался.

— Дураки. Ну, поиграли с деревяшками, и будет. Теперь с бабушкой «стратегией»⁷⁶ кончено. Приготовить машину. Живо!

Минут пять он провел у телефонной трубки. Потом застегнув кожаную куртку⁷⁷, направился к машине. Его помощник уже ждал на своем месте. Сев у руля, авиатор повернул голову к спутнику:

— Все в порядке?

— Да.

— Тогда в путь. И — око за око. Не так ли?

Спутник молча кивнул головой.⁷⁸ Аэроплан взмыл кверху. Пряча в тучах, он мчался по прямой к Берлину. Оставалось два часа до рассвета: надо было⁷⁹ торопиться. Аэроплан стремительно резал воздух и тучи. Летчик у руля то подымал глаза к путеводным звездам, то всматривался вниз в разрывы и светлые щели в тучах: в них возникали и никли сигнальные огни, зарева ночных городов. Лицо рулевого, смутно освещенное зеленоватым отблеском компаса, выражало нетерпение и решимость. Его спутник неподвижно сгорбившийся⁸⁰ над длинным гробоподобным ящиком, в котором охваченные стальными зажимами лежали три холстоновские бомбы, обладавшие свойствами длительного взрыва, сдвигал⁸¹ коленями стенки ящика и ждал команды. Его худое костистое лицо не выражало ничего кроме глубокого и зловещего спокойствия.

По мере того, как летчики приближались к Центральноевропейской столице, небо стало бледнеть. До сих пор им везло: их не заметил еще ни один воздушный сторож. Машина была выкрашена в бледно-серый цвет, мотор работал почти беззвучно; помогал и густой слой туч, покрывавший в ту ночь небо. Но приближающийся рассвет был для них опасен. До Берлина оставалось всего тридцать-сорок верст. Тучи к утру начинали понемногу рассеиваться и летчики вскоре могли разглядеть приближающиеся очертания огромного го-

⁷⁶ Далее знак вопроса в скобках.

⁷⁷ Далее вычеркнуто: шагнул через порог /вышел

⁷⁸ Далее вычеркнуто: И вскоре над

⁷⁹ Далее вычеркнуто: спешить.

⁸⁰ Далее вычеркнуто: с широко расставленными /разведенными ногами

⁸¹ Далее вычеркнуто: обнял/охватил коленями

рода. Вот узкий извив реки. Вот прямые улицы предместья Шарлоттенбурга. Дальше — двадцатипятиэтажные каменные кварталы центра⁸², островерхий дворец, и там вот, направо, внизу длинное желтое здание Центральноевропейского штаба. Вдруг летчик у руля поднял голову: из безмолвия выделился жужжащий звук, становившийся все громче и громче. Сверху, с огромной высоты, суживающимися кругами, летел на них немецкий аэроплан. Лево́й рукой летчик сделал знак спутнику, потом⁸³, упершись ладонью в рычаг, дал полный ход машине. Но немецкий аэроплан стрелой падал сверху. Расстояние укорачивалось. Сверху окликали в рупор. Ответа не последовало. Тогда летчик у руля услышал звук пули, шелкнувшей о крыло. Еще и еще. Что-то ударило о мотор. Но снизу уже выплывали крыши домов и зигзаги берлинских улиц.

— Приготовься! — скомандовал рулевой.

Лицо человека, оседлавшего ящик, не изменилось: сгорбленный, он наклонился еще ниже над отверстием бомбохранилища, сунул обе руки внутрь и, подняв огромный черный шар, начиненный каролинумом, поставил его на борт аэроплана. Он держал бомбу за две круглых ручки: меж них торчала короткая тонкая трубочка: оставалось ее прокусить, — и тогда воздух, войдя внутрь, сделает остальное⁸⁴.

Под аэропланом зажелтело длинное здание Штаба. Летчик припал губами к трубке, перекусил ей конец и столкнул бомбу за борт.

— Поворачивай, — крикнул он рулевому.

Бомба метнула ослепительным алым блеском и стала падать спускающимся столбом пламени. Оба аэроплана подбросило вверх, крена на бок; летчик у руля, стиснув зубы, пробовал выровнять крылья. Его спутник схватился за остов машины. Ноздри его дрожали, но колени продолжали крепко стискивать ящик. Когда ему снова удалось взглянуть вниз, то ему казалось, что летят над разверзшимся кратером вулкана. Внизу, на земле плясала и прыгала красная огненная звезда; швырявшая в стороны и вверх облака дыма, пламени и камней. Они были слишком высоко, чтобы различать людей и слышать шум катастрофы, но было видно, как кирпичные массы таяли и падалились, как куски сахара в кипятке.

Бомбометчик на мгновение распрямился, оскалив длинные белые зубы, потом снова припав к отверстию стального гроба, вытащил еще бомбу, припал ртом к ее трубке.

⁸² Далее знак вопроса в скобках.

⁸³ Далее вычеркнуто: уцепившись обеими руками за рулевое колесо

⁸⁴ Далее вычеркнуто: проверив, что все в порядке

На этот раз взрыв произошел под самым аэропланом, подбросив его боком кверху. Ящик⁸⁵ накренился на сторону, а бомбометателя бросило вперед как раз на третью бомбу, и лицо его очутилось у ее запальной трубки. У него уже не было времени вынуть бомбу: он успел лишь, нащупав губами выступ трубки, сжать зубы... и в тот же миг, ящик — летчики, аэроплан — все превратилось в летящие лоскутья, металлические щепы, мягкие жидкие комья, и третий огненный столб, кружа красным разрастающимся вихрем, упал на приговорённый город.

3.

В то время как в воздухе решалась судьба земли, батальон Барнета шагал как ничего не бывало по бельгийскому шоссе по направлению к окопам. Сначала они рыли окопы, потом сели в них. Батальон был разобщен с культурными центрами, оставшимися где-то позади, и никто ничего еще не знал о катастрофах, внезапно обесмысливших всю эту игрушечную, с пальбой из ружей, с перебежками, атаками и контратаками⁸⁶ старомодную войну. Достаточно было одного пуда «каролинома», и не то, что батальон, целый корпус был бы сметен с лица земли; каждую минуту холстеновская бомба могла упасть откуда-нибудь сверху, но люди деловито копошились, окапывались, отдавали и исполняли приказания, продолжая думать, что делают чрезвычайно важное и нужное дело. Вскоре, впрочем, стали доходить смутные слухи о разрушении Берлина, Парижа, Лондона и т.д. Но все равно: приказы приходили откуда-то из другого места, но приходили, и привыкшие повиноваться — повиновались.

«Странное испытал я ощущение, — пишет Барнет, — когда впервые показали неприятельские цели. Было похоже на⁸⁷ полевое учение. Они, остановившись на опушке леса, потом стали перебегать навстречу нам. Мы открыли огонь. Я стрелял вначале как и куда попало, но потом вдруг захотел⁸⁸ увидеть, что будет, если я попаду. Цепь их была уже довольно близко, я проверил винтовку и, уперши ружье в плечо, спустил курок. Промах.

Стиснув зубы, я нацелился снова в⁸⁹ какое-то синее пятно: пятно⁹⁰, которое я взял на мушку, вдруг остановилось, будто помогая мне по-

⁸⁵ Далее вычеркнуто: с оставшейся бомбой

⁸⁶ Далее вычеркнуто: жестокою

⁸⁷ Далее вычеркнуто: маневр

⁸⁸ Далее вычеркнуто: непременно

⁸⁹ Далее вычеркнуто: в какую-то синюю грудь

⁹⁰ Далее вычеркнуто: человек

пасть. Я дернул за спусковую скобу: человек в синем качнулся, осел и лег на землю. В это время немецкая цепь стала⁹¹ отходить. Но человек, намеченный мною, не уходил, оставаясь лежать в нескошенной ржи. Вдруг, я заметил: он приподнялся, прополз шаг-два и упал снова. В течение почти часа, лежа в поле, я видел, как умирал подстреленный человек. И когда с наступлением ночи нас сменили и увели в резерв, я шел, чувствуя приступ душевной тошноты: хотелось бросить все и уйти. Но это мне казалось трусостью».

«Вначале, — продолжает Барнет, — я был сильно подавлен и вместе с тем возбужден своим боевым крещением. Потом привычка стала брать свое. Окопные будни, частые тяжелые переходы не оставляли времени для размышлений. Только иногда, лежа в секрете, среди посвиста пуль, я задавал себе мучительный вопрос: мы все не хотим убивать друг друга и... убиваем? Кому это нужно? Вот сейчас таких как я миллионы: все мы хотим жить и чувствуем отвращение к убийству. И что мы делаем: умираем и убиваем. Это кошмар какой-то! Вот сейчас я проснусь и...»

Но пробуждения не наступало.

4.

Понемногу военный опыт Барнета расширялся. Он⁹² отшагал со своим батальоном не одну сотню верст по холмам и равнинам Бельгии. Он видел издали линию огромных бельгийских плотин, удерживавших море от вторжения в низменную страну. Пастбища были густо усеяны стадами, по дорогам спешили автомобили. То справа, то слева тянулись ленивыми змеями поезда, груженные покорным пушечным мясом.

«Весь день мы шли, — рассказывает Барнет, — вдоль береговых плотин, тянувшихся вдалеке по левую руку от нас. К вечеру мы дошли до канала, нас посадили на одну из барж, которые длинной вереницей стояли вдоль по каналу. Канал был запружен: только к утру⁹³ мы могли отплыть.

Зажгли костры. Съели ужин. Кое-где, на берегах и на баржах затягивали песни, но мы были слишком утомлены, чтобы петь. И вскоре все вокруг меня спало мертвым сном.⁹⁴ Но я, должно быть, переуто-

⁹¹ Далее вычеркнуто: отступать.

⁹² Далее вычеркнуто: исшагал

⁹³ Далее вычеркнуто: доплыли/ были / двинуться дальше неизвестно куда вдоль по каналу.

⁹⁴ Далее вычеркнуто: но мне не спалось.

мился и не мог заснуть. В эту ночь Бельгия казалась одним сплошным небом, усеянным яркими звездами. И я лежал на спине, смотрел вверх. Не помню, сколько времени прошло так. Вокруг я увидел среди звезд какие-то шевелящиеся черные пятнышки. Сначала их было мало, потом больше. Я не сразу догадался, что это аэропланы: они летели стаяй перелетных птиц с северо-запада к югу и были, вероятно, еще очень высоко.

Я тихо встал, не желая тревожить товарищей, и напрягал слух: не раздастся ли где-нибудь сигнальных выстрелов. Ни звука. Почти невольно, как бы ища, защиты, повернулся я к югу: и оттуда; затемняя звезды, еле видимая, вследствие высоты лета, надвигалась черная аэропланная стая. «Наши», подумал я с облегчением. Было что-то жуткое, но величественное в этом быстром скольжении черных роев, летящих навстречу друг другу над сияющими внизу армиями.

Я беспокойно оглянулся вокруг: до сих пор не было ни малейшего признака тревоги на суше и — на судах. Потом где-то далеко слышались звуки сигнальных рожков, затем выстрелы, а за ними — гул колоколов. Бой налетел с быстротой ветра. Не прошло и пяти минут с момента, как я заметил Центральный Европейский воздушный флот, до столкновения⁹⁵ надземных войск. Аэропланы союзников (в главной массе французские) могучим ливнем устремились на центральное ядро противника. Раздался сухой треск пальбы. Потом замелькали вспышки, похожие на летние зарницы; и затем все небо превратилось⁹⁶ в какой-то ад. Черные тени машин метались по притихшей земле. То здесь, то там пылал, слепя глаза, упавший аэроплан. И вдруг какой-то новый красный свет и непривычный уху гул прорезался сквозь грохоты и огни боя: несколько бомб с «каролинумом» были брошены сверху на плотины. Сразу же к небу бухнули гигантские⁹⁷ огненные фонтаны; нас ударило ветрами и грохотом. Люди вокруг меня метались, еще не понимая, что произошло. Но огненные столбы на линии плотин не гасли, а разрастались. И вдруг раздался крик: «Вода! Вода! Спасайтесь!».

Спасти удалось немногим. Но Барнет был в числе их.

«Я ожидал водных гор, но набежавшая стена воды, — продолжал он рассказ, — была вышиной не больше двенадцати футов. Наша баржа сначала было закружилась и клюнула носом, но тогда ей был дан полный ход навстречу хлынувшему на нас морю. Вокруг было темно: фо-

⁹⁵ Далее вычеркнуто: воздушных

⁹⁶ Далее вычеркнуто: в кружащийся клубок бесчисленных

⁹⁷ Далее вычеркнуто: кровавые

нари, имевшиеся у нас, оказались слишком слабыми, чтобы прорезать заслон пустого удушливого пара, принесенного ветром с мест взрыва. Мимо нас неслись опрокинутые баржи, лодки, сорванные крыши домов: все это на мгновение попадало в полосу света наших фонарей и снова пропадало в темноте. Несколько раз баржа ударялась о что-то твердое, бока ее трещали, грозя рассеяться. Утро застало нас в море. Борта баржи протекали, все мы в две смены непрерывно выкачивали воду насосами и ведрами. Всюду, куда ни глянь, было море, только кое-где торчали кровли домов, верхушки колоколен, да разбитые крылья мельниц.⁹⁸ Лишь к утру третьего дня на поверхность успокоившейся воды стали выплывать трупы. Они плыли тысячами, качаясь на мутной и темной воде. Туман слегка рассеялся и вдалеке, на Западе, мы опять увидели негаснущие огненные столбы, бьющие фонтаном кверху.

На барже начинал давать знать к себе голод; но особенно чувствовался недостаток в питьевой воде.

Когда минула первая опасность и первый страх, мы⁹⁹ увидели, что брошены на произвол судьбы. “Приказы” свыше, сыпавшиеся прежде как из дырявого мешка, теперь — словно в воду канули. Не получая ни откуда ни разъяснений, ни распоряжений мы старались¹⁰⁰ разобратся по-своему во всем происшедшем. Первым чувством и у меня, и у всех моих товарищей было чувство полного и непоправимого разгрома и такой перемены мира, что казалось совершенно бессмысленным продолжать начатые еще до катастрофы дело и играть в старую игру. Помню, я сидел на верхней палубе с механиком Майлиусом и двумя унтер-офицерами. Молчали. Майлиус вытряхнул¹⁰¹ пепел из трубки, сплюнул и сказал:

— Нет, я¹⁰² им больше не солдат.

На пятый день мы увидали¹⁰³ немецкий миноносец. Теперь нам было все равно: свой ли, враг ли. Нам крикнули в рупор на ломанном английском языке¹⁰⁴ о перемирии. Нам это не показалось новостью.¹⁰⁵ Наверху в небе начали появляться кое-где аэропланы. Не ожидая никаких приказов, мы правили баржу назад, к себе на родину».

⁹⁸ Далее вычеркнуто: Изнемогая от усталости

⁹⁹ Далее вычеркнуто: очутились брошенными

¹⁰⁰ Далее вычеркнуто: понять

¹⁰¹ Далее вычеркнуто: трубку

¹⁰² Далее вычеркнуто: вам

¹⁰³ Далее вычеркнуто: английский

¹⁰⁴ Далее вычеркнуто: объявил, что война кончена

¹⁰⁵ Далее вычеркнуто: мы это знали и так: в нас больше не было войны.

Глава четвертая. Война войне.

1.

Однако война утихла не сразу. Неосторожно разбуженный людьми «каролиnum» продолжал, словно сам по себе, свое¹⁰⁶ дело. Весь мир тогда пылал каким-то чудовищным зудом разрушения. Государство за государством, одно за другим, втягивалось в бойню. Китай и Япония вторглись в Россию, Соединенные Штаты напали на Японию, Индия была охвачена анархическим восстанием. Могущественный балканский царь, один из последних царей на земле, мобилизовал свои силы. Казалось, каждому должно было быть ясно, что мир с головокружительной быстротой скользит в бездну. К весне 1959 года в двухстах почти пунктах, на месте бывших здесь городов пылали неугасимые зарева холстеновских бомб. «Длительный взрыв» этих бомб, раз начавшись, грохотал и разрушал, захватывая все большую и большую¹⁰⁷ площадь, не прекращаясь; лишь медленно и постепенно ослабевая. Даже и сейчас, по прошествии десятков лет со времени катастрофы, приближаться к некоторым пораженным этими бомбами местам — опасно.

Гибло все: города, люди, завоевания культуры, запасы пищи и сырья. Голод становился все грознее и грознее. Промышленность, торговля — стали. Некий писатель того времени сравнивал человечество со спящим, который во сне играл спичками и просыпаясь, вдруг чувствует, что весь охвачен пламенем. Но правительства, бросившие человечество в войну, не хотели признаваться в своей ошибке, и новые дутыши с каролиnumом¹⁰⁸ взрывались то здесь, то там. Люди уже слишком привыкли повиноваться. Правда, вспыхивали восстания, но их тотчас подавляли. Недовольство, однако, росло: положение день ото дня становилось все грозней и безысходней.

В это время появился никому неизвестный до того человек, которому суждено было вскоре сделать¹⁰⁹ чрезвычайно популярным. Звали его Леблан: это был маленький лысый французик в очках, сквозь стекла которых смотрели добрые, но решительные глаза. Он не был ни правителем, ни дипломатом, не имел ни денег, ни связей: вся его сила заключалась в непоколебимом стремлении покончить с войной раз навсегда и в готовности отдать все свои силы и самую свою жизнь этому делу.

¹⁰⁶ Далее вычеркнуто: страшное

¹⁰⁷ Далее вычеркнуто: земель

¹⁰⁸ Далее вычеркнуто: бухали

¹⁰⁹ Далее вычеркнуто: самым

Леблану пришлось перенести много унижений. Он обил все пороги сильных мира сего. Не было передней у правителей и королей, в которой бы он не дожидался, пока согласятся его выслушать. Он писал бесчисленные письма, статьи в журналах, воззвания, посылал депеши, предпринимал отчаянные путешествия, занятый одной единственной мыслью: свалить войну. Вначале над ним смеялись. Потом перестали: воля Леблана совпадала с волей народов, с которыми дальше шутить было опасно. Понемногу сверкающие очки Леблана перекочевали из передних и приемных — в кабинеты и залы совещаний. Его лысая голова, мелькавшая прежде, иногда в листке карикатур, глядела теперь на читателя добрыми, но решительными глазами с первых страниц больших журналов. Люди, слушавшие его еще в 1958 году с гримасой нетерпения, теперь, к весне 1959 года жадно расспрашивали его об исходе мировой войны и разрухи. Он отвечал всегда скромно, даже застенчиво, но твердо: то, что нужно сделать, всегда можно сделать.

В мае он переплыл, чуть не в девятый раз через Атлантический океан в Италию и там стал собирать обещания от разных правительств участвовать устраиваемом им совещании. Местом встречи был выбран горный склон у пощаженного войной городка Бриссаго в Италии¹¹⁰.

С легкой, отчасти скрытой недоверчивостью стала собираться эта конференция, которая должна была¹¹¹ организовать мир по-новому. Леблан хлопотал, не выказывая ни малейшего высокомерия; он управлял людьми одной лишь силой бесконечной скромности и веры в правоту дела. На горных лугах у Бриссаго, выдавших до того дня лишь пастухов да коз, сначала появились люди с аппаратами беспроводного телеграфа; за ними прибыли другие, с палатками и съестными припасами; потом соорудили маленькую канатную железную дорогу. После¹¹² появился Леблан: его скорее можно было принять за посланного вперед курьера, чем за организатора конференции. И, наконец, одни на канатной дороге, другие — на аэропланах, стали прибывать приглашенные.

2.

Но один из членов конференции пришел пешком: это был король Эгберт. К тому времени, когда вся Земля была поделена на Республи-

¹¹⁰ Бриссаго находится на северо-западном берегу озера Лаго-Маджоре, в Швейцарии на границе с Италией в гористой местности (Д.М.).

¹¹¹ Далее вычеркнуто: устроить

¹¹² Далее вычеркнуто: прибыл

ки, — Эгберт был одним из немногочисленных последних королей мира. Он был молод и любил бунтовать, огорчая этим советников против своего титула.¹¹³ Он прошел пешком через ущелье Санта-Мария Маджоре, переехал в лодке через озеро и, высадившись в Бриссаго, отсюда, опять пешком, поднимался на гору по дороге, усаженной дубами и каштанами. В кармане у него был запас сыра и хлеба; единственным спутником его был секретарь Фэрмин. Король, как ему казалось, был свободен от всяких дворцовых церемоний. «Надо быть как все», — говорил он и только в силу привычки позволил Фэрмину тащить за спиной дорожный ранец и две бутылки пива, купленные по пути. В сущности, король никогда в жизни ничего для себя не носил и как-то не замечал этого.

— Мы ничего с собой не возьмем, — сказал он перед отправлением на конференцию, и Фэрмин нес пиво.

Тропинка становилась все круче. Но король и секретарь не прекращали беседы.

— Я допускаю некоторую возможность осуществления мысли Леблана, — говорил Фэрмин, борясь с одышкой, — хотя, конечно, в известных узких рамках и при условии...

— Фэрмин, — оборвал его Эгберт, — я хочу подать последним королям земли достойный пример.

— Чем?

— Видите эту пропасть. Я швырну туда свою корону.

И он ускорил шаг, как только заметил, что Фэрмин, уже и так запыхавшийся, желает возражать. С минуту они шли молча. Вдруг король остановился и, повернувшись, начал терпеливо дожидаться оставшего собеседника.

— Да, этот французик прав. Прошли, те времена... Мы... мы — короли, правители — до сих пор были всегда причиной всех несчастий и войн. Ведь мы олицетворяем собой не единение, а разделение человечества; разъединение уже грозит войной с ее проклятым «каролинумом»! Нет, старую игру пора кончать. Мир поумнел. Теперь его не обманешь красивыми коронами и звучными титулами!

Фэрмин молчал. Но тень досады прошла по его лицу.

— Вчера, — резко бросил Эгберт, — японцы чуть не уничтожили Сан-Франциско.

— Я еще не слыхал.

— Да. Но американцы загнали их аэроплан в море, и бомбы взорвались там.

¹¹³ Далее вычеркнуто: Сейчас

— Под водой, ваше величество?

— Да. Получился подводный вулкан. И вот теперь, когда каждый день случаются такого рода вещи, вы, я вижу, хотите, чтобы я поднялся на эту гору и стал торговаться, как базарная торговка. Нет, только подумайте, какое впечатление произведет мое отречение на моего дядю-императора!

— Но он-то будет торговаться, ваше величество!

— Э, нет. Ему Леблан не позволит. Но поднимемся еще немного: вон до той хижинки. А там, пожалуй, позавтракаем.

Эгберт двинулся вперед, и некоторое время можно было лишь слышать стук подошв о камни да шумное дыхание Фэрмина.

Наконец, крутизна дороги стала убывать, и путники очутились на зеленом горном лугу среди уступистых скал¹¹⁴, мха и алых альпийских роз.

— Вот чего не видят богачи, летающие на своих машинах за облаками, — пробормотал король, крошки сыра и хлеба осыпались с его губ. Сидя на камне с подогнутыми ногами, он, улыбаясь, смотрел на цепь снежных гор, сверкающих белыми верхушками. Отбившийся Фэрмин решил, что момент для возобновления разговора благоприятен:

— Ваше величество, — сказал он вкрадчивым голосом, — разве в вас нет уважения к вашему королевскому сану? И думали ли вы о ваших предках?

Эгберт перестал улыбаться:

— Предки умерли. Жить предстоит только потомкам. Надо, чтобы кто-нибудь подумал и о них. И к чему совать женщине куклу, когда ей нужно живое дитя?! Королевский сан?!

В течение дожины поколений мой род был коллекцией деревянных манекенов в руках своих советников. Сегодня, солнце еще не успеет зайти, как я покажу, что «уважаю свой сан»: я стану, правда не надолго, настоящим «королем, настоящим избранником народа»... И это будет в тот момент, когда я сброшу ту корону, рабом которой я был до сих пор. Нет, подумайте, какой клубок великой лжи и¹¹⁵ насилия разорвало это грохочущее взрывчатое вещество! Старый застывший мир снова в плавильном котле, и я, казавшийся лишь набивкой для королевской мантии, становлюсь, наконец, живым человеком!

— Но..., — попробовал было вставить озадаченный Фэрмин.

— Этот простец Леблан прав. Весь мир должен стать единой нераздельной Республикой. Король должен вести народ вперед, а вы

¹¹⁴ Далее вычеркнуто: поросшего мхом

¹¹⁵ Далее вычеркнуто: притворства

хотите, чтобы я прилип к их спинам, как паразит. Нет. Сегодня доверенность, выданная королям историей, кончилась, срок ее истек. Мы должны вернуть свои мантии, потому что настало время королю, сидящему в каждом человеке, начать управлять миром. Идем.

Он поднялся. Фэрмин тоже.

— Посмотрите туда, — протянул руку Эгберт к белым вершинам, — когда я думаю о грядущем человечества, эти горы кажутся мне крохотными.

3.

Конференция, собравшаяся на склоне горы у Бриссаго, была, пожалуй, самой разношерстной и пестрой из всех конференций, какие когда-либо видела история: короли, представители республик, политические деятели, финансовые тузы, крупные ученые и писатели. Всех собравшихся было девяносто три. Председателем был избран король Эгберт.

Первым выступил Леблан: он был одет в плохо сидевший чесучовый костюмчик и по мере того, как говорил, постоянно заглядывал в затрепанную стопочку исписанной бумаги.

Потом произнес речь Эгберт:

— Мир разбит вдребезги, — начал он, — надо наставить его на рельсы. И первое, что мы, короли, должны отдать нищему и погибающему миру, — это наши короны.

По мере того, как он говорил, возбуждение росло. Радиоаппараты, не дожидаясь конца речи, разбрасывали его слова во все концы мира. Кто-то пробовал было возражать. Но безуспешно. И действительно, не успели сумерки одеть землю, как была провозглашена Единая Мировая Республика. Временным ее органом была конференция, все члены которой объявлялись равноправными.

Когда первое заседание закрылось, бывший король Эгберт, отведя в сторону взволнованного Леблана, взял его за пуговицу и, пристально глядя ему в очки, спросил:

— Как вы думаете, что бы на все это сказала моя покойная прабабушка? И оба весело расхохотались.

4.

Перед открытием второго заседания Бриссагской конференции представитель Италии осведомил конференцию о мерах, принятых для ее охраны:¹¹⁶ несколько тысяч аэропланов взяли гору в кольцо,

¹¹⁶ Далее вычеркнуто: была возможность покушений

кроме того, всю ночь небо будет освещаться сотнями прожекторов. Первый декрет¹¹⁷, выпущенный мировой Республикой, требовал выдачи «каролинума», где бы и кем бы он ни хранился. Затем началась сложная и длительная работа конференции по переустройству мира на новых основаниях: «каролинум», обслуживавший войну, должен был быть отныне применяем только для целей промышленности и культуры. Все огромные расходы, которые шли на подготовку и ведение войн, снимались со сметы Мировой Республики.¹¹⁸

Воинственный дух мира выдохся. Теперь, когда представители разных стран встретились и работали вместе, окончательно выяснилось, что главной силой, побуждавшей к вооружению, был страх перед войной и вооружающимися соседями, воинственная решительность отчаяния, с какой до смерти напуганная овца бросается в воду. Правда, проведение разоружения не везде прошло гладко: кучка «патриотов», захватившая было арсенал около Осаки в Японии и пробовавшая протестовать против включения страны в Республику Человечества, не встретила никакого сочувствия в народе, и с ними быстро разделались сами японцы. Этот бой у стен арсенала был ярким примером духовного бессилия военной партии. До самого конца «патриоты» не могли решить, взорвать ли им¹¹⁹ свои запасы бомб с «каролинумом» или нет. Они дрались мечами у самых дверей, ведущих в погреба с каролинумом, не осмеливаясь прибегнуть к этому последнему средству. Перед конференцией длинной чередой проходили один за другим неотложные вопросы, с решением которых нельзя было медлить: прежде всего, надо было расширить число членов конференции и установить правила пополнения и обновления ее состава. Каждому совершеннолетнему, кем бы и где бы он ни был, представлено было равное со всеми право голоса при выборе в члены постоянной конференции. Выборы¹²⁰ должны были производиться раз в пять лет. Любопытно, что первые уже выборы подтвердили полномочия почти всех членов Мировой Конференции, лишь пополнив их ряды новыми сотрудниками. После этого конференция могла спокойнее перейти к очередным задачам: необходимо было позаботиться о спасении урожая этого года и о предотвращении голода при¹²¹ по-

¹¹⁷ Далее вычеркнуто: приказ

¹¹⁸ Далее вычеркнуто: В первую голову обсуждался вопрос о труде: необходимо было покончить с безработицей.

¹¹⁹ Далее вычеркнуто: в случае поражения

¹²⁰ Далее вычеркнуто: происходили

¹²¹ Далее вычеркнуто: помощи закона

средстве взаимопомощи отдельных стран, ставших теперь членами единой Федерации. Работа по перевозке пищевых запасов поглотила значительную часть безработных, но вопрос о безработице был еще далеко не решен. Необходимость отстройки погибших городов, требовавшая огромного числа работников, вскоре помогла справиться с этой трудностью. Снова застучал молот¹²², снова закружили маховики машин. Понемногу израненная земля начала оправляться. Расширялась сеть школ. Снятие таможенных¹²³ границ оживило торговлю и понизило цены на предметы первой необходимости. Весь мир зажил как бы одним домом: люди и народы учились друг у друга и помогали друг другу в нужде. И страшное старое изречение о том, что «человек человеку волк», стало понемногу забываться¹²⁴, человек человеку стал просто... человеком.

5.

Последним¹²⁵ сильным врагом Единый Мировой Республики был могущественный балканский царь Карл по прозвищу «Славянская Лиса».

В Бриссаго он не явился, отговариваясь нездоровьем и¹²⁶ увлечением своей новой официальной любовницей. Он выжидал, торговался, стараясь выиграть время. Его политику поддерживал Пестович, первый министр. Не сумев добиться независимости для своего государства, царь Карл стал предлагать конференции всякого рода временные сделки. Они были отвергнуты. Тогда он¹²⁷ просил оставить в его руках хотя бы предводительство над всеми балканскими аэропланами. И тут, неожиданно для всех, добродушие Леблана вдруг заменилось хитростью. Он, продолжая дело разоружения, словно принял чистую монету покорность Балкан, и объявил, что 15 июля распускает флот аэропланов, охранявший до этого дня Конференцию. Но вместо этого он тайно приказал удвоить число дежурных летательных машин и быть начеку.

17 июля, около пяти часов утра, один из передовых часовых бриссагской охраны, планировавший над озером Гарда, вдруг заметил аэроплан, летевший к западу. Он окликнул его; не получив ответа,

¹²² Далее вычеркнуто: задымили трубы фабрик

¹²³ Далее следует знак вопроса в скобках

¹²⁴ Далее вычеркнуто: сменяясь здоровыми отношениями

¹²⁵ Далее вычеркнуто: тайным

¹²⁶ Далее вычеркнуто: сильным

¹²⁷ Далее вычеркнуто: стал

он дал сигнал по линии и бросился вдогонку¹²⁸ неизвестному. Тотчас же, по сигналу взлетела в воздух из-за гор целая стая товарищей по охране, и, прежде чем неизвестный аэроплан достигнул берега Камо, его начала догонять около дюжины воздушных стражников. Преследуемый¹²⁹ круто повернул к югу, пробуя бежать, но навстречу несся огромный аэроплан. Тогда он повернул к востоку, пытаясь пролететь мимо первого своего преследователя. Пулеметчик сразу открыл огонь и первым делом ранил и изувечил бомбометателя. Человек у руля несомненно слышал за спиной крик своего товарища, но он был слишком занят¹³⁰ бегством и не оглянулся. Над ухом свистали пули. Он пустил полным ходом мотор и, пригнувшись, ждал пули в затылок. Но выстрелы¹³¹ утихли. Тогда он оглянулся: три огромных аэроплана быстро летели на него; товарищ уже его, как он успел увидеть, лежал, неподвижно распластавшись на ящике с бомбами. Преследователи не стреляли и не пробовали опрокинуть беглеца, но они, наседая сверху, упорно жали его все ниже и ниже к земле. Наконец, он уже летел на высоте ста аршин над равниной кукурузного поля. Прямо перед ним чернели¹³² дома села; меж крыш торчала колокольня и линия железных столбов, соединенных проводами: перелететь через них он уже не мог. Тогда он резко выключил мотор и опустился на землю¹³³. Рулевой еще надеялся добраться до своих бомб¹³⁴, но сначала надо было сбросить с крышки ящика труп:¹³⁵ эта задержка решила дело; прежде чем ящик был открыт, летчик, простреленный дюжиной пуль, лежал ничком в измятой и¹³⁶ забрызганной кровью кукурузе.

Преследовавшие аэропланы опустились рядом. Пассажиры их, спрыгнув на землю, бежали к пойманному аппарату. Гробовидный ящик, занимавший его середину, был тотчас открыт: три черных бомбы с круглыми блестящими ручками и шпёнками тонких трубок глядели оттуда. находка была так важна для захвативших ее, что они, вначале не обратили внимания на мертвых противников.

¹²⁸ Далее вычеркнуто: незнакомцу

¹²⁹ Далее вычеркнуто: после минутного колебания вдруг

¹³⁰ Далее вычеркнуто: тем, чтобы удрать

¹³¹ Далее вычеркнуто: не повторялись

¹³² Далее вычеркнуто: на фоне восходящего солнца

¹³³ Далее вычеркнуто: быть может он

¹³⁴ Далее вычеркнуто: но спускающийся билан открыл по нему почти в упор огонь, и человек запрокинулся на спину

¹³⁵ Далее вычеркнуто: промедление

¹³⁶ Далее вычеркнуто: окровавленной

— Вот они, — прошептал один из подошедших.¹³⁷

— Я никогда еще не выдал их, — добавил другой, говоря такое почему-то в полголоса.

Третий взглянул на небо. В ста аршинах над ними кружил аэроплан.

— Что там? — спросили в рупор сверху.

— Три бомбы.

— Откуда?

Летчики переглянулись и все разом¹³⁸ повернулись к трупам: они осмотрели карманы мертвых, ощупали одежду, осмотрели и мотор, раму и крылья аппарата, надеясь найти какой-нибудь знак, записку или клеймо. Никаких следов происхождения людей и машины не отыскивалась.

— Мы не можем определить, — крикнул один из обыскивавших.

— Нет признаков?

— Никаких.

— Сейчас спускаюсь, — крикнул человек сверху.

6.

Царь Карл стоял на металлическом балконе своего дворца; балкон выходил на отвесную скалу, возвышающуюся над его столицей. Рядом с царем, прижавшись дряблым телом к перилам, находился, весь сморщенный и сутулый, министр Пестович. За их спинами блестела стеклянная дверь, ведущая в большую¹³⁹ сводчатую залу Совета. Царь от времени до времени оглядывался через плечо. Там позади, ожидая его появления вокруг стола, обтянутого зеленым сукном, сидело с десятков министров. Их вызывали к двенадцати, но уже было половина первого, а царь все медлил на балконе, очевидно, ожидал каких-то известий, которые не приходили.

Внизу, на склоне горы белели металлические крыши длинных сараев: под¹⁴⁰ настилом их пола был тайный склад бомб с «каролинумом». Техник, приготовивший их, внезапно умер сейчас уже после бриссагского приказа о выдаче «каролинума» Республике. Никто, кроме царя, его министра и трех высших слуг, не знал об этом складе.

Авиаторы, получившие бомбы, не знали, откуда они. Пора уже им возвратиться. Они улетели еще ночью: и никаких вестей.

¹³⁷ Далее вычеркнуто: — И совершенно целые, — добавил другой.

¹³⁸ Далее вычеркнуто: направились

¹³⁹ Далее вычеркнуто: темную

¹⁴⁰ Далее вычеркнуто: фундаментом

Еще час тому назад должно было, по расчету Пеставича, стать известным миру, что конференция в Бриссаго взорвана на воздух. Царь, нетерпеливо постукивая ладонью о перила, ждал этого известия, чтобы тотчас уже разослать во все страны мира свои аэропланы с провозглашением царя Карла новым господином и «самодержцем всея Земли».

— Я пойду посмотреть, — пробормотал Пестович, — не случилось ли чего с беспроводным телеграфом.

Царь кивнул, всматриваясь¹⁴¹ маленькими крысиными глазками вдаль. Часы на башне пробили час. Вдруг он заметал с полдюжины маленьких блестящих точек¹⁴² у западного края неба. Точки выросли в пятна, послышалась тихое жужжанье: аэропланы!

Пестович вернулся: «Ничего!». Карл, молча, указала рукой на Запад. Пестович взглянул, и злая гримаса искривила¹⁴³ его губы:

— Придется расплачиваться, «ваше величество».

Пока аэропланы снижались, у царя и министра была минута на¹⁴⁴размышление. Они решили притвориться занятыми государственным совещанием, обсуждающим вопрос о передаче власти Единой Республике; в случае же обвинений в покушении на правительство Республики — запираются и отрицать все огулом: ведь авиаторы поклялись хранить тайну. Но вдруг...

Царь¹⁴⁵, за ним и министры, быстро вышел в Залу Совета, и когда доложили о прибытии полномочного делегата Республики, царь сидел¹⁴⁶ во главе Совета у зеленого стола.

В залу вышел Эгберт в сопровождении своего неизменного спутника Фэрмина. Царь Карл ждал обвинения, но услышал сначала добродушное «Здравствуйте», а потом:

— У конференции сложилось, по-моему, нелепое предположение, что ваша несговорчивость¹⁴⁷ подкреплена якобы имеющимися у вас бомбами с каролинумом.

Царь энергично запротестовал, думая про себя: «этот болтун еще ничего не знает», но между тем в голосе «болтуна» было что-то заставившее царя и Пестовича тревожно переглянуться.

¹⁴¹ Далее вычеркнуто: зоркими

¹⁴² Далее вычеркнуто: на западе

¹⁴³ Далее вычеркнуто: ему

¹⁴⁴ Далее вычеркнуто: совещание

¹⁴⁵ Вычеркнуто: Король

¹⁴⁶ Далее вычеркнуто: на председательском

¹⁴⁷ Далее вычеркнуто: основана

— Ничуть не сомневаюсь в истине ваших уверений, — продолжал, выжидав, когда Карл кончит, Эгберт, — но необходимо для успокоения конференции¹⁴⁸ сделать, ради простой только формальности, конечно...

— Обыск?

— Да.

Царь обернулся лицом к своему Совету:

— Народ этого не допустит, ваше величество, — засуетился какой-то старичок в шитом золотом мундире

— Мне кажется странным, — весело улыбнулся Эгберт, — что в монархической стране интересуются мнением народа.

Король закусил губы:

— Когда начнется обыск?

— О, спешить некуда. Вероятно, послезавтра. Что касается до меня, то я считаю все это¹⁴⁹ излишним. Ну, скажите, кто настолько глуп, чтоб скрывать у себя «каролинум». Ведь это значит — верная виселица. И притом для всякого, кем бы ни был ослушник, — закончил Эгберт, глядя прямо в глаза царю.

— Конечно, — пробормотал последний, — я принужден подчиняться силе, притом мне нечего бояться...

— Тогда приступим к выработке условий.¹⁵⁰

Ни один балканский аэроплан, значилось в принятом сторонами письменном условии, не поднимется с земли до окончания обыска. Воздушный флот Единой Республики наблюдает за производством оног¹⁵¹, держась над территорией страны. По всем городам и селам должны быть расклеены объявления с обещанием крупной награды всякому, кто поможет найти спрятанную где-нибудь бомбу, заряженную «каролинумом».

— Подпишите, — пододвинул Эгберт бумагу царю.

— Зачем?

— Чтобы показать вашу непричастность делу укрывательства. Царю больше ничего не оставалось, как проставить свое имя.¹⁵²

Когда после этого царь и министр¹⁵³ очутились наедине, царь уже не мог скрыть своего волнения.

¹⁴⁸ Далее вычеркнуто: выполнить

¹⁴⁹ Далее вычеркнуто: недопустимо

¹⁵⁰ Далее вычеркнуто: Тотчас уже был составлен акт, по которому ни

¹⁵¹ Далее вычеркнуто: крейсируя

¹⁵² Далее вычеркнуто: над бумагой

¹⁵³ Далее вычеркнуто: остались

— Он нас повесит. Вот увидите.

— Нас? — процедил Пестович, презрительно усмехаясь.

— О, будь они прокляты! Я здесь — последний монарх, и неужели вы думаете, что они упустят случай меня повесить, как собаку?! А этот предатель! Когда-то и он был королем, помазанником божьим, а теперь, тьфу! Нет, не дамся. Мы должны переправить бомбы в другое место.

— Пусть лежат, где лежали, — запротестовал Пестович.

Но Карл не слушал:

— Нет. Мы их перенесем к самой границе. Надо купить за границей аэроплан и...

В течение целого вечера царь был вне себя. Надо непременно убрать бомбы. И поскорее. Двух автомобилей для этого достаточно. Пестович пошел сделать нужные приготовления.

Было далеко за полночь, когда царь Карл в черном плаще и нахлобученной шляпе, в которой его легко было принять за крестьянина, проскользнул через маленькую незаметную дверцу в восточной стене дворца и стал спускаться по откосу густого дворцового сада по направлению к городу. Пестович и его верный телохранитель Петр, оба точно так же переодетые, вышли из лавровых кустов и присоединились к царю.

Была ясная теплая ночь, но звезды казались необычайно мелкими и далекими, благодаря лучам аэроплановых проекторов, которые то здесь, то там рассекали темную синеву неба.

Один огромный луч остановился на мгновение на царе. Когда он выходил из дворца, но тотчас уже скользнул дальше. Зато, когда они, все трое, крались вдоль садовой стены, вдруг луч внезапно ударил им в глаза.

— Нас видят, — шепнул Карл.

Он поднял лицо к небу и встретил спокойный круглый светящийся глаз, который как будто подмигнул и тотчас же закрылся.

Все трое продолжали путь. Они шли по кривым и пустынным переулкам столицы, выбирая самые глухие из них. В условленном месте поджидал автомобиль. Рядом с шофером сидел секретарь Пестовича, знавший дорогу к складу бомб.

Автомобиль, не зажигая огней, пробрался через новый мост к окраине города. Все шло пока благополучно. Но¹⁵⁴ выбравшись за город, заговорщики опять увидели огни прожекторов, проворно ползющие по полю и ошупывающие дороги.

¹⁵⁴ Далее вычеркнуто: как только они

— Мне это не нравится, — пробормотал царь.

Вскоре одно из сине-белых ползучих пятен остановилась над ними и, казалось, прилипло к их мчащемуся автомобилю. Царь беспокойно заворочался на сидении:

— Черт возьми! Как они беззвучны. Такое чувство, как будто за тобой охотятся белые кошки.

Вдруг страх овладел им:

— Пестович, — схватил он своего молчаливого спутника за руку, — вернемся! Остановите автомобиль¹⁵⁵.

— Вам захотелось виселицы? — Спросил Пестович и дал знак за тормозившему было машину шоферу ехать дальше.

Карл трясся, как в лихорадке.

— Смотрите, — сказал Пестович, успокаивая его, — свет погас.

— Мне кажется, он летит над нами с потушенным прожектором, — ответил царь, лязгая зубами.

Минут десять спустя они уже перелезали через стену, окружавшую сарай и строения подгородного хутора, где у подземного склада кароли-нума должны были их ждать замаскированные сеном тяжеловозы для¹⁵⁶ бомб. Все трое были в поту¹⁵⁷ и грязи. Казалось, прожектора их потеряли из виду. Но когда они подходили к сараям, вокруг снова засиял яркий свет.

— Скорее, в сарай! — крикнул царь и бросился к тяжелой двери. Все трое, наконец, очутились внутри железного сарая, где стояло два огромных тяжеловоза.

Курт и Абель, братья Петра, привезли их туда днем. Верхняя половина сена, наваленного на площадке машин, была уже снята, готовая прикрыть бомбы, как только царь укажет, где они спрятаны.

— Здесь, в погребе, — сказал он, — поднимайте этот заслон. Так не зажигать другого фонаря. Вот ключ.

Раздавался звук поднимаемой плиты. Потом стук ног спускающихся по ступеням вниз; наконец шепот и тяжелое дыхание Курта и Авеля подымающихся с бомбами на плечах вверх.

— Мне кажется, успеем..., — пробормотал царь, несколько успокаиваясь, — но, черт побери, зачем не заперли дверь сарая?

Дверь была открыта настежь, и весь двор, она сама и части сарая была залиты слепящим светом.

— Затворите, — приказал Пестович.

— Стой, не надо! — крикнул царь, но было уже поздно, — Петр

¹⁵⁵ Далее вычеркнуто: в течение нескольких секунд внутри автомобиля

¹⁵⁶ Далее вычеркнуто: перевозки

¹⁵⁷ Далее вычеркнуто: и забрызганы грязью

шагнул в полосу света. Курт оттянул брата назад. С минуту все пятеро стояли, прижавшись к стенке.

Казалось, свет не хотел уходить, потом вдруг он погас, и заговорщики остались, как слепые в темноте

— Вот теперь, — сказал царь, опять начиная дрожать мелкой трясью, — теперь закройте дверь.

— Не совсем, — поправил Пестович, — оставьте¹⁵⁸ щель, чтобы можно было пролезть.

Перетаска и погрузка бомб оказались тяжелой работой, пришлось потрудиться и царю. Курт и Авель выносили черные массы из погреба. Петр доносил их до мотора. Царь и Пестович помогали ему укладывать их в сено. Работали в полной тишине.

— Ш...ш...ш..., — вдруг остановил всех царь. — Что это? Насторожившись, все застыли, глядя в узкую щель меж дверью и косяком.

Дверная доска дернулась, увеличивая просвет, и в отверстие ее двинулась черная фигура человека.

— Кто тут? — спросил четкий голос. Пестович отвечал:

— Селяне, грузящие сено, — и схватив вилы, прислоненные к стене, беззвучно шагнул к двери.

— Вы грузите сено в плохое время и при плохом свете, — насмешливо отчеканил голос, — вдруг в руке говорившего вспыхнул электрический фонарь.

В то же мгновенье Пестович¹⁵⁹ всадил ему вилы в грудь. Фонарь погас и, звякнув, упал. Упал и человек, но все же он успел крикнуть:

— Бомбы!!!

И тотчас же на дворе послышался топот ног. Дверь слетела с петель и десяток ружейных дул направился на заговорщиков.

Лежавший у порога был тяжело ранен, но не терял присутствия духа, «бомбы», повторил он, и, нащупав на земле свой оброненный фонарик,¹⁶⁰ направлял его свет на лица пятерых, прижавшихся к задней стене сарая.

— Застрелите их! — крикнул он, кашлял кровью, — не то...

Пестович уже крался по стенке к ближайшей бомбе. Но в это время грянул залп. ¹⁶¹Раненный, ¹⁶² лежавший все еще держал в костенюющих пальцах свой фонарь: увидев, что дело сделано, он разжал пальцы и дернувшись вытянулся и затих.

¹⁵⁸ Далее вычеркнуто: отверстие

¹⁵⁹ Далее вычеркнуто: ударил его

¹⁶⁰ Далее вычеркнуто: ударил его светом

¹⁶¹ Далее вычеркнуто: Когда все было кончено

¹⁶² Далее вычеркнуто: умиравший

7.

Было еще темно, когда делегату Республики, Эгберту доложили, что все кончено.

Он вскочил и уселся на краю кровати:

— Я сейчас оденусь. И туда.

Алое солнце уже подымалось из-за края кукурузных полей, когда автомобиль делегата подкатил к сараю, где лежал последний царь среди своих бомб.

Бомбы были уложены в грузовики. Возле них и вокруг двора стояла охрана. За ее кольцом толпились любопытствующие крестьяне. Эгберт вышел внутрь двора. У¹⁶³ железной стены сарая, аккуратно сложенные рядышком, лежали пять трупов.

Летчики, очевидно, унесли.

Эгберт распорядился о немедленной отправке груза «каролинума» в лабораторию около Цюриха, где их разрядили при помощи особого вещества (хлорина).

Затем он повернулся к трупам.

— Гм... интересно знать, много ли еще их осталось?

— Бомб? — спросил его неизменный спутник Фэрмин.

— Нет, таких вот царей. Ну, что ж, похороните их.

— Вон там?

— Нет, не зарывайте у колодца. Не забудьте, ведь из колодца будут пить люди.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Ариас-Вихиль М.А., Полонский В.В. История издательства «Всемирная литература» в документах: финансовый аспект (1918–1921 гг.) // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5, № 4. С. 374–393. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-374-393>
2. *Заблудовский М. Уэллс* // Литературная энциклопедия: в 11 т. [М.]: Изд-во Коммунистической академии, Сов. энциклопедия, Худож. лит., 1929–1939. Т. 11. Стб. 630–634.
3. *Замятин Е.И. Герберт Уэллс*. СПб.: Эпоха, 1922. 47 с. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/zamyatin-gerbert-uells.htm> (дата обращения: 12.11.2023).

¹⁶³ Далее вычеркнуто: каменной

4. *Левидова И.М., Парчевская Б.М.* Герберт Джордж Уэллс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1889–1965. М.: Книга, 1966. 167 с.
5. *Лейтес А.* Литература двух миров. М.: Сов. писатель, 1934. 181 с.
6. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография / отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2006. Т. 1, ч. 1: Москва и Петроград. 1917–1920 гг. 768 с.
7. *Московская Д.С.* Из архива Госиздата в ОР ИМЛИ РАН // *Codex manuscriptorus*. Статьи и архивные публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 1. С. 14–40.
8. *Неминуций А.Н.* Homo transformis в романе С. Кржижановского «Странствующее Странно» // *Кржижановский-I* / ред Ф.П. Федоров. Даугавпилс: Saule, 2003. С. 186–193.
9. Петроградский Дом ученых. 1920–1921. История в документах / сост. М.Н. Величко, А.Н. Чистиков. СПб.: Сударыня, 2000. 74 с.
10. *Родионова Н.А.* Герберт Уэллс и фабианское общество: 1910-е годы // *Научные ведомости БелГУ*. 2007. № 8 (39), вып. 4. С. 35–38.
11. *Cole M.* The Story of Fabian Socialism. Stanford: Stanford University Press, 1961. 366 p.

Источники

12. *Кольцов М.Е.* Собр. соч.: в 11 т. М.: Сов. лит., 1933. Т. 11. 333 с.
13. *Уэллс Г.* Освобожденный мир. Повесть о человечестве / авториз. пер. с англ. М. Ликиардопуло. М.: Польза, В. Антик и К°, 1914. 312 с.
14. *Уэллс Г.* Освобожденный мир. Повесть о человечестве / авториз. пер. с англ. М. Ликиардопуло. М.: Универсальная библиотека, 1919. 312 с.
15. *Уэллс Г.* Россия во мгле. М.: Политиздат, 1959. 104 с.

HERBERT WELLS' "THE WORLD SET FREE" ADAPTED BY SIGIZMUND KRZYŻANOWSKI

© 2024. Darya S. Moskovskaya

A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow, Russia

Abstract: An adapted and abridged version of H. Wells' novel "The World Set Free" made by S.D. Krzyżanowski in summer 1923 was found in Gosizdat archives

in the Manuscript Department of A.M. Gorky Institute of the World Literature RAS. It has been never published before. It was not the original that Krzyżanowski used but the translation made by M. Likiardopulo in 1914. While working, Krzyżanowski obviously took into consideration the ideological context of his time; on the one hand, he cut the text, on the other, he “expanded” it to make it understandable for the workers and peasants. The title of the novel loses its general subtitle “A Story of Mankind” abstracting away the precise class content. We can see that Likiardopulo’s translation was revised not mechanically but in view of the shape that was bound to arise in the Russian-speaking worker-peasant audience. The manuscript was sent to the literary and art department of Gosizdat in the series “Izba-chitalnya” but did not get past the censors and was rejected as a utopian story wrongly covering social events. The adaptation made by Krzyżanowski is published here for the first time.

Keywords: Sigizmund Krzyżanowski, Herbert Wells, publication, archives, revision, abridged edition, censorship, mass reader, “Izba-chitalnya” series, Gosizdat, E. Zamyatin, M. Gorky.

Information about the author: Daria S. Moskovskaya, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Manuscript Department, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8089-9604>

E-mail: darya-mos@yandex.ru

For citation: Moskovskaya, D.S., editor. “Herbert Wells’ ‘The World Set Free’ Adapted by Sigizmund Krzyżanowski.” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 316–361. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-316-361>

REFERENCES

1. Arias-Vikhil, M.A., and V.V. Polonsky. “Istoriia izdatel’stva ‘Vsemirnaia literatura’ v dokumentakh: finansovyi aspekt (1918–1921 gg.)” [“Documented History of the ‘World Literature’ Publishing House: Financial Aspect (1918–1921)”]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 4, 2020, pp. 374–393. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-374-393>
2. Zabludovskii, M. “Uells” [“Wells”]. *Literaturnaia entsiklopediia: v 11 t. [Literary Encyclopedia: in 11 vols.]*, vol. 11. [Moscow], Izdatel’stvo Kommunisticheskoi akademii Publ., Sovetskaia entsiklopediia Publ., Khudozhestvennaia literatura Publ., 1929–1939. Col. 630–634. (In Russ.)
3. Zamiatin, E.I. *Gerbert Uells [Herbert Wells]*. St. Petersburg, Epokha Publ., 1922. 47 p. Available at: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles->

- angliya/zamyatin-gerbert-uells.htm (Accessed 12 November 2023). (In Russ.)
4. Levidova, I.M., and B.M. Parchevskaia. *Gerbert Dzhordzh Uells. Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1889–1965* [*Herbert George Wells. Bibliography of Russian Translations and Critics in Russian Language. 1889–1965*]. Moscow, Kniga Publ., 1966. 167 p. (In Russ.)
 5. Leites, A. *Literatura dvukh mirov* [*Literature of Two Worlds*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1934. 181 p. (In Russ.)
 6. Galushkin, A.Iu., editor. *Literaturnaia zhizn' Rossii 1920-kh godov. So-bytiia. Otsyvyi sovremennikov. Bibliografiia* [*The Literary Life of Russia in the 1920s. Events. Reviews of contemporaries. Bibliography*], vol. 1, part 1: Moskva i Petrograd. 1917–1920 gg. [Moscow and Petrograd. 1917–1920]. Moscow, IWL RAS Publ., 2006. 768 p. (In Russ.)
 7. Moskovskaia, D.S. “Iz arkhiva Gosizdata v OR IMLI RAN” [“From the Archive of Gosizdat of MD IWL RAS”]. *Codex manuscriptus*, issue 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 14–40. (In Russ.)
 8. Neminushchii, A.N. “Homo transformis v romane S. Krzhizhanovskogo ‘Stranstvuiushchee Stranno’” [“Homo Transformis in S. Krzyżanowski’s Novel ‘Travelling Strangely’”]. Fedorov, F.P., editor. *Krzhizhanovskii-I* [*Krzyżanowski-I*]. Daugavpils, Saule Publ., 2003, pp. 186–193. (In Russ.)
 9. Velichko, M.N., and A.N. Chistikov. *Petrogradskii Dom uchenykh. 1920–1921. Istoriiia v dokumentakh* [*Petrograd House of Scientists. 1920–1921. History in Documents*]. St. Petersburg, Sudarynia Publ., 2000. 76 p. (In Russ.)
 10. Rodionova, N.A. “Gerbert Uells i fabianskoe obshchestvo: 1910-e gody” [“Herbert Wells and the Fabian Society: 1910s”]. *Nauchnye vedomosti Bel-Gu*, no. 8 (39), issue 4, 2007, pp. 35–38. (In Russ.)
 11. Cole, Margaret. *The Story of Fabian Socialism*. Stanford, Stanford University Press, 1961. 366 p. (In English)

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-362-379>
<https://elibrary.ru/QRDKTN>
УДК 821.111.0



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

Перевод, комментарий / Translation, Commentary

«ПРЕДИСЛОВИЕ» ДЖОНА РАСКИНА К КНИГЕ «НЕМЕЦКИЕ НАРОДНЫЕ ИСТОРИИ»

© 2024 г. Г.А. Велигорский

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Вступительная статья, перевод и комментарии Г.А. Велигорского

Аннотация: Предисловие Джона Раскина (1819–1900), знаменитого викторианского искусствоведа, поэта и художественного критика, автора повести «Король Золотой реки» (1841), которая считается одним из ярких образчиков протофэнтези, интересно в первую очередь как прецедент: краткое, но глубокое погружение в мир детской литературы, как ранний «манифест», возникший на заре ее «золотого века». Раскин емко дает анализ современного ему книжного рынка, отмечает основные тенденции, царящие на нем, высказывает критические замечания, которые — исподволь или воспринятые как совет — будут учтены его современниками. Не менее важно отношение Раскина к ребенку, наследующее романтической традиции «мудрого дитяти», но не оторванное от викторианских реалий и прочно привязанное ко времени, когда был написан этот текст, — эпохе «викторианского благоденствия». Намечены в его эссе и векторы новой педагогики, нового отношения к маленькому читателю, которые впоследствии окажут колоссальное влияние на педагогическую и литературную мысль второй половины XIX и всего XX в. На русском языке публикуется впервые.

Ключевые слова: Джон Раскин, детская литература, братья Гримм, Джордж Крукшенк, фантазия, воображение, круг детского чтения.

Информация об авторе: Георгий Александрович Велигорский — канди-

дат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: screamer90@mail.ru

Для цитирования: Велигорский Г.А. «Предисловие» Джона Раскина к книге «Немецкие народные истории» / вступ. ст., подгот. текста, коммент. Г.А. Велигорского // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 362–379. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-362-379>

Это предисловие, написанное, по утверждению самого Джона Раскина (John Ruskin; 1819–1900)¹, на заказ и «без особой охоты» и впервые опубликованное в сборнике «Народные немецкие истории» в 1869 г. [10], впоследствии многократно перепечатывалось в различных изданиях — чаще, чем все прочие англоязычные предисловия к «Сказкам братьев Grimm». В 1885 г. оно вошло в авторский сборник эссеистики Раскина «На старой дороге» (“On the Old Road”) [11].

На протяжении XX в. к этому тексту многократно обращались исследователи детской литературы. В 1976 г. его перепечатал, с комментариями и преамбулой, Л. Сэлви в издании «Особенный дар: писатели XIX века о детских книгах» [9] (в разделе «Сказка не умирает никогда», куда, кстати, вошло еще одно хвалебное эссе, посвященное Крукшенку, — очерк журналиста и поэта Уильяма Колдуэлла Роско (1823–1859) «Детские волшебные сказки и Джордж Крукшенк» [7]). В 2015 г. М. Ньютон включил его в сборник «Викторианская волшебная сказка», изданный в академической серии “Oxford World Classics” [12, с. 391–395].

Предисловие было написано (как отмечается в его последней строке) весной 1868 г. На тот момент Раскин, не будучи, собственно, профессиональным детским писателем, уже выступил автором сказочной повести «Король Золотой реки, или Черные братья. Легенда о Штирии» (“The King of the Golden River; or, The Black Brothers: A Legend of Stiria”, опублик. 1851), стоящей, по мнению современных

¹ В русскоязычной традиции утвердилась другая (не вполне верная) норма транслитерации этой фамилии — «Рёскин». Английское «r» в закрытой позиции читается как «ё» лишь в шотландских фамилиях (ср.: Burns — Бёрнс, Murrey — Мёррей); Раскин же, несмотря на его восторженное отношение к этой стране, собственно шотландцем не был.

исследователей, у самых истоков жанра фэнтези) [2, с. 5]. Впоследствии он обратится к детской литературе еще раз — в мае 1883 г., когда прочтет в Оксфордском университете лекцию, посвященную творчеству детской писательницы Элен Паттерсон Элингем (1848–1926) и художницы-иллюстратора Кейт Гринуэй (1846–1901) [8].

Предисловие Дж. Раскина представляет собой важный документ в истории детской литературы, созданный в самый расцвет «викторианского благоденствия», когда детский сектор книжного рынка переживал существенный рост. Для детской литературы происходившие тогда события знаменовали одновременно (используем выражение Ч. Диккенса) «прекрасные и злосчастные времена».

Хотя некоторые исследователи ведут отсчет «золотого века» детской литературы от 1840-х гг., безусловно, в полной мере его заря разгорелась лишь в 1860-е. В то время британская детская литература уже отходит и от сугубой назидательности начала столетия, и от духовной аллегоричности «голодных сороковых». В знаменитой локковской паре «развлекая, поучай» элемент развлечения в этот период выступает на передний план. Напомним, что именно в 1860-е гг., появляются и потешно-абсурдные стихи Э. Лира, и «Дети воды» Ч. Кингсли, и «Алиса в Стране Чудес» Л. Кэрролла. И тем мне менее должно признать, то были пока единичные исключения. Не имея в виду просветительской программы, издатели ориентировались прежде всего на броскость и внешнюю привлекательность книг, мало заботясь о содержании. Книжные обозреватели тех лет отмечали: «Хотя книги для детей пишутся и продаются в превеликом количестве, настоящая детская книга в наши дни — изрядная редкость» [6, р. 300]. И далее: «<...> этот продукт, изукрашенный всякой всячиной, убранный в кумачовый с золотом переплет, с цветными гравюрами-иллюстрациями — можно запросто, и ошибочно, принять за детскую книгу» [6, р. 300]. Язык детской литературы — несмотря на усилия выше-названных Кингсли и Кэрролла — также еще не оформился и пока что колебался между двумя полюсами: медовой слащавостью (преобладающей в детской поэзии) и по-учительски наставляющим тоном (более характерным для прозы).

Недаром Раскин пишет о роли живого слова и о его влиянии на детский ум, о слове как катализаторе интереса («волей-неволей, а глаз зацепится» и т. д.).

Примерно тогда же, в середине XIX в., в обществе формируется ложное представление, что писать для детей — просто; как следствие, книжный рынок наводняют повести, стихи и рассказы, скроенные по старым лекалам. Это влечет за собой, с одной стороны, «выхолащи-

вание» волшебной сказки, превращение ее в «блестящий брелок с ключами», которым трясут перед ребенком, желая развлечь², а с другой — восприятие детской книги как элемента роскоши, еще одного украшения викторианской гостиной. В 1860 г. В статье «Детская литература», напечатанной в журнале “The Quarterly Review”, анонимный автор с тревогой писал: «Хитрое ли дело — кропать все эти расхожие сюжетцы, разведенные “водой” историйки, вздорную науку, — и все это на странном жаргоне: воистину, на таком [языке] не говорят ни мужчины, ни женщины!» [6, р. 300]. Тонко ощущавший пульс времени, Дж. Раскин в «Предисловии» отмечает все основные «болезни» книжного рынка и пробует предложить от них лекарство.

В то же время, как и подобает тонкому искусствоведа, Раскин не только обозревает настоящее: он смотрит в прошлые годы и провидит грядущие. Так, в рассуждениях о роли сказки как важнейшем для воспитания ребенка жанре он, очевидно, во многом следует за романтиками; ср., например, его слова о пагубной для ребенка оторванности от природы («чье детство проходит в учебных классах и гостиных, а не на просторе полей и под сенью рощ»), очевидно созвучные концепции «романтического дитяти»³). В то же время, интерес Раскина к чувствам маленького читателя («Пусть прилежно изучит волшебный мир, радуясь от души, замирая от страха — *и т. д.*») предвосхищает поворот к литературе «детского сентиментализма», с его обостренным вниманием к внутреннему миру ребенка. Ровно через месяц после написания «Предисловия...» в «Журнале тетушки Джуди» начнет «сериальными» выпусками выходить роман Джулианы Хорейши Юинг (1841–1885) «Воспоминания старушки из дома напротив» (“Mrs. Overtheway’s Remembrances”, 1868–1870) — первое произведение эпохи «детского сентиментализма», а заодно и первый в истории бытовой роман (novel) для детей [3, с. 171].

Еще одна проблема, которой касается, пусть и походя, Раскин — противоборство волшебной сказки и науки. На протяжении XIX в. этот антагонизм принимал разные виды: от мнимого союза (создание новой научной отрасли «феелогии», изучающей волшебный

² Ср. меткое замечание русского критика и педагога Ф.Г. Толля (1823–1867), сравнивавшего чтение подобных сказок детям с такими методами, как «укачиванье до одуренья, щекотанье, кормление сладями до изнеможения желудка, показывание блестящих вещей: зеркал, пуговиц и пр. [или] <...> монотонное пенье всего одного мотива <...>» [5, с. 71–72].

³ Ср. «Отголоски бессмертия...» У. Вордсворта, «Полуночный мороз» С.Т. Колриджа, отдельные эпизоды из «Исповеди англичанина, любителя опиума» Т. Де Куинси и др.

мир — и тем самым неизбежно его рационализирующей) и до «постановки» сказок на службу науке и даже попытки показать, как вторая торжествует над первыми [1, с. 24 сл.]. Яркий тому пример — популярная книга Джона Каргилла Броу «Сказки о науке» (“*Fairy Tales of Science*”, 1857): в ней автор рассказывал детям о новейших технических новинках, употребляя для этого сказочную метафорику и показывая, как «сказка становится былью» (а по сути — подводя ребенка к мысли, что волшебные истории уже отжили свой век). Эта полемика особенно ярко отразилась в знакомых произведениях того времени — романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена» (“*Hard Times*”, 1854) (ср. семейство Грэдграйндов) и сказочной повести Ч. Кингли «Дети воды» (“*The Water Babies*”, 1864). Последний, впрочем, пытался показать мнимость противоречия между наукой и сказкой (а равно и между наукой и религией), хотя и предостерегал от чрезмерного увлечения ребенка «сухими» знаниями (ср. образ профессора Заспиртуй-Их-Всех-в-Колбах (гл. IV) или несчастных детей-турнепсов на острове Экзаменаторов (гл. VIII)). Обыграть знаменитую максиму Б. Дизраэли, можно сказать, что Раскин в этой полемике был «на стороне ангелов».

Характерен и страх Дж. Раскина касательно превращения сказки в сатиру: известно, что эта судьба постигла в начале века такие жанры, как «карнавал зверей» и «папиллонада» (от *фр.* *Papillon* — «мотылек», «бабочка»), в которых животные ведут себя подобно людям: проводят балы и званые вечера, танцуют, ведут светскую беседу, изысканно острят, носят человеческую одежду. Этот жанр зародился в 1807 г. («Бал у бабочек» У. Роско) — а уже в 1810-е гг. приобрел черты взрослой сатиры (включая выпады против итальянской оперы, французских мод или Римско-Католической церкви), а после и вовсе растворился в дендиристской литературе⁴.

Нельзя не отметить, что предисловие к «Веселым человечкам» явно созвучно предисловию Вильгельма Гримма ко второму изданию (1819–1822) «Детских и домашних сказок» (в 1868 г. его еще не переводили на английский язык, а стало быть Раскин, не знавший немецкого, не мог его прочесть). В. Гримм тоже сравнивает сказку с каплей дождя, что «впитал в себя маленький бережливый листок» и которая «заблестит при первых же лучах солнца» [4, с. 13]; а вот как он описывает край, где «живет» сказка: «Скамья у домашнего очага, кухонная плита, чердачная лестница, старинные праздники, леса и пастбища,

⁴ В русской литературе он окажется более жизнеспособным: отдельные его образцы встречаются еще в нач. XX в. в журнале «Задушевное слово».

окутанные тишиной, незамутненная фантазия — вот заповедники, где их берегли, передавая из одной эпохи в другую»; «ибо не сказки умирают для людей, а люди для сказок» [4, с. 13].

Выражает Гримм и тревогу, что «сам обычай [рассказывать сказки] все более затухает, подобно тому, как все потаенные уголки в садах и жилищах, по наследству переходящих от дедов к внукам, уступают переменчивой и пустой роскоши <...>» [4, с. 13].

Перевод осуществлен по первому изданию 1869 г. На русском языке публикуется впервые.

Предисловие к книге «Немецкие народные истории»

Давным-давно — как бывает лишь в волшебных краях, а может, и того раньше, — я обратился к одному издателю¹, предложив перепечатать мои любимые старинные сказки в их первом переводе на английский язык². Издатель откликнулся, с некоторой поспешностью даже, однако, в свою очередь, попросил меня объяснить: почему я выбрал именно эти сказки, почему предпочитаю их более новым — изысканно-полированным, нравственным, сатирическим, — словом, всем тем прекрасно изданным книжицам, которые, с картинками на каждой странице, заполнили теперь наши детские?

Лично мне всегда казалось, что во вкусах своих наши маленькие читатели царственно независимы; нравится вам, не нравится, они уж сами решат, что им считать развлекательным. Однако обещание было неосторожно дано, я оказался им связан — а потому беру на себя подобную дерзость и принимаюсь за хвалебное слово. Делаю я это без охоты, тем более потому, что, по сути, в этих сказках нет ничего примечательного — если не считать отсутствие в них изъянов, с чем, впрочем, в большинстве своем не согласится взрослый читатель, для которого это самое их достоинство представляет один сплошной изъян.

В последнее время во всех, даже лучших, историях для детей встречается какая-нибудь червоточина, распознать которую нелегко; и это неизбежно, ведь книжки те адресованы читателям, чье детство проходит в учебных классах и гостиных, а не на просторе полей и под сенью рощ; главное развлечение этих малюток — подражать, не особо умело, тщеславию взрослых; и красоту — пусть пока еще не всегда и во всем — они уже оценивают по одежке. Феи, влияющие на судьбы этих детей, облачаются в фетровые шляпки и шлепанцы из атласа — и если уж пугают, то скорее обличьем, но никак не умением колдовать³.

Да, новомодные сказки полны сатиры, и притом утонченной; она мерцает в каждом легкомысленным слове, а потому эти истории нравятся и взрослым, и детворе; только отчего-то мне все же кажется, что сказки предназначены совсем для другого. Дети должны смеяться, а не насмешничать; пусть смеется дитя — но не трунит над чужими ошибками или слабостями. Поэтому важно сизмальства научить ребенка: раз ему позволено взаимодействовать с окружающим, то нужно чистосердечно искать добро, а не таиться, выжидая: вдруг кто-то оступится, — а там и поглумиться над ним. Ребенку пристало быть чутким ко злу: если он болезненно ощущает его, то и не станет над ним смеяться, — но и притом достаточно скромным, чтобы не выставлять себя судией.

Все это — не такие уж великие беды, но за ними следуют и другие, куда серьезней. Прекрасное в новых сказках утратило простоту, а вслед за тем уходит и простота другая — та, с которой прежде бывала явлена в них любовь. Это слово, запечатленное в детском сердечке, должно воплотить в нем то, что крепче всего на свете и живее, чем сама жизнь; оно — сигнал, по которому занимаются самые светлые мысли, пробуждается ото сна душа; в нем — таинство, чистое, как восходящее солнце, чьи лучи озаряют весь белый свет, разливаются до самой выси небес и сверкают в росе на травинках. Это слово должно быть свято в устах говорящего, оно — как имя Божие, и его не следует изрекать всуе; смысл его смягчает, животворит всякое чувство — и крохотные создания, малые мира сего, оказываются вдруг интересны ребенку, и ему хочется с ними дружить. Но в сказках последних лет это слово стало натянутым; смысл его затмился, оно превратилось в секретный код, намек на жестокую тайну, которая тревожит безмятежный покой ребенка, изводит дитя преждевременными намеками, неведомыми желаниями, летучими призраками непознанного греха.

Из-за всех этих просчетов, из-за духовной глухоты искажается и задача сказок. Виной ли тому сердечная леность родителей, которые, потворствуя этому качеству, думают выпестовать ребенка неустанной муштрой, или искренние воззрения, возникшие оттого, что не было перед ними примера, — но некоторые из них, ища опоры в воспитании отпрысков, втуне хватаются за мораль; навязывают ее ребенку под видом игры (где нравственность прививается через силу авторитета) и пичкают его нарочитой мудростью — естественно, без должного результата; в таком «воспитании» нет уже места столь важной ласке и чистоте, и детское сердечко — когда-то бесстрашное, полное сил, чистое в негниваемой добродетели — терзается и трепещет, пытаясь постичь эту вздорную незрелую философию.

Не ставьте ребенка перед выбором: вот добро, а вот зло. Дитя по природе своей беззлобно, и незачем ему о зле размышлять. Послушное, как лодка кормилу, оно скользит по жизни, как по глади воды, не нуждается в рывках и нажиме. Ребенок честен — и честность его проста, естественна, не чванлива; чистая как хрусталь, взращенная в дому, где царит лишь правда. Он ласков — благодаря ежедневным ласковым поучениям, и почетному доверию, что оказывают ему взрослые, и маленьким свершениям, которыми гордится он меж друзей — таких же поборников на стезе добродетели. Ребенок силен — и сила его закаляется не в горестной (и сомнительной) борьбе с искушением, но в покое и тишине сердца; привычка к справедливости — его незыблемая броня, и искушение отскакивает от этого панциря, как легкий град в оттепель. Он учится собою владеть, не через пагубные запреты, следствие которых — лишь низкие помыслы и жадные, стяжательные повадки, но благодаря тому, что живет без излишеств и в радости, довольствуется немногим — и это немногое ценит.

Дети, воспитанные таким образом, прекрасно обходятся без морали в сказках; и все-таки в преданиях седой старины — таких, на первый взгляд, нелепых, порывистых, явленных без прикрас, — найдут они для себя уроки, чья мудрость незаменима, а сила исключительно велика; неодушевленный мир оживает в них — пламенной жизнью, каковую не угасить самохвальной науке, с ее ледяным, словно стужа, дыханием; усвой дитя уроки — и годы спустя смиренно, без горького изумления, встретится с загадкой людской судьбы, властной и над злым, и над добрым, — загадкой, которая, по Божьему милосердию, остается таковой до поры.

Попытка привнести в эти сказки мораль — из чисто литературных соображений — в той же степени пагубна, сколь ложно само намерение так поступить. Ведь ради чего собираются сказки? Не для того ли, чтобы сберечь крупницы народной мудрости, что вместила в себя подлинную историческую ценность? Да, именно историческую — ведь мудрость зародилась в умах людей, в особых обстоятельствах, и явно не без причин, в тесной связи с духовным миром. Она прошла сквозь столетия, терпя перемены — естественный результат человеческих страхов и фантазий, — приспособилась к быту и нравам новых времен, заиграла новыми красками. И пока эти перемены естественны и легки, пока они стихийны и неизбежны, то и мудрость остается по сути правдой, — так перелетное облако, меняя форму, остается плотью от плоти небес. Сотканная из теней, она — порождение твердыни человеческого ума, такое же, как и светоч разума, для которого эта тень — преграда. Но если обман искренен, а ошибки беззлобны — их

не истолкуешь превратно, не запретишь; да и всякое вмешательство будет только во вред — так дым от пожухлых листьев над пастушьим костром лишь грязнит клочья утреннего тумана.

Но и это не все. Наряду с прочими бедами возникает еще одна — подобная им, не менее пагубная; следуя на поводу у неистовых перемен, подлаживая сказки под вкус читателя, вкладывая в них излюбленные «премудрости» — мы даже не замечаем, что отняли у ребенка веру в прочитанное; читая, он больше не представляет себе сюжет, не рисует за словами картинку. И многие тут, наверное, зададутся вопросом: а пристало ли вообще занимать детский ум каким-то воображаемым миром? И хотя для меня этот вопрос не стоит, оставим его в стороне и сойдемся вот в чем: если уж мы дали ребенку книгу, позволили читать, представляя прочитанное, — то пусть воображает спокойно и целостно, пусть погрузится в сказку всем существом и прочувствует ее до мельчайших деталей. Не тревожьте, не отвлекайте маленького читателя, — неважно, что за книжка у него в руках, вымысел ли в ней или правда. Пусть прилежно изучит волшебный мир, радуясь от души, замирая от страха, — и следует за сюжетом, веря в него, как если бы он был правдой; за этим упражнением ум его разовьется, станет цепким, жадным до настоящего; но ежели он станет читать невнимательно, небрежно, без веры в написанное — то после, столкнувшись уже с правдой жизни, отнесется к ней точно так же, небрежно и без внимания. Так пусть лучше вчитывается, раздумывает подолгу, где сказка, где быль, — и черпает умом от обоих источников. Как же это важно — с младенческих лет лелеять привычку к созерцанию; а потому и нельзя усложнять сказки деталями или иллюстрировать их обильно и с роскошью, лишая воображение пищи. Ребенок сам управится и с тем, и с другим; и коли уж дан нам интеллект и есть от него польза, — то пусть творит загадки, рождает волшебство из собственных грез; иллюстрации будут только помехой.

Впрочем, я не хочу сказать, что текст и картинки в этой книжике образцовые и должны быть примером для остальных; к чему лукавить — они во многом просты, несовершенны, грубоваты даже, но грубость их благотворна и вреда не чинит. Взять, к примеру, такие слова: «и втемяшилось Катерлизхен в голову»⁴. Бесспорно, изысканной эту фразу не назовешь, — но пусть лучше ребенок читает такое, чем смолоду привыкает к стерильному стилю, чем если он прочитает, что «такая-то мысль завладела существом Катерлизхен». Слог здесь просторечен, лексика груба, а фразы не выверены по учебнику, — зато они всегда привлекут интерес: волей-неволей, а глаз зацепится. Ведь большинство сказок обязаны рождением — и мощью

своей — той простонародной среде, где они возникли; они — из тех краев, где многолюдные города кроются за высокими стенами, а вокруг них рассыпаны пестрые деревушки, безгрешная, непорочная земля; в городе жизнь кипит — суетливая, бурная; тем лучше ощущается в сравнении с нею тихое волшебство дремучих лесов и мирных зеленых пастбищ, возделанных ли смиренным крестьянским трудом, оставленных ли в девственном запустении. В таком месте ум поневоле просыпается, воображение вспыхивает, начинает творить и радоваться им сотворенному; одухотворяет дикую красоту — пусть сдержанно пока и с опаской, примешивая к ней забавные происшествия, случаи, приключившиеся с кем-нибудь из знакомых, кумушек и приятелей-горожан; причудливое, грубое и смешное уживаются здесь с возвышенным — и воистину, восхитится ли сильнее душа от созерцания священной картины, нежели в том случае, когда ее нужно беречь, как зеркало небесной мудрости? Добрый дух из ангела превращается в фею, а дьявол сжимается до гротескной фигурки, мелкого смехотворного пакостника — но оба они по-прежнему настоящие и живые, влияют на характер и ум. А потому и язык, которым изложены сказки, должен быть безыскусным, под стать сюжетам. Крестьянин не искушен в изящной словесности, сила его — в простоте истории, где неровность фраз и топорные образы — всего лишь элементы внешнего украшения, как лепнина на фасадах домов.

Иллюстрации в этой книге — едва ли не единственное исключение из общего правила, о котором я здесь пишу. Это восхитительные рисунки, почти безупречные; духом они высоки, не уступят сказкам, а техника изумительна — подобного мастерства (как я уже отмечал в приложении к «Основам рисунка»⁵) я не встречал со времен Рембрандта (а что-то не встречал даже у него). В этой книге воспроизводятся только копии, но сделанные с большим мастерством — сначала я и сам обманулся, решив, что это исходники (думаю, точно так же обманулся бы Крукшенк, попадись они ему на глаза); но потом скрупулезно сличил их с оригиналом и убедился, что они, как и все на свете, подвластны безжалостному закону: прекрасная работа не повторима вновь — даже если ее попробует воссоздать сам автор, не говоря уж о ком-то еще. И все же эти копии оригиналу верны, и точность их поистине поучительна: выдержана светотень, оттенки гармоничны, манера исполнения смела и проста, а фантазии есть простор для полета, — творения тех лет, когда гений Крукшенка расцветал во всей красе. Чтобы создать слегка увеличенную копию, нужно было рассматривать рисунок сквозь лупу, ни разу не провести две линии там, где у Крукшенка только одна, — воистину, это испытание

воли и дело завидной выдержки; выучитесь такому — и вам будет мало нужды посещать рисовальные классы. Я долго бы мог хвалить эти изумительные рисунки — но можно ли рассказать о мощи творения, рожденного вдохновенным порывом, в отличие от того, что собрано по кускам и сметано на живую нитку? А посему — замолкаю и удовольствуюсь тем, что признаю их созданием гения.

Итак, я вручаю вам, маленькие читатели, эту добрую книжку со старыми сказками, с прекрасными, искренними картинками, — примите ее, как велит ваша скромная жизнь и открытое для мира сердечко.

Денмарк-Хилл⁶, Пасха, 1868 год

Introduction **By John Ruskin, M.A.**

Long since, longer ago perhaps than the opening of some fairy tales, I was asked by the publisher who has been rash enough, at my request, to reprint these my favourite old stories in their earliest English form, to set down for him my reasons for preferring them to the more polished legends, moral and satiric, which are now, with rich adornment of every page by very admirable art, presented to the acceptance of the Nursery.

But it seemed to me to matter so little to the majestic independence of the child-public, who, beside themselves, liked, or who disliked, what they pronounced entertaining, that it is only on strict claims of a promise unwarily given that I venture on the impertinence of eulogy; and my reluctance is the greater, because there is in fact nothing very notable in these tales, unless it be their freedom from faults which for some time have been held to be quite the reverse of faults, by the majority of readers.

In the best stories recently written for the young, there is a taint which it is not easy to define, but which inevitably follows on the author's addressing himself to children bred in school-rooms and drawing-rooms, instead of fields and woods — children whose favourite amusements are premature imitations of the vanities of elder people, and whose conceptions of beauty are dependent partly on costliness of dress. The fairies who interfere in the fortunes of these little ones are apt to be resplendent chiefly in millinery and satin slippers, and appalling more by their airs than their enchantments.

The fine satire which, gleaming through every playful word, renders some of these recent stories as attractive to the old as to the young, seems to me no less to unfit them for their proper function. Children should laugh, but not mock; and when they laugh, it should not be at the weaknesses or faults of others. They should be taught, as far as they are permitted

to concern themselves with the characters of those around them, to seek faithfully for good, not to lie in wait maliciously to make themselves merry with evil: they should be too painfully sensitive to wrong, to smile at it; and too modest to constitute themselves its judges.

With these minor errors a far graver one is involved. As the simplicity of the sense of beauty has been lost in recent tales for children, so also the simplicity of their conception of love. That word which, in the heart of a child, should represent the most constant and vital part of its being; which ought to be the sign of the most solemn thoughts that inform its awakening soul and, in one wide mystery of pure sunrise, should flood the zenith of its heaven, and gleam on the dew at its feet; this word, which should be consecrated on its lips, together with the Name which it may not take in vain, and whose meaning should soften and animate every emotion through which the inferior things and the feeble creatures, set beneath it in its narrow world, are revealed to its curiosity or companionship; — this word, in modern child-story, is too often restrained and darkened into the hieroglyph of an evil mystery, troubling the sweet peace of youth with premature gleams of uncomprehended passion, and flitting shadows of unrecognized sin.

These grave faults in the spirit of recent child-fiction are connected with a parallel folly of purpose. Parents who are too indolent and self-indulgent to form their children's characters by wholesome discipline, or in their own habits and principles of life are conscious of setting before them no faultless example, vainly endeavour to substitute the persuasive influence of moral precept, intruded in the guise of amusement, for the strength of moral habit compelled by righteous authority: — vainly think to inform the heart of infancy with deliberative wisdom, while they abdicate the guardianship of its unquestioning innocence; and warp into the agonies of an immature philosophy of conscience the once fearless strength of its unsullied and unhesitating virtue.

A child should not need to choose between right and wrong. It should not be capable of wrong; it should not conceive of wrong. Obedient, as bark to helm, not by sudden strain or effort, but in the freedom of its bright course of constant life; true, with an undistinguished, painless, unboastful truth, in a crystalline household world of truth; gentle, through daily entreatings of gentleness, and honourable trusts, and pretty prides of child-fellowship in offices of good; strong, not in bitter and doubtful contest with temptation, but in peace of heart, and armour of habitual right, from which temptation falls like thawing hail; self-commanding, not in sick restraint of mean appetites and covetous thoughts, but in vital joy of unluxurious life, and contentment in narrow possession, wisely esteemed.

Children so trained have no need of moral fairy tales but they will find in the apparently vain and fitful courses of any tradition of old time, honestly delivered to them, a teaching for which no other can be substituted, and of which the power cannot be measured; animating for them the material world with inextinguishable life, fortifying them against the glacial cold of selfish science, and preparing them submissively, and with no bitterness of astonishment, to behold, in later years, the mystery — divinely appointed to remain such to all human thought — of the fates that happen alike to the evil and the good.

And the effect of the endeavour to make stories moral upon the literary merit of the work itself, is as harmful as the motive of the effort is false. For every fairy tale worth recording at all is the remnant of a tradition possessing true historical value; — historical, at least in so far as it has naturally arisen out of the mind of a people under special circumstances, and risen not without meaning, nor removed altogether from their sphere of religious faith. It sustains afterwards natural changes from the sincere action of the fear or fancy of successive generations; it takes new colour from their manner of life, and new form from their changing moral tempers. As long as these changes are natural and effortless, accidental and inevitable, the story remains essentially true, altering its form, indeed, like a flying cloud, but remaining a sign of the sky; a shadowy image, as truly a part of the great firmament of the human mind as the light of reason which it seems to interrupt. But the fair deceit and innocent error of it cannot be interpreted nor restrained by a wilful purpose, and all additions to it by art do but defile, as the shepherd disturbs the flakes of morning mist with smoke from his fire of dead leaves.

There is also a deeper collateral mischief in this indulgence of licentious change and retouching of stories to suit particular tastes, or inculcate favourite doctrines. It directly destroys the child's power of rendering any such belief as it would otherwise have been in his nature to give to an imaginative vision. How far it is expedient to occupy his mind with ideal forms at all may be questionable to many, though not to me; but it is quite beyond question that if we do allow of the fictitious representation, that representation should be calm and complete, possessed to the full, and read down its utmost depth. The little reader's attention should never be confused or disturbed, whether he is possessing himself of fairy tale or history. Let him know his fairy tale accurately, and have perfect joy or awe in the conception of it as if it were real; thus he will always be exercising his power of grasping realities: but a confused, careless, and discrediting tenure of the fiction will lead to as confused and careless reading of fact. Let the circumstances of both be strictly perceived, and long dwelt upon,

and let the child's own mind develop fruit of thought from both. It is of the greatest importance early to secure this habit of contemplation, and therefore it is a grave error, either to multiply unnecessarily, or to illustrate with extravagant richness, the incidents presented to the imagination. It should multiply and illustrate them for itself; and, if the intellect is of any real value, there will be a mystery and wonderfulness in its own dreams which would only be thwarted by external illustration.

Yet I do not bring forward the text or the etchings in this volume as examples of what either ought to be in works of the kind: they are in many respects common, imperfect, vulgar; but their vulgarity is of a wholesome and harmless kind. It is not, for instance, graceful English, to say that a thought "popped into Catherine's head" but it style, that a child should be told this than that a subject "attracted Catherine's attention". And in genuine forms of minor tradition, a rude and more or less illiterate tone will always be discernible; for all the best fairy tales have owed their birth, and the greater part of their power, to narrowness of social circumstances; they belong properly to districts in which walled cities are surrounded by bright and unblemished country, and in which a healthy and bustling town life, not highly refined, is relieved by, and contrasted with, the calm enchantment of pastoral and woodland scenery, either under humble cultivation by peasant masters, or left in its natural solitude. Under conditions of this kind the imagination is enough excited to invent instinctively, (and rejoice in the invention of) spiritual forms of wildness and beauty, while yet it is restrained and made cheerful by the familiar accidents and relations of town life, mingling always in its fancy humorous and vulgar circumstances with pathetic ones, and never so much impressed with its supernatural phantasies as to be in danger of retaining them as any part of its religious faith. The good spirit descends gradually from an angel into a fairy, and the demon shrinks into a playful grotesque of diminutive malevolence, while yet both keep an accredited and vital influence upon the character and mind. But the language in which such nevertheless is far better, as an initiation into literary ideas will be usually clothed must necessarily partake of their narrowness; and art is systematically incognizant of them, having only strength under the conditions which awake them to express itself in an irregular and gross grotesque, fit only for external architectural decoration.

The illustrations of this volume are almost the only exceptions I know to the general rule. They are of quite sterling and admirable art, in a class precisely parallel in elevation to the character of the tales which they illustrate; and the original etchings, as I have before said in the "Appendix" to my "Elements of Drawing" were unrivalled in masterfulness of touch

since Rembrandt; (in some qualities of delineation unrivalled even by him). These copies have been so carefully executed that at first I was deceived by them, and supposed them to be late impressions from the plates (and what is more, I believe the master himself was deceived by them, and supposed them to be his own); and although, on careful comparison with the first proofs, they will be found no exception to the terrible law that literal repetition of entirely fine work shall be, even to the hand that produced it, — much more to any other, — for ever impossible, they still represent, with sufficient fidelity to be in the highest degree instructive, the harmonious light and shade, the manly simplicity of execution, and the easy, unencumbered fancy, of designs which belonged to the best period of Cruikshank's genius. To make somewhat enlarged copies of them, looking at them through a magnifying-glass, and never putting two lines where Cruikshank has put only one, would be an exercise in decision and severe drawing which would leave afterwards little to be learnt in schools. I would gladly also say much in their praise as imaginative designs; but the power of genuine imaginative work, and its difference from that which is compounded and patched together from borrowed sources, is of all qualities of art the most difficult to explain; and I must be content with the simple assertion of it.

And so I trust the good old book, and the honest work that adorns it, to such favour as they may find with children of open hearts and lowly lives.

Denmark Hill, Easter, 1868

Комментарии

¹ *...обратился к одному издателю...* — Речь идет о Джоне Кэмдене Хотто-не (1832–1873), английском библиофиле, в 1855 г. основавшем издательство “Chatto & Windus”.

² *...в самом первом переводе на английский язык...* — Имеется в виду первый перевод «Детских и домашних сказок» на английский язык, осуществленный Эдгаром Тейлором (1793–1839) и опубликованный в 1823 г. (т. I) и 1826 г. (т. II).

³ *Феи, влияющие на судьбы этих детей, облачаются в фетровые шляпки и туфельки из атласа — и если уж пугают, то скорее обличьем, но никак не умением колдовать.* — Ср. схожий мотив в сказке Т. Готье «Волшебная подушка» (“L'Oreiller d'une jeune fille”, 1845, переизд. — 1852, 1866), где, впрочем, выведена мнимая фея и не используется махинария колдовства: «Милое дитя, дело в том, что сегодня феи одеваются в “Пальмире”, как обыкновенные

дамы; хоть они и феи, а любят наряжаться по моде <...>» (пер. Е.В. Трынкиной).

⁴ ...«и втемяшилось Катерлизхен в голову». — В оригинале: “popped into Catherine’s head” — цитата из сказки «Фридер и Катерлизхен» (№ 59) в пер. Э. Тейлора (см. пред. примеч.); в немецком оригинале фраза звучит нейтрально: “Da fiel ihm ein” — «И пришло ей [Катерлизхен] в голову».

⁵ ...я уже отмечал в приложении к «Основам рисунка»... — Речь идет о книге Дж. Раскина “Elements of Drawing” (1857), конкретно — о Приложении 2: «Чему нужно учиться» (“Things to Be Studied”); в нем Раскин перечисляет восемь художников, у которых рекомендует учиться всем начинающим, — С. Праута, Дж. Льюиса, Дж. Крукшенка, А. Ретеля, Т. Бьюика, У. Блейка, А.Л. Рихтера и Д.Г. Россетти — и обращает внимание на особенности их рисунка и техники.

⁶ *Денмарк-Хилл* (Denmark Hill) — район в южной части Лондона (округ Саутворк), где в 1860-е гг. жил Раскин; здесь же находится парк, названный в его честь (Ruskin Park).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Keene M. Science in Wonderland. The Scientific Fairy-Tales in Victorian England. Oxford: Oxford University Press, 2015. 256 p.
2. Knoepfelmacher U.C. Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2000. 464 p.
3. The Oxford Companion to Children’s Literature / ed. by H. Carpenter, M. Prichard. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. 608 p.

Источники

4. *Гримм В.* Предисловие // Гримм Я., Гримм В. Детские и домашние сказки / пер. с нем. К. Азадовского; изд. подгот. К.М. Азадовский, Е.Е. Дмитриева, Р.Ю. Данилевский. М.: Ладомир: Наука, 2020. (Серия «Литературные памятники»).
5. *Толль Ф.Г.* Наша детская литература: Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении. СПб.: В тип. Эдуарда Веймара, 1862. 332 с.

6. [Anonymous]. Children's Literature // A Peculiar Gift: Nineteenth Century Writings on Books for Children / ed. by L. Salway. London; Worcester: The Trinity Press, 1976. P. 299–331.
7. Roscoe W.C. Children's Fairy Tales, and George Cruickshank // A Peculiar Gift: Nineteenth Century Writings on Books for Children / ed. by L. Salway. London; Worcester: The Trinity Press, 1976. P. 119–126.
8. Ruskin J. Fairy Land: Mrs. Allingham and Kate Greenway // The Art of England: Lectures Given in Oxford by John Ruskin... during the Second Tenure of the Slade Professorship. London: George Allen, 1884. P. 233–247.
9. Ruskin J. Fairy Stories // A Peculiar Gift: Nineteenth Century Writings on Books for Children / ed. by L. Salway. London; Worcester: The Trinity Press, 1976. P. 127–132.
10. Ruskin J. Introduction // German Popular Stories / with illustrations after the original designs of G. Cruickshank; ed. by E. Taylor; introd. by J. Ruskin, M.A. London: John Camden Hotten, [1869]. P. v–xiv.
11. Ruskin J. On the Old Road: A Collection of Miscellaneous Essays and Articles on Art and Literature Published 1834–1885. London: George Allen, 1885. 200 p.
12. Victorian Fairy Tales / ed., introd. by M. Newton. Oxford: Oxford University Press, 2015. 496 p. (Series "Oxford World Classics")

JOHN RUSKIN'S "INTRODUCTION" TO THE BOOK "GERMAN POPULAR STORIES"

© 2024. George A. Veligorsky

A.M. Gorky Institute of World Literature
of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract: "Introduction" by John Ruskin (1819–1900), a famous Victorian art expert, poet and art critic, the author of the story "The King of the Golden River" (1841) that is considered to be one of the bright examples of protofantasy, is, first of all, interesting as a precedent: a brief but deep immersion into the world of children's literature as an early manifesto that appeared on the dawn of its "golden age". Ruskin sums up the features of contemporary book market, notes the main tendencies prevailing there, makes some critical remarks that will be considered, unconsciously or taken as a piece of advice, by his contemporaries. Equally important is Ruskin's attitude toward a child inheriting the Romantic tradition of a "wise child" but not detached from Victorian realities and directly related to the époque

when the text was written — the “mid-Victorian well-being”. Also we can see on his essay some vectors of a new pedagogy, a new attitude to a little reader that will have a tremendous impact on the pedagogical and literary thought of the second half of the 19th and the whole 20th centuries. The paper is first published in Russian.

Keywords: John Ruskin, children’s literature, Grimm brothers, George Cruikshank, fantasy, imagination, field of children’s reading.

Information about the author: Georgy A. Veligorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>

E-mail: screamer90@mail.ru

For citation: Veligorsky, G.A., editor. “John Ruskin’s ‘Introduction’ to the Book ‘German Popular Stories.’” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 362–379. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-362-379>

REFERENCES

1. Keene, Melanie. *Science in Wonderland. The Scientific Fairy-Tales in Victorian England*. Oxford, Oxford University Press, 2015. 256 p. (In English)
2. Knoepfmacher, Ulrich Camillus. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2000. 464 p. (In English)
3. Carpenter, Humphry, and Mary Prichard, editors. *The Oxford Companion to Children’s Literature*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1999. 608 p. (In English)

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

CODEX MANUSCRIPTUS

Выпуск 4

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ ТЕРМИНА, ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ, АРХИВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Главный редактор
Д.С. Московская

Ответственные редакторы
А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева

Выпускающий редактор
Н.А. Демичева

Дизайн обложки и макет тома А.Б. Башкова
Компьютерная верстка А.Б. Башкова

Подписано в печать
Формат 60х90¹/₁₆
Усл.-печ. л. 24
Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 609-05-61

ISBN 978-5-9208-0744-1



9 785920 807441 >

