

Электронная версия монографии 1999 г.
Возможны мелкие несоответствия с печатной версией.
Ссылка на печатную версию обязательна.

УДК 82
ББК 83
К 56

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ
им. М. В. Ломоносова

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор
Н. А. Соловьева (МГУ);
доктор филологических наук, профессор
А. Я. Эсалнек (МГУ)

Ковтун Е. Н.

К 56 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.

ISBN 5–211–02571–7

В монографии впервые рассматривается повествование о необычайном в единстве всех его видов. Предлагается классификация литературных произведений, содержащих «явный вымысел» — то, чего «не бывает» или «вообще не может быть». На примере романов и пьес М. Булгакова, Т. Манна, О. Степлдона, Ф. Кафки, Г. Гессе, К. Чапека, М. Элиаде, А. Толстого, А. Грина, Ж. П. Сартра, Е. Шварца, М. Метерлинка и других авторов первой половины XX века реконструируются модели реальности, характерные для фантастики, утопии, притчи, литературной волшебной сказки и мифа; исследуются особенности вымысла в сатире. Читателю предстоит узнать, как необычайное воплощается в разных жанрах, каким образом создаются вымышленные миры и в чем состоят особенности их восприятия.

Для студентов-филологов, специалистов в области фантастики и всех интересующихся данной проблематикой.

УДК 82
ББК 83

ISBN 5–211–02571–7

© Е. Н. Ковтун, 1999

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Глава первая	
ПРИРОДА ВЫМЫСЛА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ. . . .	15
Преимущества комплексного изучения вымысла. — Смысловые уровни понятия «условность». — Вторичная условность и элемент необычайного. — Происхождение и историческая изменчивость вымысла. — Сложность восприятия необычайного. — Принципы создания вымышленных миров. — Типы повествования о необычайном. — Предварительные замечания о функциях вымысла.	
Глава вторая	
ФАНТАСТИКА: «ПОТЕНЦИАЛЬНО ВОЗМОЖНОЕ» В НФ И «ИСТИННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» FANTASY	57
Фантастика как базовый тип вымысла. — Классификации фантастики. — Несовершенство терминологии. — Предыстория современной фантастики. — Утопия и социальная фантастика. — Рационально-фантастическая модель реальности в романах «Ральф 124С41+» Х. Гернсбека, «Плутония» В. Обручева, «Аэлита» А. Толстого, «Создатель звезд» О. Степлдона. — Специфика посылки. — Иллюзия достоверности. — Герой рационально-фантастического произведения. — Художественная деталь в рациональной фантастике. — Задачи и функции science fiction. — Различие посылок в рациональной фантастике и fantasy. — Разновидности fantasy. — Художественный мир романов «Ангел Западного окна» Г. Майринка, «Девушка Кристина» М. Элиаде, «Бегущая по волнам» А. Грина. — Принципы организации повествования. — Критерии оценки героя. — Смысл «истинной реальности». — Функциональность синтеза двух типов фантастики в «Космической трилогии» К. С. Льюиса.	
Глава третья	
ЛИТЕРАТУРНАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА И МИФ: КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ БЫТИЯ	125

Современные подходы к изучению мифа и сказки. — Переосмысление фольклорных канонов в сказочной и мифологической литературе XIX–XX вв. — Загадка притягательности сказки. — Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф». — Формы проявления мифологической и сказочной условности. — Сказочно-мифологическая модель мира в эпопеях Т. Манна «Иосиф и его братья», Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец», в повестях П. Трэверс, в пьесах Е. Шварца и М. Метерлинка. — Пространственно-временной континуум: взаимосвязь «исторического» и «вечного». — Четыре аспекта трактовки героя. — Архетипичность. — «Волшебное» и «чудесное» как формы вымысла в сказке и мифе. — Особый способ повествования.

Глава четвертая

ВЫМЫСЕЛ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО И ФИЛОСОФСКОГО ИНОСКАЗАНИЯ	175
Содержание и сфера применения понятий «сатирическая условность» и «философская условность». — Подчинение элемента необычайного задаче комического пересоздания реальности. Вымысел как форма философского иносказания. — Степень необычайности. — Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня». — Комическая мифология А. Франса («Остров пингвинов»). — «Невидимый вымысел» притчи («Замок» Ф. Кафки). — Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». — Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи». — Сатирическая и философско-метафорическая модели мира.	

Глава пятая

СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ВЫМЫСЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	225
Единое семантическое поле вымысла. — Художественные возможности синтеза различных типов условности. — Типы вымысла и связанные с ними содержательные пласты в романах «Война с саламандрами» К. Чапека, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, новелле «Превращение» Ф. Кафки. — Механизм взаимодействия разных типов повествования о необычайном. — Многомерность изображения. — Преодоление схематизма. — Увеличение ассоциативного потенциала текста.	
Заключение	281
Примечания	291

Предисловие

Книга посвящена исследованию художественных произведений, содержащих *элемент необычайного*, т. е. повествующих о том, чего «не бывает» в современной объективной реальности или «вообще не может быть». «Небывалое» и «невозможное»¹ интересует нас независимо от формы его проявления в литературе. Оно может иметь вид научной фантастики с присущей ей атрибутикой (инопланетяне, роботы, путешествия во времени), выглядеть как волшебная сказка (маги, превращения, говорящие звери), мифологическая драма или роман (боги и демоны, древняя космогония), утопия (идеальный или ужасный мир будущего) и т. п. Необычайное интересует нас независимо от того, на каком структурном уровне оно представлено в тексте — в сюжете ли, в системе персонажей, в виде отдельных фантастических образов и деталей.

Художественную литературу со времен А. Пушкина часто уподобляют «магическому кристаллу», преобразующему реальность в соответствии с волей автора. Но при этом не всегда помнят, что данное преобразование равно убедительно и ярко может осуществляться как в формах, непосредственно воссоздающих облик привычного мира, так и в формах, изменяющих его, придающих реальности неузнаваемый вид. В последнем случае возникают различные варианты *повествования о необычайном*. В какой-то мере подобный тип повествования являет собой вершину словесного творчества, ведь под пером художника возникает то, чего прежде не существовало на свете².

Рассказы о необычайном и сверхъестественном, не существующем в принципе или пока еще недоступном человеческому

познанию составляли во все времена важную часть художественной литературы, не говоря уже о фольклоре. Если пытаться проследить историю повествования подобного типа, то перечень произведений придется начать с Гомера и Апулея. Протянувшаяся сквозь столетия традиция вберет в себя творения Л. Ариосто и Данте, Т. Мора и Т. Кампанеллы, Д. Свифта и Ф. Рабле, Ф. Бэкона и С. Сирано де Бержерака, Ч. Метьюрина и Я. Потоцкого, О. Бальзака и Э. По, а также многих других давно и заслуженно ставших знаменитыми писателей.

Симптоматично, что, несмотря на господство в сознании современников прагматизма и рационализма, повествование о необычайном ярко представлено и в литературе нашего столетия. В конце XIX и первой половине XX в. созданы эпопеи Т. Манна и Д. Р. Р. Толкиена, романы А. Франса, Г. Уэллса, О. Степлдона, К. Чапека, А. Толстого, А. Конан Дойла, Д. Лондона, Р. Л. Стивенсона, Б. Стокера, Г. Майринка, М. Элиаде, А. Грина, В. Брюсова, М. Булгакова, утопии О. Хаксли, Е. Замятина, Д. Оруэлла, притчи Г. Гессе, Ф. Кафки, К. С. Льюиса, пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, М. Метерлинка, Л. Андреева, сказки О. Уайльда, А. де Сент-Экзюпери, Ю. Олеши, Е. Шварца, П. Бажова.

Во второй половине нашего столетия традиции повествования о необычайном были восприняты и развиты в творчестве многих знаменитых писателей «основного потока» (Ч. Айтматов, А. Ким, Р. Бах, Х. Л. Борхес, П. Акرويد, С. Гейм) и авторов, почитаемых преимущественно любителями фантастики (А. Азимов, А. Кларк, Р. Брэдли, П. Буль, С. Кинг, М. Муркок, У. Ле Гуин, И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие, Л. Соучек, П. Вежинов, К. Борунь, С. Лем).

Элемент необычайного в художественном произведении выделить далеко не всегда просто. Он может быть представлен не только непосредственно, как необычайные, волшебные, сверхъестественные и тому подобные образы, но и как «фантастическое начало» в широком смысле слова, включающее особую сюжетную посылку, специфические параметры действия, а порой — всего лишь общую авторскую установку на создание заведомо невозможной в реальности ситуации.

Различной может быть и роль элемента необычайного в раскрытии авторского замысла. Кроме того, в каждом из литературных жанров элемент необычайного имеет отчетливо выраженную

художественную специфику. И все же мы намерены показать, что общие закономерности создания вымышленных миров едины если не для словесного творчества как такового, то по крайней мере для художественного мышления определенной исторической эпохи.

Многообразие форм и особого рода «неуловимость», т. е. органичное вхождение в поэтику самых разных литературных течений, историческая и национальная изменчивость вымысла приводят к тому, что повествования о необычайном в единстве всех его вариантов изучается сравнительно мало, ибо единство заслоняется в глазах исследователей разнообразием. Приходится с сожалением констатировать отсутствие в современном литературоведении понятийной системы, позволяющей взаимно соотнести термины «вымысел», «домысел», «условность», «фантастика», «гротеск» и их внутренние градации. Тем более отсутствует хоть сколько-нибудь строгое определение понятий «сверхъестественное», «чудесное», «волшебное» и «необычайное» применительно к поэтике художественного произведения.

Иначе говоря, интерпретировать «необычайное» в системе традиционных научных категорий достаточно сложно. Предмет исследования словно распылен в семантическом поле трех устойчивых литературоведческих понятий: *фантастика*, *вымысел*, *художественная условность*. Каждое из этих обозначений имеет свои достоинства и недостатки, но ни один термин не охватывает интересующее нас явление целиком.

Привычный и, казалось бы, наиболее выразительный термин «фантастика» парадоксальным образом стал ныне и самым узким. В XX в. это обозначение закрепилось главным образом за особой областью литературы, объединяющей две разновидности фантастического повествования: научную фантастику (*science fiction*) и *fantasy*³. Примелькавшиеся книги в пестрых обложках, повествующие о галактических империях или схватках с инопланетными чародеями, заставили почти позабыть основное значение терминов «фантастика» и «фантастическое» — особый способ отображения реальности в несвойственных ей формах⁴. Так что теперь говорить о «фантастическом» как *необычайном* в утопии, притче или литературной волшебной сказке можно лишь с большой натяжкой.

Понятие «вымысел» тоже представляется удачным лишь на первый взгляд, поскольку не является однозначным термином. Обычно, говоря о вымысле, имеют в виду одно из двух или даже трех его значений. В первом, наиболее частом случае вымысел трактуется как существеннейшая, институлирующая черта художественной литературы — *субъективное воссоздание реальности писателем и образная форма познания мира*⁵. В данном значении термин «вымысел» характеризует содержание любого художественного произведения как плода авторской фантазии. Ведь в конечном итоге даже самый реалистический роман или очерк содержат изрядную долю выдумки. На сознательный вымысел опираются все виды искусства, и это отличает их, с одной стороны, от науки, а с другой — от религии.

Вариантом первого значения или вторым самостоятельным значением понятия «вымысел» можно считать характеристику традиционно относимых к «массовой» литературе произведений, намеренно сгущающих и заостряющих свойственное обыденной реальности течение событий — авантюрно-приключенческих, любовно-мелодраматических, детективных романов и т. п.⁶ В данном случае термин «вымысел» означает «выдумку», «небылицу», «фантазирование» (в отличие от фантазии как основы искусства). В качестве же синонима понятий «фантастическое», «необычайное» и «чудесное» слово «вымысел» используется гораздо реже⁷.

В противоположность двум предыдущим, термин «художественная условность» является достаточно строгим. Кодификации понятия «условность» отечественная наука о литературе посвятила несколько десятилетий. В 1960–70-е гг. было проведено разграничение *первичной условности*, характеризующей образную природу искусства в целом (аналогично широкому значению термина «вымысел») и набор выразительных средств, присущих разным видам искусства, и *вторичной условности*, обозначающей намеренное отступление писателем при художественном отражении реальности от буквального правдоподобия⁸.

Термины «условность» и «вторичная условность», не свободные, к сожалению, от идеологической окраски породившей их эпохи, тем не менее позволяют включить в сферу исследования всю совокупность вариантов повествования о необычайном. Именно поэтому при классификации различных типов необы-

чайного базовым для нас становится термин «условность». Но, разумеется, мы не отказываемся от понятий «вымысел» и «фантастика» в их узком значении.

В настоящее время в отечественном литературоведении существует две обособленных традиции изучения повествования о необычайном. Для первой характерен интерес к условности как эстетической категории, рассматриваемой в ряду наиболее общих теоретических понятий (художественный образ, типизация, отображение и пересоздание реальности в литературном произведении и т. п.). Вторую традицию представляет конгломерат работ, исследующих художественную специфику вымысла (элемента необычайного) как составной части поэтики различных жанров и областей литературы: научной фантастики и *fantasy*, литературной волшебной сказки и мифа, а также притчи, утопии, сатиры.

В настоящей работе сделана попытка, опираясь на обе традиции, *рассмотреть повествование о необычайном в единстве его разнообразных форм*. Прежде всего, разумеется, необходимо решить вопрос о классификации. Мы считаем возможным выделить шесть самостоятельных типов художественной условности: *рациональную фантастику и *fantasy*, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность*, более или менее связанных с жанровыми структурами литературной волшебной сказки, утопии, притчи, мифологического, фантастического, сатирического романа и т. п.⁹ При анализе этих структур мы попытаемся совместить исследование фантастики и фантастического, сказки и сказочного, мифа и мифологического, т. е. рассмотреть вымысел как *совокупность черт поэтики определенного жанра или области литературы* и одновременно — как *особый способ отражения реальности в художественном произведении*.

Наша задача заключается в том, чтобы, с одной стороны, выявить содержательные и художественные *отличия* каждого типа условности, а с другой стороны — доказать *родство всех типов* между собой, открывающее возможность *синтеза различных типов вымысла* в художественном произведении. Мы намерены продемонстрировать, что наряду с достаточно многочисленными примерами относительно «чистого» использования писате-

лями определенного типа условности, не менее часто можно обнаружить случаи сочетания и переосмысления в произведении художественных принципов и семантических ассоциаций, свойственных разным типам повествования о необычайном. Исходя из этого мы считаем возможным говорить о *единой системе взаимосвязанных типов и форм художественной условности* применительно к литературе XX столетия.

Легко понять, что окончательно и бесповоротно отделить, скажем, утопию от научной фантастики или *fantasy* от литературных сказки и мифа нельзя. В ряде случаев можно интерпретировать вымысел по-разному и даже спорить о том, есть ли он вообще («Замок» Ф. Кафки, «Город Великого страха» Ж. Рэя, «Хромая судьба» А. и Б. Стругацких). Однако каждый тип условности, определяющий для той или иной группы произведений конкретный облик необычайного, легко распознается, как правило, и читателями, и критикой. Любой не сведущий в науке о литературе человек, даже если он равнодушно или недоброжелательно относится к повествованию о необычайном, способен с первых же страниц незнакомой книги определить, что именно перед ним: фантастика, утопия, притча, сказка или миф.

Как происходит подобное различие? Логично было бы предположить, что оно основано на особом неповторимом наборе художественных средств, которым располагает каждый из типов условности. Однако данная гипотеза тут же вызывает упреки. Ведь одни и те же принципы изображения, не говоря уже о конкретных приемах, образах, деталях, нередко могут с равным успехом использоваться различными типами повествования о необычайном. Например, «чудесных» героев можно встретить и в *fantasy*, и в сказке, и в мифе, и в сатире, и даже в научной фантастике. Однако в любом из этих жанров и областей литературы они обретут свою мотивацию и функции.

Действительно, скажем, имеющий необычные способности человек в рациональной фантастике примет облик ученого, открывшего эффект невидимости («Человек-невидимка» Г. Уэллса), создателя нового оружия («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого) или жертвы научного эксперимента («Человек-амфибия» А. Белыева), а в *fantasy* станет чародеем, владеющим тайным знанием («Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин), или

романтиком, парящим на крыльях мечты («Блистающий мир» А. Грина). Необычайный враг или помощник в зависимости от типа вымысла окажется роботом («Франкенштейн» М. Шелли), инопланетянином («Кто ты?» Д. Кэмпбелла), вампиром («Граф Дракула» Б. Стокера), говорящим животным («Хроники Нарнии» К. С. Льюиса), одушевленным предметом («Синяя птица» М. Метерлинка). Формула управления стихиями воплотится в виде математического уравнения, магического заклинания, детской считалки... Различные типы повествования о необычайном могут свободно обмениваться образами и персонажами, переосмысляя «сверхъестественное» в духе рационально-фантастической гипотезы, философского иносказания и т. п.

Следовательно, специфику отдельных типов повествования о необычайном можно определить не на уровне конкретных приемов или даже совокупности изобразительных средств, но лишь в единстве содержательного и формального аспектов — в центре внимания должны оказаться цель и способ использования вымысла и особенности картины мира, создаваемой в произведении. Иными словами, необходимо рассмотрение *целостных моделей реальности*, порождаемых различными типами условности. Только такой анализ способен показать, какие черты и краски реальной жизни отбирает для изображения вымышленного мира писатель, создающий тот или иной вариант повествования о необычайном; как автор переосмысляет отобранные черты, придавая им необычайный облик; и главное — для чего происходит это переосмысление, какие темы позволяет затронуть, какие проблемы поставить.

С чего же начать изучение художественного мира каждого из типов повествования о необычайном? По-видимому, прежде всего следует обратить внимание на *специфику посылки* (формирующего сюжет допущения о «реальности» необычайных событий), ее *мотивацию* (как обосновывается автором появление необычайного и обосновывается ли вообще), *формы выражения необычайного* («чудесное» в *fantasy*, «волшебное» в сказке, «магическое» в мифе, «потенциально возможное» в рациональной фантастике и т. п.), особенности *образной системы*; *пространственно-временной континуум*, в котором разворачивается действие (и

его «вещественное» оформление с помощью фантастических деталей), и, наконец, *задачи и функции* конкретного типа вымысла.

Исходя из этого, в данной книге мы рассмотрим локализацию пространства и времени действия, тип сюжета, своеобразие системы персонажей ряда произведений, содержащих элемент необычайного, а также особенности их проблематики, основные мотивы и темы, набор художественных средств, характерных для отдельных типов условности. Мы стремимся к тому, чтобы анализ текстов привел к созданию своего рода «собирательных образов» или «словесных портретов» вымысла в различных жанрах и областях художественной литературы.

Избранный принцип — анализ моделей реальности, создаваемых различными типами условности, — определяет структуру нашего исследования. Книга состоит из пяти глав. В первой мы попытаемся обобщить то, что было высказано по проблеме художественной условности в отечественном литературоведении за последние полвека, и приведем собственную градацию значений термина «условность». Здесь же мы коснемся вопросов происхождения и исторической изменчивости литературного вымысла, попытаемся сформулировать законы создания необычайных образов и картин, а также понять, в чем состоят различия между писателями, активно использующими вымысел и легко обходящимися без него.

Вторая, третья и четвертая главы посвящены отдельным типам условности, причем наиболее близкие типы, для которых, на наш взгляд, сходство важнее различий, объединены в рамках одной главы. В заключительной главе речь идет о синтезе разных типов условности. Мы стараемся доказать, что структурная сложность произведений, основанных на подобном синтезе, является их главным достоинством. Ведь параллельное использование художественных принципов фантастики, сказки, притчи и т. п. ведет к взаимному наложению соответствующих моделей реальности и к умножению ассоциаций, что, в свою очередь, порождает бесконечную игру смыслов и создает возможность все новых трактовок содержания произведения. Наконец, завершает книгу сопоставительная характеристика моделей реальности для всех типов повествования о необычайном.

Анализ ведется нами на материале *европейской литературы первой половины XX в.* Европейскую литературу мы рассматриваем как единое культурное пространство, на котором, несмотря на бесспорную национальную специфику, действуют общие тенденции развития повествования о необычайном. К этому же культурному пространству мы считаем возможным отнести в нынешнем столетии литературу США и России.

Первая же половина XX в. избрана потому, что представляет собой эпоху наиболее яркого функционирования интересующей нас системы взаимосвязанных типов условности. Прежде всего эти годы являются «золотым веком» научной (особенно социально-философской) фантастики. В нее вступают такие мастера, как К. Чапек, О. Степлдон, А. Толстой, а в американскую *science fiction* — А. Азимов, Г. Каттнер, К. Саймак, Р. Хайнлайн, Т. Старджон. Одновременно новый расцвет переживает *fantasy* (Г. Майринк, Г. Лавкрафт, Х. Х. Эверс, М. Элиаде).

В указанный период возрождается и интерес к волшебной сказке. Ее художественные принципы используют представители самых разных течений — от О. Уайльда, М. Метерлинка и русских символистов до ставших классиками жанра С. Лагерлеф, Е. Шварца, П. Трэверс. Как самостоятельная жанровая разновидность формируется мифологический роман, смыкаясь, с одной стороны, с традицией «героической» *fantasy* (Д. Р. Р. Толкиен, К. С. Льюис), а с другой — с философской прозой и притчей (Т. Манн).

Философская условность ярко заявляет о себе в драматургии (Б. Шоу, Б. Брехт, К. Чапек). Является новый тип утопии (Е. Замятин, О. Хаксли), в котором прежний принцип последовательного идеального мира сменяется динамичным повествованием, определяемым рационально-фантастической посылкой. Таким образом, именно первая половина XX в. становится эпохой формирования художественных канонов для многих связанных с вымыслом областей современной литературы.

Уточним лишь, что в принципе предлагаемая классификация верна для литературы XIX–XX столетий (наиболее полно — для 1890–1950-х гг.). Но в XIX в. система находится еще в стадии зарождения. В свою очередь, завершение ее формирования в середине нашего века никоим образом не гарантирует стабиль-

ности, и уже вторая половина столетия вносит в нашу классификацию существенные коррективы.

Немалые трудности при изучении вымысла вызывает отбор текстов, демонстрирующих особенности тех или иных типов повествования о необычном. Разумеется, невозможно даже просто упомянуть все произведения, относящиеся к первой половине века и содержащие вымысел. Поэтому мы стараемся опираться прежде всего на вершинные образцы драматургии и прозы (о вымысле в поэзии разговор должен идти особо), где условность становится главным средством воплощения авторского замысла.

Но помимо этого мы обращаемся и к произведениям, которые, не принадлежа к числу бесспорных шедевров, все же ярко характеризуют определенный тип вымысла. Мы намеренно избегаем членения изучаемого корпуса текстов на «серьезную» литературу и «массовые» жанры, оставляя в стороне проблемы вывода фантастики из своеобразного литературно-критического «гетто», и стремимся показать, что нет «прогрессивных» или «малохудожественных» типов вымысла, но есть плохие и хорошие писатели.

Мы вполне осознаем трудность взятой на себя задачи, широту темы, содержательную и поэтическую неоднородность избранного материала. Однако, не претендуя на исчерпывающее решение вынесенной в заглавие проблемы, мы все же убеждены: предлагаемая концепция, а главное, сам подход к повествованию о необычном как к *единому феномену* могут приблизить нас к пониманию уникального явления, называемого литературным вымыслом, — явления, составляющего суть и одновременно лучшее украшение словесного творчества.

Глава первая

ПРИРОДА ВЫМЫСЛА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ

Преимущества комплексного изучения вымысла.
Смысловые уровни понятия «условность».
Вторичная условность и элемент необычайного.
Происхождение и историческая изменчивость вымысла.
Сложность восприятия необычайного.
Принципы создания вымышленных миров.
Типы повествования о необычайном.
Предварительные замечания о функциях вымысла.

Художник — счастливец. Он способен подарить окружающим мир таким, каким видит его сам. Художник-фантаст — счастливец вдвойне. Его мысленный взор видит то, что недоступно никому на свете, видит таким реальным и вещным, что может показать всем. Его фантазия открывает необычайные миры — яркие и грозные, страшные и радостные, недоступные, но уже покоренные человеческим воображением.

А. и Б. Стругацкие

Преимущества комплексного изучения вымысла. Наш интерес к вымыслу фактически начинался с вопроса: почему многие читатели не любят фантастики? В силу специфики интересующей нас темы мы чаще имели дело с горячими поклонниками фантастической литературы. Тем не менее нам приходилось сталкиваться и с недоумением, и со снисходительным пренебрежением, и, наконец, с открытой антипатией к фантастическим произведениям как к «неинтересным», «детским», «примитивным» или «малохудожественным». Оговоримся сразу: мы не намерены отстаивать эстетическую ценность *всех* фантастических книг. Как и любая литература, фантастика бывает плохой и хорошей. Речь пойдет преимущественно о второй.

Изучение причин симпатий и антипатий к фантастике привело нас к пониманию, что проблема не замыкается на ней одной. Речь идет, по сути дела, об особенностях восприятия различными

группами читателей любых произведений, сюжеты и герои которых отличаются определенной необычностью (точнее, необычайностью), а именно: соотносятся не с реальными или с «псевдо-реальными», т. е. в принципе могущими случиться в прошлом или будущем событиями, но лишь с некими обобщенными представлениями читателя о мире, о сфере потенциально возможного или вообще невозможного в действительности, но уже придуманного и описанного кем-то.

Закономерен вопрос: зачем читать о том, что никогда, ни при каких условиях не встретится в жизни? Ответ прост: произведения, повествующие о том, «чего не бывает», также знакомят читателя с реальностью, только делают это в особенной форме. Вот как раскрывает данный парадокс М. Арнаудов: «Вопреки всему условному мы тем не менее открываем в... вымышленном мире психологический реализм, способный мирить нас с фантазмагориями... Если мы с самого начала смиримся с условностями, то дальше нам останется только удивляться, как в этом мире странного и невероятного сохранены принципы человеческого и как все происходит в силу тех же основных законов, которые наблюдение открывает в реальной действительности»¹⁰.

Представления читателя о невозможном могут быть очень древними и вести свое происхождение от мифа, но способны и стать, подобно образам научной фантастики, порождением современности. Это не играет принципиальной роли в восприятии сюжетов. Различной может быть и «степень необычайности». Несомненными чудесами «ведает» *science fiction*, *fantasy*, литературная волшебная сказка. Но притчу или утопию классического типа трудно уличить в «явной необычайности», а в представлениях читателей они так или иначе соотносятся если не с понятием «фантастика», то со сферой «условного», «гипотетического» и «невозможного в реальности».

Итак, вопрос, по-видимому, заключается в особенностях восприятия различными людьми «нереального», т. е. «явно вымышленного» в его самых разнообразных проявлениях в художественном произведении. Но как интерпретировать подобный вымысел? Это понятие настолько привычно, что, казалось бы, дать его объяснение не составит труда. Однако едва ли любое объяснение будет исчерпывающим.

Тем не менее необходимость введения некоего общего термина для обозначения явного выхода писателем в тексте произведения за пределы возможного в реальности очевидна, как очевидна и необходимость постановки общей проблемы вымысла. Последнее необходимо прежде всего при изучении таких связанных с вымыслом областей литературы и жанровых структур, как фантастика (НФ и *fantasy*) и сатира (точнее, та ее часть, где гротеск явственно выходит за рамки допустимого в жизни), утопия, притча, волшебная сказка и миф в их современных литературных ипостасях.

Традиционно вымысел изучается в основном именно в своих частных проявлениях в отдельных областях литературы и жанрах или в творчестве различных писателей¹¹. Количество исследований сопоставительного плана, посвященных поиску общих структурных принципов построения вымысла в различных областях литературы и жанрах, к сожалению, невелико¹². Вместе с тем структурная общность всех разновидностей вымысла ощутима даже в работах, посвященных самому решительному их размежеванию.

Ощутимые, а порой и непреодолимые трудности возникают при попытке выделить в особый «тип литературы» научную фантастику (мы подробно остановимся на этом в следующей главе), при разграничении таких жанровых структур, как фантастическая (в стиле *fantasy*) повесть и волшебная сказка, сказка и миф, современная утопия и научно-фантастический роман. Чаще всего интересные и весомые результаты исследований в области отдельных связанных с вымыслом жанровых структур служат аргументом в пользу генетического родства и художественного единства всех разновидностей литературного вымысла при бесконечном разнообразии его конкретных воплощений в произведениях — а следовательно, подтверждением необходимости именно комплексного, системного его рассмотрения.

Еще одним наглядным доказательством этого стал факт недавнего выхода из печати первого тома отечественной «Энциклопедии фантастики» (1995). Ее редактор В. Гаков так объясняет в предисловии принцип отбора материала: «Принятая в Энциклопедии раздражающая многих критиков аббревиатура НФ означает... просто тот *широкий и многозначный пласт со-*

временной литературы — вместе со всеми ее историческими корнями и пересечениями с другими ветвями литературного “древа”, который без долгих слов понятен прежде всего ее читателям... Менее всего хотелось бы создать “энциклопедию для фэнов”, способных без запинки перечислить все двадцать-сорок романов какого-нибудь НФ-сериала, но даже не слышавших о фантастике Кафки, Голдинга или Борхеса...»¹³ (курсив наш. — Е. К.). Таким образом, в книгу под названием «Энциклопедия фантастики» с декларированным обращением к НФ (научной фантастике) попали и Кафка, и Борхес, и Пушкин, и Достоевский. Это ли не свидетельство понимания родства многочисленных разновидностей повествования о необычном?

Разумеется, было бы неверным утверждать, что факт подобного родства совершенно ускользает от внимания исследователей. Параллельно с изучением отдельных типов вымысла примерно с конца 1950-х гг. в отечественном литературоведении предпринимаются попытки дать общее определение роли фантазии и воображения в искусстве, раскрыть механизм их действия и показать многообразие создаваемых ими форм. К работе в этом направлении в разные годы были привлечены представители многих других граничащих с литературоведением областей науки: философии и истории, эстетики и искусствознания, культурологии и театроведения, фольклористики и классической филологии.

Смысловые уровни понятия «условность». Наиболее функциональным — прежде всего в плане совмещения в себе целого спектра значений, от самого широкого (фантазия художника) до самого узкого (фантастическая посылка определенного типа), — оказался в результате многолетних обсуждений термин «художественная условность». Выбор термина был сделан еще в начале века на основе общепринятых значений понятия «условность», «условный». В «Словаре русского языка» читаем: «*Условный* — ...не существующий на самом деле, воображаемый, допускаемый мысленно; дающий художественное изображение приемами, принятыми в данном виде искусства...»¹⁴

Разумеется, проблема специфического субъективного отражения действительности в искусстве, позволяющего художнику порой не считаться с буквальным правдоподобием, обсуждалась

с давних пор, едва ли не с античности. В прошлом столетии суждения, предваряющие нынешние концепции художественной условности, высказывались С. Т. Кольриджем, А. де Виньи, В. Белинским¹⁵. Но основные попытки определения содержания термина «условность» и, соответственно, типологизации условных форм были предприняты в 1960–70-е гг.

В конце 1950-х и в 1960-е гг. в советской периодической печати был проведен ряд дискуссий, с одной стороны, о проблемах «документально-художественной прозы» («Вопросы литературы», «Иностранная литература», 1966), с другой стороны, об условности в искусстве («Советская культура», 1958–59; «Театр», 1959; «Искусство», 1961; «Вопросы эстетики», 1962; «Октябрь», 1963). В результате были, пусть и не вполне отчетливо, выстроены понятийные парадигмы «факт — домысел — вымысел» и «первичная — вторичная художественная условность».

Первоначально признание значения вымысла для реалистического искусства воспринималось как очень смелое утверждение. В целях сближения позиций его противников и сторонников с течением времени был выработан компромисс. Участники дискуссий согласились с тем, что «в противовес эстетской условности, условности формалистического театра (далее этот тезис распространили с драматургии на все виды искусства. — *Е. К.*), театра модернистского, декадентского и, таким образом, антинародного существует и должна существовать условность реалистическая... условность прогрессивная и народная», и именно «данная условность органически входит в широкое понимание реализма»¹⁶.

Разграничение «реалистической» и «модернистской» условности — без строгой дефиниции обоих понятий, но с четко расставленными оценочными акцентами — существовало в отечественном литературоведении едва ли не до начала 1980-х гг. И лишь постепенно сформировалось ныне кажущееся очевидным представление о главенстве авторского замысла, определяющего конкретную функциональность условных форм.

Искусственное разграничение «реалистической» и «модернистской» условности стало возможным еще и потому, что условность долгое время считалась атрибутом (или прерогативой) эстетики лишь некоторых литературных течений, например ро-

мантизма, модернизма или авангарда. Потребовалось немало времени, чтобы разобраться: при всей «склонности» эстетических концепций этих течений к интерпретации реальности в специфических, подчас причудливых и даже фантастических формах, художественный вымысел нельзя считать принадлежностью какого-то одного «творческого метода», поскольку он одинаково доступен всем и в творчестве разных писателей каждый раз приобретает оригинальный и неповторимый облик.

Утвердив правомерность использования условных форм в искусстве, литературоведы получили возможность перейти к существу дела — к определению сути феномена условности и созданию типологии ее форм.

Инициативу на данном этапе проявили философы и искусствоведы. В результате исследований Ф. Мартынова, Г. Апресяна, Т. Аскарова, Б. Бейлина¹⁷ и других в принципе прояснилась связь условности как эстетического феномена с закономерностями человеческого мышления.

Было показано, что вымысел обязан своим существованием главным образом двум свойствам познавательного процесса. С одной стороны — неизбежной неточности, субъективности и обобщенности формирующихся в сознании человека представлений об объективной реальности. С другой — способности человеческого мозга произвольно комбинировать элементы этих представлений, создавая несвойственные реальности сочетания.

В 1970-е гг. продолжались и попытки разграничить смысловые оттенки действительно многозначного и по-разному интерпретируемого исследователями понятия «художественная условность». «В нашей теоретической литературе, — отмечала А. Михайлова, — его можно встретить в следующих значениях: как синоним неправды, схематизма в искусстве; как синоним омертвевших, изживших себя, но широко распространенных приемов в искусстве (штампов); как характеристику нетождественности образа предмету отражения; как определение особого способа художественного обобщения»¹⁸.

Разграничение значений термина логично было начинать с постановки наиболее масштабной проблемы — об условности как специфике художественного образа и образного типа мышления, характерного для искусства. Пришлось выделить уточняющее по-

нятие «первичная условность» для обозначения образной природы искусства, всегда требующего авторского субъективно-эмоционального переосмысления реальности.

Вымысел в более узком смысле слова (отказ от непосредственного следования в повествовании реальным формам и логике событий) стал «вторичной условностью». По определению «Краткой литературной энциклопедии», вторичная условность — «отличающийся от жизнеподобия образ, способ создания таких образов; принцип художественного изображения — сознательное, демонстративное отступление от жизнеподобия»¹⁹.

Двойственное понимание термина «условность» сохраняется в отечественном литературоведении и по сей день. С течением времени, однако, стало ясно, что между кодифицированными значениями термина — и вне их — расположен еще целый ряд важных для нашего исследования смысловых оттенков. Нам не удалось обнаружить работ, в которых термин «условность» был бы с достаточной полнотой рассмотрен во всей совокупности составляющих его смыслов. Поэтому мы приводим здесь собственную таблицу значений понятия «условность», отражающую нынешний уровень изученности проблемы.

ИЕРАРХИЯ ЗНАЧЕНИЙ ПОНЯТИЯ «УСЛОВНОСТЬ»

(**П** — *первичная*, **В** — *вторичная художественная условность*)

<p>П (0). Относительность представлений конкретной исторической эпохи об объективной реальности.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Художник как представитель вида homo sapiens, подобно каждому человеку способный создавать в своем сознании представления об объективной реальности, уже обладающие некоторой степенью условности (субъективности). 2. Художник как историческое лицо, разделяющее, пусть и неосознанно, философские, этические, эстетические и прочие установки своей эпохи, могущие восприниматься как условные с точки зрения других эпох. 3. Художник как творческая личность, продуцирующая индивидуальную концепцию бытия, которая при восприятии произведения искусства соотносится читателем (зрителем, слушателем) со своей собственной или общепринятой концепцией.
<p>П (1). Образная форма познания мира, лежащая в основе искусства, в том числе художественной литературы.</p>	<p>Субъективное концентрированно-эмоциональное воспроизведение реальности в произведении; взаимодействие типического и индивидуального, «действительного» и «придуманного» в художественном образе, в силу этого обладающем несомненной условностью.</p>
<p>П (2). Специфическая система средств выразительности, присущих каждому из видов искусства.</p>	<p>Для литературы — слово, для музыки — звук, для театра — сочетание речи, действия, музыки, танца и т. п. Эта ограниченность средств выразительности делает весьма условной передачу многообразной действительности в произведении искусства (не все можно изобразить на сцене, нарисовать, передать словами).</p>

<p>П (3). Нормативность (устойчивая специфичность изобразительных средств) литературных направлений, стилей, отдельных принципов и способов отражения реальности в художественном произведении.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Совокупность философско-эстетических норм данного типа литературы (античной, средневековой и т. п.), сложившаяся в результате взаимодействия потребностей эпохи и литературной традиции. Национальная, региональная и т. п. специфика. 2. Нормы литературного направления, рода, жанра. 3. Отдельные художественные приемы (ретроспекция, монтаж, «поток сознания», несобственно-прямая речь, «маска», различные формы аллюзий, интертекстуальность и т. п.). 4. Гипербола, заострение, метафора, символ, гротеск (нефантастический) и другие способы типизации, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений, но не переходящие границ явного вымысла.
<p>В. Использование заведомо невозможных в реальности ситуаций, явного вымысла (элемента необычайного).</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Для моделей реальности, созданных с помощью явного вымысла, верны и все закономерности предшествующих уровней (вторичная условность в подобных текстах как бы накладывается на первичную). 2. Вторичная условность в значительной степени определена собственной литературной традицией (например, вымысел в волшебной сказке). 3. Вторичная условность является продуктом особого типа авторского мироощущения, интерпретирующего мир в фантастических, не имеющих непосредственных эквивалентов в реальности формах.

Прокомментируем таблицу. Если попытаться выделить общую основу всех бытующих определений художественной условности, то подобной основой окажется констатация *относительного, неполного (намеренно неадекватного) соответствия реальности тех или иных форм ее отражения в искусстве*. Это значение, по-видимому, следует считать базовым для понятия «условность» в литературоведении и искусствознании. Но дан-

ное значение отнюдь не ограничивается сферой искусства. В наименьшей степени оно верно и для других областей человеческой деятельности (нормы и штампы в науке, религиозные догмы, условности во взаимоотношениях, в поведении, в быту).

Иначе говоря, условность — или относительность — человеческих представлений о мире необходимо учитывать еще до постановки вопроса об общей специфике искусства. Соответственно, эпитет «художественная» в применении к понятию «условность» на данном уровне интерпретации представляется не вполне корректным, и в нашей таблице уровень имеет индекс «0». Писатель, скульптор, художник — прежде всего люди, разумные существа, способные к восприятию и осознанию действительности; причем это осознание уже само по себе условно из-за ограниченности человеческих способностей восприятия.

Взрослея и развиваясь, человеческое сознание проходит множество этапов, на каждом из которых представления о мире могут существенным образом отличаться от предыдущих. В социальной практике человечества выделяются различные эпохи с характерными для них экономическими укладами, формами быта, морали, религии и т. п. Будучи современником конкретной исторической эпохи, художник, пусть и неосознанно, не может не испытывать влияния ее установок, а значит, и отражает в своем творчестве присущие ей воззрения. Степень условности, относительности, нетождественности его творений объективной реальности тем самым значительно возрастает.

Будучи личностью творческой, а следовательно, способной в большей степени, нежели другие, к самостоятельному анализу и оригинальной интерпретации фактов, художник, как правило, имеет и воплощает в своих работах неповторимо индивидуальную концепцию бытия. Чем более оригинальна (и чем ярче выражена) эта концепция, тем выше в конечном итоге и наша оценка таланта автора, тем сильнее действует на нас обаяние его взгляда на мир. «Когда критик говорит о реализме, — замечает А. Моруа, — кажется, что он убежден в существовании абсолютной реальности. Достаточно исследовать эту реальность — и мир будет нарисован во всей полноте. На деле все обстоит совсем иначе. Действительность Толстого отличается от действительности

Достоевского, действительность Бальзака — от действительности Пруста»²⁰.

Но, признавая за художником право на личную интерпретацию бытия, мы волей-неволей должны признать подобное право и за читателем (слушателем, зрителем). Соответственно в процессе восприятия творения искусства происходит взаимодействие, а иногда и взаимное отталкивание подобных концепций. Несовпадение мироощущений автора и читателя возможно, например, при чтении произведений, созданных в далеком прошлом. Авторская трактовка тех или иных черт реальности может восприниматься как условность, дань эпохе, отражение наивных и упрощенных, с нынешней точки зрения, представлений о мироздании.

Взгляд художника на мир субъективен, иначе говоря, условен, да еще и выражен с помощью *художественных* средств, т. е. в *образной форме* (в таблице уровень первый). Это и обозначается термином «первичная условность». Авторский вымысел неизменно присутствует даже в так называемой «документальной прозе». Как замечает А. Аграновский о себе и коллегах-документалистах, «в конце концов мы всегда “сочиняем” своих героев. Даже при самом честном и скрупулезном следовании фактам. Потому что, кроме фактов, есть осмысление их, есть отбор, есть тенденция, есть точка зрения автора»²¹.

Еще один уровень значения термина (уровень второй) отражает специфическую систему средств выразительности, присущих конкретному виду искусства. Нет нужды пояснять, что, скажем, для музыки — это звук, для живописи — изображение, а для балета — танец. Ограниченные возможности средств выразительности в значительной мере сковывают свободу художника: далеко не все можно изобразить на сцене, нарисовать, выразить в дереве или камне. Фантазия автора при написании театральной пьесы или оперного либретто уже заранее вводится в жесткие рамки принятых для данного вида искусства художественных установок и стандартов.

Словесное искусство с этой точки зрения имеет ряд преимуществ, так как с помощью слов легче передать впечатления от событий и оттенки переживаний. И еще один существенный момент: автору приходит на помощь сам читатель. А. Чехов (а до

него — Л. Толстой) признавался: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе элементы он подбавит сам»²².

Именно поэтому литература располагает наилучшими возможностями и для воплощения собственно вымысла: она содержит более или менее подробное описание невероятного, предоставляя читателю возможность самостоятельно придать описанному тот или иной окончательный, убедительный для него (читателя) облик. Любопытно, что Д. Р. Р. Толкиен, создатель одного из наиболее ярких фантастических миров в европейской литературе XX столетия, возражал не только против постановки на сцене «волшебных историй», подобных его «Сильмариллиону», «Хоббиту», «Властелину колец», — но даже против иллюстраций к ним, указывая, что, приобретая наглядность, его «чудесные» персонажи утрачивают многозначность, лишаются оттенков индивидуального восприятия²³. Толкиен фиксирует очень важную черту создаваемых с помощью вымысла художественных моделей реальности — их *поливариантность*, значительно активизирующую читательское восприятие.

На следующем уровне понятие «условность» синонимично понятиям «литературная традиция» и «норма». Это ощутимо, например, когда речь идет о системе эстетических установок литературы той или иной эпохи. Мир, увиденный глазами классициста, романтику покажется условным, т. е. искаженным в духе определенных эстетических концепций, и наоборот. При смене эпох принадлежность к нормам уходящего времени осознается как штамп и анахронизм. Отсюда — частые призывы к «обновлению искусства», «освобождению его от условностей».

К этому же третьему уровню следует отнести условность как специфику отражения реальности в различных литературных родах и жанрах, каждый из которых обладает своими выразительными возможностями и ограничениями (мелодрама, приключенческая повесть, детектив), а также условный характер различных художественных приемов (ретроспекция, инверсия, монтаж, внутренний монолог и т. п.).

Вторичная условность и элемент необычайного. Все приведенные до сих пор уровни понятия «условность» не вызывают

принципиальных литературоведческих споров. Опускаясь ниже еще на одну строку таблицы, мы вступаем в дискуссионную область. В самом деле, где именно проходит граница «первичной» и «вторичной» условности? Если вторичная условность — «намеренное отступление от правдоподобия», то отступление до какой степени и с какими именно целями? Учитывается ли при этом различие «формального» (гипербола, метафора, символ; абстрактность и «заданность» ситуации в притче) и «фактического» (фантастическая образность, изображение волшебного, сверхъестественного и т. п.) нарушения границ возможного? Иными словами, всегда ли изменение привычного облика реальности в художественном произведении ведет к появлению в нем элемента необычайного?

Где же грань, за которой отбор, переосмысление и заострение изображаемых явлений, имманентно присущие художественному произведению, переходят в несомненный вымысел, в повествование о том, чего «не может быть»?

Здесь во мнениях исследователей нет единства. Ряд ученых, подобно А. Михайловой или Н. Еланскому, относит гиперболу, заострение и символ ко вторичной условности, ставя их в один ряд с экспериментами в области художественной формы, характерными, например, для сюрреализма или театра абсурда. Так, в качестве образцов вторичной условности в книге А. Михайловой весьма непоследовательно называются: скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», ракета перед павильоном «Космос» ВДНХ, стихи Э. Межелайтиса — «поэзия смелых обобщений»²⁴. В одну и ту же группу нередко помещают «внутренний монолог и несобственно-прямую речь в форме потока сознания, принцип монтажа и ретроспекции, пространственные и временные смещения, фантастические и гротескные образы...»²⁵ Как видим, в данном случае господствует неоправданное смешение различных творческих принципов и приемов письма.

Другие исследователи, в частности В. Дмитриев, осознавая недостаточность критериев, констатируют невозможность однозначного и окончательного разграничения «условных» и «жизнеподобных» форм в искусстве²⁶. Н. Владимирова говорит о своеобразной «текучести» такого рода границ: «Миф и мифологические, шире, литературные аллюзии, игра и игровое начало,

маска и масковая образность, пройдя к XX веку значительный историко-литературный путь и видоизменив свою природу, создают большое разнообразие стилевых моделей в рамках условного типа художественного обобщения. Выступая в прошлом как формы первичной художественной условности, соотносимые с генетически присущими искусству средствами, они могут приобретать в современной литературе признаки вторичности»²⁷. Все это, бесспорно, верно, но для нашего, да и любого конкретного исследования в данном вопросе необходимо хотя бы какое-то «рабочее» разграничение понятий первичной и вторичной условности.

В нашей книге мы придерживаемся тезиса о том, что эстетические нормы и художественные приемы, о которых шла речь выше (ретроспекция и монтаж, алогизм, метафора и символ, нефантастический гротеск и т. п.), следует все же «числить по ведомству» первичной условности. Для этого нами введен третий смысловой уровень понятия «художественная условность». На третьем уровне еще нет вымысла — такого, как в фантастике или волшебной сказке (т. е. элемента необычайного).

Ведь прием ретроспекции, скажем, у М. Пруста или хронологической инверсии в «Герое нашего времени» М. Лермонтова не спутаешь с фантастической гипотезой путешествия во времени из романа Г. Уэллса. Аналогично, при всей гиперболичности и карикатурности образов помещиков в «Мертвых душах» Н. Гоголя или офицеров и чиновников австрийской армии в романе «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, мы все же не назовем эти образы «фантастическими» — в противоположность не менее гиперболичным и карикатурным, сатирико-иносказательным, но именно *необычным* образам «Вечеров на хуторе близ Диканьки» или саламандрам К. Чапека.

Разумеется, сатирическое заострение и фантастический гротеск, символика монумента «Рабочий и колхозница» и символика картин И. Босха в конечном счете родственны между собой. Но родственны лишь постольку, поскольку все эти понятия связаны с художественными образами, которые по своей природе многозначны и метафоричны, т. е. доступны различным истолкованиям, «домысливанию» и переосмыслению при восприятии их читателем и зрителем.

Так же, по-видимому, обстоит дело со средствами осмысления и изображения действительности в произведениях, относительности в произведениях, говоря обобщенно, к нереалистическим художественным течениям в литературе. В принципе, будучи поэтическим *средством*, т. е. категорией *формы*, вымысел в качестве элемента необычайного в равной степени доступен всем литературным направлениям и художественным системам. Другое дело, в какой степени он для каждой из этих систем приемлем. Тем не менее фантастические и нефантастические произведения можно обнаружить и у символистов, и у экспрессионистов, и в других художественных течениях.

На основе изучения многих содержащих вымысел художественных текстов у нас сложилось, быть может, субъективное мнение, что элемент необычайного менее характерен для произведений с изначальной авторской установкой на стиливую условность, своего рода «нормативную деформацию» реальности в духе определенных философских и эстетических принципов. Это понятно. Атрибутика подобных художественных систем заслоняет собой вымысел и затрудняет его восприятие читателем. В изначально причудливо изломанном мире таких произведений фантастика выглядит тавтологией, излишним усложнением формы. Мало того, разрушается сама функциональность вымысла, не выполняется имманентная для него задача активизации познавательных способностей воспринимающего, отвлечения читателя от повседневной рутины. Наконец, разрушается столь необходимая для адекватного восприятия почти всех типов вымысла иллюзия достоверности происходящего. Но, повторим, это является лишь предположением и требует дополнительного изучения.

Разумеется, возможен (и ныне доминирует) иной подход к определению границ понятия «вторичная художественная условность». Ее можно понимать и как *всякое нарушение автором логики реальности, как любую деформацию ее объектов*. Для примера можно сослаться на цитированную выше монографию В. Дмитриева «Реализм и художественная условность» или на работу А. Волкова «Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX в.». В. Дмитриев в числе условных форм рассматривает без дополнительных оговорок «услов-

ность гротеска, карикатуры, сатиры, фантастики и других способов образотворчества»²⁸; А. Волков в рамках заявленной темы обращается, помимо прочего, к анализу цветовых и звуковых эффектов при постановке чапековских пьес²⁹.

Подобный подход не был принят в нашей работе по двум причинам. Во-первых, из-за его широты, делающей невозможной даже простой обзор всех (или хотя бы основных) форм условности в рамках нашего исследования. Во-вторых, из-за отсутствия важной границы между собственно вымыслом («волшебным», «фантастическим», «чудесным» — т. е. тем, чего «не бывает и не может быть») и не выходящими за рамки привычных представлений о реальности гиперболе, метафоре, гротеске.

Если широкое понимание вторичной художественной условности сохранится и в дальнейшем, необходимым станет *дополнительное членение этого понятия на два уровня* (возможно, с течением времени их количество возрастет). В подобном случае последняя строка предложенной нами таблицы будет выглядеть следующим образом:

<p>В. Особый способ воссоздания бытия, предполагающий смещение пропорций, изменение логики, необычайные комбинации привычных реалий и т. п.</p>	<p>В (1). Гипербола, заострение, метафора, символ, гротеск (нефантастический), алогизм и другие способы типизации, смещающие реальные пропорции и изменяющие привычный облик явлений, но не переходящие границ явного вымысла.</p> <p>В (2). Явный вымысел — то, что не имеет непосредственных аналогий в реальности, «не бывает и не может быть»; элемент необычайного, фантастическое начало.</p>
--	---

Однако, пока подобное разграничение смысловых оттенков понятия «вторичная художественная условность» не получило распространения, мы считаем возможной и ту его трактовку, которая была предложена нами выше. *В данном исследовании термины «вымысел» и «условность» (или «вторичная условность»), употребляемые без специальных оговорок, всегда обозначают «явный» вымысел — повествование о необычайном, о том, что не имеет непосредственных аналогов в реальной действительности.*

Другое дело — и мы подчеркиваем это снова и снова — критерии разграничения первичной и вторичной условности, «собственно вымысла» и «субъективного переосмысления реальности художником» едва ли когда-нибудь удастся довести до безукоризненной четкости. Очень часто о присутствии в тексте элемента необычного можно спорить, особенно когда фантастические или кажущиеся таковыми события даются в субъективном восприятии героя, находящегося к тому же в одном из «пограничных» состояний (полусна, бреда, психического расстройства и т. п.), и не подкрепляются свидетельствами других персонажей («Медный всадник» А. Пушкина, «Кракатит» К. Чапека, «Дом в тысячу этажей» Я. Вайсса, «Огненный ангел» В. Брюсова, «Голем» Г. Майринка, «Дом доктора Ди» П. Акройда). По определению Ю. Манна, это формы «завуалированной» фантастики³⁰.

Есть книги, где фантастическая посылка не выходит за рамки «странностей» и действие словно скользит по узкой грани возможного и невозможного, предоставляя читателю решать, идет ли речь о цепи совпадений и нагромождении случайностей в рамках вполне реального хода событий, о субъективном восприятии героя того, чего «на самом деле» не было, или о намеренном введении автором фантастического элемента («Город великого страха» Ж. Рэя, «Хромая судьба» А. и Б. Стругацких).

В промежуточную зону (фантастика // нефантастика) неизбежно попадают и целые группы произведений, жанры, а иногда и области литературы. Так происходит, например, с жанром притчи, в принципе относимом нами к предмету данного исследования, хотя говорить применительно к притче — например к «Замку» Ф. Кафки или «Мадрапуру» Р. Мерля — о явном вымысле возможно далеко не всегда. Подобным же образом обстоит дело с «классической» утопией и со многими сатирическими произведениями, о присутствии или отсутствии в которых элемента необычного можно судить по-разному.

Происхождение и историческая изменчивость вымысла. Перейдем теперь к непосредственной характеристике вторичной условности как художественного явления. Что представляет собою

вымысел в качестве элемента необычайного, почему к нему обращаются писатели и как происходит его восприятие читателем?

В выяснении законов построения вымысла пока делаются лишь первые шаги. Изучение этих законов невозможно без учета происхождения вымысла, который, подобно искусству в целом, уходит корнями в первобытную мифологию, сохраняя, нередко более отчетливо, нежели остальная литература, связь с мифологическими принципами осмысления и отображения человеческого бытия.

Комментарий или хотя бы обзор всего корпуса посвященных мифу текстов в рамках данной работы невозможен да и не нужен, учитывая существование обстоятельных и авторитетных трудов Е. Мелетинского, С. Токарева, И. Дьяконова и других ученых³¹. Исследования, посвященные литературным мифам нашей эпохи (точнее, мифологической условности в качестве одного из типов вымысла), будут рассмотрены в третьей главе. Пока же нас интересует архаический миф с точки зрения особенностей так называемого мифологического сознания, важных для понимания сущности современного литературного вымысла.

Согласно нынешним научным представлениям, миф рассматривается как «важнейшее явление в культурной истории человечества. Миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания... и выступает как наиболее ранняя, соответствующая древнему и особенно первобытному обществу форма мировосприятия, понимания мира и самого себя первобытным человеком... как первоначальная форма духовной культуры человечества»³².

Мифологическая форма мировосприятия характеризуется следующими чертами:

- невыделение человеком себя из окружающей среды — природной и социальной; нерасчлененность из-за еще не полного отделения от эмоциональной, аффектно-моторной сферы; отсюда — очеловечивание (персонификация) природы и «метафорическое» сопоставление естественных и культурных объектов; выражение сил, свойств и элементов космоса в качестве конкретно-чувственных и одушевленных образов;
- замена причинно-следственных связей прецедентом (происхождение предмета выдается за его сущность); научному

принципу объяснения в мифе противопоставляется «начало» во времени;

- реальность мифа для первобытного сознания (более того, в силу «парадигматического» — «образцового», основополагающего для всего последующего бытия — характера мифа он воспринимается как «высшая реальность»); иными словами, для человеческих коллективов, в которых миф возник и бытовал, миф — «правда», потому что он — осмысление реально данной и «сейчас длящейся» действительности, принятое предшествующими поколениями;
- нечувствительность мифа к противоречию; неспособность мифологического сознания провести границу между естественным и сверхъестественным; чуждость мифу абстрактных понятий (вместо них используются поля семантических ассоциаций); отсутствие необходимости в проверке опытом.

С течением времени выработка и совершенствование человеком сложного понятийного аппарата (включая обобщающие и абстрактные понятия), описывающего и интерпретирующего реальность, приводит к торжеству принципа *логической* проверки умозаключений об окружающем мире. Сфера мифотворчества сужается и все более соотносится с *фантазией*. Разделение области познания на *познание объекта* и *познание отношения к объекту* делает возможным появление науки и искусства как самостоятельных областей духовной практики человечества.

Искусство наследует от мифа важнейший *ассоциативный* принцип передачи обобщений через отдельное (но не единичное). «Отдельное — это художественный образ с огромным числом эмоциональных ассоциаций, который восполняет ограничения рациональных форм общения. Однако, в отличие от мифотворчества, художественное творчество не порывает с логикой: троп здесь воспринимается не как сама действительность, а как прием ее выявления»³³.

Иными словами, творческое воображение в искусстве роднит с мифологическим сознанием сам *способ мышления метафорами, семантическими пучками*, при котором явление включается в различные ассоциативные планы. От многогранной интерпретации выигрывает понимание; богатство метафор становится вы-

ражением объективной сложности предмета изображения, причем одни его стороны в абсолютизации (метафоре) могут противоречить другим, образуя тем не менее неразрывное целое.

Искусство осмысляет мир, накладывая на реальность отпечаток субъективного восприятия художника, да еще пропуская реальность через эмоциональную сферу сознания и пользуясь не понятиями, а образами, т. е. метафорами и иносказаниями. Итогом становится возникновение бесконечного множества подчас совсем непохожих изображений реальности, в совокупности дающих достаточно адекватное представление о сложности и многомерности бытия.

Будучи неотъемлемой частью искусства, вымысел (вторичная условность) тоже является «детищем» мифа. С другой стороны, и применительно к архаическому мифу можно вести речь о своеобразной «мифологической фантастике», если не забывать при этом, что фантастикой она является в нашем понимании, но не в восприятии носителей мифологического сознания.

Вымысел рождается из мифа при утрате им прежних религиозных функций и внутренних связей. Первой «литературной» (относящейся к сфере искусства, а не религии) формой вторичной условности ныне принято считать волшебную сказку, заведомо опирающуюся на признаваемый всеми вымысел. «Деритуализация, — отмечает Е. Мелетинский, — десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических “событий”, развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени — сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные — все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку»³⁴.

Но появление фольклорной волшебной сказки еще не означает полного превращения «мифологической фантастики» во вторичную условность. На протяжении многих веков продолжает сохраняться своеобразное состояние «полуверы», когда человеческое сознание допускает, хотя и с оговорками, возможность существования сверхъестественного. Для каждого исторического периода суть и границы подобных представлений должны рассматриваться особо, с учетом степени «достоверности» пове-

становительной установки в различных жанрах фольклора и литературы: от жития и легенды до эпоса и сказки.

Любопытно, что и сейчас процесс, во многом аналогичный формированию литературного вымысла, происходит в сознании каждого подрастающего поколения. Исследования городского детского фольклора показывают своеобразную возрастную эволюцию «чудесного» и отношения к нему, характерную для так называемых «страшных» детских рассказов.

По мнению Т. Зуевой, «просматриваются три разные сознательные установки на отношение к фантастическому миру, связанные с возрастными стадиями. У младших детей (5–7 лет. — *Е. К.*) реальный и ирреальный миры модально тождественны: они оба выступают как объективная сущность. Отношение к ним рассказчика и слушателя равнозначно. Здесь обнаруживается буквальная вера в чудесное, что типологически сближает эту группу с традиционными жанрами несказочной прозы.

Вторая группа, относящаяся к среднему возрастному звену (8–12 лет. — *Е. К.*), обнаруживает более сложное соотношение двух миров. Об их тождестве уже говорить нельзя, но вера в чудесное еще сохраняется. Возникает модальность, аналогичная сказочной: условная вера в чудесное. Вследствие этого развиваются две тенденции. С одной стороны, в “страшных историях” начинают прорисовываться жанровые признаки сказочной группы, а с другой — усиливается игровой момент. Происходит разъединение рассказчика и слушателей: первый не верит в чудесное содержание, но стремится скрыть это и заставить поверить слушателей, чтобы потом вместе с ними посмеяться над их же доверчивостью...

В третьей группе (13–15 лет. — *Е. К.*) вновь происходит объединение рассказчика и слушателей, но уже на уровне сознательного отрицания чудесного путем его пародирования или обнаружения его иллюзорности через развитие материалистических мотивировок. Сюда вовлекаются особенности литературных жанров и анекдота. Интересно, что ряд пародий завершается фразой: “Вы слушали русскую народную сказку!” — что подчеркивает беспочвенность веры в фантастические ужасы и выражает отношение к сказке как к вымыслу»³⁵.

Таким образом, мы видим почти те же стадии, которые преодолели в свое время «взрослые» литература и фольклор, выражающие изменение мировоззренческих установок человечества: от неразграничения реального и сверхъестественного (с включением относящихся к обеим категориям явлений в обыденную картину бытия), через их противопоставление — к *игровому моменту*, осознанию эстетической ценности *условной веры* в сообщаемое рассказчиком.

Общая, в отвлечении от деталей, тенденция развития вымысла предстает как постепенное усложнение и дифференциация его форм при сохранении сути — принципов оформления «чудесного». Миф и волшебная сказка дают начало и быличке, этому «страшному рассказу» взрослых, и притче, и фантастической сатире, и первым, еще с античности, робким попыткам «научно-технических» фантазий типа истории об Икаре.

Средневековье продолжает античную традицию утопии в ее фольклорной и литературной формах (социальная, религиозная, сатирическая утопия); предромантизм создает «готический» роман; романтики делают фантастику (предшественницу современной *fantasy*) основной чертой своей эстетической системы. XIX в. постулирует рациональную фантастику как самостоятельную разновидность фантастической литературы, различая внутри нее «научную» и «социально-философскую» линии, соотносимые обычно с именами Ж. Верна и Г. Уэллса.

Не менее важна для понимания закономерностей развития вымысла и вторая тенденция — непрерывное переосмысление его традиционных форм, наполнение их новым, соответствующим эпохе содержанием. Речь идет не просто об обновлении проблематики, а именно о смене значений, присущих конкретным формам. В этом плане XX в. не знает себе равных. Он демонстрирует не только новый облик утопии в ее «отрицательном» варианте (антиутопия) и в сращении с рациональной фантастикой, не только новые формы литературного мифа, волшебной сказки, притчи, «потомка» «готики» — *fantasy*, но и делает особенно актуальной идею синтеза перечисленных форм, позволяя писателю одинаково свободно использовать в художественном произведении выразительные возможности самых разнообразных типов вымысла.

Вымысел как литературный прием, как способ «игры с реальностью» был осознан не так уж давно. Пожалуй, лишь для эпохи предромантизма и последующих исторических периодов имеет смысл говорить о сознательной литературной эстетизации сверхъестественного, когда даже абсолютно «злое» и «ужасное» может осознаваться как «прекрасное» и, например, изображение дьявола приобретать положительную окраску (у И. В. Гете, Э. По, Г. Майринка, В. Брюсова, М. Булгакова), в принципе невозможную для христианской концепции бытия (ср. изображение дьявола в «Космической трилогии» К. С. Льюиса или «Розе мира» Д. Андреева).

Если искусство в целом достаточно отчетливо сохраняет связь с мифом, то вторичная условность еще более выразительно демонстрирует эстетическое переосмысление принципов мифологического мышления, прежде всего таких, как замена причинно-следственных связей отношениями смежности, антропоморфизация вселенной и сочетание обыденного (явного, «мирского») и сверхъестественного (тайного, «сакрального»). Конечно, необходимо учитывать, что применительно к литературе нашего столетия, в частности к так называемой мифологической прозе, в большинстве случаев речь идет не о глубинном родстве принципов архаичного и современного сознания, но о сознательной художественной реконструкции мифа (например, у Т. Манна, Г. Маркеса, И. Андрича, У. Ле Гуин).

Но все же можно, на наш взгляд, говорить и об отражении в литературных произведениях, содержащих вымысел, более глубокого, нежели в текстах, где вторичная условность отсутствует, сходства с мифом и мифологическим сознанием на уровне *типа мировосприятия*, которое обуславливает выработку особых, характерных для вымысла как элемента необычайного художественных структур.

Сложность восприятия необычайного. Но как же происходит восприятие вымысла современным читателем, чья ментальность все же значительно отличается от мифологического сознания его далеких предков, органично сочетающего в себе реальное и сверхъестественное? При ответе на этот вопрос необходимо различать два «барьера» или *две ступени восприятия читателем содержащего вымысел художественного текста*.

Первый «барьер» обязателен для любого произведения независимо от присутствия в нем вторичной условности. При чтении

художественной литературы всегда необходим некий интеллектуальный акт «вхождения», «вникания» читателя в текст. Правда, из-за своей привычности и обыденности для современной культуры этот акт практически не фиксируется сознанием. Тем не менее он необходим.

«Вчитывание» нужно, во-первых, для того, чтобы воочию, пусть всего лишь мысленно, услышать и увидеть переданные автором с помощью слов впечатления, звуки, краски. Во-вторых, акт восприятия текста означает преодоление на первый взгляд незаметной, однако на деле непременно существующей грани между действительностью и ее изображением в искусстве. Даже самый неподготовленный читатель воспринимает литературное произведение в том числе и как некую эстетическую ценность, т. е. способен интересоваться не только описываемыми событиями, но и самим рассказом о них — воспринимать авторскую позицию, оценивать достоинства повествования (хотя, возможно, и не сумеет объяснить, почему книга кажется ему «хорошей» или, напротив, «неинтересной»). Кроме того, читатель обычно сознает: описываемые события точно в таком виде могли и не происходить на самом деле. Иными словами, он отдает себе отчет в том, что имеет дело с субъективной версией писателя.

При чтении произведения, содержащего вымысел (вторичную условность), «барьер восприятия» значительно выше. В данном случае читатель осознает, что события, о которых идет речь, *вообще невозможны в реальности*. Между ним и автором словно заключается договор: пока длится восприятие текста, необычайное признается возможным и даже реально существующим, хотя вне текста может казаться явно противоречащим здравому смыслу.

Связь вымышленной конструкции с реальностью еще более опосредована, чем в случае, когда плод авторской фантазии не содержит явного вымысла как элемента необычайного. А. Левин характеризует эту опосредованную связь следующим образом: «Адекватное восприятие фантастики («фантастического». — *Е. К.*) возможно лишь на базе принятия исходного “условия игры”: создаваемые здесь конструкции должны восприниматься как нечто внешнее по отношению к реальности нашего личного и общественного опыта, существующее как бы вне ее и независимо от нее. Разумеется, если бы это внешнее было абсолютным... фанта-

стика... вряд ли могла бы претендовать на сколько-нибудь значимую роль в системе современной культуры. Фантастика оказывается способной порождать и передавать общественно значимое содержание потому, что ее образы становятся на весьма глубоких уровнях аналогами образов реальности, бытующих в общественном сознании. Именно благодаря этому обеспечиваются условия для замещения элементов предлагаемых читателю моделей реальностями его опыта, что составляет необходимое условие достаточно глубокого восприятия любой литературы»³⁶.

Преодолеть вторичный «барьер восприятия» содержащего вымысел текста могут (или, по крайней мере, с легкостью и охотой преодолевают) далеко не все читатели. Одни — из-за отсутствия соответствующего навыка: например, дети при чтении научной фантастики (но не сказки!). Другие — из-за несклонности к построению и рассмотрению мысленных конструкций необычных форм, хотя подобной способностью наделен от природы каждый. В. Ковский говорил об Александре Грине: «Он считал, что должен писать особенно достоверно: там, где реалисту поверят на слово, фантаст вынужден преодолевать читательскую предубежденность»³⁷.

Любопытно, что симпатии и антипатии к вымыслу практически не поддаются сознательному объяснению. Равнодушно или плохо относящиеся к нему люди чаще всего ограничиваются ссылками на его практическую бесполезность («Что толку читать о том, чего в жизни не бывает»), отсутствие занимательности («Не люблю фантастику, там чем больше придумано, тем скучнее»), ориентацию на незрелое, инфантильное восприятие («Это все для детей пишется») и т. п. Соответственно, спектр мнений о достоинствах вымысла и его привлекательности для читателей достаточно разнообразен и колеблется от признания его «высшей формой искусства» до высказываний, подобных знаменитой реплике В. Белинского: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведовании врачей, а не поэтов»³⁸.

Не менее сложно обстоит дело с объяснением причин, по которым к вымыслу обращаются сами писатели. Ясно, что в каждом конкретном случае налицо целый комплекс преимущественно индивидуальных обстоятельств. Однако логично было бы

искать и общие параметры, определяющие выбор именно условной художественной формы для воплощения авторского замысла.

Согласно господствующему в критической литературе мнению, вымысел призван раскрывать читателю такие аспекты бытия, которые не могут быть выражены обычным путем³⁹. С этим трудно спорить, но из сказанного неизбежно вытекает, что в литературе будто бы присутствуют некие особые, отграниченные от всех остальных сферы или тематико-проблемные области применения вымысла. Поиск подобных областей не дает удовлетворительных результатов. Действительно, одна и та же тема, например столь важная для европейской литературы первой половины XX в., как фашизм, блестяще воплощалась и с помощью вымысла (А. Толстой, Б. Брехт), и — гораздо чаще — без него (А. Зегерс, М. Пуйманова).

Замечено, что при использовании вымысла повышается степень обобщения проблемы, создается возможность выхода за рамки непосредственно данной в тексте конкретно-исторической интерпретации событий. Однако последнее легко может достигаться и без иносказаний или фантастических допущений, что хорошо известно по романам «Война и мир» Л. Толстого или «Тихий Дон» М. Шолохова.

Видимо, наряду с существованием отдельных аспектов реальности, воплощение которых требует (или во всяком случае не исключает) условных форм, есть и другой фактор, определяющий обращение к вымыслу. Этот фактор целесообразно связать с *особенностями мироощущения писателя*. Иначе, чем спецификой восприятия и осмысления действительности отдельными художниками слова, трудно объяснить склонность одних авторов к экспериментам с различными типами вымысла и полное равнодушие к нему других. Вот почему, с нашей точки зрения, возможна и закономерна дефиниция вторичной условности как *результата реализации особого типа художественного мышления*.

Другое дело, что подробно охарактеризовать эту специфику восприятия в настоящее время едва ли представляется возможным, ибо, по-видимому, она практически не зависит от интеллектуальных усилий и далеко не всегда является результатом осознанного выбора писателей. Вопрос о причинах обращения к вымыслу в той или иной форме задавался многим фантастам.

Если исключить указания на тематическую и проблемную специфику, о которой речь шла выше, то наиболее типичный ответ на данный вопрос иллюстрирует следующая цитата: «На мой взгляд, фантастика пишется так же спонтанно, как и нефантастика. Возникает неудержимое желание что-то очень важное сказать людям. Это “что-то” вдруг находит свое выражение в непривычной, неповседневной ситуации... В какой именно период подготовительной работы задуманный мною рассказ или роман приобретает очертание “фантастики” или “нормальной” литературы — я не знаю»⁴⁰.

В столь характерной для него ироничной манере ту же мысль высказал К. Чапек: «Зададимся же вопросом: какой смысл человеку, который не хочет, чтобы его считали обманщиком или безумцем, выдумывать что-то несуществующее? Есть только один ответ, к счастью, ясный и несомненный: оставьте его в покое — он не может иначе»⁴¹.

Наличие дополнительного барьера восприятия художественного текста, содержащего вторичную условность, налагает на писателя целый ряд обязательств и ограничений, касающихся как сферы содержания произведения, так и поэтики. Парадоксально, но вымысел, требующий, казалось бы, абсолютной раскованности и свободы авторской фантазии, на деле подчиняется строгим законам, во многом не исследованным до сих пор.

Принципы создания вымышленных миров. Процесс возникновения в сознании художника фантастических конструкций практически не освещается в специальных литературоведческих исследованиях. Поэтому, в частности, немалый интерес представляют прямые и косвенные свидетельства самих писателей, приводимые в литературно-критических эссе или непосредственно в тексте произведений. Яркие примеры подобных свидетельств — рассказ Т. Манна о создании мифологической эпопеи «Иосиф и его братья», предисловие известного французского фантаста Р. Мерля к роману «Разумное животное», где речь идет о причинах выбора автором в качестве основного объекта изображения именно наделенных интеллектом и речью дельфинов, или мотивация словацким писателем А. Беднаром роли в его трилогии говорящей собаки-повествователя.

Что же касается непосредственного отражения в художественных текстах творческого процесса создания вымысла, то один из наиболее ярких экскурсов во внутренний мир писателя-фантаста совершили А. и Б. Стругацкие в романе «Хромая судьба». Его герой, сценарист и литературный критик Феликс Сорокин, зарабатывает на жизнь скучными произведениями об армейских буднях и рецензиями для Литконсультации «на бездарный ихний самотек». Но это лишь внешняя оболочка его жизни. По вечерам же в полном одиночестве он сочиняет «всяческие фантазмагии», в том числе повествование о «живой воде», приносящей бессмертие, историю о фокуснике, которого принимали за колдуна или инопланетянина, и, наконец, хранящееся в Синей Папке описание некоего Эксперимента в особом фантастическом мире, замкнутом во времени и пространстве.

С точки зрения нашей темы интересны не сами эти сюжеты или судьба творений Сорокина, а то, насколько органично вплетаются «фантазмагии» в повседневность и быт писателя. По самой своей природе герой Стругацких *склонен воспринимать реальность в фантастических формах*. Вполне обычная история о дефицитном лекарстве, «по знакомству» доставленном больному соседу, воспринимается Сорокиным как подтверждение существования придуманного им источника «живой воды». На улицах герою мерещится слежка, поклонники шлют ему странные письма, называя его посланцем других времен и миров, а вершиной всего становится встреча в кафе с незнакомцем, предлагающим на продажу партитуру труб Страшного суда.

Трудно сказать, случается ли это «на самом деле», т. е. находимся ли мы в смещенной реальности фантастического романа, что было бы логично ожидать от писателей-фантастов Стругацких, или же обыденные события всего лишь фантастическим образом интерпретируются Сорокиным. Но так или иначе, впечатления от происходящего немедленно претворяются героем в художественные образы, составляя сюжеты еще не написанных произведений.

«И я пошел своей дорогой. И пока шел я этой своей дорогой — по бульвару, а затем по Посольской улице, — вдруг ни с того ни с сего перед мысленным взором моим принялись выскакивать из каких-то недр и суматошно закружились люди, реп-

лики, эпизоды, да так ловко, так сноровисто, словно все это время я только о них и думал.

Маленький, но вполне самостоятельный и вполне достоверный мир принялся строиться во мне — провинциальный городок на берегу моря, ранняя осень... и третьеразрядный писатель, эдакий периферийный Феликс Сорокин, но помоложе, лет эдак сорока... и не Сорокин, конечно, а, скажем, Воробьев... Выходит он утром из своей квартиры по делам... посуду, например, сдать... Но не тут-то было, гражданин Воробьев! Из соседней квартиры выносят ему навстречу санитары соседа его, Костю, например, Курдюкова, поэтишку-сорохвата при последнем издыхании... Дальше — по жизни, ничего придумывать не надо. Мафусаллин, институт, вурдалак Иван Давыдович, Клетчатое Пальто в трамвае. Весь день моего героя преследуют странные происшествия... Это у меня может получиться. Это у меня должно получиться! Черт подери, это у меня получится! Не-ет, государи мои, у хорошего хозяина даром ничего не пропадает, все в дело идет. И Клетчатые Пальто загадочные, и свирепые председатели месткомов, и даже давно забытые наметки в рабочем дневнике десятилетней давности...»⁴²

Так осуществляется в сознании писателя сложный синтез реальных впечатлений, устойчивых литературных схем (сказочные и фантастические сюжеты о «живой воде») и оригинальных конструкций, выработанных собственным воображением.

Рассмотрим теперь подробнее *основные принципы создания условных образов*, частично унаследованные современными авторами от архаичного мифа и литературы прошлых эпох. Главным из них, по-видимому, можно признать *принцип аналогии*, т. е. сопоставления тех или иных фактов реальности с явлениями другого ряда, тоже встречающимися в жизни, но невозможными в данном сочетании или контексте. Так, в «Войне с саламандрами» К. Чапека реально существующие земноводные — саламандры (правда, какого-то малоизвестного вида) при общении с людьми спонтанно начинают развивать свой интеллект и постепенно создают цивилизацию, одновременно похожую и непохожую на человеческую.

Аналогия «поступки разумного животного — деятельность человека», рассматриваемая одновременно в рационально-фан-

тастическом и сатирическом ключе, дает писателю возможность создать многоплановый символ, наполненный не только конкретно-историческим (фашизм, Европа и мир середины XX в.), но и философским содержанием (права человека на главенство на планете, судьбы цивилизации, нравственность и разум).

Принцип аналогии, т. е. обозначение одного через другое, странное и неожиданное с точки зрения здравого смысла, отчетливо демонстрирует вымысел и в сатире («Остров пингвинов» А. Франса), и в утопии («1984» Д. Оруэлла), и в притче («Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха). Несколько иначе действует этот принцип в сфере *fantasy*. Ее «чудесные» персонажи, равно как и сказочные и мифологические образы, представляют собой совокупность элементов, опять-таки знакомых читателю по реальной жизни, но не существующих и обычно не могущих существовать в подобном сочетании. Речь и «очеловеченный» облик сказочных животных, «антропоморфная» мотивация поступков волшебников и чудовищ, сообщение морально-этических доминант проявлениям стихий и космосу в целом — все это различные варианты действия принципа аналогии, составляющего своего рода фундамент вымысла.

Но фундамент еще не здание. И роль стен в подобной постройке играет другой принцип — *ассоциации*. Напомним еще раз, что современные типы и формы вымысла опираются на многовековую литературную, а та в свою очередь — на неизмеримую по глубине фольклорную традицию. Знакомая с очередной новинкой в области фантастики (даже если перед ним бесспорное порождение нашей эпохи — НФ), читатель невольно соотносит ее не только с аналогичными произведениями нынешних времен, но и с очень древними образцами, вплоть до мифа и фольклорной волшебной сказки. Можно сказать, что основанным на вымысле сюжетам присуща некая *архетипичность*, понимаемая как узнаваемость, универсальность, вневременная значимость изображаемых ситуаций.

Вымысел неизбежно внутренне соотнесен с самыми общими, идущими из глубин памяти человечества представлениями о добре и зле, о наиболее значимых для людей физических и духовных законах мироздания. Фантастические персонажи обычно без труда распределяются читателем по «лагерям» дружест-

венных или враждебных человеку сил, порой даже вопреки официально заявленному «статусу» этих персонажей.

Так, Асмодей А. Лесажа и булгаковский Воланд, несмотря на свою «инфернальность», чаще всего трактуются как положительные (или, по крайней мере, достойные симпатии и сочувствия) герои, воплощающий авторские представления о высшей справедливости и о возмездии за проступки. Напротив, образ «ученого безумца» (mad scientist), очень популярный в научной фантастике конца XIX — начала XX в., читатели воспринимают как негативный, невзирая на масштаб интеллекта такого героя и практическую полезность его научных открытий.

Ассоциативность представляет собой чрезвычайно интересный и практически не исследованный применительно к теме нашей работы принцип мышления. В последней главе мы покажем, что любым созданным с помощью вымысла образам присущ широчайший круг ассоциаций, связанных не только с жанровой традицией (волшебники в сказке или роботы в рациональной фантастике), но вообще с единым семантическим полем «необычайного», существующим в человеческом сознании. Наличие подобного поля во многом облегчает труд писателя. Часто нет необходимости даже подробно прорисовывать облик инопланетянина, волшебника или монстра. Достаточно дать несколько характерных деталей, и воображение читателя «в минуту дорисует остальное», ориентируясь на его собственные представления о необычайном и невозможном, объединенные по признаку неполной достоверности и принципиальной эмпиричности (так поступает, например, Х. Борхес в рассказе «There are more things...»).

Наконец, третий принцип, на котором, по нашему мнению, основывается художественный вымысел, это *принцип игры*, вообще чрезвычайно значимый для литературы XX столетия. В сфере вымысла он заключается, с одной стороны, в создании занимательных и внутренне непротиворечивых описаний невозможных, несуществующих или заведомо нуждающихся в иносказательном толковании ситуаций, а также в стремлении с помощью мастерски используемых художественных средств и приемов убедить читателя (хотя бы на время чтения) в достоверности изображаемых событий.

Фантастическая ситуация должна обладать своего рода «глубиной», «запасом прочности», «избытком достоверности» — т. е. потенциально содержать в себе больше элементов, чем представлено непосредственно в тексте. Так, писатель может вести речь о приключениях героя в некоем локальном секторе вымышленного мира, но весь этот мир должен угадываться «за пределами» текста (ср., например, «Возвращение со звезд» С. Лема). В уже фигурировавшей в нашем исследовании повести Стругацких «Хромая судьба» при встрече с «падшим ангелом», повествующим о своей несчастной доле, герой пробует «испытать эту историю на прочность, точнее, на объемность», т. е., задавая вопросы, поймать собеседника на противоречиях и логических неувязках плохо продуманной фантастической гипотезы.

С другой стороны, как и в любой игре, все ее участники, имеющие дело с вымыслом, т. е. автор и читатели, сохраняют ясное представление о настоящем положении вещей и об установленных правилах. Это позволяет превратить сам игровой принцип в художественный прием, когда автор намеренно допускает выход за пределы фантастической реальности и добивается разрушения иллюзии с целью вызвать определенную читательскую реакцию. С наибольшей полнотой нарушение иллюзии достоверности использует сатирическая условность, таящая неисчерпаемые возможности иронии, пародии, комического переосмысления необычайного.

Достаточно вспомнить сатирическое и юмористическое «взрывание» штампов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского («Клоп» и «Баня»), романах М. Твена («Янки при дворе короля Артура») и Я. Вайсса («Дом в тысячу этажей»), *fantasy* и мифа в повествованиях О. Уайльда («Кентервильское привидение») и В. Неффа («У королев не бывает ног»), в сказках Т. Янссон (цикл о Муми-троллях) или Л. Филатова («Про Федота-стрельца, удалого молодца»). Впрочем, преднамеренное обнажение вымысла и авторские мистификации различного рода характерны для всех типов вымысла и встречаются даже в утопии, «научной» или «черной» фантастике, в целом далеких от иронии и пародии. Примеры можно обнаружить у Т. Мора, О. Хаксли, Г. Уэллса, А. и Б. Стругацких, Г. Майринка, Г. Лавкрафта, Р. Блоха.

И все же, если бы было необходимо указать ту общую основу, на которой базируются перечисленные выше принципы, ею стало бы *иносказание* как родовой, сущностный признак вымысла. Хотя термины «вторичная условность» и «иносказание» нельзя считать синонимами, *выявление скрытого смысла, соотношение необычайных образов и сюжетов с реальным жизненным опытом — необходимое условие восприятия любого типа вымысла*. «Иносказание само по себе обладает незаменимыми художественными возможностями и придает особый колорит повествованию вообще. Существует своего рода закон, по которому необычно выраженная мысль или представления таят в себе особую прелесть и производят более сильное впечатление, чем высказывание, сделанное в прямой и привычной форме. Иносказание сильнее затрагивает мысль и чувство читателя, поскольку требует от него повышенной ответной активности, и он оказывается таким образом глубже вовлеченным в процесс сотворчества. Иносказание, ассоциативно-метафорическое письмо — своего рода разновидность остранения, заставляющего воспринимать высказанное с особой остротой»⁴³.

Типы повествования о необычайном. Приведенный нами перечень общих принципов построения вымышленных моделей реальности в художественном произведении отнюдь не является исчерпывающим. Ведь аналогия, ассоциативность, игра — лишь главные «оси координат», по которым строится вымысел. В пределах же этой «координатной сетки» разнообразие форм и приемов вторичной условности практически бесконечно. Оно настолько велико, что чаще всего возникает соблазн видеть в конкретных проявлениях вымысла только индивидуальное (авторское), жанровое, национальное, историческое и тому подобное своеобразие, забывая об общей, родовой основе всех типов условности.

Однако анализ литературных текстов, содержащих вымысел, — и мы подтвердим это на примере конкретных произведений в следующих главах — показывает, что многообразные проявления вторичной условности можно свести к нескольким более или менее четко определяемым типам, хорошо известным не только специалистам, но и обыкновенному читателю. Названия таким типам могут быть даны по формируемым ими жанро-

вым структурам или по тем областям литературы, где они максимально распространены.

Мы предлагаем различать шесть типов вымысла: *рациональную фантастику, fantasy, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность*. Напомним, что данная классификация верна прежде всего для первой половины нынешнего столетия и только в общих чертах — для европейской литературы XIX–XX вв. Новые художественные течения конца XX в. вносят в нашу схему существенные коррективы. Подробную характеристику каждого типа условности и создаваемых с их помощью художественных моделей реальности мы дадим в последующих главах. Здесь мы ограничимся кратким указанием на «сферы функционирования» различных типов вымысла.

Отдельные главы нашей работы объединяют между собой наиболее близкие типы условности и связанные с ними жанры и области литературы. Так, не только по структуре произведений, строящихся на основе фантастической посылки и содержащих соответствующую образность, но и по контингенту авторов и читателей, по кругу публикующих эти произведения журналов и издательств, по оценкам критики близки друг другу рациональная (научная) фантастика и *fantasy*, составляющие в читательском понимании единую область литературы. Но характер и функции посылки, образности, сюжета и т. п. в рациональной фантастике и *fantasy* не совпадают, что позволяет говорить о них как о различных типах вымысла.

Первая предпочитает единую посылку рационального характера, где необыкновенное создается с помощью неизвестных пока законов природы или же силами науки и техники. Мир ее логичен и строг: автор обязан неукоснительно следовать современным научным (или хотя бы наукообразным) представлениям о вселенной, тщательно «вписывая» придуманную им фантастическую гипотезу в обыденную реальность, стараясь максимально сохранить привычный облик бытия. *Fantasy* же изначально исходит из того, что мир на самом деле выглядит иначе, чем это представляется обыденному сознанию; что существуют особые сверхъестественные и чудесные сферы, не поддающиеся рациональной интерпретации, но вполне способные вступать в контакт с нашим миром.

Если рациональная фантастика за пределами посылки оставляет привычную картину мира практически неизменной и лишь рассматривает последствия воздействия на нее фантастической гипотезы, то сюжетная посылка в *fantasy* словно срывает с глаз читателя слой привычной, трезвой и до мельчайших подробностей знакомой повседневности и, используя уходящие в глубокую древность представления о магических, потусторонних, сверхъестественных существах и силах, обнажает сияющие высоты и мрачные глубины «истинной реальности», которая строится по своим собственным, постулируемым автором законам.

Сказочная условность лежит в основе литературной волшебной сказки, сильно отличающейся ныне от своей фольклорной прародительницы, хотя и заимствующей у нее не только образность, но и особую пространственно-временной континуум, а также сами принципы художественной реализации «волшебного». Нередки и примеры использования элементов сказочного вымысла в «серьезном», в том числе научно-фантастическом, романе или в повествовании в духе *fantasy*.

Аналогичным образом двояко может использоваться и мифологическая условность, формирующая облик как «псевдомифологических» циклов Д. Р. Р. Толкиена, К. С. Льюиса, У. Ле Гуин, М. Муркока, Р. Желязны, так и философской эпопеи Т. Манна «Иосиф и его братья» или романов Ч. Айтматова и А. Кима. Вымысел в литературно-волшебной сказке и мифологической прозе обладает многими схожими чертами, но имеет и важные отличия. Мифологическая условность обязательно предполагает наличие очень широкого, «космического» масштаба действия и проблематики, в центре которой тема долга, служения человека надмировым силам, высоким нравственным идеалам. Все это накладывает своеобразный отпечаток на сюжет романа-мифа и концепцию героя.

Под сатирической условностью мы понимаем элемент необычайного в сатире, обычно не вполне точно именуемый сатирической фантастикой. Он представляет собой одно из наиболее ярких художественных средств, которыми располагает писатель-сатирик. Вымысел (вторичная условность) в сатире тесно связан с другими приемами и способами комической интерпретации реальности, относящимися к сфере первичной условности

(гипербола, гротеск, заострение и т. п.), и безусловно подчинен основной задаче сатирического разоблачения отдельных черт и явлений окружающего мира. Внешне часто напоминающий другие типы условности, вымысел в сатире имеет собственные смысловые и художественные приоритеты, причем из последних наиболее интересен принцип парадоксального обнажения элемента необычайного, намеренного разрушения столь необходимой для других типов вторичной условности иллюзии достоверности или хотя бы возможности происходящего.

Философская условность наиболее отчетливо ощутима в притче, философской драме и отчасти — в утопии «классического» типа, не содержащей фантастической посылки или предельно формализующей таковую. Явный вымысел (фантастические, мифологические, сказочные и т. п. существа и происшествия) здесь играет второстепенную роль — или его может и не быть вовсе, — но определенно присутствует заданность, искусственная «сконструированность» ситуаций, особое философское моделирование реальности, ищущее «общее» и «вечное» в отвлечении от конкретности.

Сюжеты подобных произведений, как и созданных с помощью других типов вымысла, не могут быть непосредственно соотнесены с реальностью (вызывают ощущение «так не бывает!», «такого произойти не может!») и не нуждаются в подобном соотнесении. Философская условность максимально раскрывает возможности *иносказания* как художественного принципа, порождает многозначность образов и сюжета, двуплановость действия (конкретный и обобщенно-философский планы). Содержащие ее произведения всегда требуют определенной расшифровки, угадывания реальных явлений за их обобщенным и символическим описанием, данным в тексте.

Подчеркнем еще раз, что *часто нелегко бывает разделить друг от друга наиболее близкие типы вымысла и связанные с ними жанровые структуры, например миф и сказку в их современных литературных вариантах, утопию и притчу, порой даже НФ и fantasy. Вот почему условна и сама предлагаемая нами классификация типов вторичной условности, а границы между отдельными разновидностями вымысла изменчивы и трудны для описания.* И все же такая классификация или по-

добные ей необходимы, если в изучении вымысла мы хотим продвинуться дальше простого постулирования его эстетической ценности и художественного разнообразия.

Для понимания нашей концепции важен еще один момент: хотя существуют отдельные книги и целые жанры (сказка, притча, утопия) и области литературы (НФ, *fantasy*), в которых тот или иной тип проявляется в относительно «чистом» виде, по крайней мере столь же часты и случаи синтеза различных типов вымысла. Именно с использованием подобного синтеза были созданы, на наш взгляд, лучшие, наиболее значительные художественные произведения, содержащие вымысел. Поэтому исследованию функциональности синтеза различных типов условности мы посвятим отдельную главу, где рассмотрим романы «Война с саламандрами» К. Чапека, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и новеллу «Превращение» Ф. Кафки.

Трудности окончательного разграничения типов вымысла связаны прежде всего с тем, что все они имеют единую суть: специфическое моделирование реальных фактов, событий, ситуаций; введение в повествование элемента необычайного, фантастического в широком смысле слова; создание более или менее ощутимой двуплановости, иноказательности образов и сюжетов, требующей, помимо простого восприятия, еще и *толкования* художественного текста.

Единая основа всех проявлений художественной условности объясняет и нередкую общность поэтических средств, используемых различными типами вымысла. Примерами могут служить иноказание, характерное для сатиры, притчи и мифа, или фантастическое допущение (посылка), встречающееся, например, в сатире и обоих типах фантастики. Поэтому факт присутствия в произведении определенного приема, вида образности или сюжета еще не является основанием для однозначного отнесения произведения к тому или иному типу вымысла.

Так, например, фантастические образы, заимствованные из фольклорной волшебной сказки, присутствуют и в «Обыкновенном чуде» Е. Шварца, и в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», хотя в первом случае перед нами литературная сказка с элементами притчи, т. е. философского иноказания, а во втором — рационально-фантастическое произведение с сатириче-

ским и юмористическим переосмыслением следствий основной посылки. Иначе говоря, основным критерием при классификации является, во-первых, функциональность связанных с художественным вымыслом средств, роль, отведенная им в раскрытии авторского замысла, а во-вторых, место и значение конкретного приема в общем условном мире произведения.

В нашей работе для каждого типа вторичной условности мы, как правило, выделяем и рассматриваем наиболее важные *уровни художественной структуры произведения*, на которых данный тип представлен особенно ярко. Для сказки и мифа это, бесспорно, план сюжета, точнее, пространственно-временная организация повествования. В рациональной фантастике и *fantasy* интересна сама посылка и принципы ее соотнесения с объективной реальностью. Практически каждый тип вымысла обладает собственным пафосом, призван создавать определенный эмоциональный настрой и по-своему дидактичен (несет в себе ту или иную «мораль»). Совокупность всех перечисленных черт и позволяет говорить о специфических *моделях реальности*, создаваемых каждым типом условности.

Кроме того — и это существенно для понимания нашей концепции, — хотя существуют отдельные книги и целые жанры (сказка, притча, утопия) и области литературы (*SF*, *fantasy*), в которых тот или иной тип вымысла проявляется в относительно «чистом» виде, не менее часто встречаются и случаи синтеза различных его типов. Именно с использованием такого синтеза были созданы лучшие, наиболее интересные с художественной точки зрения произведения. Поэтому исследованию функциональности синтеза различных типов условности мы посвятим отдельную главу, где рассмотрим романы «Война с саламандрами» К. Чапека, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и новеллу «Превращение» Ф. Кафки.

Обилие «больших» имен в перечне авторов, использующих в своем творчестве различные типы вторичной условности, закономерно рождает вопрос, чем объясняется возросший интерес к вымыслу в нашем столетии и какие возможности он раскрывает перед писателями. На второй вопрос мы сможем ответить только в конце нашего исследования, обобщив характеристики моделей реальности, основанных на различных типах вымысла.

Предварительные же замечания о преимуществах использования вымысла — т. е. о его общей функциональности в литературе XX в. — можно высказать уже сейчас. Мы полагаем, что обращение к вымыслу помогает достичь ряда важных художественных эффектов.

Эффект необычности обуславливает, во-первых, активизацию читательского восприятия: содержащие вымысел тексты всегда требуют участия читающего в акте творения Вторичного Мира. Во-вторых, восприятие вымысла способствует расширению представлений о реальности за счет тех ее слоев, которые не попадают в сферу внимания в повседневности. Используя вымысел автор всегда стремится незаметно «подтолкнуть» читательскую фантазию к поиску неординарных решений, показать, что человеческое познание движется не только по дорогам рассудка, но и путями воображения. С этим связана, как правило, повышенная занимательность содержащих вымысел произведений — правда, воспринимаемая не всеми читателями.

Единым для всех типов вымысла является и стремление обобщить, укрупнить, выразить более ясно и доступно трудноуловимые в силу их привычности, постепенности развития и взаимопереплетения тенденции, характеризующие сущностные, основные для данной эпохи или всей человеческой истории процессы (научно-технический прогресс, смена социальных структур, эволюция взглядов на мир, меняющийся облик человеческих взаимоотношений и одновременно «вечные» проблемы, этические константы и т. п.).

Соответствующий эффект можно назвать *эффектом заострения* или *аккумуляции смысла* изображаемого. С его помощью происходит своего рода извлечение сути из феноменов окружающего мира и обретается художественная перспектива, взгляд в будущее на основании прошлого и современного опыта человечества.

Как *эффект реализации абстракций* можно обозначить способность вымысла представлять сложнейшие философские проблемы в зримом и конкретном художественном облике. Использование вымысла дает возможность непосредственного ввода в повествование обобщенных образов, демонстрирующих типы личностей, ситуаций, определенные модели поведения. Правда, при этом теряется конкретность изображения, индивидуальность

судеб героев, оттенки психологической мотивации поступков. И все же условные, созданные с помощью различных типов вымысла ситуации и персонажи представляют собой не рациональные схемы, а художественные образы и в качестве таковых вызывают эмоциональный отклик читателя.

Наконец, *эффектом ретроспекции* назовем связанное с использованием вымысла углубление проблематики и обретение повествованием дополнительных планов в результате соотнесения изображаемого с «вечными», «архетипическими» образами и представлениями, берущими начало на самых ранних стадиях существования человеческого сознания. С наибольшей силой это мифологическое «эхо» проявляется в притче, литературной волшебной сказке и романе-мифе, но оно ощутимо и в *fantasy*, и в сатире, и даже в рациональной фантастике.

Раскрываемая с помощью различных типов вымысла проблематика, как правило, имеет общечеловеческий характер, а в образах героев более важен коллективный, нежели индивидуальный аспект. Можно сказать, что герой произведений, содержащих элемент необычайного, — это всегда в первую очередь не просто конкретная личность, но осознающий свое место в потоке истории, в бесконечной цепи поколений человек, землянин и, шире, разумное существо в одухотворенной вселенной.

Таковы наши предварительные соображения о сущности, важнейших признаках и поэтических достоинствах вторичной условности, понимаемой нами как элемент необычайного в структуре произведения. Еще раз напомним, что именно вторичная условность является основным объектом нашего изучения и к сфере первичной условности (вымысла, свойственного литературе в целом) мы будем обращаться лишь попутно при анализе текстов. Вместе с тем термин «художественная условность» ценен для нас именно в качестве необходимого звена, связующего вымысел как элемент необычайного с общими законами образотворчества и создания произведений искусства.

В настоящей главе мы попытались осветить нелегкий путь, пройденный отечественной наукой о литературе в стремлении постичь и терминологически кодифицировать художественный вымысел. Чтобы избежать остановки на этом пути, ныне, по

нашему мнению, необходимо перенести центр тяжести исследований с постулатов о значимости вымысла для литературы и с изучения его проявлений в творчестве конкретных авторов на поиск единых закономерностей воплощения элемента необычайного в художественном произведении.

Двигаясь в данном направлении, мы начали с констатации родства — а точнее, единой сути при почти бесконечном многообразии конкретных проявлений — всех наличествующих в современной литературе форм вымысла (вторичной условности), затем попытались наметить основные принципы создания условных («необычайных») образов и сюжетов, показать, с одной стороны, их связь с древнейшими и прочно укоренившимися в человеческом сознании представлениями о мире, а с другой — обусловленность мировоззрением конкретной исторической эпохи и имманентными законами литературы. Нами выделены шесть самостоятельных типов вымысла, подробному рассмотрению которых мы посвятим следующие главы.

Глава вторая

ФАНТАСТИКА:
«ПОТЕНЦИАЛЬНО ВОЗМОЖНОЕ» В НФ
И «ИСТИННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ» FANTASY

Фантастика как базовый тип вымысла. Классификации фантастики.
Несовершенство терминологии. Предыстория современной фантастики.
Утопия и социальная фантастика.
Рационально-фантастическая модель реальности в романах
«Ральф 124С41+» Х. Гернсбека, «Плутония» В. Обручева,
«Аэлита» А. Толстого, «Создатель звезд» О. Степлдона.
Специфика посылки. Иллюзия достоверности.
Герой рационально-фантастического произведения.
Художественная деталь в рациональной фантастике.
Задачи и функции science fiction.
Различие посылок в рациональной фантастике и fantasy.
Разновидности fantasy. Художественный мир романов
«Ангел Западного окна» Г. Майринка, «Девушка Кристина» М. Элиаде,
«Бегущая по волнам» А. Грина.
Принципы организации повествования. Критерии оценки героя.
Смысл «истинной реальности».
Функциональность синтеза двух типов фантастики
в «Космической трилогии» К. С. Льюиса.

Фантастика — жанр социально активный, возможности его велики, обществу он необходим.

А. Стругацкий

Видеть обыкновенный мир в необычном свете — вот истинная греза души.

Дж. Папини

Фантастика как базовый тип вымысла. Разговор об отдельных типах вымысла и создаваемых ими художественных мирах мы начнем с «собственно фантастики» как самостоятельной области литературы. В эту область входят произведения, строящиеся на основе фантастической посылки. Последняя либо претендует на «научность» и логическую мотивацию (*рациональная*, в общепринятой терминологии «научная» *фантастика*), либо принципиально отказывается от таковой, сразу приглашая читателя в «чудесную» модель бытия (*fantasy*).

Рациональная фантастика и *fantasy* представляют собой самые распространенные и привычные для читательской аудитории разновидности вымысла. Представление о них ранее прочих возникает в сознании любого человека при упоминании о «фантастическом», «сверхъестественном» и «необычайном» в художественной литературе, особенно если речь идет о литературе XIX–XX вв.

В беседе о фантастике ее поклонник назовет имена А. Азимова, Р. Брэдли и С. Лема, Р. Шекли, Г. Каттнера и Г. Гаррисона, Ж. Верна, Г. Уэллса и К. Чапека, А. Беляева, И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, реже — Э. Т. А. Гофмана, Э. По и Б. Стокера, Г. Майринка, Г. Лавкрафта и Х. Эверса, в редких случаях — М. Элиаде, М. Булгакова и А. Грина. По зрелом размышлении список может быть дополнен именами А. Франса, Е. Замятина и О. Хаксли. Действительно, все это — фантастика, но фантастика очень и очень разная с точки зрения моделей реальности, которые она строит.

Давно замечено, что «именно фантастика демонстрирует наибольшие возможности для изучения такого фундаментального понятия в искусстве, как условность и художественный вымысел»⁴⁴. В самом деле, «научная» (рациональная) фантасти-

ка и *fantasy* представляют собой наиболее яркие типы вторичной условности, лучше прочих раскрывающие отличительные признаки литературного вымысла как такового. В силу присущей им в очень большой мере содержательной яркости и художественной специфики, НФ и *fantasy* порой заслоняют собой все остальные разновидности вымысла и нередко претендуют на исключительное право владения самим термином «фантастика».

Для современного человека фантастика — это космические ракеты, научные эксперименты, социальные прогнозы и параллельно, хоть и парадоксально — белая и черная магия, средневековый декор, вампиры и ведьмы, битвы на мечах в воображаемых мирах и иномерных пространствах вселенной. Другими словами, читатель воспринимает фантастическую литературу нынешнего столетия в русле определенных «парадигм» — «научной» («технической» и «социальной») и «мистической» («волшебной») фантастики, — каждая из которых содержит обязательный набор ставших привычными поэтических атрибутов.

В результате история литературного вымысла часто рассматривается как процесс, закономерно ведущий к созданию именно таких новых, «прогрессивных» форм, какой явилась в XX в. прежде всего НФ. Поэтому в числе «предков» последней с одинаковой легкостью называют Лукиана и Апулея, Т. Мора и Д. Свифта, Л. Ариосто и О. Бальзака, Данте и Д. Дефо, Р. Бэкона и Э. По.

При таком узком и сугубо современном, соответствующем эпохе научно-технического прогресса понимании фантастики и фантастического все остальные связанные с вымыслом литературные жанры вынуждены использовать данный термин с уточнениями: сатирическая фантастика, сказочная фантастика, философская фантастика и т. п. Подразумевается, что значение основного понятия «фантастика» в данном случае не нуждается в расшифровке и сказка, притча, утопия, мифологический роман и сатирическая повесть представляют собой всего лишь привычную *sci-fi* или *fantasy*, снабженную некоторыми специфическими художественными «дополнениями».

Это, конечно, ошибка, ибо термин «фантастика» в своем основном значении подразумевает «специфический метод (по-видимому, правильнее было бы сказать «принцип». — *Е. К.*) отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию,

мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом — невероятно, “чудесно”, сверхъестественно»⁴⁵, и в данном смысле фантастика — «явление очень древнее, прослеживающееся на всех этапах истории литературы, имея в активе своем самые разнообразные формы и приемы проявления, куда органически войдут... и сатира, и гротеск, и метафора, и притча»⁴⁶. Фактически это определение фантастики тождественно принятым нами терминам «вымысел» и «вторичная условность».

Благодаря поэтическому своеобразию, отвечающей потребностям века проблематике, распространенности на книжных прилавках и периодически вспыхивающей читательской «моде», современная фантастика (будем пока называть этим термином и НФ, и *fantasy*) располагает, пожалуй, наибольшим по сравнению с другими областями литературы количеством сторонников и оппонентов. В спорах о фантастике часто высказываются крайние мнения: от ее определений как «литературы крылатой мечты» и «лоции для потомков» до отказа в праве называться подлинно художественной прозой.

По тем же причинам у фантастики, особенно «научной», обширнейшая критическая библиография, обозреть которую невозможно. Поэтому свою задачу мы видим отнюдь не в том, чтобы обобщить все когда-либо сказанное о фантастике или предложить некую принципиально новую концепцию ее развития, а в том, чтобы, во-первых, взглянуть на рациональную фантастику и *fantasy* с точки зрения не только их специфических отличий, но и родства между собой и с другими типами художественной условности. Во-вторых, нам хотелось бы составить как можно более точный «собираемый портрет» этих двух наиболее распространенных в нашем столетии разновидностей вымысла.

Классификации фантастики. Прежде всего необходимо разобраться, что именно понимается под фантастикой сегодня и каковы нынешние подходы к ее классификации. Исследователи по-разному преодолевают затруднения, связанные с многообразием фантастической литературы XX в. Иные предпочитают не делать его темой специального обсуждения, сводя все проблемные, тематические и художественные варианты фантастики к

двум основным — «научной» и «чистой»⁴⁷. Другие прибегают к ряду описательных определений.

В «Энциклопедии фантастики» под редакцией В. Гакова находим следующие разграничения. Для того, что обобщенно именуется *science fiction*: «твердая», «естественнонаучная», «научно-техническая» или «мягкая», «гуманитарная»; «фантастика идеи», «утопия», «антиутопия», «роман-предупреждение» и т. п. Для *fantasy*: «сказочная», «мифологическая», «героическая», «фантастика меча и волшебства», «ужасная», «черная» (в противоположность «высокой»), «игровая» и т. п.

Одним из ведущих принципов деления современной фантастики продолжает оставаться наиболее давний, но до сих пор весьма плодотворный проблемно-тематический принцип. Он полезен при широких обзорах НФ, поскольку помогает выявить приоритетные направления ее развития. Вместе с тем подобный критерий несовершенен именно в силу своей широты: он ведет к многократному умножению рубрик классификации и в конечном итоге — к преобладанию описания подклассов фантастических произведений над их анализом.

Поэтому еще в 1970-е гг. было заявлено, что приоритетным должно стать структурно-художественное и функциональное членение фантастической литературы в традициях академического литературоведения. Вначале была сделана попытка провести границы между «собственно фантастикой» («содержательной фантастикой») и «формальной фантастикой искусства».

Речь шла о различении *фантастики* как самостоятельной области литературы, состоящей — подобно сатире, исторической или приключенческой прозе, мелодраме и т. п. — из произведений с определенной художественной структурой (в таких случаях фантастику регулярно именуют «жанром», что, конечно, не вполне корректно), в которых фантастическое начало (фантастика в качестве самостоятельного типа вымысла) играет роль *структурообразующего принципа*, и, с другой стороны, *фантастического* как одного из элементов поэтики, могущего иметь в произведении различный «удельный вес» и нести неодинаковую смысловую нагрузку — от минимальной (деталь) до главной (аллегорико-фантастический сюжет).

При чтении «содержательной» фантастики в глазах читателей фантастический элемент приобретает самостоятельную значимость, а для критики становится специальным объектом изучения. Обращаясь к «формальной» фантастике, основное внимание читатели и критика уделяют расшифровке *иносказательного смысла* этого элемента, выполняющего «передаточную», служебную функцию. Интересно, что во втором случае практически всегда возникает вопрос о родстве «формальной» фантастики с художественной условностью, вплоть до признания синонимичности данных понятий⁴⁸.

Выделение «содержательной» и «формальной» фантастики вызвало к жизни обозначения «фантастика-цель» и «фантастика-средство». Данная концепция ныне фактически стала для отечественного фантаствоведения рабочей, и исследователи, пишущие о проблемах НФ, считают своим долгом оговориться, что речь идет именно о «содержательной» фантастике (ею же в данной главе занимаемся и мы). Трудности, однако, начинаются при анализе произведений с многоплановой философской проблематикой и сложной фантастической символикой.

В результате возникает немало парадоксов. Как поступить, например, при анализе очень схожих по сюжету рассказов «Девушка и смерть» М. Горького и «Смерть и дева» Р. Брэдли? Первый часто приводится как образец «формальной» фантастики, второй, наряду со всеми остальными творениями американского писателя, рассматривается в рубрике «содержательной». Но так ли уж велики для этих рассказов различия в роли и функциях фантастического элемента? Оба представляют собой аллегорические повествования о силе любви, побеждающей смерть; и Горький, и Брэдли одинаково используют для раскрытия проблематики синтез философской условности (притчи) и *fantasy*. Очевидно, что разграничение этих произведений («формальная» — «содержательная» фантастика) зависит главным образом не от особенностей их поэтики, а от устойчивой литературной репутации авторов («фантаст» Брэдли и «нефантаст» Горький).

Проблема заключается в том, что в структуре текстов фантастическое начало, воплощаясь подчас в очень схожих образах и посылках, может выступать в совершенно разном качестве,

как «содержательном», так и «формальном», а еще чаще — не поддающемся однозначному отнесению к одной из групп.

Возьмем, к примеру, столь популярный для фантастики мотив посмертного существования человека и контакта между миром мертвых и миром живых. В романе Б. Стокера «Граф Дракула», на шумевшем в свое время и вызвавшем появление целой серии литературных и киносюжетов о вампирах, этот мотив разворачивается в традиционном для *fantasy* ключе: загадка и тайна (заброшенный замок в Трансильвании и его странный хозяин, которого боится вся округа); ряд непонятных смертей и угроза, нависшая над героем; раскрытие тайны (хозяин замка оказывается вампиром); борьба с посланцами мира мертвых и их уничтожение в финале.

Совершенно иначе использует тот же мотив К. Чапек в драме «Мать», где действие развивается в форме диалогов пожилой женщины Долорес с умершими отцом, мужем и сыновьями, во плоти присутствующими на сцене, но не воспринимаемыми более никем из «живых» персонажей. «Фантастичность» образов намеренно снята: умершие выглядят и ведут себя вполне обыкновенно. Диалоги фактически выражают внутренние споры Долорес с самой собой — не случайно одна из постановок пьесы была осуществлена как спектакль одного актера. Фантастический элемент налицо, его даже можно признать структурообразующим: беседы Матери с умершими родными практически исчерпывают сюжет. Но главная смысловая нагрузка фантастики в драме Чапека заключается в иносказательном воплощении столкновения различных жизненных позиций, и в данном плане «Мать» гораздо ближе не к *fantasy*, а к притче.

Но даже если согласиться с концепцией разграничения «содержательной» и «формальной» фантастики, это разграничение знаменует собой лишь предварительный этап классификации фантастической литературы. Настоящие споры начинаются, когда речь заходит о внутреннем членении «содержательной» фантастики.

Строго говоря, вся фантастическая литература повествует о невозможном. Но качество невозможного бывает различным — от почти вероятного до совершенно недопустимого с точки зрения законов природы. Это различие лежит в основе разграничения «научной» и «волшебной» фантастики (*science fiction* и

fantasy). Существуют попытки и более дробного членения на основе категории возможного. Д. Уоллхейм, маститый автор и исследователь западной фантастики, предлагает различать «литературу возможного» (science fiction), «литературу чудесного и таинственного» (wierd fantasy) и повествования о «заведомо невозможном» (pure fantasy) — т. е. гротеск, нонсенс, игру воображения⁴⁹. В рамках fantasy возможно выделение и более мелких подгрупп: dream fiction (буквально «литература сновидений»), fairy tales (волшебные сказки), ghost tales (истории о духах), horror tales («черная» фантастика, смыкающаяся с «готическим» романом).

В свою очередь science fiction также неоднородна по проблематике и художественным задачам. Чешский исследователь О. Нефф оценивает ее по трем осям: «научность» — степень достоверности гипотезы; «социальность» — наличие и глубина социально-философской проблематики; «фантастичность» — убедительность и мастерство писателя при воплощении фантастических образов⁵⁰.

Т. Чернышева для «содержательной» фантастики строит систему координат, одна из осей которой определяет присущий конкретному произведению тип повествовательной структуры (детерминированная либо адетерминированная модель мира с одной или многими фантастическими посылками), а другая ось — «фактуру фантастических образов», их принадлежность к какой-то из трех систем: связанной со сказкой и языческими верованиями, со средневековой мифологией монотеистических религий и народными суевериями и, наконец, с преломлением в массовом сознании научной интерпретации мира⁵¹.

Примеры отдельных классификаций можно множить, но вернее будет, обобщая, сказать, что разграничение литературной фантастики ведется ныне по следующим параметрам:

- по *характеру* фантастической посылки (science fiction — fantasy);
- по *функции* фантастической посылки («научная» — «социальная»; «твердая» — «мягкая»; «естественнонаучная» — «гуманитарная» и т. д. фантастика);
- по *месту* фантастического элемента (структурообразующий принцип — элемент поэтики);

- по *роли* фантастического элемента («содержательная» и «формальная» фантастика);
- а также — в неспециальных работах — по проблематике, пафосу, типу сюжета (философская, психологическая, приключенческая, сатирическая фантастика и т. п.).

Каждая из классификаций несет в себе немало интересного, но ни одна, увы, не является бесспорной. Если принять во внимание реальное многообразие фантастической литературы и допустимость различного толкования функций «фантастического» в произведении, следует с сожалением признать, что единая типология фантастики, учитывающая как ее содержательные, так и формальные особенности, едва ли будет когда-нибудь создана.

По-видимому, классифицировать фантастическую литературу на основе единственного или даже нескольких взаимосвязанных, образующих «оси координат» критериев в принципе невозможно. Во всяком случае, пока этого не произошло, есть смысл использовать, с необходимой корректировкой, общепринятые определения и стремиться к комплексному анализу различных уровней структуры фантастического произведения.

Несовершенство терминологии. Самым общим разделением литературной фантастики XIX–XX вв. является разграничение *рациональной фантастики* и *fantasy*. Эти две разновидности фантастики представляют собой, согласно нашей схеме, два типа художественного вымысла и выделяются по *способу претворения действительности*, что находит отражение в различиях проблематики и художественной структуры, приводящих к созданию самостоятельных моделей реальности, хотя при этом и используются сходные средства (фантастическая посылка и фантастическая образность, которые могут интерпретироваться как в духе НФ, так и *fantasy* и взаимно варьироваться).

Термин «*fantasy*» принят нами из-за отсутствия адекватных отечественных определений. Им обозначается «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; в ней присутствуют в качестве основного и неустраняемого элемента сверхъестественные или невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми герои и читатель оказываются в более или менее тесных

отношениях»⁵². Как видно, формулировка достаточно широка, но более точной, по-видимому, не существует.

Это связано с тем, что в течение многих лет в нашей стране фактически признавалась только одна разновидность фантастики — НФ, или «фантастика рациональной посылки», которая считалась высшим этапом развития фантастической прозы, оставившим далеко позади «фантастику сверхъестественного». Применительно к НФ велись дискуссии о степени «научности» и достоверности ее прогнозов, о важности «социального» фактора, о художественном своеобразии и т. п.

Fantasy издавалась мало и практически не изучалась, то попадая в раздел юмористической и сатирической фантастики (Л. Леонов, К. Булычев, И. Варшавский, В. Орлов, «Сказка о Тройке» А. и Б. Стругацких), то оказывалась причисленной к «философской» НФ (Ч. Айтматов, А. Ким), то обозначаясь как «фантастика нефантастов», т. е. писателей-реалистов (В. Гендряков, Д. Гранин). В обзорах отечественная fantasy рассматривалась в рамках научной фантастики, западная же целиком относилась к «бульварной» массовой литературе. Интерес к чудесному во всех его проявлениях, от мистико-философского до ужасного, считался банальным приемом повышения занимательности сюжета, не имеющим художественной ценности.

Термин «рациональная фантастика» в нашей работе соответствует общепринятому понятию «научная фантастика» (science fiction), обозначающему «разновидность прозаического повествования, в котором описывается ситуация, невозможная в известной нам реальности, но гипотетически вероятная, связанная с теми или иными открытиями в науке и технике»⁵³. Общепринятое звучание термина изменено нами по нескольким причинам. Главная из них та, что прилагательное «научный» в составе термина «научная фантастика» представляет собой не вполне корректное и скомпрометировавшее себя определение.

«Научными» стал называть свои романы Ж. Верн, подчеркивая необычность их проблематики для литературы второй половины XIX в. В противовес ему Г. Уэллс последовательно называл собственные произведения «фантастическими» или «просто фантазиями». В отечественной литературе оба понятия объединил в 1914 г. Я. Перельман, снабдивший подзаголовком «науч-

но-фантастический рассказ» свою публикацию в журнале «Природа и люди». Английский термин «science fiction» (в первоначальном варианте «scientific fiction», т. е. «научный вымысел» или «научная беллетристика») принадлежит американцу Х. Гернсбеку, который в 1923 г. посвятил подобной литературе отдельный номер своего журнала «Наука и изобретение»⁵⁴.

Оба определения — научная фантастика и science fiction — были призваны обратить внимание на содержательные и художественные особенности вновь появившегося типа фантастики, которая воспринималась как проявление новаторской и прогрессивной, значимой для всей литературы XX в. тенденции к научному — т. е. рациональному и материалистическому — осмыслению бытия. Попытки прояснить специфику нового типа фантастики, предпринимаемые главным образом горячими сторонниками НФ, в конечном итоге привели к утверждению концепции «особого метода» НФ, сочетающего (как именно, осталось не вполне понятным) научную логику с метафоричностью, присущей художественному тексту.

«Ее специфика, — писал один из крупных отечественных фантастоведов А. Бритиков, — по многим параметрам... выходит за пределы искусства... НФ и по сей день сохраняет промежуточную или, точнее сказать, двойственную природу, ибо наряду с научным мышлением включает отдельное от него художественное... Условность в научной фантастике не должна быть ниже уровня научного мышления... Попытки чисто литературного определения научной фантастики неудовлетворительны как раз потому, что снимают эти краеугольные вопросы метода»⁵⁵.

На Западе специфику science fiction пытались обозначить по целому ряду параметров: ее искали в особом предмете изображения, пафосе, социальной ангажированности и т. п. НФ называли «литературой рассуждений» (Р. Хайнлайн), «литературой изменений» (А. Кларк), «литературой возможностей» (Р. Конквест) и полагали, что она «пишется людьми техники о людях техники для людей техники» (Д. Кэмпбелл). Суждения о science fiction как «некой корелляции между наукой и литературой», сходные с концепцией А. Бритикова, можно обнаружить у Л. дел Рея.

Тезис о присущем НФ особом типе «научно-художественного» мышления, уходящий корнями в отечественную «фантастику

ближнего прицела» 1930–40-х гг., был, однако, подвергнут сомнению в 1960–70-х гг. — вначале применительно к творчеству А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона, Р. Брэдбери, П. Вежинова, а затем и для всех остальных фантастов, начиная с Г. Уэллса.

В настоящее время определение «научная» применительно к одной из разновидностей фантастической литературы трактуется как весьма и весьма условное. НФ «стремится не к сковывающему воображение строго научному обоснованию... вымысла, а лишь к его внешнему наукообразию и, прекрасно владея аппаратом современного научного мышления, всегда с успехом достигает желаемого эффекта»⁵⁶.

Но это отнюдь не единственная причина, по которой в данной работе мы предпочли термин «рациональная фантастика». Последний, на наш взгляд, точнее отражает основную художественную специфику данного типа фантастической литературы: рациональную мотивацию фантастической посылки. Наконец, рациональная фантастика в нашем понимании — несколько более широкое определение, чем НФ, так как включает в себя на равных началах два подтипа «фантастики логической посылки», имеющих различные художественные закономерности: *собственно «научную»* (ее обычно именуют «научно-технической», или «твердой») и «социальную» *фантастику*.

Чтобы разобраться в оттенках понятий и полнее представить себе все многообразие литературной фантастики первой половины XX столетия, необходимо вернуться в XIX в. и коротко остановиться на *основных этапах формирования* ныне привычного облика *рациональной фантастики и fantasy*.

Предыстория современной фантастики. Первая треть XIX в. — время господства *fantasy*, точнее, романтической предшественницы современной *fantasy*. Опираясь на традиции «готического» романа (Х. Уолпол, У. Бекфорд, Ж. Казот, М. Льюис) с его поэтизацией таинственного и «ужасного», романтики в значительной степени эстетизируют вымысел, делая его выразителем идеального мира сильных чувств и творческого «священного безумия». Основной тип фантастической посылки в это время (у Э. Т. А. Гофмана, Э. По, В. Жуковского, М. Лермонтова, Н. Гоголя) — допущение существования сверхъестественного мира (описываемого, как

правило, в традициях христианской демонологии или восточной мистики), где царят абсолютные Добро и Зло, оказывающие непосредственное влияние на человеческие судьбы.

Вместе с тем в фантастике романтиков начинают пока еще робко звучать рационально-фантастические мотивы. Разумеется, они не возникают спонтанно. За фантастическими послылками о создании разумных механических существ из «Франкенштейна» М. Шелли (1818), «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана (1816), «Городка в табакерке» В. Одоевского (1838) ощущается, разумеется, и отзвук народных легенд о Големе, и контаминация с «готической» поэтикой, и (нередко) сильный сатирический элемент, но наряду с этим — новая ступень осмысления идей о гармоничном человеке, перестраивающем мир, заявленных еще в эпоху Возрождения и доработанных просветителями XVIII в.

Несколько десятилетий спустя французскому Жюлью Верну удалось найти адекватное художественное выражение вновь формирующейся идеологии безгранично расширяющегося научного познания мира. В его произведениях несложная рационально-фантастическая гипотеза о создании подводной лодки («Двадцать тысяч лье под водой», 1869–70) или постройке гигантской пушки, способной забросить человека в космос («С Земли на Луну», 1865), лежит в основе увлекательного авантюрного повествования.

Заслуга Ж. Верна заключается главным образом в гармоничном сочетании рационально-фантастического и авантюрного элементов — именно это делало отвлеченные технические идеи интересными в глазах читателя. Его современникам и последователям редко удавался подобный синтез: отсюда и суховатость рационалистических описаний вселенной в романах К. Фламариона или А. Лори, и преобладание приключенческого сюжета над «научными» идеями в книгах А. Конан Дойла, Р. Хаггарда, Д. Лондона.

В творчестве Ж. Верна были сформированы основные черты рациональной фантастики как нового типа художественного вымысла. Ими стали подчиненность художественных средств развертыванию фантастической гипотезы, снабженной рациональной мотивировкой; «вторичность» сюжета, сведенного к не-

сложной приключенческой схеме; шаблонность героев, подразделяющихся на сторонников и противников научного поиска; максимальная лаконичность бытовых деталей, приносимых в жертву ради заострения читательского внимания на проблемах понимаемого узко «технологически» общественного прогресса. Эти черты определили магистральную линию развития рациональной фантастики вплоть до середины XX в., да и позднее в тех же традициях писали А. Кларк, Ф. Хойл, Ф. Браун, Л. Соучек, Л. Сциллард и многие другие фантасты.

Последняя треть прошлого столетия и рубеж XIX–XX вв. характеризовались параллельным существованием трех самостоятельных, хотя и взаимосвязанных течений в рамках фантастической литературы. В творчестве неоромантиков (Р. Л. Стивенсон), декадентов (М. Швоб, Ф. Сологуб), символистов (М. Метерлинк, А. Блок), экспрессионистов (Ф. Кафка, Г. Майринк), сюрреалистов (Г. Казак, Э. Крейдер) переживает новый расцвет *fantasy*. Ее сюжеты и образы охотно заимствует и переосмысляет сатира (А. Франс, Б. Шоу).

На пороге нового века активизируется утопия, все еще сохраняющая традиционную структуру социологического трактата, оживленного элементами беллетристики (У. Моррис, Э. Беллами, Э. Бульвер-Литтон, Т. Герцки, К. Лассвиц). Наконец, научная фантастика продолжает процесс самоорганизации в произведениях Э. Хейла, Д. Эстора, А. Богданова, а также целой плеяды менее известных авторов.

На этом фоне разворачивалось творчество Г. Уэллса, сумевшего органично объединить достоинства всех трех литературных традиций. «На рубеже двух столетий Герберт Уэллс соединил в одном комплексе утопию, сатиру и науку. Впервые... он подвел под социальную фантазию научный фундамент»⁵⁷. Кроме того, как показывает Ю. Кагарлицкий, Уэллс сумел дополнить сухую и схематичную по своей природе рациональную посылку «живыми» и многозначными фантастическими образами (морлоки, лунарии, марсиане), корнями уходящими в *fantasy* эпохи романтизма, но переосмысленными в духе новой эпохи⁵⁸.

Общепринятая литературоведческая концепция называет Уэллса создателем новой ветви научной фантастики — социально-фантастической прозы, будто бы «отпочковавшейся» от линии

Ж. Верна. При подобной постановке вопроса невольно забывается, что сам Уэллс решительно настаивал на размежевании двух названных традиций. «Литературные обозреватели, — писал Уэллс, — некогда были склонны даже называть меня английским Жюлем Верном. На самом деле нет решительно никакого литературного сходства между проницательными выдумками великого француза и этими фантазиями. Его произведения почти всегда посвящены изобретениями и открытиям, которые вполне возможны, и он сделал несколько замечательных предсказаний... Но мои повести... не претендуют на то, что все описанное в них возможно... Все это фантазии... они ровно настолько же убедительны, как хороший захватывающий сон»⁵⁹. Симптоматично, что свои романы Уэллс ставил в один ряд с «Золотым ослом» Апулея, «Истинными историями» Лукиана, «Петером Шлемилем» А. Шамиссо, неоднократно подчеркивал их родство с сатирическими произведениями Д. Свифта.

Вслед за Уэллсом мы трактуем ситуацию в европейской фантастике конца прошлого — начала нынешнего столетия несколько иначе, чем это делается обыкновенно. Вернее, на наш взгляд, говорить о том, что художественная находка XIX в. — рационально-фантастическое допущение как особый тип фантастической посылки — начинает в равной степени использоваться в двух самостоятельно формирующихся разновидностях (подтипах) рационально-фантастической литературы: «научной» в узком смысле понятия (в терминологии западной критики — «твердой») и «социально-философской» фантастике.

Последняя уже в момент рождения обнаруживает собственные закономерности поэтики: глобальность и гуманитарную направленность проблематики, гораздо большую по сравнению с прозой Ж. Верна разработанность характеров, способность плодотворно сочетаться с иронией, юмором, сатирой, стремление к интеллектуальной игре, парадоксам, сложным сюжетным схемам в противовес простейшим авантюрным интригам или описаниям путешествий в НФ.

В самом деле, общепринятое отождествление научной и социальной фантастики неизбежно приводит к признанию обязательности для последней художественных установок НФ: подробной мотивации посылки (на ранних этапах существования

science fiction научно-фантастические романы непременно включали многостраничный монолог изобретателя), ролевой заданности персонажей, обилия описаний открываемых миров и т. п. Рационально-фантастическая гипотеза в НФ имеет самодовлеющее значение, становясь основным объектом читательского интереса. Ее иносказательная трактовка невозможна.

В социальной же фантастике рациональное допущение, сохраняя собственную значимость, тем не менее несет и «служебную» нагрузку, становясь способом постановки глобальных вопросов, зачастую не имеющих отношения к фантастике. Здесь «фантастическое, необыкновенное представляет... не самоцель, а мощное средство, прием, позволяющий выделить в чистом виде главную и подчас чрезвычайно важную мысль; поставить перед читателем проблему, над которой тот никогда прежде не задумывался... Из такого понимания смысла фантастического приема... вытекают две ее (фантастики. — *Е. К.*) особенности: социальная критика и забота о судьбах человечества»⁶⁰.

Функции социальной фантастики значительно шире, чем просто исследование социальных последствий технического прогресса. В социально-фантастических произведениях подвергаются анализу важнейшие законы развития человеческой цивилизации, ставятся вопросы о сущности человека и его отношениях с другими живыми существами, иными типами разума, миром природы в целом. Поэтому и «научнообразный» вид посылки в социальной фантастике часто оказывается пародией или маской, лишь внешне напоминающий фантастическую гипотезу НФ.

Социальная фантастика обязана своим существованием не столько успехам прикладных наук, сколько общей тенденции развития литературы XX в., тяготеющей к изображению человека как части человечества, стремящегося, по словам Т. Манна, «чувствовать и мыслить в общечеловеческом плане»⁶¹.

Итак, к началу XX в. европейская фантастика представляла собой в целом уже отчетливо наметившуюся систему типов и форм, сохраняющихся, хотя и в модифицированном виде, вплоть до наших дней. Первая половина нынешнего столетия явилась для нее эпохой выработки и окончательного закрепления канон НФ, социальной фантастики и *fantasy*.

Правда, для рациональной фантастики этого периода основным ареалом развития принято считать литературу США. Это и верно, и неверно. Верно прежде всего в том плане, что именно в Америке усилиями Х. Гернсбека и его последователей с середины 1920-х гг. выходят специально посвященные научной фантастике журналы, создаются особые объединения поклонников science fiction. США, бесспорно, опережают Европу по количеству научно-фантастических публикаций, но основное место в этом потоке в 1930-е гг. занимает массовая приключенческая фантастика с формальным «научным» антуражем (Э. Гамильтон, Э. Берроуз, Э. Э. «Док» Смит), соединяющая в себе элементы детективного, авантюрного, «ковбойского» повествования с техническими мечтами XX в.

Но рациональная фантастика не менее активно развивается и в Европе, например в России, находя почву для фантастических мечтаний в совершающихся здесь социальных преобразованиях. В русской литературе 1920-х гг. можно обнаружить и строго «научную» (В. Обручев, К. Циолковский), и авантюрно-приключенческую с сильным ироническим подтекстом или сатирическим переосмыслением посылки (В. Катаев, М. Шагинян, И. Эренбург, В. Гончаров), и социальную фантастику (В. Итин, Я. Окунев, Б. Лавренев, Б. Ясенский, ранее — В. Брюсов, А. Куприн). В 1923 г. выходит в свет написанный А. Толстым в эмиграции роман «Аэлита», ставший на многие десятилетия своеобразным эталоном отечественной социально-фантастической прозы.

Истинно «конституирующими» для европейской и североамериканской рациональной фантастики становятся 1930–40-е гг. В Америке усилиями редакторов ведущих научно-фантастических журналов (Д. Кэмпбелл, Г. Голд, Э. Бучер) с начала 1940-х гг. происходит «поворот к человеку», заметно усиливаются социально-критические мотивы. В литературу вступает поколение писателей, которые будут определять затем расцвет science fiction в 1950-е гг. (Г. Каттнер, К. Саймак, А. Азимов, Р. Хайнлайн, Т. Старджон). Военное и послевоенное десятилетие обычно именуют «золотым веком» американской НФ.

Для Европы этого периода наиболее ярким и художественно совершенным типом фантастической литературы также можно считать социальную фантастику, связанную прежде всего с име-

нами К. Чапека и О. Степлдона, авторов фантастических эпопей «Война с саламандрами» и «Последние и первые люди».

В России 1930-х гг. господствует так называемая «фантастика ближнего прицела», то выливающаяся в изображение плоского и схематичного «светлого будущего» (В. Никольский, Я. Ларри, А. Палей, Э. Зеликович), то развивающая темы научно-промышленного шпионажа (В. Немцов, Ю. Долгушин). Наиболее интересными на этом фоне выглядят романы и рассказы А. Беляева, лучшие из которых обогатили художественный фонд и научной (цикл «Изобретения профессора Вагнера»; романы «Борьба в эфире», 1928; «Человек, потерявший лицо», 1929), и социальной («Человек-амфибия», 1928; «Властелин мира», 1929; «Голова профессора Доуэля», 1937; «Ариэль», 1941) фантастики.

Но подлинно социально-критическая фантастика составила в России скрытую оппозицию официальной линии развития фантастической прозы. Речь идет о творчестве М. Булгакова, Е. Замятина, А. Платонова, чьи романы, подобно произведениям О. Хаксли и Д. Оруэлла, чаще всего именуют «антиутопиями». В связи с этим возникает нелегкий вопрос о правомерности применения термина «утопия» к современным социально-фантастическим произведениям.

Утопия и социальная фантастика. Как правило, в недавнем прошлом в отечественном литературоведении использовались три понятия: «утопия», «антиутопия» и «роман-предупреждение». Предполагалось, что первое обозначает художественное воплощение социального идеала, второе — антиидеала (при неверии писателя в возможности общественного прогресса), третье же — последствий неконтролируемого развития тех или иных опасных социальных тенденций. Практически же разграничение «антиутопий» и «романов-предупреждений» отражало лишь размежевание произведений и писателей по идеологическим критериям, и в последние годы от него почти отказались.

Различение же «утопий» и «антиутопий» сохранилось, выражая прежде всего положительную или отрицательную оценку автором описываемой социальной модели (при этом считается, что в литературе XX в. обращение к антиидеалу преобладает). Мы придерживаемся мнения, что, хотя смысловое различие ме-

жду утопией и антиутопией несомненно, с точки зрения поэтики они представляют собой разновидности в целом единой художественной структуры. Вот почему в нашем обзоре мы рассматриваем утопию и антиутопию параллельно.

Художественная структура классической утопии (той, что известна еще со времен «Города Солнца» Т. Кампанеллы, «Утопии» Т. Мора, «Икарии» Э. Кабе) претерпевает в XX столетии значительные изменения, сохраняя из четырех ранее считавшихся обязательными для нее признаков (воплощение идеального состояния общества; описание далекого будущего; противоречие моделируемого грядущего реальному настоящему; целостное воссоздание вымышленной социальной системы) фактически лишь один — глобальный характер изображения искусственно «сконструированного» человеческого общества.

Действительно, с давних пор и по сей день любая утопия, классическая или современная, «положительная» или «отрицательная», представляет собой целостное художественное воплощение гипотетической (не обязательно идеальной) общественной структуры, демонстрирует планетарный охват событий и многосторонний социальный анализ. Где бы ни происходило действие утопии — на крошечном острове в океане («R. U. R.» К. Чапека), на космическом корабле («Магелланово облако» С. Лема), в огражденном высокой стеной городе («Мы» Е. Замятина) или в «отдельно взятой» стране («1984» Д. Оруэлла), — оно подразумевает состояние всей планеты, судьбу всего человечества.

Принципы «всеохватности» и воплощения авторского идеала (антиидеала) определяли важнейшие особенности поэтики еще для классической утопии. Ее задачей становилось не изображение характеров и обстоятельств, а сообщение читателю максимума информации о социальном устройстве вымышленного мира. Отсюда проистекали неизбежные для средневековой утопии художественные ограничения: статичность сюжета, лежащий в основе повествования принцип путешествия, строгий стиль философского трактата.

Классическая форма утопии просуществовала в литературе до конца прошлого столетия. Лишь принятое в средневековой утопии путешествие в неведомую страну сменилось у Э. Беллами или У. Морриса сном рассказчика, переносящим его в бу-

дущее. Однако уже тогда, на рубеже веков, появляются романы, демонстрирующие отход от классической схемы. Сохраняя важнейший признак утопии — глобальный масштаб изображения и социальный анализ, они разрушают присущие старой утопии трактатность, статичность сюжета. В творчестве Д. Лондона, Г. Уэллса, А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона представлены уже не утопии в привычном смысле слова, а социально-фантастические произведения с лежащей в основе сюжета рационально-фантастической посылкой.

Постепенное развертывание посылки сообщает сюжету динамику, позволяя отказаться от «экскурсионного» сюжета и бесконечных описаний иных миров. Вместе с посылкой утопия XX в. осваивает и фантастическую образность, ранее известную в основном по сатирическим произведениям Ф. Рабле или Д. Свифта. В утопии появляются «живые» герои, т. е. персонажи, наделенные индивидуальными чертами, сложной мотивацией поступков. Герой утопии становится активен, от него ожидается уже не просто информация об увиденном, но определение собственной позиции: принять или отвергнуть мир, в который он попал или в котором живет.

Разумеется, все сказанное не означает, что понятия «утопия» и «социальная фантастика» стали в наше время синонимами. Многие произведения, относимые к социальной фантастике, начиная с «Человека-невидимки» Г. Уэллса и кончая «Отелем “У погибшего альпиниста”» А. и Б. Стругацких, не являются утопическими, поскольку рассматривают локальные социальные проблемы. С другой стороны, роль фантастической посылки в структуре современной утопии может быть различной — а иногда, как в романе Д. Оруэлла, почти не ощутимой. Но в целом современную утопию — как ее положительный, так и отрицательный (антиутопия) варианты — можно, на наш взгляд, считать частью социально-фантастической литературы XX столетия.

В первой половине XX в. переживает эпоху расцвета и *fantasy*, что в немалой степени связано с формированием оппозиции между стремлением к рациональному объяснению мира и признанием его непостижимости до конца. Этот период характеризуется для *fantasy* тяготением к созданию всеобъемлющих мистических систем, интерпретирующих достижения позитивных наук в русле оккультно-философских концепций Э. Леви,

Е. Блаватской, А. Безант, Р. Штейнера, Г. Гурджиева. Одной из отличительных особенностей *fantasy* 1920–30-х гг. становится эстетическая реабилитация зла, находящая отражение в беллетристике ужасов (Х. Эверс, Г. Лавкрафт, Ж. Рэй).

Мотивы *fantasy* с равным успехом используют представители самых разных литературных течений. К ней обращаются такие несхожие по своей манере художники, как С. Лагерлеф, Ф. Кафка, А. Грин, К. Гюисманс, С. Пшибышевский. *Fantasy* развивается в тесном контакте с литературной волшебной сказкой и мифом (Д. Р. Р. Толкиен, К. С. Льюис). Немало заимствует она и от «восточных» фантазий А. Конан Дойла, Р. Хаггарда, У. Ле Кье, повествующих о «затерянных мирах», древних цивилизациях, архаических культах бессмертия и переселения душ. Наконец, в этот же период складывается оказавшаяся в дальнейшем очень плодотворной для *fantasy* традиция изображения самостоятельных фантастических миров (Э. Планкет).

Завершая обзор эпохи утверждения важнейших художественных принципов фантастики нашего столетия, повторим, что на протяжении первой половины XX в. происходит определение спектра ее основных проблем, формирование круга читателей, создание журнальной индустрии. Вся последующая фантастическая литература рациональной посылки — «новая волна» в англо-американской фантастике 1960-х, творчество отечественных корифеев И. Ефремова и братьев Стругацких, романы С. Лема, П. Вежинова, К. Боруна и других признанных мастеров социально-фантастической прозы 1970–80-х гг. — в конечном итоге обязана своим существованием рациональной фантастике довоенных и первых послевоенных лет. В свою очередь *fantasy* первой половины XX в. образовала плацдарм и для «бума» мистической фантастики 1960–70-х гг. на Западе, и для творчества таких признанных мастеров, как Р. Блох и С. Кинг, и для возрождения интереса к чудесному в нашей стране в конце 1980-х — начале 1990-х гг. (А. Столяров, С. Логинов, Г. Л. Олди).

Рационально-фантастическая модель реальности. Разобравшись с терминологией и определив общие тенденции развития фантастики вплоть до середины XX в., перейдем непосредственно к анализу тех типов вымысла, которые лежат в основе

рациональной фантастики и *fantasy*. Начнем с первой, так как она, по крайней мере в нашей стране, изучена более подробно. Содержательную и художественную специфику рациональной фантастики можно убедительно раскрыть на примере романов Х. Гернсбека «Ральф 124С 41+» (1925), В. Обручева «Плутония» (1924), А. Толстого «Аэлита» (1923) и О. Степлдона «Создатель звезд» (1937)⁶².

Все перечисленные тексты в той или иной мере «каноничны» для разных подвидов и течений внутри рациональной фантастики. Первые два произведения традиционно относят к научной, два других — к социальной фантастике. Роман Х. Гернсбека считается образцом «технической» или «техничко-приключенческой» НФ. Он удачно сочетает в себе авантюрный сюжет с обилием популярных описаний радио- и электротехнических новшеств будущего.

Искреннее увлечение автора идеями технического прогресса и немалая профессиональная эрудиция поднимают роман Гернсбека над обычными фантастико-приключенческими сериалами 1920–30-х гг. и позволяют числить его среди предшественников так называемой «фантастики идеи» середины XX в. Последователями Гернсбека можно считать Ф. Хойла, Ф. Пола и С. Корнблата, Т. Старджона, В. Савченко и даже отчасти С. Лема (как автора «Гласа Божьего»), в чьих романах рационально-фантастическая гипотеза и образность используются для тестирования научных идей, которые кажутся современникам излишне радикальными. Немалым обязана Гернсбеку и послевоенная приключенческая фантастика с динамичным сюжетом и достаточно тщательной разработкой рациональной посылки («Саргассы в космосе» Э. Нортон, «Дюна» Ф. Херберта, «Полная переделка» З. Юрьева).

Роман В. Обручева являет собой образец «географической» рациональной фантастики, чрезвычайно популярной в конце XIX — начале XX в. («Путешествие к центру Земли» Ж. Верна, «Затерянный мир» А. Конан Дойла), а затем постепенно сошедшей на нет в связи с тем, что на поверхности (да и под поверхностью) планеты практически не осталось неисследованных пространств. Все же отголоски «географической» рациональной фантастики ощущаются во второй половине нашего столетия в подробном и тщательном описании теперь уже иных миров

в романах А. Кларка («Свидание с Рамой»), Х. Клементы («Экспедиция “Тяготение”»), К. Саймака («Кольцо вокруг Солнца»), Б. Олдисса («Весна Гелликони»), С. Лема («Эдем», «Непобедимый», «Фиаско»).

«Аэлита» А. Толстого, по мнению отечественной критики, воплотила в себе ключевые темы социальной фантастики XX в. Хотя непосредственно Толстой опирался, как полагают, на опыт «марсианского» цикла Э. Берроуза, в романе угадывается и более почетная литературная традиция, идущая от «Иного света» С. Сирано де Бержерака и «Первых людей на Луне» Г. Уэллса. К «Аэлите» в той или иной степени восходит большинство социально-фантастических романов 1960–80-х гг., повествующих о проблемах контакта с обитателями других планет (хрестоматийные «Первый контакт» М. Лейнстера и «Сердце Змеи» И. Ефремова), о последствиях вмешательства в естественный ход развития цивилизаций («прогрессорский» цикл А. и Б. Стругацких), о психологических аспектах поведения человека в космосе («Солярис» С. Лема). Один из самых популярных в советской фантастике, ставший символом ее возрождения в 1960-е гг., роман Толстого дал название и первой отечественной премии за лучшее научно-фантастическое произведение года, присуждаемой уже более пятнадцати лет.

Наконец, «Создатель звезд» О. Степлдона принадлежит к разряду социально-философской фантастики, предпочитающей сюжеты, лишённые непосредственной интриги и детальной «технической» мотивации посылки. Подобным образом еще за полвека до английского писателя строил повествование в своем романе «Конец мира» К. Фламарион. Скучность сюжетного действия в романе Степлдона с избытком возмещается масштабом проблематики, богатством фантазии при описании разума во вселенной, эмоциональностью изложения и величиной картины рационалистически организованного мироздания.

Сторонник своеобразной «космической этики», вдохновленный пропагандист идеи «вселенского братства» цивилизаций, Степлдон оказался достойным представителем традиции, продолженной впоследствии А. Кларком («2000: Космическая одиссея», «Конец детства»), Д. Лессинг (серия романов «Архивы Канопуса в Аргусе»), И. Ефремовым (идея Великого кольца в

романах «Гуманность Андромеды» и «Час Быка»), А. Азимовым (цикл «Основание»), С. Лемом в поздний период его творчества («Фиаско»), А. и Б. Стругацкими (серия романов о Странниках), С. Снеговым («Люди как Боги») и другими авторами произведений, именуемых «глобальными космическими утопиями».

Специфика посылки. Что общего в поэтике рассматриваемых произведений? Все четыре романа принадлежат к рациональной фантастике. Это прежде всего означает: в основе сюжета каждого из них лежит особая форма вымысла — рационально-фантастическая посылка. У Обручева ею становится некогда всерьез рассматривавшаяся наукой гипотеза о существовании жизни на внутренней поверхности полый земли, у Толстого — идея космических перелетов, позволивших достичь Марса вначале потомкам атлантов, а затем и нашим современникам. В романе Степлдона излагается мысль о возможности перемещений во вселенной без применения материальных средств, особым усилием разума и воли. У Гернсбека развивается предположение о применении в быту людей будущего разнообразных технических новшеств: телевидения, люминофоров, установок регулировки погоды, неких универсальных «ультрагенераторов» и т. д.

Присмотримся внимательнее к данному типу фантастической посылки. В критической литературе она характеризуется двумя основными чертами: единством и логической мотивацией. Обратимся сначала ко второму признаку. Приводя выше определения рациональной фантастики, мы отмечали в каждом из них констатацию, что этот тип повествования о необычайном является своего рода «фантастикой возможного», литературой гипотетически реальных (осуществимых в принципе) мысленных конструкций.

Иными словами, рационально-фантастическая посылка непременно обоснована (мотивирована) автором в русле положений современной ему науки об устройстве окружающего мира. Конечно, подобная мотивация реально опирается не на тонкости новейших научных концепций, а на некие расплывчатые представления обыкновенного человека о научной картине мира.

Степень убедительности и мотивированности посылки в рациональной фантастике может быть весьма и весьма различной, особенно существенно варьируясь при переходе от научно-техни-

ческой к социально-философской разновидности. Это отчетливо заметно в рассматриваемых произведениях. К примеру, «Плутония» написана автором-ученым, видным российским геологом и географом, с целью, как признается Обручев в послесловии к роману, «дать нашим читателям возможно более правильное представление о природе минувших геологических периодов» (283). Соответственно, описание найденных в подземной Плутонии образцов ископаемых фауны и флоры занимает в романе центральное место. Повествование включает даже отдельную главу «Научный спор». Обручев полемически заостряет «популяризаторскую» направленность рационально-фантастического произведения, утверждая: «хороший научно-фантастический роман должен быть правдоподобен, должен внушать читателю убеждение, что все описываемые события при известных условиях могут иметь место, что в них нет ничего сверхъестественного, чудесного» (5).

Фантастической посылке в «Плутонии», таким образом, отводится скромная роль «известных условий», при которых «могут иметь место» описываемые события. Особым своим достижением не только как ученого, но и как литератора Обручев считал факт, что немало читателей поверили в реальность вымышленных им приключений и предложили в письмах свою помощь по организации новой экспедиции в глубины земли.

Практически дословно формулировки Обручева повторяет Гернсбек: «Автору хочется особо обратить внимание читателя на то обстоятельство, что, хотя многие события в повести могут показаться ему странными и невероятными, они не невозможны и не выходят за пределы досягаемости науки» (17). В его романе также немало непосредственных описаний (на этот раз не фантастических животных и растений, а приборов), весьма замедляющих, а зачастую и просто останавливающих развитие действия.

Иную картину являет собой «Аэлита». Напомним: речь идет о социальной фантастике. Здесь мотивация посылки, хотя и сохраняющая рациональный характер, значительно менее достоверна. Правда, Толстой приводит традиционный рассказ изобретателя — инженера Лося — о принципах создания космического аппарата. Но в своих объяснениях Лось краток и ограничивается общеизвестными фактами (расстояние от Земли до Марса, понятие световых скоростей и т. п.). В результате у читателя складывается весьма

смутное представление о том, например, как передвигаются по воздуху летательные устройства марсиан. Зато о деталях костюма Аэлиты, ее интонациях, жестах, выражении лица в каждом эпизоде читатель будет уведомлен автором непременно.

Вместо технических описаний роман содержит (также, к сожалению, в ущерб сюжетной динамике) пространный очерк истории Земли (до переселения с нее Сынов Неба) и Марса, рассматривающий различные типы цивилизаций на этих планетах в русле отстаиваемой Толстым концепции «жизненной силы» — физической и духовной энергии человека. Космический перелет Гусева и Лося оказывается только ширмой, кулисой для поэтического противопоставления «умирающего» Марса «полной жизни» Земле. Действие романа приобретает иносказательный, символический аспект столкновения «старого», дряхлеющего и «обновленного» миров, которое может рассматриваться в русле мироощущения эпохи создания романа (герои представляют на Марсе революционную Россию) и в широком философском плане (закономерности развития любых социальных систем).

У Степлдона рациональная мотивировка присутствует в еще более «свернутом» виде. Стоя на вершине холма в пригороде Лондона и любуясь величием звездного неба, герой незаметно для себя покидает Землю и в качестве «автономного интеллекта» отправляется странствовать по вселенной. Подобная посылка легко могла бы стать и принадлежностью *fantasy* (ср. «Марсианку» Д. Дюморье), но повествование у Степлдона сохраняет рационалистический характер, не допуская сверхъестественных и вообще «вненаучных» элементов. Перед читателем раскрывается знакомая еще по урокам астрономии картина космических просторов в сочетании с панорамой жизни обитателей других планет.

В «планетарных» эпизодах Степлдона, как и автора «Аэлиты», интересует преимущественно социально-философский план; физические параметры и биологические характеристики упоминаются лишь там, где они важны для понимания особенностей общественных систем. Писатель сосредотачивает внимание на изображении оригинального космического союза наделенных интеллектом существ — «братства разума», лишённого материальной оболочки и в таком виде способного к восприятию уникального разумного центра мироздания — Создателя звезд. Ра-

ционально-фантастическое допущение в романе Степлдона оказывается, с одной стороны, очень узким (интеллектуальное путешествие в космосе), а с другой — чрезвычайно широким, выливающимся в авторскую концепцию управляемой сверхразумом вселенной.

Обобщая наблюдения над характером посылки, можно утверждать, что в рассматриваемых произведениях с углублением социальных и философских аспектов проблематики растет ее символичность и снижается логическая мотивация, так что в конечном итоге (у Степлдона) элемент необычайного вырождается в формальный показатель принадлежности произведения к определенной фантастической традиции (*science fiction*).

Вернемся теперь к первому признаку рационально-фантастического допущения — *единству фантастической посылки*. Еще Г. Уэллс постулировал построение научно-фантастического романа по принципу «а что, если». Этот принцип предусматривает такое построение произведения, при котором все сюжетные события являются следствиями развития одного единственного сделанного автором фантастического допущения.

Иными словами, за пределами посылки автор обязан придерживаться максимального правдоподобия, сохраняя нетронутым привычный облик реальности, а сама посылка не должна содержать внутренних противоречий. По мнению Уэллса, «всякий может выдумать людей наизнанку или миры, напоминающие гантели. Эти выдумки могут быть интересны только тогда, когда их сопоставляют с повседневным опытом и изгоняют из рассказа все прочие чудеса... Что бы вы почувствовали и что бы не могло с вами случиться, — таков обычный вопрос, — если бы, к примеру, свиньи могли летать и одна полетела бы на вас ракетой через изгородь?.. Если бы вы стали ослом и не могли никому рассказать об этом? Или если бы вы стали невидимы? Но никто не будет раздумывать над ответом, если изгороди и дома тоже начнут летать или если бы люди обращались во львов, тигров, кошек и собак направо и налево... Не остается ничего интересного, если все возможно»⁶³.

Тезис Уэллса остается обязательным для рациональной фантастики и по сей день. Разумеется, это правило нельзя понимать буквально. Строго говоря, в «Аэлите» Толстого сделано не од-

но, а по меньшей мере три фантастических допущения: о постройке летательного аппарата в Советской России 1920-х гг.; о существовании таких кораблей в далеком прошлом на Земле у жителей города Ста Золотых Ворот; о том, что, переселившись на Марс, они застали там примитивную цивилизацию аолов и образовали с ней любопытный социальный симбиоз.

В романе Гернсбека частных фантастических предположений еще больше: здесь и различные виды теле- и радиосвязи, и генераторы солнечной энергии, и проникновение в недра земли, и искусственное изготовление пищевых продуктов, и межпланетные перелеты. Но частные предположения у Толстого и Гернсбека могут считаться вариантами разработки единой посылки: в первом случае — о существовании в космосе иных цивилизаций и возможности общения с ними, во втором — о наличии в мире будущего многочисленных технических новшеств.

Если принять уточнение о «единстве в многообразии» посылки, можно признать: рациональная фантастика соблюдает данный принцип вполне последовательно. Иное дело, что для современных авторов задача существенно упрощается наличием солидной базы гипотез, накопленных за полтора века. На основе этих гипотез у современного читателя складывается представление о едином «научно-фантастическом» пространстве и времени, «универсальной» аллюзией на каковое и может ограничиться фантаст. Соответственно, каждая посылка воспринимается в ряду сделанных ранее допущений и не нуждается более ни в детальном описании, ни в тщательно выверенной мотивировке.

Принцип единства посылки означает, что развитием гипотезы обязан полностью исчерпываться фантастический сюжет. В этом РФ близка детективу, где повествование столь же неукоснительно ограничивается разгадкой тайны. Действие прекращается, когда возможности фантастической гипотезы исчерпаны. Закончилось неудачей вмешательство Лося и Гусева в жизнь марсиан в «Аэлите», пройден и описан подземный мир в «Плутонии», спасена и знакома с жизнью Нью-Йорка XXVII в. невеста героя Гернсбека; состоялась встреча со вселенским сверхразумом в «Создателе звезд». Персонажи вернулись к исходной точке, с которой начинался их путь: в Москву из полярных льдов, в Петроград с Марса, на холм в пригороде Лондона

из галактических глубин. Читателю *безразлично*, что будет с героями *за пределами гипотезы*: как сложится после женитьбы жизнь Ральфа и Элис, как совместит свой новый вселенский опыт с обыденным существованием космический путешественник у Степлдона и т. п.

Можно возразить, что читателей, бесспорно, заинтересует, произойдет ли новая встреча Лося и Аэлиты или удастся ли участникам полярной экспедиции убедить мир в существовании Плутонии. Но ведь это пусть и не описанные авторами, но *находящиеся в рамках гипотезы* события. Если бы Толстой и Обручев сразу оговорили, что желаемого читателем не случится, едва ли последний стал бы требовать продолжения рассказа о буднях Гусева в эпоху первых пятилеток, о судьбах профессора Каштанова, метеоролога Борового, ботаника Громеко.

Таким образом, сюжет рационально-фантастического произведения утверждает *самостоятельную значимость посылки* (обычно употребляемое понятие «самоценность» представляется менее удачным, поскольку отсекает в произведении все дополнительные смыслы). Фантастическое допущение в РФ создает *особый мир*, интересующий читателя сам по себе, а не только в качестве иносказательного изображения реальности, как, например, модели бытия, создаваемые сатирической или философской условностью. Земля 2660 г. у Гернсбека, Атлантида и Марс Толстого, Плутония Обручева, вселенная Создателя звезд в романе Степлдона представляют собой яркие и субъективно-авторские, несмотря на «принципиальную возможность», фантастические миры.

Поясним еще раз: сопоставление фантастического сюжета с реальностью и, соответственно, иносказательный план повествования всегда присутствует в РФ. Он особенно важен в социальной фантастике, где нередко составляет суть авторского замысла. Но речь в данном случае о другом. Мы имеем в виду самостоятельную эстетическую ценность модели мира, создаваемую средствами РФ.

Иллюзия достоверности. По каким же художественным законам строится рационально-фантастическая модель реальности? Важнейший из них мы уже рассмотрели. Это изображение мира *принципиально возможного*, описание того, что могло бы

случиться в прошлом или с большей или меньшей вероятностью произойдет в будущем. Из этого вытекает второй закон. Первоочередной задачей автора при создании рационально-фантастической модели является поддержание *иллюзии достоверности*, убеждение читателя в том, что описываемые события действительно имели место (или будут иметь, а автор догадывается об этом заранее). «Чтобы облегчить читателю игру по правилам, — наставлял своих последователей Уэллс, — автор фантастических повестей должен помочь ему, пользуясь каждой возможностью, но ненавязчиво, привыкнуть к невозможной гипотезе. С помощью правдоподобного предположения он должен выудить у него неосторожную уступку и продолжать рассказ, пока сохраняется иллюзия»⁶⁴.

В принципе иллюзия достоверности необходима всем произведениям, использующим художественный вымысел, — иначе их просто не станут читать. «Фантастическая повесть, — писал А. Моруа, — чтобы быть хорошо сделанной, нуждается в изрядной доле реализма. Чем невероятней рассказ, тем необходимее, чтобы правдивые детали закрепляли его в действительности, так как удовольствие читателя возникает от того, что он одновременно верит и не верит»⁶⁵.

Но для рациональной фантастики иллюзия достоверности важнее, нежели для прочих типов повествования о необычном. Fantasy, мифологическая и сказочная условность чаще творят целостные и замкнутые миры, классическая утопия и притча довольствуются намеренно отвлеченными, без конкретностей, ситуациями-схемами, а вот в рациональной фантастике посылка тщательно «вписывается» в действительность, совмещается с нею, не теряя при этом (в отличие от fantasy, где фантастические события подаются как «естественные» для данной модели мира) своей необычности, неожиданности, новизны.

Существует несколько способов создания и поддержания иллюзии достоверности в рационально-фантастическом произведении. Одним из самых распространенных следует признать кольцевое обрамление сюжета нефантастическими эпизодами экспозиции и эпилога. Знакомство с героями, а нередко и сама завязка действия происходят в обыденных обстоятельствах, часто с указанием точных дат и географических пунктов. Так,

в «Плутонии» Обручева события начинают развиваться с момента получения профессором Каштановым письма от геофизика Туруханова с предложением принять участие в исследовании неизвестной еще науке части Ледовитого океана.

Аналогичная конкретность свойственна и первым эпизодам романа Толстого. Они насыщены реалиями 1920-х гг. и выполнены в манере иронического бытописания: «На улице Красных Зорь появилось странное объявление: небольшой, серой бумаги листок, прибитый к облупленной стене пустынного дома» (211). В подобном контексте (беднота, переселенная в громадные полуразрушенные дома; мастерская в сарае; представители петроградского губисполкома при старте космического корабля) идея полета на Марс кажется хотя и непривычной, но отнюдь не абсурдной не только «революционному романтику» Гусеву, но даже прагматику-журналисту Скайлсу.

А вот у Гернсбека экспозиции нет и действие начинается непосредственно в фантастическом мире будущего: «Вибрации в лаборатории не успели стихнуть, как со стеклянного стула поднялся человек и поглядел на стоящий на столе сложный прибор... Было 1 сентября 2660 года...» (21). При избранной Гернсбеком композиции плавное введение фантастического элемента в обыденность невозможно, и автор прибегает к иным способам создания иллюзии достоверности.

Это прежде всего экскурсы в историю науки и сопоставление фантастического будущего с «реальным» прошлым, которое для читателя является настоящим. Лейтмотивом романа становятся заявления типа: «Трудно даже вообразить себе, как нелегко было людям в прежние времена, когда им хотелось увидеть какое-либо представление» (69); «Уже в глубокой древности люди знали, что некоторые растения... под стеклом и при повышенной температуре растут быстрее... но лишь недавно... стало возможным использовать это в широких масштабах» (77). Читателю предлагается перекинуть мысленный мост от привычного к фантастическому, соотнести уже известное с новым.

Апелляцию к научным источникам и разного рода псевдодокumentальным материалам РФ активно использует еще со времен Ж. Верна, роман которого «Двадцать тысяч лье под водой» начинается с цитирования якобы подлинных газетных сообще-

ний. Вспомним иронические строки из романа С. Лема «Мир на Земле», где герой пытается найти в научной литературе объяснение фантастическому раздвоению собственной личности: «Я читал Хосатица, Вернера, Такера, Вудса, Шапиро, Риклана, Шварца, Швартца, Швартса, Сэ-Мэ-Халаши, Росси, Лишмена, Кеньона, Харви, Фишера, Коэна, Брамбека и чуть ли не три десятка разных Раппопортов...»⁶⁶

Еще один способ создания иллюзии достоверности заключается в подчеркивании «обыкновенности» героев. Их поведение в фантастических обстоятельствах сохраняет естественность и обставляется множеством реалистических деталей. Гусев ухаживает за марсианкой Ихой, земляне XXVII в. у Гернсбека ведут себя подобно американцам «среднего класса» начала XX столетия. Персонажи РФ быстро адаптируются к необычному, помогая сделать то же читателю.

Разумеется, «обыкновенность» героев — кажущаяся. Говоря это, мы имеем в виду не только их судьбы, невозможные в реальности. Будучи неотъемлемой частью сконструированной писателем модели мира, герои рациональной фантастики представляют собой совершенно особое литературное явление.

Герой рационально-фантастического произведения. Рациональная фантастика имеет дело с трудными для воссоздания и для восприятия объектами. Отображение эмпирической реальности и моделирование несуществующего миропорядка требуют разных подходов, специфических художественных средств. Несуществующие, но теоретически допустимые формы жизни или непознанные физические законы нельзя описывать такими же приемами и красками, как явления, с которыми сталкиваешься на каждом шагу. Вот почему, несмотря на многочисленные утверждения, что и в РФ «в любом случае изображение человека в его сложнейших и тончайших связях с окружающей средой, реальной или воображаемой, остается главной задачей»⁶⁷, в произведениях, использующих данный тип вымысла, происходит неизбежное художественное умаление героя — на него зачастую просто не хватает авторского внимания.

Рациональная фантастика выступает здесь как гиперболизированное воплощение недостатков вторичной условности в це-

лом. И сказке, и притче, и мифу чужд психологизм в точном значении этого понятия, но в РФ наиболее ярко (особенно при сопоставлении с *fantasy*, которая гораздо чаще интересуется нюансами внутреннего мира персонажей) выявляется процесс превращения полнокровных художественных образов в весьма условные типы, легко становящиеся штампами и узнаваемые читателем по нескольким примелькавшимся деталям.

Наглядные примеры подобных типов демонстрирует еще РФ конца XIX в. Это «сумасшедший ученый» (*mad scientist*), «чужой» (инопланетянин, «инопланетное чудовище»), позже — «разумный автомат» (робот и особенно «взбунтовавшийся робот»). Парадоксально, но в отличие от сюжета, детерминированного посылкой и обязательно требующего психологической достоверности и глубины разработки (иначе РФ вырождается в «космическую оперу»), для героев рациональной фантастики (в том числе и фантастики социальной) оказывается вполне достаточным соответствие обобщенным представлениям читателя об определенном социальном типе, профессии и т. п.

Сопоставим с данной точки зрения персонажей рассматриваемых романов. Как Обручев, так и Степлдон не стремятся к созданию индивидуального характера. В «Плутонии» образы откровенно иллюстративны: можно дочитать книгу до конца и не научиться без специальных авторских пояснений отличать зоолога Папочкина от ботаника Громеко. Чтобы хоть как-то обозначить облик и внутренний мир персонажей, Обручеву приходится прибегать к резким статичным чертам и деталям: читателю запоминаются инвалидность Туруханова, мешающая ему участвовать в экспедиции, ворчание Борового при метеорологических заморах, авантюрное прошлое Макшеева.

Герой Степлдона вроде бы склонен к рефлексии: он часто вспоминает Землю, оставленную жену, мирную лондонскую жизнь. Но эти воспоминания лишены конкретности, неповторимости личного опыта и представляют собой скорее обобщенные зарисовки обыденности: «Мы вечно торопились решать одну маленькую неотложную проблему за другой, а результат оказался ничтожным... Может быть, наша жизнь, как и многие другие жизни, протекающие за невидящими глазами окон, действительно была лишь сном?.. Мы были такими стандартными,

такими банальными, такими респектабельными. Мы были просто семейной парой, без излишнего напряжения “отбывающей” совместную жизнь» (16–18).

В романах Гернсбека и Толстого динамичная сюжетная интрига, казалось бы, требует большей глубины образов, которые должны вызывать эмоциональную реакцию читателей. Однако Гернсбек идет по пути авантюрных штампов, ничуть не скрывая этого, ибо заинтересован в героях лишь постольку, поскольку они сообщают или воспринимают техническую информацию. Поэтому о внешности персонажей мы узнаем лишь, что Ральф — «крупный мужчина, значительно превосходящий средний рост людей его времени», а Элис «миловидна» (22).

Более интересны с точки зрения психологической разработанности характеров персонажи Толстого, хотя и в «Аэлите» степень обобщения по сравнению с индивидуализацией очень высока. Особенно это заметно в образе Гусева, в котором объединены гиперболизированные черты характеров, сформированных революцией и гражданской войной в России. Герои книги представляют собой не психологические портреты, а символы: Лось — вечного духовного поиска, Аэлита — романтической любви, Гусев — безудержного анархического бунтарства, Тускуб — политического консерватизма. Но и такой уровень символики является значительным достижением для рациональной фантастики, допуская предположение о наличии в «Аэлите» философского иносказания, элементов притчи.

От ходульности и тривиальности образы Толстого спасает, во-первых, емкость и лаконичность прорисовки, позволяющая с помощью двух-трех деталей создать настроение, сделать эпизод эмоционально достоверным. Вот Лось пытается передать свои душевные муки перед отлетом: «“Нет, товарищи, я — не гениальный строитель, не смельчак, не мечтатель, я — трус, я — беглец...” Лось вдруг оборвал, странным взглядом оглянул провожающих... “А впрочем, это не нужно никому — ни вам и не мне, — личные пережитки...”» (229). Вот Гусев руководит восстанием в Соацере: «Сам он огромной тенью метался по площади, хрипло кричал, строя беспорядочные скопления войск в колонны. Подходя к лестнице, ощеривался, — усы вставали дыбом: “Да скажи-

те вы им в арсенале (следовало непонятное Гору выражение), — живее, живее...» (325).

Во-вторых, немалую роль в создании образов играет ирония — как в самооценке и взаимной оценке персонажей, так и в авторском комментарии. Например, Лось и Гусев не могут выработать совместную линию поведения: «Я обещаю поддерживать вас во всем. Устраивайте революцию, назначайте меня комиссаром, если будет нужно — расстреляйте меня. Но сегодня, умоляю вас, оставьте меня в покое. Согласны? — Ладно, — сказал Гусев, — эх, от них весь беспорядок, мухи их залягай, — на седьмое небо улети, и там баба. Тьфу!» (303). В другой раз Лось пытается отгадать, насколько внутренне сложен его партнер: «нельзя было понять — шутит Гусев или говорит серьезно, — хитрые, простоватые глазки его посмеивались, но где-то пряталась в них сумасшедшинка» (262).

Герои «Аэлиты» запоминаются все же как *характеры*, пусть и как *характеры-типы*. Именно поэтому, несмотря на техническую наивность и устарелость идей, роман Толстого с интересом читается до сих пор.

Обобщая, можно сказать, что рациональная фантастика предпочитает три варианта героя: «обыкновенного человека», на котором «обкатываются» необычные гипотезы (Гусев, путешественник в романе Степлдона), «сверхчеловека», активно изменяющего мир вокруг себя (Ральф), и «ученого», сочетающего в себе черты первых двух — внешнюю обыденность при мощи интеллекта (Лось). Но как бы расплывчаты ни были границы и сколь бы многозначными ни представляли сами понятия «обыкновенный человек» (это и «обыватель», «представитель средних слоев общества», и «настоящий человек», психологически сложная гармоничная личность), «сверхчеловек» (он и «супергерой», «мессия», «диктатор»), «ученый» («интеллектуальный гений», «рассеянный чудак», «сумасшедший изобретатель»)⁶⁸, у них есть одна и та же очень важная для рациональной фантастики «общечеловеческая» составляющая.

Что такое человек в рациональной фантастике? Герои Гернсбека, Обручева, Толстого и Степлдона убеждают: это, во-первых, рационалистическая личность, позитивист, прагматик по мировоззрению и жизненным принципам, стремящийся познать не-

изведенное, понять непонятое, колеблемо верящий в мощь разума и благотворность прогресса, трактуемого широко, как высшая целесообразность устройства вселенной. Разумеется, материалистичность мышления не исключает ни научного романтизма (Ральф), ни способности к сильным переживаниям (Лось).

Во-вторых, человек в рациональной фантастике — всегда и прежде всего член социума, представитель определенного слоя (касты, класса, нации), отчетливо сознающий свою принадлежность к конкретному историческому типу общества и выступающий в роли выразителя мировоззренческих установок этого общества. «Сейчас же Гусев крикнул из люка: “Товарищи, я передам энтим на Марсе пламенный привет от Советской республики. Уполномачиваете?”» (229). «Итак, — продолжал Туруханов, — существование материка или тесной группы больших островов в этой части арктической области можно считать почти несомненным, и остается только открыть и объявить их принадлежащими России. Дальше медлить нельзя... иначе последняя неизвестная часть Арктики будет целиком изучена и захвачена англичанами» (9).

У героя Степлдона принадлежность к определенному типу общества замещается принадлежностью к человеческой цивилизации, и это также чрезвычайно значимо для рациональной фантастики. Человек в ней очень часто выступает просто как землянин, как *homo sapiens*, причем в последнем понятии важны обе составляющие. *Homo* — биологический тип, сформированный в земных условиях и влияющий на стандарты восприятия. *Sapiens* — представитель одной из разновидностей разумных существ, общающихся на равных в рамках Галактического содружества; носитель интеллекта, объединяющего человека с любым, вплоть до «сверхцивилизаций», воплощением разума во вселенной.

Приоритет общечеловеческого над индивидуальным неизбежно требует от героя аскетизма (пусть научного, а не религиозного), жертвования личными устремлениями, обеднения эмоциональной жизни. «К сожалению, фантасты редко пишут о человеческих судьбах, о человеческих чувствах, о борении человеческих страстей, — констатируют А. и Б. Стругацкие, — а если и пишут, то в фокусе их внимания оказываются страсти и чувства, так сказать, социально значимые: властолюбие, жажда познания, стремление к славе... Происходит это, видимо, пото-

му, что представляя себе подробности вторжения фантастической науки в реальную жизнь и вообще вторжение будущего в настоящее, фантаст — вольно или невольно — стремится изобразить МАКРОсоциальные последствия, перемены грандиозные, “социотрясения” многобалльные. И тогда, если уж ненависть — то классовая, если любовь — то ко всему человечеству, если, скажем, страх — то глобальный»⁶⁹.

Писатель-фантаст не может не фиксировать подобных эмоций, иначе служение героя прогрессу не будет достаточно убедительным для читателя. Так что схематичное, плоскостное изображение характеров является отнюдь не свидетельством недостатка таланта автора, а результатом следования философским принципам рациональной фантастики и эстетическим канонам данного типа вымысла.

Художественная деталь в рациональной фантастике. Сказанное нами о герое рационально-фантастической прозы верно для всей образности в РФ. Распространенное заблуждение состоит в том, что писатель-фантаст якобы максимально редуцирует предметную изобразительность, отказывается от художественных деталей, за исключением деталей технических. Рациональная фантастика не хуже нефантастической литературы знает и портрет, и пейзаж, и деталь, но все они специфичны, поскольку важны для автора не сами по себе и не как средства адекватного воспроизведения реальности, а опять-таки как материал для построения рационально-фантастической модели мира.

Литературный текст, лишенный вторичной условности, апеллирует непосредственно к внелитературному опыту читателей, к тому, что они привыкли видеть в повседневности. И «мельчайшие, казалось бы, детали текста могут здесь нести громадную смысловую нагрузку, ибо они способны как бы возбуждать резонанс в мощных слоях читательского сознания. Но писатель, строящий фантастическую модель... не может рассчитывать ни на какое читательское знание, кроме того, которое им в явной форме сообщается»⁷⁰.

Разумеется, аналогии с реальностью возникнут у читателя все равно — без них вымысел лишился бы сути. Речь о другом: создаваемый фантастический мир необходимо прорисовывать

детально, иначе он не будет достоверен и вообще понятен читателю. Но так как этот мир не имеет прямых аналогов в реальности, доскональное знакомство с ним попросту невозможно: обилие подробностей бесконечно увеличит объем произведения и разрушит сюжет.

Существует несколько способов преодоления данного противоречия. Первый — описывать «кое-что», выдавая его за целое. Так построен рассказ о летательном аппарате инженера Лося в романе Толстого. Читатель узнает, что аппарат имеет яйцеобразную форму, парашютный тормоз, буфер для смягчения удара и т. п., но это лишь незначительная часть необходимых, казалось бы, объяснений. «Взрывные камеры питались ультралиддитом... необычайной силы взрывчатым порошком, найденным в лаборатории ...ского завода в Петрограде» (217). Какова природа вещества? Неважно. Читатель уже получил представление об аппарате, достаточное для того, чтобы не потерять интерес к сюжету. «Таков в *общих чертах* был принцип движущего механизма», — завершает свое описание Толстой (выделено нами. — *Е. К.*).

Второй способ — спроецировать вымышленные конструкции на привычную действительность и побудить читателя разглядеть за фантастическими образами земные реалии. Так поступает, например, Степлдон, говоря об инопланетных цивилизациях, несмотря на свой экзотический облик переживающих вполне знакомые землянам проблемы.

Тот же прием, но используемый более узко, на уровне предметной изобразительности, можно обнаружить у Обручева: когда автору необходимо нарисовать обитателя Плутонии, чьи сородичи давно исчезли с поверхности Земли, он просто «добавляет» к современному облику животных требуемые детали: «— Какого вида быков? — с интересом спросил Папочкин. — Они походили скорее на диких яков, — поправил Громеко, — черные, с длинной шерстью, с огромными толстыми рогами и с горбом на спине... Если бы я не видел собственными глазами живого мамонта и сибирского носорога, — ответил зоолог, — я бы сказал, что встреченные быки близки к современному яку Тибета. Но теперь я решаюсь думать, что это были первобытные быки, исчезнувшие с лица земли вместе с мамонтом и носорогом» (63, 65).

Наконец, наиболее распространенный способ воссоздания фантастических миров — вынудить читателя самостоятельно «домыслить» детали. В этом случае автор пишет только о том, что читатель заведомо не может представить себе сам. Например, в романе Гернсбека во время экскурсии по Нью-Йорку 2660 г. Ральф указывает Элис лишь на отличия XXVII в. от начала XX столетия: солнечные батареи, фабрики синтетической пищи, телетеатры и т. п. По улицам герои скользят на телемото-роллерах, устройству которых Гернсбек посвящает две страницы текста. Но о панорамах Нью-Йорка и окружающем ландшафте мы не узнаем ничего, если не считать информации о типе дорожных покрытий и сложных конструкциях многоэтажных зданий. Ожидается, что читатель соединит описанные новшества со своими представлениями о современном городе и получит требуемую картину.

Иными словами, применительно к рационально-фантастическому произведению речь идет не о принципиальном отказе от полноты воссоздания реального мира, но о редукции «побочных» элементов и за счет нее — внимании к нужным для развращения посылки образам и деталям.

Однако, хотя писатель-фантаст вполне может положиться на читателя в его умении дорисовывать подробности, чем больше приходится «домысливать» читателю, тем более трудным для восприятия оказывается текст, тем меньше он вызывает эмоций, а в конечном итоге способен и вовсе погасить интерес. Подобной опасности подвергается читатель Степлдона. Из-за слишком высокого уровня обобщения, вынуждающего автора давать не конкретные зарисовки, а лишь обзоры жизни многочисленных космических цивилизаций, роман страдает отсутствием наглядности, «узнаваемости» образов: облик бесконечных «корабликов», «людей-растений», «ихтиоидов» и «арахноидов», составляющих население разных планет, нелегко представить себе сколько-нибудь детально.

Задачи и функции science fiction. Итак, мы вынуждены признать, что строгость и стройность поэтики рационально-фантастического произведения, нацеленность всех задействованных автором художественных средств на раскрытие фантастической

посылки имеет и свою оборотную сторону, заключающуюся в отсутствии многоплановости, игры смыслов, таинственной «недоговоренности», которые так характерны и для *fantasy*, и для мифологической, и для сказочной условности. В рациональной фантастике авторский замысел всегда обнажен, а сюжет и система образов производят впечатление специально и умозрительно *сконструированных*, подобранных для создания определенной гипотетической ситуации.

Свойственное вымыслу любого типа моделирование мира на основе ограниченного числа отобранных писателем факторов реальности становится в рациональной фантастике почти одиозным, так как число учитываемых факторов здесь, во-первых, невелико (отбираются важнейшие тенденции), а во-вторых, они заимствуются лишь из нескольких (преимущественно из интеллектуальной и социокультурной) сфер взаимоотношений человека и мира, без учета всего многообразия связей личности с окружающей средой.

Мы убедились, что, хотя проблематика рассмотренных нами романов Х. Гернсбека, В. Обручева, А. Толстого и О. Степлдона, ставших заметными явлениями в первой половине XX в. и оказавших влияние на расцвет послевоенной научной и социально-философской фантастики, нова и актуальна для той эпохи, художественные достоинства названных произведений (не считая, пожалуй, «Аэлиты») относительно невысоки⁷¹. Изучение романов писателей-«первопроходцев» РФ позволяет сделать следующие заключения о судьбе рациональной фантастики в литературе XX столетия.

Долгие годы в ней видели «уникальный феномен», требующий особых средств изучения, и прообраз литературы будущего. Сейчас стало ясно, что это не так. Слишком уж скучна и незамысловата оказалась бы в подобном случае литература. Однако в нынешнем мощном потоке книжных изданий рациональная фантастика имеет и, вероятно, надолго сохранит свою несомненную «нишу». Ведь в качестве самостоятельного типа художественного вымысла она незаменима там, где речь идет:

- о социальных, научных, философских прогнозах; проецировании в будущее тенденций настоящего, оценке последствий совершающихся на наших глазах событий;
- о человеческом интеллекте, его возможностях и границах (в отвлечении от иных аспектов психики или в связи с ними);

- об экспериментальных ситуациях, моделирующих основные типы поведения человека при встрече с неизвестным и непознанным; в процессе творческого поиска; в обстоятельствах, коренным образом изменяющих облик социума;
- о «научной», т. е. современной рационалистической интерпретации бытия, истории человека и человечества (включая грядущие времена), в противовес иным (религиозным, поэтическим, визионерским) его интерпретациям;
- о выражении суммы научных идей и восприятии их массовым сознанием; о менталитете отдельных слоев населения и общества в целом; о «планетарной» идеологии землян.

«Как литература рациональная, — отмечают А. и Б. Стругацкие, — фантастика успешно вводит думающего читателя в круг самых общих, самых современных, самых глубоких проблем, сплошь и рядом таких, которые выпадают из поля зрения иных видов художественной литературы: место человека во вселенной, сущность и возможности разума, социальные и биологические перспективы человечества и так далее»⁷². «Фантастика — не только художественная литература, — считает Кир Булычев, — это пища для развития воображения, для творчества, стимул для поиска альтернатив прогресса»⁷³. Вот почему, подчеркивает Ю. Кагарлицкий, рациональная фантастика «продолжает оставаться наиболее распространенной формой интеллектуального романа современности»⁷⁴.

Различие посылок в рациональной фантастике и *fantasy*. Поговорим теперь о другой разновидности фантастической литературы. В отличие от рационально-фантастического допущения, лежащего в основе научной фантастики (*science fiction*), гипотезу, определяющую сюжет в произведениях, относящихся к *fantasy*, мы будем именовать f-посылкой. На первый взгляд, различие посылок, а следовательно, и принципов построения произведений в двух данных типах фантастической литературы действительно велико. Рациональная фантастика любит четкую мотивацию посылки, логику и стройность выводов. *Fantasy* предпочитает «мечтательную неопределенность», избегает строгой

конкретизации посылки, намеренно не приводит здравых объяснений происходящего.

Соблазнительно видеть в данных типах фантастических допущений не просто содержательную (тематико-проблемную, мировоззренческую), но именно структурную, художественную специфику. Таким путем идут многие отечественные исследователи фантастики, разделяющие выдвинутую Т. Чернышевой концепцию «детерминированной» (рациональная фантастика) и «адетерминированной» (fantasy) посылки. Согласно этой концепции, различие фантастического элемента в РФ и fantasy заключается, помимо прочего, в том, что в первом случае посылка единична, во втором же фантастических допущений в рамках произведения может быть сколько угодно. Иными словами, в рациональной фантастике мы имеем дело с единой (центральной) «научно» обоснованной посылкой, в fantasy же вступаем в особый мир, в котором «возможно все»⁷⁵.

Но, на наш взгляд, рационально-фантастическое допущение и f-посылка отнюдь не так принципиально несходны по своей структуре. Не всегда с достаточной ясностью может быть решен вопрос о единичности или множественности посылок в конкретном тексте.

Действительно, существует немалое количество рационально-фантастических произведений, где посылка едина и все сюжетные линии непосредственно определяются ее развитием. Как мы показали выше, это особенно характерно для «детства» и «ранней юности» НФ. Подобным образом построены «20 тысяч лье под водой» Ж. Верна, «Война миров» Г. Уэллса, «Фабрика Абсолюта» К. Чапека.

Но уже для романов «Ральф 124 С+» Х. Гернсбека, «О дивный новый мир» О. Хаксли и даже для «Машины времени» Г. Уэллса, а тем более для масштабных социально-философских эпосов послевоенных десятилетий — типа «Основания» А. Азимова, «Города» К. Саймака, «Часа Быка» И. Ефремова, «Фиаско» С. Лема — решить вопрос о единственности или множественности посылок чрезвычайно трудно.

В этих книгах речь идет о мире будущего, в котором применяются, преображая облик повседневности, десятки и сотни неизвестных в эпоху написания романов изобретений и техниче-

ских новшеств. Здесь получают развернутое художественное воплощение многие едва намеченные в современном авторам мире социальные тенденции. Считать ли все это: путешествия во времени и космические полеты, новые системы общественных «каст» у О. Хаксли и иные принципы социальной организации у К. Саймака или С. Лема — лишь аспектами единого рационально-фантастического допущения (о существовании грядущего мира именно в таком угаданном автором облике) или же совокупностью однотипных рациональных посылок? Верно ли говорить о том, что сложнейшую философскую проблематику «Соляриса» С. Лема или «Марсианских хроник» Р. Брэдли определяет лишь художественное воплощение идеи дальних космических полетов?

С другой стороны, чудеса и тайны, фантастические события и персонажи, казалось бы, без всякой закономерности населяющие сюжеты *fantasy* (здесь встречаются демоны и боги, чародеи и маги, ожившие предметы и превращенные в вещи люди, разумные, хотя и совсем иначе, чем в НФ, животные и напрочь лишенные души живые существа), вполне могут быть осмыслены как аспекты единой посылки — правда, посылки очень широкой и в большей или меньшей степени общей для всех произведений этого типа фантастики.

В самом деле, *fantasy* отнюдь нельзя упрекнуть в пренебрежении логикой. В *f*-посылке и задаваемой ею ситуации обычно ощутима некая система представлений, не допускающая абсолютного произвола фантазии. Если в произведении появляется во плоти дьявол, мы вправе ждать и посланца небес, темы продажи души, искуса, преодоления соблазна, постановки проблемы выбора жизненных ориентиров и т. п., но вряд ли увидим фольклорно-сказочных персонажей, таких, как говорящие звери и растения или волшебные предметы.

Иными словами, каждая *f*-посылка имеет свое смысловое поле, выход за пределы которого непозволителен, хотя все смысловые поля *fantasy* и представляют собой единый тип фантастического ландшафта. В *fantasy* речь всегда идет о допущении существования иного мира, где бывают чудеса; а точнее — о допущении принципиально иной (по сравнению с рационально-фантастической) интерпретации нашего мира, учитывающей возможность подобных чудес.

С точки зрения такой интерпретации бытия чуда вовсе не произвольны, а строго детерминированы. Конкретная детерминация при этом обуславливается особенностями авторской концепции и авторского угла зрения на мир. К примеру, Г. Майринк в «Големе» и «Ангеле Западного окна» интерпретирует реальность в русле гностических и тантрических учений; М. Элиаде в «Девушке Кристины» опирается на закреплённые литературной традицией со времён П. Мериме, А. К. Толстого и Б. Стокера фольклорные источники об оборотнях и вампирах; М. Муркок в «Хрониках Корума» создаёт собственную версию вселенской борьбы порядка и хаоса; А. Грин или С. Лагерлеф воспринимают обыденность сквозь призму романтики, с помощью фантастических образов, не «привязанных» к конкретным мифологическим системам, акцентируют возвышенные, благородные и эмоционально насыщенные моменты в повседневном течении жизни.

Другое дело, что в *fantasy* — и в этом она действительно отличается от *science fiction* — мотивация посылки *становится интертекстуальной, выносится за пределы текста* и нередко *представляется не существующей вообще*. В самом деле: отчего и почему сделался вампиром персонаж рассказа А. К. Толстого «Семья вурдалака»? Откуда вообще берутся вампиры — те самые «первые», «родоначальники», которые затем начинают превращать в вампиров обыкновенных людей? Почему оживают портреты у Ч. Метьюрина и Н. Гоголя, стареет изображение Дориана Грея в романе О. Уайльда? Каким образом летают и ходят по волнам герои А. Грина? Кто превратил в насекомое коммивояжера в новелле Ф. Кафки?

На подобные вопросы, как и в сказке, нет и не может быть ответов. В *fantasy* реальность предстаёт в волшебном облике просто потому, что — с помощью находящихся в его распоряжении художественных средств искусно убеждает читателей автор — такой она и *является на самом деле*, такой и *была всегда*, но именно в силу своей «чуждости» не могла адекватно восприниматься рационалистическим сознанием эпохи.

Но значит ли это, что, в отличие от РФ, *fantasy* принципиально не нуждается в мотивации своей очень широкой, формально не определимой, но доступной любому читателю посылки? Во все нет. F-посылка не нуждается только в *непосредственной*

сюжетной мотивации, поскольку опирается на имеющиеся у каждого человека и не требующие доказательств единые, хотя и весьма смутные, сущностные, «донаучные» и вненаучные понятия о мире — в данном случае не важно, составляют они врожденный подсознательный опыт или незаметно впитываются из культурного контекста эпохи. Так или иначе, обычному читателю именно *fantasy* видится неким исконным, самым старым типом фантастики, лежащим в основе других ее форм⁷⁶.

Фантастическое допущение в *fantasy* (f-посылка) в рамках повествования мгновенно преображает бытие. С момента начала повествования оно не то, чем казалось ранее. Изменение носит скачкообразный характер, а не плавный, как в рациональной фантастике. Нет постепенного «врастания», адаптации к необычному, о котором писал Г. Уэллс. Оговоримся: речь идет не о сюжетном развертывании посылки, которое может быть и постепенным, и мгновенным как в РФ, так и в *fantasy* («Война миров» Г. Уэллса — «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда; «Улитка на склоне» А. и Б. Стругацких — «Превращение» Ф. Кафки), а о перемене в мировосприятии героев.

РФ «понемногу» вводит фантастическое в реальность, стараясь сохранить ее житейский облик, лишь добавив к нему неизвестные ранее черты. *Fantasy* преподносит иной мир как артефакт, вечно длящуюся данность. То, что вторгается в обыденность, подразумевается бывшим изначально, но до поры до времени тайным. *Fantasy* будто иронизирует над привычным: мы занимаемся наукой, а в мире существует дьявол, герой не верит в вампиров, но вот его возлюбленная умирает при обстоятельствах, исключающих иные трактовки. F-посылка должна воплотить авторскую интерпретацию бытия как «истинную реальность», в буквальном смысле «дать прозреть» персонажам и максимально воздействовать на читателя, «выбивая» его из колеи повседневности.

Суть проблемы разграничения типов фантастической литературы заключается, соответственно, даже не в различии самих посылок в рациональной фантастике и в *fantasy* («принципиально возможное» в первой — «невозможное» во второй), а в том, как именно посылки организуют художественный мир произведения, и в том, каков этот мир. В рациональной фантастике описывается современность (т. е. привычная рационалистическая

концепция бытия), в которую, без нарушения ее важнейших законов и логических связей, вводится ряд добавочных факторов. Материальная основа мира остается незыблемой. Fantasy же мгновенно и всеобъемлюще преображает мир.

Сбрасывая покров обыденности, fantasy стремится представить вымышленную реальность как *истинную*, измененный порядок вещей — как подлинный облик бытия. Фабула в fantasy может впоследствии оказаться сном, бредом, видением, розыгрышем и даже научным экспериментом (например, с применением психотропных средств), но это не меняет сути. Пока длится восприятие текста, новый мир, окружающий героев, и есть для них настоящий мир, искаженной интерпретацией которого была прежняя общепринятая концепция мироздания⁷⁷.

Разновидности fantasy. Однотипность посылки и модели мира, создаваемой fantasy, вовсе не исключает разнообразие вариантов и подвидов этого типа фантастики. Функции f-посылки, как и рационально-фантастического допущения, могут быть весьма и весьма различны. В НФ фантастическая гипотеза может служить популяризации научной идеи и социальному прогнозу, постановке глобальных философских проблем, связанных с закономерностями развития цивилизации, и т. п. В fantasy также можно наметить по крайней мере четыре большие группы произведений, различающихся по задачам f-посылки и ее роли в развитии действия.

На первое место по глубине проблематики и емкости символики можно поставить *мистико-философскую* fantasy, где f-посылка определяет саму суть и смысл повествования. В данной разновидности fantasy важно, какова создаваемая посылкой «истинная реальность», — от этого зависит судьба героя и выбор им жизненного пути. У fantasy подобного типа давняя традиция, включающая известнейшие произведения европейской литературы, такие, как «Фауст» И. В. Гете, «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана, «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого.

«Истинная реальность» предстает в названных произведениях как сложная и многомерная концепция бытия, вбирающего в себя, помимо привычных, еще и скрытые «сверхъестественные» слои, доступные лишь избранным. С проникновения героя в эти

слои — путем договора с дьяволом, находки старого манускрипта, общения с умершим родственником — и начинается сюжет. Постепенно герой приходит к пониманию, что не осознаваемые им ранее и запретные для других стороны мироздания и есть настоящая суть бытия, постижение которой составляет единственный предмет, достойный внимания и служения.

Fantasy мистико-философского плана отдала дань многие фантасты и «серьезные» прозаики второй половины XIX в.: О. де Бальзак и О. Уайльд, Э. Бульвер-Литтон и М. Корелли. В начале XX в. к ней обращаются Г. Майринк и Х. Х. Эверс, Л. Андреев и Д. Мережковский, А. Куприн и В. Брюсов. Она в значительной степени (наряду с мифологической и сатирической условностью) определяет облик «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Во второй половине XX в. в русле традиции мистико-философской fantasy написаны романы П. Акройда («Дом доктора Ди»), Ч. Айтматова («Плаха»), А. Кима («Белка»). С точки зрения изучения создаваемой средствами fantasy модели мира произведения этой группы наиболее интересны.

К первой из выделенных нами разновидностей fantasy тесно примыкает вторая, которую можно обозначить как *метафорическую*. Здесь f-посылка — квинтэссенция удивительного, непостижимого, «чудесного», содержащегося в реальной действительности или скрытого в глубинах человеческой психики. Метафорическая fantasy воплощает авторскую мечту об идеале, отражает романтически приподнятое восприятие «настоящего», т. е. истинно человеческого, душевного и духовного в жизни.

Герои данной разновидности fantasy чаще всего одинокие мечтатели — тонко чувствующие и остро переживающие несовершенство реального мира люди. Их главная особенность заключается в том, что они воспринимают жизнь «не так» — сложнее, полнее, богаче, чем окружающие. Нередко героем становится человек, представляющийся родным и близким опасным фантазером, а то и попросту душевнобольным. В этом отношении метафорическая fantasy выступает как одна из наследниц богатейшей литературной традиции — от У. Шекспира и Ф. Рабле до Н. Гоголя и Ф. Достоевского — традиции изображения чудаков и безумцев, обладающих нестандартным, «естественным» взглядом на мир.

Романтики и мечтатели населяют произведения А. Грина, С. Лагерлеф, Д. Папини. Сложную психологическую подоплеку имеет f-посылка в романах Л. Перуца «Мастер Страшного суда» и Ж. Рэя «Город Великого страха». Ярко представлена метафорическая (ее обозначают также как «романтическую» и «психологическую») fantasy в творчестве русских символистов, например А. Белого и Ф. Сологуба. В послевоенные десятилетия в том же ключе написаны «Дженни Вильерс» и «31 июня» Д. Б. Пристли, «Человек в картинках» Р. Брэдбери, «Тигр Тома Трейси» У. Сарояна, «Милости просим, леди Смерть» Г. Каттнера, повести и рассказы Р. Янга и П. Бигля.

Третий тип fantasy обычно именуют «ужасной» или «черной» фантастикой. «Истинная реальность» здесь вторгается в обыденность в своей зловещей и недоступной для понимания простого смертного ипостаси. Еще недавно видевшийся таким прочным мир оказывается лишь тонкой оболочкой, скрывающей головокружительную бездну. Из нее приходят к читателю вампиры Б. Стокера и М. Элиаде, демоны Г. Лавкрафта и Р. Блоха, жители «затерянных миров» К. Э. Смита, как ранее приходили персонажи Э. По и П. Мериме («Локис», «Венера Илльская»), В. Одоевского и А. К. Толстого («Граф Калиостро»).

Своими истоками «ужасная» fantasy восходит к фольклорным быличкам многовековой давности, но достаточно длинен перечень ее авторов и в наши дни. В нем имена С. Кинга и А. Левина, Ф. Лонга и У. Блэтти и многие другие. Отечественная (русскоязычная) литература такого рода пока в стадии становления. Среди наиболее удачных ее образцов — «Альтист Данилов» В. Орлова (хотя f-посылка здесь выступает в синтезе с сатирической условностью и рациональной фантастикой), появившиеся в последние годы романы и повести «Детский мир» А. Столярова, «Многорукий бог Далайна» С. Логинова, «Пасынки восьмой заповеди» Г. Л. Олди.

Наконец, четвертую и едва ли не самую многочисленную в наши дни группу произведений, претендующих ныне на монопольное использование термина «fantasy», составляет так называемая «героическая» fantasy, или fantasy «меча и волшебства». F-посылка (это обозначение в данном случае формально, поскольку гипотеза сильно редуцирована и может быть изложена с равным успехом в

категориях *fantasy* и РФ) и вообще фантастика как элемент необычайного превращается здесь в декорацию, своеобразный принцип эстетического оформления пространственно-временного континуума, в котором развивается приключенческий сюжет.

Целью изображения бесчисленных «хроник», будь то «Хроники Эмбера» Р. Желязны или «Хроники Корума» М. Муркока, «Колдовской Мир» Э. Нортон или «Миф-приключения» Р. Асприна, становится цепь авантюрных походов современного Одиссея или Бовы-королевича. Мировоззренческие основы f-посылки для подобной литературы не важны, достаточно, чтобы мир, где живет герой, выглядел непохожим на обычный. Для создания «необычности» авторы привлекают штампы самых разнообразных литературных жанров: схватки на мечах и борьба с черной магией соседствуют с идеями научного прогресса и технологической революции, параллельные пространства и инопланетные цивилизации мирно уживаются с земным Средневековьем, далеким будущим или эпохой палеолита.

Современная «героическая» *fantasy* (ее расцвет приходится на вторую половину XX в.) — потомок романских циклов о «затерянных мирах» Э. Планкетта, Р. Говарда, А. Меррита и Г. Р. Хаггарда, но имеет и более давние литературные корни. Она эксплуатирует присущий современности интерес к мифологическим моделям мира — естественно, переосмысленным на основе накопленных наукой сведений об архаичной мифологии и принципах мифологического мышления.

У истоков «героической» *fantasy* стоит не только романтическая фантастика Э. Т. А. Гофмана и Г. Х. Андерсена, но и мифологическая эпопея Д. Р. Р. Толкиена («Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец») и сказочный цикл К. С. Льюиса «Хроники Нарнии». До сих пор в лучших образцах *fantasy* «меча и волшебства» («Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин, «Ведьмак» А. Сапковского) слышны отзвуки идей этих писателей: f-посылка, несмотря на неизбежную неточность мотивации, вводится в жесткие рамки, мир существует на основе магических законов, более или менее корректно сформулированных автором.

Художественный мир *fantasy*. Покажем теперь, как проявляются закономерности модели мира *fantasy* («истинной реаль-

ности») в каждой из выделенной нами групп произведений⁷⁸. В качестве примеров рассмотрим романы Г. Майринка «Ангел Западного окна» (1927), А. Грина «Бегущая по волнам» (1928) и М. Элиаде «Девушка Кристина» (1936), представляющие соответственно философскую, метафорическую и «ужасную» *fantasy* высокого художественного уровня.

Эти три писателя и в жизни были незаурядными людьми. На творчество Г. Майринка, принадлежавшего по своим эстетическим установкам к сформировавшейся в конце XIX — начале XX в. Пражской немецкой школе, в равной степени оказали влияние литературный контекст и особенности личности писателя. Незаурядную натуру, склонную к постоянному поиску в собственной судьбе знаков «иных сфер», сформировали и обстоятельства рождения (Майринк был незаконным сыном венского министра и актрисы), и перипетии биографии: постоянные переезды, учеба в Мюнхене, Гамбурге и Праге, затем путешествия по разным странам вплоть до окончательного поселения в Швейцарии; судебный процесс по обвинению в использовании спиритизма в коммерческой деятельности (Майринк одно время возглавлял в Праге торговый банк); знакомство с различными оккультными школами Европы и Азии.

Реальные жизненные впечатления в субъективной, гротескно-фантастической форме отразились в романах Майринка «Голем» (1915), «Зеленый лик» (1915), «Вальпургиева ночь» (1917), «Белый доминиканец» (1921) и «Ангел Западного окна» (1927). Из-за сложности художественной формы и религиозно-философской символикой литературная судьба романов оказалась не слишком удачной. После успеха «Голема» популярность Майринка постепенно падала, и выпуск «Белого доминиканца» и «Ангела Западного окна» остался практически незамеченным. В 1930–50-е гг. о Майринке забыли, и лишь в начале 1960-х гг. он был объявлен духовным вождем нового поколения авторов *fantasy* мистического и «ужасного» типа.

М. Элиаде (1907–1986), родившийся и выросший в Румынии, но большую часть жизни проведший в Индии, Франции и США, рано увлекся восточной философией и архаичной мифологией, получив большую известность как автор трактатов «Миф о вечном возвращении», «Шаманизм и архаические приемы экстаза», «Образы и

символы», трехтомной «Истории религиозных идей». Художественные произведения Элиаде — романы «Майтрейи» (1933), «Купальская ночь» (1955), «Девушка Кристина» (1936) и ряд новелл — были своего рода побочными продуктами его научного творчества, способом художественного осмысления интереснейшего и разнообразнейшего религиозно-философского материала.

«Девушка Кристина» представляет собой образец внушительного «вампирического» течения в рамках *fantasy*. Достойно продолжая традиции А. К. Толстого и Б. Стокера, Элиаде создает оригинальный вариант сюжета, насыщенный мотивами «земной» и «небесной» любви, кровных уз и семейных проклятий, воплощений и перевоплощений человеческих душ.

Произведения А. Грина (1880–1932), подобно романам Майринка, не были до конца поняты и оценены современниками. Начав печататься еще в 1910-е гг. после работы в цирке и службы в армии (а до того побывав и матросом, и грузчиком, и даже золотоискателем), Грин получил признание только в 1960-е гг., когда превратился в одного из самых издаваемых в СССР авторов, кумира молодых читателей. Тогда же выяснилось, что многие аспекты его творчества — созданная писателем вымышленная Страна Гринландия со своей собственной географией, из которой ныне всем знакомы и Лисс, и Гель-Гью, и Зурбаган; художественное совершенство вымысла в романах «Блистающий мир» (1925), «Бегущая по волнам» (1928), новеллах «Крысолов» (1924) и «Фанданго» (1927), лирический и романтический пафос фантастических произведений — позволяют отнести Грина к числу основоположников современной *fantasy*. Но одновременно было отмечено: «его проза с трудом поддается точной жанровой классификации, и всякая привязка к уже существующим “ярлычкам” неизбежно ведет к искажению реального — уникального — места Грина в отечественной литературе»⁷⁹.

Романы всех названных авторов едва ли поддаются классификации на основе единого, пусть и достаточно общего признака, такого, как *f*-посылка. «Автор фантастических произведений в стиле *fantasy*» — определение, может быть, отнюдь не главной грани таланта и Майринка, и Грина, и Элиаде. Но именно эта грань наиболее отчетливо характеризует, на наш взгляд, и особенности мироощущения этих писателей, и присущую им художественную

манеру. Средствами *fantasy* они выражали собственную, во многом общую для них философию бытия. И сходство концепций с точки зрения задач нашего исследования оказывается более важным, чем бесспорная оригинальность стиля каждого из художников.

Принципы организации повествования. Остановимся вначале на способах введения героя и читателя в мир чудесного, которые используют Майринк, Грин и Элиаде. В трех избранных нами романах «истинная реальность» открывается персонажам внезапно, заставляя их врасплох, вызывая максимальное напряжение мыслей и чувств. Мир вокруг будто бы остался прежним, но это обманчивое подобие: на самом деле он совсем не тот, что был.

В «Бегущей по волнам» чудеса формально начинаются с обрывка фразы, которую сказал незнакомый женский голос и слышал только герой. Но фактически «истинная реальность» вступает в свои права гораздо раньше, буквально с первых же строк романа. «Мне рассказали, — сообщает Томас Гарвей, — что я очутился в Лиссе благодаря одному из тех резких заболеваний, какие наступают внезапно. Это произошло в пути. Я был снят с поезда при беспамятстве, высокой температуре и помещен в госпиталь» (5)⁸⁰. Так в роман вводится столь важная для *fantasy* в целом тема болезни, горячечных видений, временного помрачения рассудка. Может быть, все случившееся только пригрезилось герою? Он вообще не знает, с чего начались чудеса, и вынужден полагаться на слова других: «Мне рассказали...»

В «Девине Кристине» действие также начинается внезапно, развиваясь от странного к «ужасному». Читатель знакомится с героями — Егором, художником, гостящим в одном из румынских поместий, и Сандой, его приятельницей и дочерью хозяйки имения, — у дверей столовой, войдя в которую вслед за ними тут же узнает, что в поместье творятся непонятные вещи. Дожнет домашняя птица, разбегаются слуги, взволнованы крестьяне; хозяйка дома, госпожа Моску, подвержена загадочным припадкам забывтья, ее младшая дочь Сими́на видит странные сны, а присутствующий на обеде историк Назарие испытывает внезапные приступы леденящего страха. И ко всему этому имеет непосредственное отношение таинственная «тетя Кристина» —

умершая при невыясненных обстоятельствах много лет назад сестра госпожи Моску.

Предыстория событий, переход от обыденного состояния мира к «истинной реальности» попросту опущен автором. Из отрывочных реплик персонажей читатель лишь позднее узнает, что еще неделю назад в имении кипела привычная жизнь и гостило множество людей, а ужасные происшествия начались, по-видимому, с тех пор, как Егор имел несчастье понравиться Кристине, в действительности не умиравшей никогда и ведущей призрачное существование вампира. К моменту начала действия «истинная реальность» вот уже несколько дней властвует над еще не подозревающими о ней персонажами.

Наконец, в романе Майринка рассматриваемый переход совершается будто бы постепенно. Герой, австрийский барон, последний представитель древнего английского рода, получает в наследство от умершего кузена пакет, хранящий семейные реликвии. Разбирая их, барон Мюллер все более увлекается перипетиями судьбы своих предков, пока не начинает полностью отождествлять себя с одним из них — придворным алхимиком королевы Елизаветы Джоном Ди. Параллельно вокруг героя сплетается цепь загадок и тайн, чудеса настойчиво вторгаются в его жизнь, отрезая от других людей и от современности, на которую он теперь смотрит совершенно иными глазами, взглядом из вечности.

Казалось бы, все это придет потом, а в начале повествования герой здрав рассудком и ничем не отличается от окружающих. Но и здесь нужный для *fantasy* тон задает первая же фраза романа: «Странное чувство, — размышляет герой, — человек уже умер, а отправленный им пакет только сейчас попадает ко мне в руки! Кажется, тончайшие невидимые нити исходят из этой потусторонней посылки, наводя нежную, как паутина, связь с царством теней» (35). «Царство теней» мгновенно и властно вторгается в душу героев всех трех романов — Мюллера, Гарвея, Егора, и вот они уже опутаны «истинной реальностью», захвачены ею целиком.

Отсвет чудесного мира *fantasy* ложится и на остальных действующих лиц, в конечном итоге определяя само построение системы персонажей. Она может быть различной, от разветвленной

по своим связям и параллелям у Майринка до лаконичной, сведенной всего лишь к нескольким типам характеров у Грина. Несколько изменяется и возложенная на систему персонажей смысловая нагрузка, хотя общая задача у нее, как и у всей системы художественных средств, одна: выявить отношение главных героев, а затем и читателя к «истинной реальности».

В романе Майринка «истинная реальность» расщеплена на лагерь сил Добра и Зла, не знающих примирений и полутонов. Изнутри же оба лагеря пронизаны сложной сетью пространственно-временных и мифологических соответствий. Каждый персонаж имеет свои «ипостаси» в планах прошлого // настоящего // вечного и в планах земного // сверхъестественного. Так, древнее злое божество Исаис Черная в земном и современном действии воплощении оказывается кавказской княжной Асайей Шоткалунгиной; подруга Джона Ди является и экономкой Мюллера; антиквар Липотин был известен в Англии XVI в. под именем «москаля Маске» и т. п. «Злым» персонажам подчеркнуто противопоставлены «добрые» двойники: Асайе — Яна, Бартлету Грину, верному слуге Исаис Черной, — Теодор Гертнер, умерший друг и ангел-хранитель Мюллера.

Схожий принцип строения имеет система персонажей в романе Элиаде — вплоть до непосредственных совпадений с текстом произведения Майринка. Мюллеру во сне с предупреждением об опасности является Теодор Гертнер, Егору — умерший несколько лет назад однокурсник Раду Пражан. Оба персонажа похожи и не похожи на себя при жизни. Точнее, они носят маски когда-то живших людей, но эти маски нужны фактически только как маркировка принадлежности к лагерю Добра и призваны обеспечить доверие героев.

Однако у Элиаде характерное для Майринка бескомпромиссное противопоставление вселенских Добра и Зла осложнено дополнительными смысловыми оттенками. Это выражается в любовном конфликте, выписанном с блестящим психологизмом. Кристина, ради любви преодолевающая границу смерти и жизни, уже не может целиком принадлежать миру зла.

Интересной особенностью системы персонажей «Бегущей по волнам» является отсутствие «злого» сверхъестественного полюса. Воплощенному средствами фантастики Добру (Фрези

Грант) противостоит не мистическое зло, а обыденная приземленность и пошлость, которые на поверку оказываются едва ли не страшнее злых чудес. Практицизм и меркантильность определяют позицию Граса Парана и его сторонников, стремящихся уничтожить памятник Фрези Грант ради освобождения места под склады. Но нежелание порвать с привычными представлениями о мире определяет и судьбу чуждой пошлости поэтической Биче Сениэль, приводя к разрыву между ней и Гарвеем.

Умение (и желание) воспринять чудесное в мире становится у Грина главным критерием оценки. Роман «Бегущая по волнам» максимально заостряет центральную для *fantasy* всех типов проблему: испытание героя «истинной реальностью».

Критерии оценки героя. Для героев, находящихся «внутри» событий, развертывание *f*-посылки — всегда психологическая травма, обусловленная как минимум двумя причинами. Первая, самая важная — страх, ужас, гораздо реже — радостное удивление перед открывшимся новым бытием с его собственными непонятными законами. Чем увереннее ощущал себя герой ранее, тем беспомощнее он теперь. «Истинная реальность» живет по своим правилам и тем опаснее, чем больше внешне похожа на прежний порядок: пугает именно знакомое, оказывающееся незнакомым.

«Постепенно до моего сознания доходит, — описывает свои ощущения персонаж Майринка, — что я “по ту сторону”, в царстве причин. Здесь все такое, как “по сю сторону”, и в то же время совершенно иное; обе эти половинки похожи друг на друга, как лицо одного и того же человека в детстве и в глубокой старости...» (442). Герой беззащитен: он уже знает — мир не тот, что прежде, — но еще не знает, как в нем себя вести. А события торопят, и речь чаще всего идет о жизни и смерти.

Вторая причина психологического шока — тоска по привычному, ранее, быть может, и казавшемуся скучным, но сейчас представляющемуся таким родным и уютным миру. Прежние мысли, переживания, поступки внезапно оказываются даже не бессмысленными, а просто ненужными; герой ощущает небывалую душевную обнаженность и освобождение от самого себя.

В полном одиночестве, лицом к лицу с «истинной реальностью» герой вынужден определять свою новую линию поведения. Это одиночество персонажа (или группы персонажей) является принципиальной установкой *fantasy*. Мы уже говорили, что в рациональной фантастике герой, даже оказавшись один на далекой планете, подсознательно ощущает себя представителем человечества, словно чувствуя за спиной опору всей земной цивилизации.

Для *fantasy* же важен человек «как таковой», в своих индивидуальных проявлениях. Здесь нельзя сказать, что тем или иным образом на сверхъестественное реагирует такой-то социальный слой, такая-то нация и т. п. Зато герои *fantasy* — всегда психологически разработанные, пусть с большей или меньшей (к сожалению, в *fantasy* «меча и волшебства» весьма малой) глубиной, характеры, запоминающиеся ярче, чем рационально-фантастические, сказочные и мифологические персонажи.

По способу поведения в «истинной реальности» мистическая и метафорическая *fantasy*⁸¹ знает, обобщенно говоря, два типа героя. Первый отвергает новый мир, стремится во что бы то ни стало вернуться в рамки обыденности. Второй сразу или постепенно сживается с этим миром, в конечном итоге ощущая себя живущим лучше и полнее, чем прежде. Вернуться к привычной жизни стремятся люди обыкновенные, ничем, в том числе и набором «стандартных» негативных качеств, не отличающиеся от среднестатистического современника. Остаться в «истинной реальности» решаются романтики, чудаки и идеалисты.

Автора произведения может интересовать вживание в «истинную реальность» как давнего и убежденного ее сторонника (Гарвей), так и человека, до сих пор не подозревавшего о своей тайной тоске по ней (Мюллер). В «Ангеле Западного окна» рассказывается о постепенном уходе изменяющего свой внешний и внутренний облик героя в «истинную реальность» и, соответственно, все большем его удалении от окружающих, живущих по старому. Быстрее акклиматизируются те, кто в старом мире был недоволен его рутинностью и равнодушием к душевным порывам. В «Бегущей по волнам» герой, знакомясь с Фрези Грант, лишь получает подтверждение всегда существовавшей в нем уверенности: реальный мир вовсе не так «обыкновенен» и чудеса в нем более распространены, чем принято считать.

Между стремящимися вернуться и решившими остаться неизбежно возникает конфликт, часто окрашивающий неповторимую атмосферу *fantasy* в трагические тона. Взаимопонимание между этими группами невозможно: психологически они действительно принадлежат разным мирам.

Способов разрешения конфликта в распоряжении писателя оказывается только два. Для не сумевших или не желающих приспособиться — силой вернуть привычное мировосприятие, уничтожив фантастический фактор (поэтому никто не тушит пожар замка, где жила девица Кристина) или объявив случившееся не бывшим («Другой голос, звонкий и ясный, сказал мягко, подсказывая ответ: “Гарвей, *этого не было?*”», 154). Но выход из «истинной реальности» без потерь, а точнее, без изменений в самом себе невозможен, и даже самые здравомыслящие герои, столкнувшись с нею, перестают быть теми, что прежде. Даже выражающая мнение почтенных обывателей газета «Городской вестник» вынуждена признать в финале романа Майринка: «Так что, как ни странно, а сумасбродные фантазии барона Мюллера были далеко не бесосновательны» (460).

После случившегося с ними не сохраняют свой здравый прагматизм и беспечную жизнерадостность персонажи романа Элиаде: Егор, Назарие, доктор. А вынужденные вновь подчиниться ритму обыденного существования романтики типа Гарвея, Дэзи, Филатра отныне обретут мощную нравственную поддержку: опорой им будет служить сам факт существования «истинной реальности».

Однако для «романтиков» предпочтительнее иной выход — уйти в «истинную реальность» еще дальше, окончательно разорвав связи с обычной жизнью. Так поступают барон Мюллер, Теодор Гертнер, Фрези Грант. И ранее они вступали в конфликт с повседневностью, хотя и не позволяли себе до конца признать этот факт. Представившаяся возможность ухода воспринята ими, несмотря на разрыв с миром людей, как единственный способ самореализации и вообще «сохранения себя».

«Истинная реальность» принимает разные облики, но неизменным в ней остается одно: освобождение от условностей, обмана и фальши, окружающих человека в привычном мире. Отношения между людьми выступают здесь в своей изначальной, обычно скрытой от глаз форме. Конечно, заострение, доведение

до предела эмоций, конфликтов, взаимных влечений и антипатий таит в себе опасность упрощения, идеализации, но оно необходимо для осуществления главного принципа «истинной реальности» — восстановления «вышей» справедливости.

Во-первых, «пороки» героя, от которых он страдал прежде и о которых так любили напоминать ему близкие и друзья, не говоря уже о недоброжелателях, оказываются в «истинной реальности» редкими достоинствами и подлинными духовными ценностями. Идеализм и мечтательность, нравственный максимализм, неотягощенность бытом — необходимые условия существования в мире *fantasy*. Во-вторых, «истинная реальность» чаще всего предполагает резкую поляризацию сфер Добра и Зла, выступающих здесь как категории вселенского масштаба. Ощувив себя на стороне сил Добра, герой становится если не физически, то морально неуязвимым. Но его жизнь теряет при этом индивидуальный, действительно неповторимый характер частной судьбы, превращаясь в служение Вечности, подчиненное Долгу.

Однажды сделав выбор, герой уже не волен распоряжаться собой. Так существование Фрези Грант превратилось в вечный бег по волнам к далекому острову, а персонаж Майринка оказался навсегда заключен в алхимической лаборатории Эльзбетштейна. Но взамен герои получают возможность общения с «высшими силами», космическими сверхиндивидуальностями, борьба которых и формирует облик бытия. Особая притягательность *fantasy* заключается в том, что в предлагаемой интерпретации реальности она одухотворяет мироздание («Что, как не греза духа, есть мир?..» — спрашивает Егора девица Кристина, 96), приписывает ему нравственный абсолют и сообщает природе человеческие помыслы и оценки.

Смысл «истинной реальности». Таким образом, если пытаться определить специфику и функции модели мира, создаваемой средствами *fantasy*, следует признать, что ее задачей является *воплощение мира во всей полноте, в единстве «повседневного» (рационального) и «необычайного» (чудесного)*. Ведь «истинная реальность» — не просто изображение средствами фантастики сверхъестественных слоев бытия, а именно *целостная картина мира*, включающая на равных правах с обыденными и сверхъестественные слои.

Для *fantasy* очень важна принципиальная неразличимость реального и нереального, возможного и невозможного, выражающая сложность мироздания. На эту неразличимость указывает у Майринка один из персонажей: «Я тут же строго потребовал во имя Троицы единосущной ответственность, кто он теперь — призрак бесплотный или Бартлет Грин собственной персоной, коль скоро он какими-то неведомыми путями вернулся с того света. Бартлет, как обычно, рассмеялся своим глухим смехом... нет, он, конечно, не призрак, а живой, здоровый и самый что ни на есть настоящий Бартлет Грин, и пришел не с “того” света, а с этого, ибо мир един и никакого “загробного” нет, зато имеется неисчислимое множество различных фасадов, сечений и измерений, вот и он теперь обитает в несколько ином измерении, так сказать, на обратной стороне» (111).

Заставить читателя не просто разглядеть «обратную сторону» реальности, но, совершив духовное усилие, осознать «единство мира во множестве измерений» и призвана *fantasy*. Авторский взгляд, который в идеале должен разделить и читатель, выражает героиня Грина: «И вот это я скажу за всех: Томас Гарвей, вы правы. Я сама была с вами в лодке и видела Фрези Грант, девушку в кружевном платье, не боящуюся ступить ногами в бездну, так как и она видит то, чего не видят другие. И то, что она видит, дано всем: возьмите его!» (166).

В этой доступности «истинной реальности» для каждого человека кроется одна из главных причин эмоциональной притягательности *fantasy*. Она более, чем любой другой тип вымысла, обеспечивает возможность сопереживания героям и рождает чувство сопричастности их судьбам. Читая *fantasy*, *веришь*, пусть и невольно, что мир именно таков, каким она изображает его: настолько чутко улавливает и мастерски реализует она присущие любому тайные мечты о чуде, об удивительной, полной загадок и тайн жизни в противовес надоевшим повседневным заботам.

«Истинная реальность» дает читателю ощущение полноты бытия, пусть и «ужасного», полного смертельных опасностей, требующего предельного напряжения сил. Но она же внушает и ощущение безопасности, уюта, защищенности привычного мира, когда в финале снимает фантастическую посылку или исчерпывает возникшие на ее основе конфликты, возвращая душевное рав-

новесие героям и читателю. Достичь этого можно, например, объявив случившееся иллюзией, ошибкой, розыгрышем, цепью совпадений (как это делают Биче Сениэль или жители квартала, где расположен дом барона Мюллера), уничтожив, хотя бы формально, следствия развертывания f-посылки и «устранив» из плана обыденности ушедших с «истинной реальностью» героев.

Наконец, если автор вообще не хочет восстанавливать привычную картину мира, эмоциональное напряжение, с которым читатель следил за перипетиями судеб персонажей, снимается демонстрацией способности положительных героев к счастливому бытию в новом мире: «Я повинуюсь себе и знаю, чего хочу, — говорит Фрези Грант. — Для меня там одни волны, и среди них один остров; он сияет все дальше, все ярче. Я тороплюсь, я спешу; я увижу его с рассветом» (62).

Перечисленным способам соответствуют разные типы эмоциональной разгрузки и читательского удовлетворения (катарсиса). В первом случае: «Да ничего и не было, можно жить спокойно». Во втором: «Было и прошло, можно жить как прежде». В третьем: «Ну, кажется, все обошлось, можно не волноваться». Но если финал трагичен, облегчение будет испытано, когда читатель захлопнет книгу: «Да это же все выдумки, в жизни так не бывает!»

Благодаря широте и отсутствию строгой мотивации посылки *fantasy* легко уживается с другими разновидностями вымысла. Она свободно сосуществует со сказкой («Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери), притчей («Расторжение брака» К. С. Льюиса) и мифом («Мастер и Маргарита» М. Булгакова), внося в текст, на поверхностный взгляд, элемент «ужасности», «мистичности» и «потусторонности», а точнее, «чудесности», сообщая поэтичность и глубину нашим представлениям о вселенной.

Функциональность синтеза двух типов фантастики. Мы завершили последовательную характеристику моделей реальности, создаваемых средствами рациональной фантастики и *fantasy*. До сих пор мы обращали внимание преимущественно на *различия* между этими моделями, связанные прежде всего с особенностями соответствующих типов мировосприятия. Однако, несмотря на свою очевидность, расхождения отнюдь не являются принципиальными.

Доказательством тому служит немалое количество произведений, в которых две модели совмещаются. Речь в данном случае идет не о простом сочетании мотивов НФ и *fantasy* и даже не о комическом переосмыслении рациональной фантастики в духе ее «волшебной» соперницы, что особенно популярно у современных фантастов — от А. и Б. Стругацких («Понедельник начинается в субботу») до К. Саймака («Заповедник гоблинов»), Р. Шекли, Г. Каттнера, И. Варшавского, В. Берестова, — а именно о *взаимном проникновении моделей, своего рода «прорастании» одного типа фантастики в другой.*

Ярким примером подобного синтеза может считаться «Космическая трилогия» К. С. Льюиса, написанная в 1939–45 гг. Льюис, к моменту создания трилогии известный английский писатель, раскрывающий в своем творчестве религиозные и нравственно-философские проблемы, автор трактатов «Страдание», «Человек отменяется», «Просто христианство» и религиозно-философских притч «Письма Баламута» и «Расторжение брака», свое новое произведение неожиданно для читателей и критики начинает в духе рациональной фантастики конца XIX в., буквально повторяя фантастические посыпки и сюжетные схемы Ж. Верна и Г. Уэллса.

Однако постепенно, от первой книги к третьей, непосредственно в рамках рационально-фантастической гипотезы (путешествие на другие планеты, искусственное продление жизни и т. п.) происходит нарастание «чудесного» элемента. В трилогии все настойчивее звучат мотивы *fantasy*, соединяя в последней части традиционные научную и мифологическую картину мира в единую непротиворечивую авторскую концепцию.

Переосмысление рационально-фантастической модели в духе *fantasy* непосредственно выражается в композиционном строении трилогии и в изменении трактовки и функций центральных персонажей. В начале повествования (роман «За пределы Безмолвной планеты») главный герой, филолог Рэнсом, оказывается пленником на космическом корабле, летящем к Марсу. Во второй части (роман «Переландра») он, уже в качестве «посланца духа», сверхъестественным образом переносится на Венеру, чтобы предотвратить грехопадение вновь созданного на этой планете человечества. В третьей книге («Мерзейшая мощь») Рэн-

сом выступает как орудие Господа, предотвращающее нравственную катастрофу, угрожающую на сей раз его родной Земле.

В числе писателей, чьи идеи использует и развивает в своей трилогии Льюис, можно назвать и Вольтера — автора «Микромегаса», и Д. Эстора, в романе которого «Путешествие в другие миры» (1894) космические полеты служат мистическому общению человеческих душ. Но только у Льюиса «истинная реальность» *fantasy* выступает не как отрицание или пародийное переосмысление материалистического мира РФ, а именно как его дополнение, бесконечное расширение, многократно увеличивающее глубину изображения.

В первой книге трилогии Льюис воспроизводит даже не каноны, а именно штампы рациональной фантастики эпохи ее становления, причем с такой буквальностью, что это наводит на мысль о скрытой иронии. Здесь и неизбежный элемент случайности и тайны (в заброшенном доме физик Уэстон и его помощник, скрываясь от мира, строят космический корабль; в их убежище неожиданно для самого себя попадает Рэнсом), и подробное изложение путешествия с описанием внутреннего устройства летательного аппарата, и авантюрный элемент (похищение главного героя для передачи кровожадным марсианам).

Основной оппонент Рэнсома, Уэстон, представляет собой вариант традиционного для американской *science fiction* 1920–30-х гг. образа «сумасшедшего ученого», не останавливающегося ни перед чем ради осуществления собственной научной идеи. Именно в уста этого героя, произносящего перед владыкой Марса монолог о величии науки, Льюис вкладывает квинтэссенцию философии НФ. В речи Уэстона звучат все ее основные темы, переосмысляемые автором с точки зрения ученого-гуманитария и глубоко верующего человека. Уэстон говорит о космических полетах, покорении чужих планет, контактах между разными формами разума, интеллектуальном союзе галактик, но бессилён объяснить, какие материальные и духовные ценности, кроме неуклюжей и мало для кого полезной техники и плоской философии линейного прогресса, понесет человечество к иным мирам.

Парадокс заключается в том, что собеседником Уэстона в данном эпизоде оказывается сверхъестественное существо — Уарса (архонт) планеты Марс, а разумные существа Солнечной системы

в трилогии Льюиса мыслят категориями христианской морали. «Истинная реальность» *fantasy* с населяющими ее ангелами (эльдилами) и демонами, с вселенским конфликтом Добра и Зла, греха и благодати сталкивается у Льюиса с привычной читателю научной картиной мира, рождая у главного героя эффект внезапного прозрения и обретения истины.

Сам Рэнсом, будучи профессиональным филологом, вначале воспринимает окружающее в русле хорошо известных ему рационально-фантастических схем: по-настоящему разумен лишь человек, привык считать он; странный для землянина облик обитателей Марса, скорее всего, свидетельствует об их кровожадности; отсутствие машин — несомненный показатель неразвитости общества. Рутинность представлений лежит в основе недоразумений при встречах Рэнсома с жителями Марса и Венеры.

Но, являясь воплощением авторской концепции гармоничной личности, герой Льюиса наделен способностью к внутренней эволюции, к переосмыслению бытия и своего места в нем. Рэнсом духовно подвижен и, столкнувшись с «истинной реальностью», оказывается в силах примирить ее законы с требованиями рассудка и совести. Усилием духа и воли он отбрасывает прежние представления о мире, начиная с его физической природы и кончая смыслом существования.

Во второй книге звучание рационально-фантастических мотивов значительно ослабевает. Если появление героя на Венере в качестве посланца иной цивилизации, уже прошедшей этапы развития, только предстоящие аборигенам, еще можно воспринять в духе НФ, то сам способ путешествия Рэнсома (его в прозрачном ящике переносит на другую планету Уарса Малакандры) и конфликт, участником которого он становится (предотвращение грехопадения первой венерианки), целиком находятся в сфере *fantasy*.

В ее же духе изменяется нрав соперника Рэнсома — Уэстона. Оставаясь внешне землянином и ученым, он превращается в пустую оболочку, которой владеет дьявол. «Несомненно, это был Уэстон — и рост его, и сложение, и цвет волос, и черты лица можно было узнать. И все же он страшно изменился — не то чтобы заболел, а просто умер... И тут, отбросив логику, отбросив все привычки разума, просто не желавшего принимать эту мысль, Рэнсом понял, что перед ним — не человек. Уэстон

умер, а тело не разлагается и ходит по Переландре, движимое какой-то иной жизнью»⁸².

Во втором романе трилогии интрига — ведущий для НФ приключенческого типа двигатель сюжета — постепенно уступает место борьбе духа, философским спорам, характерным для социальной фантастики и *fantasy*. Отзвук привычного мира научной фантастики несут в себе только обрамляющие сюжет эпизоды экспозиции и финала, где друзья Рэнсома, такие же трезвомыслящие англичане, как и он сам когда-то, не зная, что думать о происходящем, провожают его в путешествие и встречают после возвращения на Землю.

Третью часть «Космической трилогии», несмотря на сохраняющуюся в ней событийную насыщенность действия, можно интерпретировать как религиозно-философский трактат визионера, подобный повествованию о жизни Небес Э. Сведенборга или «Розе мира» Д. Андреева. Рэнсом становится здесь сознательным орудием Малельдила, верховного существа, управляющего миром, который осмысливается в христианском ключе, но с привлечением и более ранних языческих мифологических мотивов. Влияние последних особенно ощутимо в образе Мерлина, восстающего от многовекового сна древнего мага, и в облике духов (уарс) планет и их земных двойников.

Образы Рэнсома и его бывшего оппонента Уэстона словно «дематериализуются», теряют личностные характеристики, делаясь символическими выражениями нравственных полюсов мироздания. Уэстон больше не появится во плоти; лишь упоминания о нем как об учителе и вожде звучат в разговорах его последователей. Рэнсом, хотя и сохраняет телесность, перестает быть «вполне человеком».

Авторское внимание переносится на других персонажей, обыкновенных людей — таких, как Джейн и Марк Стэддок, миссис Мэггс, доктор Димбл, — оказавшихся в ситуации нравственного выбора. Им предстоит решить, чью сторону принять в разворачивающейся борьбе жителей маленького городка Эджстоу против всемогущего научного института (его название сокращается как ГНИИЛИ), претендующего на их земли, — а на самом деле во вселенском конфликте разума и морали. Сложность выбора усугубляется еще и тем, что большинство персонажей, подобно

Рэнсому, — ученые, пусть и гуманитарного склада, а Марк Стэддок, главный герой, и сам мечтает работать в новом институте.

Если в первом романе Льюиса доминировала рационально-фантастическая модель мира, хотя и оказывающаяся чрезмерно упрощенной, сведенной к простой схеме в финале, а во второй книге господствовала «истинная реальность» *fantasy*, то в завершающей части трилогии модели взаимно перекрывают друг друга. С одной стороны, столь привычная для НФ философия научного прогресса в изложении сотрудников ГНИИЛИ и государственных чиновников становится у Льюиса воплощением бескомпромиссного рационализма, разрушающего естественную среду обитания человека и нравственно губящего мир, а принятие «истинной реальности», т. е. признание бытия сверхъестественных сил во вселенной, становится залогом спасения мира. С другой стороны, эти концепции, по Льюису, не способны и существовать отдельно.

Автор отнюдь не отрицает рационализм и науку, он лишь призывает наполнить их духовностью и моралью. Одержавшие победу над силами зла герои романа «Мерзейшая мощь» — и ученые, и духовные наставники одновременно. Оплотом одухотворенной науки становится колледж в Эджстоу, где работал до ухода в ГНИИЛИ и куда, по всей видимости, вернется Марк. Ведь не случайно здание колледжа стоит на краю священного Брэгдонского леса, а там едва ли не со времен короля Артура сохраняется «колодец Мерлина».

Благодаря неразрывному единству трех типов вымысла — рациональной фантастики, *fantasy* и мифологической условности — трилогия Льюиса раскрывает перед читателем единый многомерный мир, на восприятие которого относительно несложно настроиться даже убежденному рационалисту. Читатель словно нравственно растет вместе с главными героями, ощущая себя то «божьем воином», то духовным вождем заблуждающихся, проходя по ступеням раскрытия величия человеческих интеллекта, души и духа. Проблематика РФ предстает у Льюиса в широчайшем философском осмыслении, характерном для *fantasy* и мифа, — и, несмотря на авторскую критику упрощенной схемы научно-технического прогресса, многократно выигрывает от подобного контекста.

Подведем итоги. Итак, для модели бытия, создаваемой средствами рациональной фантастики, определяющими признаками мы считаем:

- единую фантастическую посылку, логически мотивированную в рамках современной автору научной картины мира;
- самостоятельную художественную значимость рационально-фантастической гипотезы, нередко обуславливающую привлекательность произведения для читателя;
- создание иллюзии достоверности (рационально-фантастическая посылка «вписана» в реальность в качестве нового фактора, не разрушающего привычные представления о мире);
- моделирование реальности на основе нескольких действительно присущих ей и отобранных автором факторов и тенденций, имеющих широкое общественное значение; социологический анализ; постановка социальных проблем и выработка научных прогнозов;
- преобладание глобальной научной, социальной, философской проблематики над воссозданием частных судеб и конкретных обстоятельств; подчинение всех художественных средств развитию рационально-фантастической посылки, нередко с отказом от бытописания, психологизма, любого рода изобразительных деталей, индивидуальных характеров, неповторимых ситуаций;
- выдвигание на передний план «человека общественного» в противовес «человеку частному»; осмысление героя как «землянина», представителя вида *homo sapiens*, одного из типов (или единственного типа) разумных существ во вселенной; приоритет интеллекта над эмоциональными и духовными аспектами личности.

Модели мира, создаваемой средствами *fantasy*, — мы обозначили ее как «истинную реальность», — присущи следующие черты:

- создание особого художественного мира, где фантастические события становятся не просто естественными, но важнейшими, выражающими смысл данной модели факторами;
- обращение к «вечным» вопросам (смысл жизни, человек в одухотворенной вселенной, населенной «сверхъестественными» существами) и их решение с позиций конкретной личности в многообразии ее неповторимых проявлений (чего нет ни в литературной волшебной сказке, ни в мифе, ни тем более в притче или рациональной фантастике); из всех типов вторичной условности *fantasy* наиболее «индивидуалистична»;

- появление героя (будь он «маленьким человеком» или сильной «героической» личностью), заново открывающего для себя мир в его сложности и целостности, в единстве «обыденных» и «сверхъестественных» слоев, заданных фантастической посылкой;
- определение героем собственного места и линии поведения в «истинной реальности», чаще всего сращение с нею и окончательный уход от обыденности; стремление вернуть мир к привычной «норме» или внутренне измениться так, чтобы адаптироваться к его новому состоянию.

Может показаться, что в конечном итоге мы вернулись к проблемно-тематическому критерию разграничения *fantasy* и рациональной фантастики и различия между этими типами вымысла сводятся просто к набору образов и мотивов: если в тексте произведения присутствует Бог, это *fantasy*, если инопланетянин — рациональная фантастика.

Однако содержательные приоритеты непосредственно соотносятся с формальными признаками *fantasy* и НФ. Ведь если в тексте речь идет о звездолетах, то перед нами чаще всего произведение с локальной логически мотивированной посылкой, базирующейся на представлениях читателя о современной научной картине мира. В таком случае возникает модель социума, стоящего в ряду других обществ, чередующихся во времени и пространстве. Персонажи обретают функции рупора авторских идей или пружин сюжетной интриги, психологические конфликты упрощаются; язык повествования беднеет. Сказанное верно даже для лучших образцов социальной фантастики — романов Г. Уэллса, А. Толстого, К. Чапека, О. Степлдона, А. Беляева, В. Обручева, А. Азимова, А. Кларка, И. Ефремова, С. Лема.

В свою очередь, когда речь идет об ангелах, скорее всего в произведении содержится посылка, «опрокидывающая» не просто современные научные представления о мире, но вообще всю картину мира, диктуемую здравым смыслом и воспринимаемую органами чувств. На ее основе строится модель бытия, интерпретируемая автором как «истинная реальность». Так обстоит дело в произведениях, относимых к разнообразным подтипам *fantasy*: у О. Уайльда и Р. Л. Стивенсона, Г. Майринка и Г. Лавкрафта, Б. Сто-

кера и Х. Х. Эверса, во второй половине XX в. — у А. Левина и Р. Блоха, М. Муркока и Р. Желязны, С. Кинга и У. Ле Гуин.

Основываясь на целостном восприятии предлагаемой ему модели реальности, читатель легко распознает, о каком типе фантастики идет речь. В то же время «компромиссы» между рациональной фантастикой и *fantasy* не только вполне возможны — зачастую они становятся самостоятельным объектом изображения, имеющим несомненную художественную ценность. В таких случаях происходит взаимное проникновение и переосмысление «канонических» рационально- и сказочно-фантастических мотивов, порождающее многочисленные новые смыслы.

Глава третья

ЛИТЕРАТУРНАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА И МИФ: КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ БЫТИЯ

Современные подходы к изучению мифа и сказки.

Переосмысление фольклорных канонов в сказочной и мифологической литературе XIX–XX вв.

Загадка притягательности сказки.

Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф».

Формы проявления мифологической и сказочной условности.

Сказочно-мифологическая модель мира в эпопеях

Т. Манна «Иосиф и его братья», Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец», в повестях П. Трэверс, в пьесах Е. Шварца и М. Метерлинка.

Пространственно-временной континуум:
взаимосвязь «исторического» и «вечного».

Четыре аспекта трактовки героя. Архетипичность.

«Волшебное» и «чудесное» как формы вымысла в сказке и мифе.

Особый способ повествования.

Нам непонятно, что такое дракон, как неясно, что есть вселенная; но в этом образе содержится нечто притягательное для нашего воображения... Дракон — это, так сказать, необходимое нам чудовище...

Х. Борхес

Из всех форм литературы волшебные сказки дают самую правдивую картину жизни.

Г. К. Честертон

Современные подходы к изучению мифа и сказки. Эта глава посвящена сказочной и мифологической условности — пожалуй, наиболее интересным и во всяком случае самым древним по происхождению типам вымысла, обретающим новое рождение в литературах Европы в XIX–XX столетиях. Их рассмотрение мы вынуждены начать с еще одного уточнения понятий. Дело в том, что, во-первых, термины «сказка» и особенно «миф» в современном литературоведении имеют, несмотря на частоту использования, довольно расплывчатое значение. Во-вторых, специальных оговорок требует подход, диктуемый нашей темой.

Объектом нашего исследования становится не сами жанры литературной сказки и мифа, а содержательная и художественная специфика представленного в них вымысла. Иными слова-

ми, мы хотим разобраться, какой именно гранью своего единого и вечного, но многопланового и всегда несущего отпечаток эпохи облика в данном конкретном случае оборачивается к читателю художественный вымысел. Поэтому мы не сможем уделить равное внимание всем чертам поэтики исследуемых жанров, но обратимся лишь к тем, что непосредственно связаны с воплощением сказочной и мифологической условности.

Сказку и миф мы рассматриваем в их *современных литературных* вариантах, адресованных обычному читателю. А он, как правило, не ориентируется в многовековой истории сказки и мифа и даже не подозревает о ныне забытых первоначальных значениях сказочных и мифологических мотивов, об изменениях, которые претерпевала в различные времена архаичная структура этих жанров.

Вот почему, хотя связь с архаическим мифом и ритуалом очевидна даже в современных литературных обработках сказочных и мифологических сюжетов, мы будем вынуждены считаться с тем, что современный читатель воспринимает их ныне как самостоятельный эстетический феномен, лишь смутно ощущая отзвук фольклорной традиции, а чаще — всего лишь традиции обработок народной сказки и сюжетов классической (античной) мифологии в средневековой и новой европейской литературе. Это важно, например, когда речь идет о функциях персонажей (ср. совершенно разные системы оценок героя в древних и современных сказке и мифе — «онтологическую», магическую для первых и нравственную, ориентированную на нынешние нормы морали для вторых⁸³), о различных мотивациях «волшебного» и «чудесного» в фольклорной и литературной сказке и т. п.

Кроме того, в сферу нашего рассмотрения в соответствии с проблематикой исследования попадает не всякая вообще литературная сказка, мифологическая драматургия и проза первой половины XX в., а только произведения, содержащие сказочную и мифологическую условность. Иными словами, в составе жанра мы выделяем в особую группу произведения, созданные с помощью вымысла (элемента необычайного). Как правило, в литературоведческих трудах, посвященных современному сказке и мифу, подобное разграничение не проводится, ибо при целостной характеристике жанра

не является существенным. Но нам оно необходимо. И здесь возникают ощутимые трудности.

Правда, когда речь идет о сказке, выделить интересующий нас материал достаточно просто. Это *волшебная* сказка. Большинство исследователей жанра сказки согласны, что его волшебную разновидность, как фольклорную, так и литературную, отличает от других — нравоучительного рассказа о животных, авантюрной и бытовой повести, сатирического анекдота — именно «чудесный», «волшебный», т. е. в конечном счете фантастический элемент⁸⁴.

Сложнее обстоит дело с современным литературным мифом. Имманентен ли вымысел для этого жанра? На данный вопрос нельзя ответить, не разобравшись, что вообще включается в понятие «литературный миф».

«В настоящее время термин “миф” приобрел такую многозначность, — отмечает Н. Медведева, — что в каждом конкретном случае необходимо уточнение, в каком именно смысле он употребляется. Основными среди этого множества значений можно считать обозначения двух генетически связанных и родственных, но в то же время принципиально различных явлений: архаической формы мировосприятия и ее исторически конкретных разновидностей и, во-вторых, продукта нового сознательного и индивидуального “мифотворчества”, только воспроизводящего или копирующего черты первичного коллективного мифа»⁸⁵.

Похожую классификацию значений понятия «миф» дает и Е. Неелов, различая древний миф (миф в собственном смысле слова); новый миф (конкретно-историческая форма существования мифа в новое время вплоть до наших дней); просторечное употребление понятия «миф» как синонима «выдумки», «лжи», «чепухи»; наконец, переносное употребление слова «миф» для объяснения разного рода психологических состояний человека, — пассивных и активно-творческих, направленных на некую «реорганизацию» действительности и ее переработку в сознании субъекта⁸⁶.

Итак, архаический миф был особым типом мышления, выражением космоса в конкретно-чувственных одушевленных образах. Он «строго детерминирован исторически и потому неповторим. Однако гносеологические корни мифомышления и мифотворчества не исчезли в современном мире, чем, в частности, и объясняется су-

ществование феномена неомифологизма в широком общекультурном контексте XX в.»⁸⁷. Действительно, применительно к современности часто говорят о самых разных мифологических воззрениях и мифах — политических, идеологических, культурных. В этом случае под «мифом», как правило, понимают устойчивые представления массового сознания, находящиеся в противоречии с объективной реальностью или отражающие ее поверхностное, эмоционально-чувственное восприятие.

Но и в рамках «нового сознательного мифотворчества» можно выделить множество оттенков. Литературный миф — только один из них, хотя и немаловажный. «Мифологизм», отмечает Е. Мелетинский, представляется «характерным явлением литературы XX в. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение»⁸⁸. Но тем не менее понятие «современного литературного мифа» не получило до сих пор хоть сколько-нибудь устойчивого определения. Бесспорно лишь, что здесь возможны и максимально широкие, и более специализированные подходы. В первом случае вся художественная литература может восприниматься как бесконечно разнообразная интерпретация мифологических структурных схем — таким путем идут, например, сторонники школы Н. Фрая.

В более узком значении непосредственно современным литературным мифом или мифологической прозой именуют произведения, в которых сюжет, принцип построения и система воззрений, характерные для архаического или античного мифа, намеренно используются автором в качестве поэтического средства, становясь компонентом художественной формы. К подобной категории относят произведения самых разных жанров (роман-миф, драма-миф и т. п.), содержащих «емкие символы, представленные в конкретно-чувственном облике», и «“архетипические” модели, реализующиеся как на уровне отдельных образов, так и на уровне сюжета», «когда прошлое становится символической парадигмой для настоящего, а для героя отыскивается мифологический прототип»⁸⁹.

На неопределенность критериев, по которым ведется выборка произведений, относимых к «современному литературному мифу», указывает С. Аверинцев. «Изучение мифов в литературе затрудняется тем, что общеобязательное определение границ ми-

фологии не вполне установилось. Часто эти границы связывают с тем, идет ли в повествовании речь о сверхъестественных (“мифических”) существах — богах, героях, духах, демонах и т. п. При таком понимании изучение мифов в литературе сводилось бы прежде всего к выявлению в литературных текстах определенных имен и образов (например, упоминаний греко-римских богов и героев в сочинениях античных, средневековых и новоевропейских авторов). Более методологически оправдан критерий структуры, тем более что в общепринятую сферу мифов входят, между прочим, и вполне обычные реалии человека и природы, лишь особым образом отобранные и наделенные в мифологическом контексте специфическим значением...»⁹⁰

Однако, по каким бы принципам ни классифицировать современную мифологическую прозу, нельзя не видеть, что относимые к ней произведения далеко не всегда содержат вымысел в принятом для нашего исследования значении данного понятия. Наличие в романе аллюзий или прямых ссылок на классический миф, цикличная композиция с повторением переосмысленных «архетипических» ситуаций, опозитизированные события прошлого, воспринимающиеся в единой связи с древнейшими представлениями о мироздании, — все это еще не означает неременного выхода за рамки нынешних представлений об объективной реальности, появления в тексте фантастических персонажей и ситуаций. Для примера сопоставим два произведения, созданных в один и тот же исторический период и несомненно содержащих мифологические мотивы, — романы Т. Манна «Иосиф и его братья» (1933–43) и И. Андрича «Мост на Дрине» (1943).

Оба романа представляют собой уникальное исследование писателями процесса формирования в народном сознании исторических преданий, легенд и мифов, соотнесения личных судеб с течением истории, с выработанными ею образцами и нормами поведения людей. И Манна, и Андрича интересуют закономерности психологии больших человеческих коллективов — племен, народов, рас и в конечном итоге всего людского сообщества. На примере значительно удаленных во времени событий (история потопа, вавилонской башни, грехопадения в райском саду в романе Манна, история строительства каменного моста на реке Дрине возле небольшого боснийского городка Вышеграда у

Андрича) писатели показывают сам процесс восприятия народным сознанием исторических фактов с постепенным превращением их в легенду и миф.

В обоих романах, на первый взгляд, речь идет необычайном, но оно совершенно по-разному представлено в тексте. У Андрича оно выявляется именно в *пересказе* легенд, да еще детьми. Сознание же взрослых колеблется между верой и неверием. К примеру, русалку, якобы мешающую строительству моста, придумал один из героев, приписав ей урон, нанесенный мосту им самим и его товарищами. Но выдумка настолько хорошо соответствовала народным суевериям и преданиям, что уже через несколько дней полусерьезно-полусерьезно, а затем все более убежденно эту историю повторяли все крестьяне. Да и в более просвещенные времена, когда никто уже не воспринимал всерьез легенду о замурованных близнецах и кормившей их грудью через отверстие в опоре матери, известковые натеки на одном из быков соскребали и продавали как лекарство не имеющим молока женщинам. Но в любом случае на уровне *событий* и в *образной системе* объективно вымысел не представлен, фантастического элемента нет.

У Манна же, несмотря на пронизывающую повествование иронию, тонкую игру с мифом и в миф, постоянное подшучивание над свойственным человеческому уму «мечтательным заблуждением, благочестиво приближающим невообразимую древность», персонажи древних преданий (Господь и Его окружение в «Прологе в высших сферах», Некто, напавший на Иакова, Ану и т. д.) непосредственно появляются в тексте, играя в сюжете существенную роль и определяя судьбу героев, а мифологическая модель мира в художественном пространстве романа преподносится автором как адекватная объективной реальности.

Итак, на «мифологизм» в литературе XX в. мы смотрим под определенным углом зрения, отмечая наличие в произведениях, структурно или содержательно могущих быть отнесенным к «мифологическим» (разумеется, в современном литературоведческом понимании), несомненного фантастического элемента. Из сделанных нами уточнений понятно, что если в тексте данной главы термины «сказка» и «миф» употребляются без специальных оговорок, то речь идет о современной литературной

волшебной сказке и современном мифологическом романе или драме, содержащих вымысел.

Переосмысление фольклорных канонов в сказочной и мифологической литературе XIX–XX вв. И все же без анализа черт, эстетических принципов, мотивов, унаследованных от фольклорных предков и определенным образом видоизмененных, невозможно вести разговор о вымысле в современных литературных сказке и мифе и тем более ответить на вопрос, как сложился нынешний облик этих жанров и на какие читательские потребности они ориентированы.

Решить данную проблему опять-таки гораздо легче для сказки — жанра, относительно хорошо изученного и в фольклорном, и в литературном варианте. Согласно общепринятому мнению, XX столетие представляет собой период ее расцвета. Вернее было бы сказать, что примерно во второй половине XIX — начале XX в. произошло отчетливое осознание писателями и критикой жанровых возможностей литературной сказки и ее нужности читателям самых разных возрастов.

Литературная сказка имеет не очень долгую, но насыщенную яркими фактами историю. Временем зарождения жанра с некоторыми оговорками можно считать XVII в., когда вышел в свет знаменитый сборник Шарля Перро «Истории или сказки былых времен с поучениями, или Сказки матушки гусыни» (1697). Конечно, фольклорно-сказочные сюжеты попадали в литературные произведения и гораздо раньше.

Например, как пишет Т. Леонова, «в русской литературе XI–XVII вв. сказка выполняла разные и неравнозначные функции: она то входила в художественную систему произведения лишь как его составной элемент (например, элементы сказки в “Повести временных лет”, в “Слове о полку Игореве”), то являлась сюжетной основой (например, в “Повести о Петре и Февронии”, “Повести о Шемякином суде”, “Повести о Ерше Ершовиче”), то создавала в произведении атмосферу особого сказочного мироощущения (“Повесть временных лет”), наконец, сказка дала начало повествовательной литературе»⁹¹. История знает и примеры авторского повествования сказочного характера еще с античных времен. Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона

в числе авторов подобных текстов называет Лукиана, Апулея, Диодора Сицилийского, позднее — Боккаччо, Страпареле, Парабоско, Базиле, Гоцци, Деприена, Рабле, Этьена, Дидро, Мармонтеля, Вольтера и др.⁹²

Первые зафиксированные на бумаге сказки (вошедшие в сборники Ш. Перро, И. К. А. Музеуса, М. Халлагера, в России — М. Чулкова, М. Попова, В. Левшина) представляли собой фольклорные сюжеты, слегка обработанные литературно. Ныне за подобными «промежуточными» записями закреплен термин «фольклористическая сказка», в отличие как от народной, бытующей в устной форме, так и от собственно литературной, авторской сказки. До эпохи романтизма преобладало снисходительно-лиричное отношение к фольклорной сказке, в которой видели своеобразное воспоминание о «детстве» человечества и одновременно кладезь народной мудрости.

Романтизм внес в судьбу сказки значительные перемены, создав ее собственно литературную форму. Романтический идеал, принципиально существующий в «ином мире», нашел свое воплощение и в сказочном «другом царстве» — конечно, значительно переосмысленном по сравнению с фольклорным вариантом. В вершинных произведениях этого жанра — сказках В. Гауфа, А. Пушкина, Г. Х. Андерсена — используются и национальные, и «экзотические», например восточные, мотивы («Маленький Мук» В. Гауфа, «Сказка о золотом петушке» А. Пушкина).

С канонами фольклорно-сказочного вымысла романтики обращались достаточно вольно. «Волшебный» вымысел стал контактировать с типично «готическими» фантастическими образами и сюжетами в произведениях Э. Т. А. Гофмана, «Руслане и Людмиле» А. Пушкина (1820), балладах В. Жуковского, «Городке в табакерке» В. Одоевского (1838), «Черной курице, или Подземных жителей» А. Погорельского (1829). Уже в эту эпоху существует единое ментальное пространство вымысла, где легко уживаются волшебные, чудесные и фантастические (мистические) персонажи, заимствованные из самых разных источников — от фольклорных волшебных сказок до каббалистических трактатов и эзотерических теософских учений.

В первой половине XIX в. главенствует волшебная литературная сказка, хотя параллельно продолжается изучение всех типов

(авантюрная, социально-бытовая, о животных, сатирическая, сказка-анекдот и др.) фольклорной сказки (сборники братьев Grimm, П. К. Асбьернсена, позже А. Афанасьева) и ее литературная обработка (в России — П. Ершов, В. Даль, С. Аксаков, Н. Полевой, в скандинавских странах — С. Топелиус, Г. У. Хюльтен-Каваллиус, Г. Стефенс, С. Грундтвиг, в Чехии — К. Я. Эрбен, Б. Немцова, позже А. Ирасек). Намечается тенденция к стиранию граней между типами литературной сказки — волшебной, сатирической, бытовой и даже пародийной. В дальнейшем это приведет к синтезу элементов различных сказочных жанров.

Реалисты в середине и второй половине XIX в. взяли на вооружение прежде всего дидактизм и аллегоричность фольклорной сказки. В России в литературе данного периода преобладает социально-бытовая и сатирическая сказка — в творчестве К. Ушинского, М. Михайлова, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, В. Гаршина, Л. Толстого. В Англии тенденция к морализаторству ощутима в сказочных повестях викторианской эпохи — у Д. Рескина («Король золотой реки», 1851), У. Теккерея («Кольцо и роза», 1855), Ч. Диккенса («Роман, написанный на каникулах», состоящий из четырех «детских» сказок, 1868), Д. Макдональда (сборник «Встречи с феями», 1867).

Это не значит, конечно, что волшебные фольклорно-сказочные мотивы исчезают из литературных произведений совершенно. Они звучат и в «Пер Гюнте» Г. Ибсена (1866), и в «Снегурочке» А. Островского (1873), и в «Детях воды» Ч. Кингли (1863). Волшебная сказка активизируется с ростом в конце прошлого и начале нынешнего столетия оккультно-мистических настроений и расцветом *fantasy*.

На протяжении XIX в. происходит все более отчетливое размежевание «детской» и «взрослой» сказки, хотя лучшие образцы жанра, например «Алиса в стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1871) Л. Кэрролла, по-прежнему доставляют удовольствие читателям всех возрастов. Одновременно волшебносказочные мотивы продолжают активно осваивать признанные корифеи «серьезной» литературы. В данном контексте можно упомянуть произведения Э. По и Н. Готорна, О. Бальзака и Ж. Санд, А. Франса и А. Доде.

На рубеже XIX–XX вв. элементы поэтики сказки, в том числе волшебной, становятся достоянием самых разных художественных течений. Достаточно сравнить в этом отношении сказки О. Уайльда (сборники «Счастливый принц и другие рассказы», 1888; «Гранатовый домик», 1891; сам автор их называл «этюдами в прозе, для которых избрана форма фантазий») и М. Метерлинка («Синяя птица», 1908; «Обручение», 1918) с их сложной философской проблематикой; сказочную поэзию и прозу русских модернистов (А. Ремизов, А. Блок, К. Бальмонт, А. Ахматова, С. Городецкий, Ф. Сологуб), географически-бытописательное повествование С. Лагерлеф «Удивительное путешествие Нильса Хольгерсона по Швеции» (1906–07), выдержанное в традициях фольклорной сказки о животных; реалистически-бытовые сказки Н. Гарина-Михайловского и Д. Мамина-Сибиряка.

В 1920–30-е гг. в СССР сказка политизируется, превращаясь подчас в аллегорию и памфлет (И. Бабель, Е. Замятин, К. Федин). Жанру сказки отдали дань такие мастера русской поэзии, прозы и драматургии, как М. Цветаева, Л. Леонов, А. Толстой, В. Каверин, В. Катаев, Ю. Олеша. В Европе в первой половине XX в. получают распространение циклы волшебносказочных повестей типа «Хроник Нарнии» К. С. Льюиса (1950–56) или «Мэри Поппинс» П. Трэверс (четыре книги начиная с 1934 г.), их отечественным аналогом можно считать цикл А. Волкова об Изумрудном городе (первая книга вышла в 1939 г.), написанный по мотивам сказки Ф. Баума «Мудрец из страны Оз» (1900–20). Классическими становятся сказки Д. Барри («Питер Пэн», 1911), А. Милна («Винни Пух», 1926), Б. Поттер («Кролик Питер», 1902), Р. Киплинга, Д. Биссета, Х. Лофтинга, К. Чапека, Елина Пелина («Ян Бибиян», 1933), Я. Корчака («Король Матиуш Первый», 1923).

Литературу середины и второй половины столетия украшают сказки А. Линдгрена, Т. Янссона, Я. Экхольма, Г. Фаста, Э. Амдена, Ф. Пирса, Э. Хогарта, М. Лобе, Д. Родари, И. Кальвино, Н. Носова. Волшебная сказка продолжает существовать в симбиозе с *fantasy*, порождая эклектичные понятия «сказочная повесть» и «фантастическая повесть». Подобное жанровое определение получают ныне и «Волшебник Земноморья» У. Ле Гуин (1968–91), и «Тим

Талер» Д. Крюса (1968), и «Шел по городу волшебник» Ю. Томина (1963), и «Летающие сказки» В. Крапивина (1973–86).

Сегодня лишь изредка можно встретить сказки в «чистом» виде, легко относимые к теоретически установленным типам. Неоднократно отмечалось, что современная литературная сказка «заимствует опыт других жанров — романа, драмы, поэзии. В литературной сказке скрещиваются элементы сказки о животных и волшебной сказки, приключенческой и детективной повести, научной фантастики и пародийной литературы... Такого рода сказка — сказка многослойная, сказка разных уровней. Одним из ее компонентов может быть и научная сказка, и предание, и поверье, и сага, и легенда, и пословица, и детская песенка, и литературное произведение, а порой и то и другое в едином сочетании»⁹³.

Для современной сказки характерно, с одной стороны, отталкивание от фольклорных традиций, а с другой — воспроизведение доминирующих признаков народной сказки; утрата чистоты жанра и в то же время сохранение художественного единства элементов различных жанровых структур. Сказка часто становится объектом эстетического переосмысления, когда фольклорные элементы поэтики служат автору исходной точкой, от которой он отталкивается и которую иронически «отрицает». Таковы «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, «Девять сказок» К. Чапека. Опору на традицию и отталкивание от нее подчеркивают и названия сборников современных сказок: «Сказки наизнанку», «Сказки вверх ногами» и т. п.

История литературной сказки затрагивается во многих специальных работах⁹⁴. Аналогичного отображения истории литературного мифа пока не существует. Его создание затруднено прежде всего отсутствием четких критериев вычленения мифа как жанра. Нам не удалось обнаружить специальных работ, посвященных истории формирования литературного мифа, хотя к мифологической прозе XX в. относят ныне внушительное количество произведений. Среди их авторов Д. Джойс и Т. Манн, Ф. Кафка и А. Камю, Д. Г. Лоуренс, У. Голдинг, Г. Брох, Г. Э. Носсак, Д. Апдайк. Говорят о мифологической драме (Ж. Ануй, П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ю. О'Нил), поэзии (Т. Элиот) и т. д.

К сожалению, при этом жанровое определение «миф» произведения с равной легкостью получают из-за наличия в них конкретных текстуальных ссылок на миф и ритуал (Д. Г. Лоуренс) и переосмысления «классических» мифологических сюжетов («Презрение» А. Моравиа, «Сообщение для Телемака» Г. К. Кирша, «Некия» Г. Э. Носсака), а также в силу расширительного толкования мифологизма как «инструмента структурирования повествования». Вот почему говорить о жанровой поэтике литературного мифа и о четких критериях разграничения архаических устных мифов и их более поздних фольклорных и литературных обработок пока еще преждевременно.

Для утверждения подобных критериев необходим прежде всего широкий сравнительный анализ мифологической драматургии и прозы последних двух столетий. Особый интерес при этом представляет латиноамериканская проза, где определяющую роль играет «традиция литературы символично-фантастической, черпающей вдохновение в мифологической картине мира, во всяком случае, в ее художественной логике»⁹⁵. В творчестве Г. Маркеса, А. Карпентьера, М. А. Астуриаса, Х. М. Аргедаса, Х. Борхеса, Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, к сожалению остающемся за рамками нашей темы, можно, в частности, наблюдать интересное совмещение различных типов вымысла: «метафизической» (почти рациональной) фантастики, *fantasy*, отражающей бытовое «магическое» сознание, и мифологической условности, воспроизводящей картину мира в индейском фольклоре.

Загадка притягательности сказки. Мифологическая условность как имеющая самостоятельную эстетическую ценность разновидность художественного вымысла начинает всерьез использоваться литературой фактически только в нынешнем столетии (хотя и ранее, конечно, предпринимались попытки передать средствами литературы, в том числе с помощью художественного вымысла, легенды и мифы разных народов — от «Сочинений Оссиана, сына Фингала» Д. Макферсона до «La Guzla» П. Мериме и «Песен западных славян» А. Пушкина). Фантастическое же начало в волшебной сказке признается едва ли не самым древним из типов вымысла как в устном народном творчестве, так и в художественной литературе.

Соответственно, из всех фантастических образов сказочные представляют собой наивысшую ступень абстракции. Ведь в них спрессован и жизненный опыт, накопленный человечеством в течение многих тысячелетий, и индивидуальная фантазия безымянных исполнителей, по-своему толкующих «стандартный» сказочный сюжет. Первоначальное значение сказочных образов безвозвратно потеряно. Поэтому теоретически сказочный вымысел должен быть максимально непонятен современному читателю.

На практике дело обстоит наоборот. Сказки, в частности волшебные, не просто понятны всем, но несут информацию о мире, которую люди с давних пор едва ли не прежде всякой другой сообщают собственным детям. И сказка не только не встречает отпора, но почти всегда вызывает у слушателей любовь. Причем детей отнюдь не смущает несоответствие сказочной логики логике повседневности.

Как разрешить подобный парадокс? Можно предположить, что сказка именно потому доступна детям, что упрощает и максимально наглядно изображает мир, тем самым приобщая к нему ребенка. События в сказке лишены оттенков, а оценки — двусмысленности. Традиционные сказочные персонажи давно превратились в знаки и символы абстрактных категорий: добра, зла, помощи, поступка, послушания, преодоления и т. п. Действия героев в фольклорной сказке практически не снабжаются не только психологической, но и бытовой, да и вообще какой-либо мотивацией, за исключением ситуационной, опирающейся на традицию и действующей лишь в пределах сказки.

Но если дело только в упрощении картины бытия, то чем объяснить любовь к сказке и сказочному вымыслу многих взрослых⁹⁶ — без различия возраста, пола, национальных, социальных и образовательных характеристик? «...Ты уже слишком большая для сказок, — писал своей крестнице К. С. Льюис, создатель сказочного цикла «Хроники Нарнии». — Но когда-нибудь ты дорастешь до того дня, когда начнешь вновь читать сказки»⁹⁷. Почему на протяжении многих веков к сказке снова и снова обращается «взрослая» литература?

«Нетрудно заметить, — пишет о сказках В. Бахтина, — их... внимание к проблемам человеческим, семейным, одним словом, их проницаемость для общеинтересного человеческого содержания, столь подробно и обстоятельно разрабатываемого в литературе»⁹⁸.

Действительно, сказка вмещает в себя все и вся — если говорить об основных схемах поведения, человеческих взаимоотношениях, жизненных установках. Кроме того, сказка имеет изначально положительную психологическую функцию: в ней всегда (для фольклорной) или почти всегда (для литературной) присутствует «хороший» конец, знаменующий абсолютное торжество справедливости. Вместе с тем обобщенный опыт подается в сказке предельно конкретно, заставляя читателя активно сопереживать героям.

И еще один важный момент. Волшебная сказка своей поэтической концепцией бытия (аналогичный процесс мы отмечали для *fantasy*) исправляет некоторую однолинейность присущей нам в повседневности рациональной интерпретации действительности. Об этой функции волшебной сказки писал Л. Леви-Брюль: «У небольшого количества обществ длительное влияние благоприятных обстоятельств создало условия для развития философии и знания, а также критического разума. Образованные классы усвоили здесь умственные навыки, которые не мирятся с тем, что мифический или фольклорный мир с его “текучестью” и чудесными превращениями может составлять часть реальной действительности.

Однако такое исключение мифического мира, хотя оно и основано на разуме, требует от нас принуждения в отношении себя или вытеснения стремлений, которые, будучи предоставлены сами себе, ориентировали бы сознание совсем в ином направлении. Вот откуда очарование и пленительность того языка, на котором с нами говорят сказки... Слушая их, мы с наслаждением покидаем рационалистическую позицию, мы выходим из повиновения требованиям разума, мы чувствуем себя снова уподобившимися людям, которые некогда считали мистическую часть своего опыта такой же реальной, как и положительную, или даже еще более реальной, чем она. Это не просто забава, это даже не передышка, это — временное расторможение сознания»⁹⁹.

Но, конечно, нынешнему взрослому читателю «тесно» в рамках фольклорной волшебной сказки с ее жестким набором мотивов и однотипным финалом. Отсюда стремление писателей оснастить традиционные сказочные образы характерными для современности деталями, усложнить схему сказки, пояснить поступки героев с помощью анализа переживаний. Исследова-

тели единодушно «признают за литературной сказкой стремление к большей психологизации образов, к наполненности сказочного действия правдоподобием вследствие связи литературной сказки с современной ее автору жизнью, обращают внимание на наличие автора-рассказчика (иногда слитого в одном лице), что предопределяет существование индивидуальной точки зрения на происходящее в сказке и возможность оценки ее — шутовую, ироническую, сатирическую»¹⁰⁰.

Семантическое ядро понятий «сказка» и «миф». Но если современные образцы сказочной и мифологической драматургии и прозы так сильно психологизируются, индивидуализируются и вообще все больше обособляются от своих архаических «предков», закономерен вопрос: на основании чего произведение получает у читателей и критиков наименование «сказка» или «миф»? Очевидно, речь идет об эволюции второстепенных для сказки и мифа качеств при сохранении, пусть и не всегда буквальном, некой глубинной сути. В чем же она состоит?

В связи с последним вопросом неоднократно предпринимались попытки выделить своего рода «семантическое ядро» литературных сказки и мифа. Вот как его характеризует на основе суммирования итогов этих попыток М. Липовецкий в своей книге «Поэтика литературной сказки»¹⁰¹:

- особый хронотоп (начальная эпоха; циклическая замкнутость для мифа; неопределенность времени, выход за пределы исторического времени для сказки);
- антимир («тридесятое царство» сказки; сверхъестественные пласты бытия, определяющие земную жизнь людей в мифе), намеренно противопоставленный реальности, адетерминированная модель бытия;
- «пунктирная» организация пространства-времени с фиксацией ключевых моментов сюжета и опусканием промежутков; поворотными, решающими звеньями оказываются ситуации испытания героя;
- единая нравственная основа, которой подчинены все сюжетные звенья: магические способности героя находятся в прямой зависимости от его душевных качеств; нравственность

становится гармонизирующим законом, который превращает хаос в космос;

- обобщенность, формализованность и слаженность структуры, накрепко спаянной с художественной концепцией и обеспечивающей устойчивость жанровой семантики.

Для сравнения приведем видовые признаки сказки, отмеченные Т. Зуевой: 1) философский характер — поэтическое утверждение справедливого решения реальных проблем; 2) особая «сказочная» модальность — замкнутый, изначально выдуманный мир, в котором вымысел как эстетическая категория возведен в абсолютную степень; 3) определенная композиция: сказочный сюжет не допускает нарушения внутренней хронологии, появления «обратных ходов», развития параллельных сюжетных линий и т. п. Он последователен, одномерен и внутренне замкнут. Сюжет появляется с обозначением конфликта и завершается полным его разрешением¹⁰².

Чем более ярко выраженными оказываются перечисленные особенности в конкретном художественном произведении — в совокупности или в определенном сочетании, — тем больше оснований имеется для определения произведения как сказки или мифа. Но, повторим, однозначно решить этот вопрос часто бывает трудно. Границы жанра неизбежно размываются, и понятие «сказки» переносится на любое повествование о сверхъестественном и необычайном, а понятие «миф» — на произведение, рассказывающее об общих, преимущественно нравственных закономерностях существования человека в мире.

В литературе первой половины XX в. можно обнаружить немало случаев, когда писатель намеренно использует структуру сказки или отдельные ее элементы, а также сказочную условность, волшебную фантастику в художественной ткани вполне «взрослого», чаще научно-фантастического произведения. Интересные примеры подобного синтеза дает чешская литература 1920–30-х гг., к примеру творчество К. Чапека и Я. Вайсса¹⁰³.

В романе Чапека «Кракатит» (1924) научно-фантастическое повествование об открытии инженером Прокопом взрывчатого вещества необычайной силы и о борьбе за это открытие различных политических группировок легко поддается интерпретации и как сказка о путешествии героя за своей «невестой» (девуш-

кой, которую он видел лишь однажды и имени которой не знает) через три волшебных царства, где он встречает трех «ложных» царевен (скромную красавицу Анчи в идиллическом деревенском «раю», гордую княжну Вилле в средневековой замке и загадочную юную террористку из безымянной партии анархистского толка) и где под воздействием пережитого полностью меняется внутренне, в конце концов забывая опасную для человечества формулу изобретенного вещества.

Сказочная условность в романе Чапека словно растворена в рационально-фантастическом сюжете, образуя его «вторую ипостась» и позволяя двойственно — в логическом и «чудесном» ключе — интерпретировать фантастическую посылку. На уровне содержания возможность двойственной интерпретации обеспечивается постоянным пребыванием героя на грани ясного сознания и вызванных болезнью сна и бреда. Концентрация же сказочной условности происходит в финале, где Прокоп встречает таинственного старика в запряженной белой лошадию повозке — своего рода «доброе волшебника». Старик чудесным образом показывает герою всю его прошлую жизнь и подталкивает к важному внутреннему решению — посвятить свой талант служению людям.

Еще более интересны функции сказочной условности в романе Я. Вайсса «Дом в тысячу этажей» (1929). Действие романа строится как детективное повествование с рационально-фантастической посылкой: человек по имени Питер Брок, ставший невидимым в результате научного эксперимента и забывший собственное прошлое, бродит по бесконечным этажам гигантского Муллер-дома, вместившего в себя все порабощенное его хозяином человечество, в надежде уничтожить полулегендарного Огисфера Муллера. Еще одна цель путешествия Брока — освобождение из плена прекрасной принцессы Тамары.

В поисках принцессы Брок последовательно проходит все круги жизни обитателей Муллер-дома: от кладовых и рабочих поселков внизу до центров бизнеса и наслаждений на верхних этажах. На этом пути он наживает друзей и врагов, выдерживает испытания, попадает в ловушки и наконец вступает в открытый поединок с Муллером, наделенным всеми атрибутами сказочного чародея: от длинной бороды до фальшивых масок-личин.

Победа над Муллером влечет за собой мгновенное разрушение тысячеэтажного дома и... пробуждение героя, пережившего свои приключения в тифозном бреду в госпитальном бараке времен Первой мировой войны.

В романах Чапека и Вайсса сказочная условность, помимо увеличения занимательности и привнесения в текст игры, увлекающей читателя разгадыванием за вполне современным «фасадом» действия традиционных для сказки мотивов и героев, служит еще и углублению содержания, расширению смысла действия далеко за пределы конкретной сюжетной ситуации и даже за пределы легко угадываемого социально-политического и исторического контекста. Сюжет приобретает истинно «сказочную» глубину, сиюминутные проблемы начинают ощущаться как «вечные» и для каждого человека, и для всего человечества.

Сказочная и мифологическая условность всегда тяготеет к глобальному обобщению, к выводу ситуации на уровень бытия в целом и возвращения ее к истокам, к идеальному, очищенному от наслоений существованию. Поэтому данные типы вымысла легко взаимодействуют с философской условностью, и тогда мы наблюдаем в художественном произведении взаимное наложение структур сказки и притчи. Синтез приводит к обогащению смысла, который несет каждая из них. Сказка придает притче занимательность, делает героев более «узнаваемыми», близкими читателю. Притча заостряет философское содержание, изначально присущее сказке.

Яркий пример подобного рода «симбиоза» — «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери. Это произведение с равным основанием может быть названо и сказкой, и притчей. Мир, в котором живут его герои, волшебен. В нем разговаривают животные и цветы, можно без каких-либо технических средств, усилием воли перемещаться с планеты на планету. Имя главного героя — Маленький принц — вызывает ассоциации со сказочными царевичами и младшими сыновьями. Другие действующие лица — Король, Фонарщик, Роза, Лис — также имеют свои аналоги в фольклорных и литературных сказках.

Но вместе с тем «сказочные» сюжетные схемы и диалоги героев выполняют у Экзюпери служебную функцию и раскрывают далеко выходящие за рамки конкретной фабулы проблемы. Важнее прямо выраженного становится иносказательный смысл ситуаций, каж-

дый персонаж, помимо личных воззрений, формулирует некую общую философскую позицию. Наконец, в тексте непосредственно присутствует рассказчик, чей голос сопоставим с авторским; учитывая ich-форму и общую эмоциональную насыщенность повествования, его можно назвать лирическим героем.

Оба главных действующих лица — рассказчик и Принц — являются заинтересованными участниками событий, но кроме того выступают и в роли судей, дающих оценку позициям персонажей. Экзюпери рисует лишь несколько почти лишенных действия эпизодов, но каждое слово и деталь приобретают многозначность и могут быть истолкованы максимально широко.

Аналогичные примеры взаимодействия сказочной и философской условности можно найти в пьесах М. Метерлинка («Синяя птица», «Обручение») и Е. Шварца («Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо»), в сказках О. Уайльда («Счастливый принц», «Мальчик-звезда»), в драматургии Г. Ибсена («Пер Гюнт») и во многих других образцах «взрослой» авторской сказки еще со времен Г. Х. Андерсена.

Формы проявления мифологической и сказочной условности в художественной литературе. Специфика вымысла в современных литературных мифе и волшебной сказке изучена гораздо менее, чем вообще поэтика названных жанров. Хотя сказка и миф демонстрируют древнейшие формы вымысла и в конечном итоге именно им обязана существованием «литература о необычайном», в глазах нынешнего читателя данные типы вымысла отнюдь не выглядят доминирующими. Вымысел для нашего современника ассоциируется прежде всего с рациональной (научной) фантастикой и *fantasy*. Эти типы и привлекают внимание исследователей.

Фантастическое в сказке редко становится темой особого изучения. Что же касается мифологической условности, то она в качестве самостоятельного объекта анализа не фигурирует вовсе. Настоящую главу следует считать одной из первых попыток обозначить, пусть и не полно, содержательную и художественную специфику данных типов вымысла.

В самом общем плане можно выделить два основных способа использования сказочной и мифологической условности в европейской литературе XIX–XX вв. В первом случае с их по-

мощью писателем создается самостоятельный, замкнутый во времени и пространстве условный мир, не имеющий или практически лишенный сюжетных (но, конечно, не смысловых) связей с реальной жизнью. Так, например, в мифологическом цикле Д. Р. Р. Толкиена «Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец» повествуется о событиях, происходящих в начале времен — в так называемые Первую, Вторую и Третью эпохи — на географическом пространстве, именуемом Средиземьем или Среднеземельем.

Хотя контекст романов и позволяет предположить, что речь идет о начальном периоде жизни планеты Земля (а по подсчетами «толкиенистов» Среднеземелье существовало от 95 до 65 тысяч лет назад и было ничем иным, как нынешней Европой), связь со знакомой реальностью мира Толкиена, как и города Трех Толстяков Ю. Олеши или Земноморья У. Ле Гуин, Нарнии К. С. Льюиса, Страны Оз Ф. Баума или Зазеркалья Л. Кэрролла и В. Губарева, максимально вуалируется писателями.

Во вторую группу входят произведения, в которых сказочная и мифологическая условность, представленная особого рода посылкой и (или) «волшебными» и «чудесными» персонажами, смело вторгается в привычную действительность, будь то рассказ о современности или сколь угодно далеком прошлом. Результатом становится особое художественное совмещение нашей («посюсторонней») и «иной» реальностей, образующих единый мир без четких непроницаемых границ, что позволяет автору «взглянуть на обыденность в перспективе чуда».

Таковы романы Т. Манна («Иосиф и его братья»), С. Лагерлеф (цикл о Левеншельдах), К. С. Льюиса («Космическая трилогия»), сказки О. Уайльда, В. Каверина, Л. Лагина, некоторые пьесы Е. Шварца. В данном случае сказочная и мифологическая условность легко смыкаются с другими типами вымысла, постепенно и незаметно преобразуясь в них. Прежде всего это касается *fantasy*.

Каждый из типов реализации сказочной и мифологической условной посылки имеет собственные художественные преимущества. Обособленно-замкнутый мир сказки и мифа привлекателен именно своей целостностью, завершенностью и «волшебностью». Он не нуждается в доказательствах собственного существования, чудеса в нем обыденны и естественны.

Иначе обстоит дело в произведениях, где сказочные чудеса застают героя «врасплох», прямо посреди привычного окружения. Здесь опора на традиционные сказочные сюжеты ослабевает, зато возможна иная мотивация, недопустимая в фольклорной волшебной сказке, — психологическая и бытовая. Встречается здесь и ирония, комическое переосмысление волшебных чудес.

Для раскрытия художественных закономерностей сказочной и мифологической условности целесообразно воспользоваться текстами, в которых представлены оба описанных способа. Замкнутую мифологическую и сказочную модель мира мы рассмотрим на примере эпического цикла Д. Р. Р. Толкиена «Сильмариллион», «Хоббит», «Властелин колец», пьес М. Метерлинка «Синяя птица» и Е. Шварца «Дракон»; открытую попытаемся охарактеризовать на примере романа Т. Манна «Иосиф и его братья» и повестей П. Трэверс о Мэри Поппинс¹⁰⁴.

Сказочно-мифологическая модель мира. Художественная специфика сказочной и мифологической условности, как и в случае с рациональной фантастикой и *fantasy*, ярче всего проявляется на уровне основной сюжетной посылки, задающей параметры действия: пространственно-временной континуум, характер конфликта, типы персонажей и форму повествования. Что же представляет собой посылка в современной литературной волшебной сказке и мифе?

Подобно *fantasy*, сказочная и мифологическая условность не требует непосредственной логической мотивации посылки в тексте произведения — объяснения вынесены за его пределы. Сказочный и мифологический мир возникает перед читателем как вечно существующая данность (хотя — вспомним Толкиена — может присутствовать и история создания мира), не нуждающаяся в дополнительных обоснованиях. Но в отличие от произведений, не содержащих вымысла, да и от рациональной фантастики, читатель в общих чертах соотносит этот мир не с личным (или даже общим для рода *homo sapiens*) опытом, а с аналогичными мирами, ранее созданными человеческим воображением.

Иными словами, фантастическая посылка в современной литературной сказке и мифе опирается не на логическое допущение невероятного события или факта, как в рациональной фан-

тастике, но на сумму «ненаучных» представлений читателя об окружающем мире, куда входят и мифологические, «магические» по своему происхождению элементы, а кроме того — на многовековую фольклорную и литературную традицию повествования подобного типа.

По характеру посылки сказку и миф именно потому не всегда легко отграничить от *fantasy*, что три перечисленных жанра сохраняют опору на один тип мировосприятия. Но сказка и миф стремятся к созданию целостных, обособленных и замкнутых в себе моделей реальности с собственным генезисом, пространством, временем, физическими и нравственными законами, согласно которым и протекает сюжетное действие.

Fantasy же (кроме «героической») 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 исторически 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.

Например, нелегко решить, идет ли речь о *fantasy* или сказке, при анализе повестей П. Трэверс о чудесной няне по имени Мэри Поппинс. Действие происходит в Лондоне, читатель знакомится с добропорядочной семьей банковского служащего, в событиях принимают участие вполне обычные садовники и полицейские, служанки и торговцы.

Чуть более экстравагантны, но отнюдь не более фантастичны премьер-министр, лорд-мэр или отставной адмирал. Атмосфера волшебства в повестях Трэверс связана почти исключительно с самой Мэри Поппинс, а также с ее таинственными родственниками вроде дядюшки Паррика, взлетающего к потолку всякий раз, когда в проходящийся на пятницу день его рождения ему в рот попадает смешинка, и знакомыми — от миссис Корри, помнящей, «как создавался этот мир», до Королевской Кобры и Кошки, Которая Смотрела на Короля.

И тем не менее появление Мэри Поппинс в доме мистера Бэнкса мгновенно превращает место действия — лондонский Вишневый переулок с прилегающим к нему парком — в настоящую сказочную страну со всеми ее атрибутами: говорящими животными (чего стоят, скажем, реплики бродячего пса Варфоломея, который был «наполовину эрделем, наполовину легавой, причем обе половины были худшие!»), волшебным сжимающимся пространством (лавка миссис Корри исчезает бесследно, как только ее покидают герои; сварливая миссис Эндрю легко умещается в птичьей клетке) и временем (Джейн попадает в изображенное на Блюде Далекое Прошлое), с чудесными предметами (например, воздушными шариками, способными заставить взлететь своего владельца, или знаменитой ковровой сумкой Мэри Поппинс) и оживающими статуями (от фарфоровой кошечки до мраморного Нелея).

И хотя в повествование вводятся черты подлинной географии Лондона (названия улиц, упоминание о Сити, где работает мистер Бэнкс), мир повестей обладает и собственной замкнутостью, завершенностью. Только вместо привычного сказочного зачина: «В некотором царстве, в тридесятом государстве...» — здесь мы имеем выполняющие ту же функцию начальные фразы повести: «Если ты хочешь отыскать Вишневый переулок, просто-напросто спроси у полисмена на перекрестке. Он слегка сдвинет каску набок, задумчиво почешет в затылке, а потом вытянет палец своей ручищи в белой перчатке: “Направо, потом налево, потом опять сразу направо — вот ты и там! Счастливый путь!”» (366). Подчеркнутая «обыденность» поисков лишь маскирует неопределенность местонахождения арены сюжетных событий.

Сложность классификации вымысла в повестях о Мэри Поппинс усугубляется еще и тем, что созданная воображением Трэверс фантастическая реальность обладает многими мифологическими чертами. Так, миссис Корри не просто рассказывает о сотворении «этого мира», но вместе с Мэри Поппинс продолжает «обустроить» его — в частности, путем наклеивания на небеса ранее украшавших пряники звезд из золоченой бумаги.

Королевская Кобра вполне в духе свойственного мифологическому мышлению принципа всеобщего тождества объясняет Джейн и Майклу значение Большого Хоровода зверей в зоопарке:

«...вспомни: ведь все — и вы в городах, и мы в джунглях — сделаны из одного и того же вещества. Из того же материала — и дерево над нами, и камень под нами; зверь, птица, звезда — все мы одно и идем к одной цели...» (445). А живущий в дымоходе дома мистера Бэнкса Соловей повествует о временах, когда люди понимали язык животных, растений и стихий.

Итак, применительно к книгам П. Трэверс одинаково справедливы будут обозначения и «сказка», и «фантастическая повесть». Немало аналогичных примеров можно привести и из литературы второй половины XX столетия: «Королевство кривых зеркал» В. Губарева, «Шел по городу волшебник» Ю. Томина, «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» А. Линдгрена.

Наиболее ярким признаком условной сюжетной посылки, типичной для сказки и мифа, мы считаем ее глобальный характер, стремление даже не к планетарному, как порой в социально-философской фантастике, а к вселенскому охвату событий. Для мифологической условности объектом художественного воссоздания становится обычно весь Космос как гармонизированная часть бытия. Эпический цикл Д. Р. Р. Толкиена о Средиземье начинается с «Валаквэнты», повествования о создании Единым Эру нашей Земли и окружающих ее пространств.

В романе Т. Манна мифы о происхождении и постепенном «оформлении» известного нам мира приходят к героям из прошлого, однако осознаются как актуальные вечно, возрождающиеся снова и снова и управляющие ходом истории. Действие романа разворачивается в Палестине и Египте, но в сферу повествования вовлекается весь «цивилизованный» на тот момент мир, Ойкумена, объединенная общей ментальностью, основанной на целостной, несмотря на разнообразие национальных вариантов, мифологической концепции бытия.

Пространственно-временной континуум: взаимосвязь «исторического» и «вечного». «Внутри себя» создаваемая мифологической условностью модель мира предстает гармоничной, упорядоченной, строго иерархичной, символически ориентированной в пространстве и времени. Жилище добрых богов-валаров отнесено Толкиеном на Заокраинный Запад. С западом как пространственным ориентиром ассоциируются в тексте эпопеи Добро,

Свет, цивилизация и культура. В западных землях живут эльфы и расположено государство героических предков людей — Ну-минор. Восток же Средиземья, малоизвестная область обитания диких племен, становится прибежищем злых сил. Там находится Мордор, жилище «темного валара» Моргота.

Еще более тонко пространственная символика прослеживается в эпосе Т. Манна. Здесь она строится по оси север—юг, от священной горы Синай до Египта, являющегося аналогом преисподней «Страны Ила, где вода бежит вспять... и косный от старости народ поклоняется своим мертвецам» (I, 32).

В обоих эпических циклах присутствует и временнбя вертикаль. Прошлое, особенно давнее, ассоциируется со священным, божественным, сакральным (Первая эпоха Средиземья, времена открытых схваток валаров с Мелькором у Толкиена, эпоха Адама и патриархов у Манна), будущее же — с постепенным «одряхлением» мира, уходом из него магии и волшебства, в финале человеческой истории — с новым возрождением вселенной с помощью вмешательства высших сил.

Для волшебной сказки арена действия — мир вообще, со снятой пространственно-временной и исторической конкретикой. Это может быть особая сказочная «страна Оз» со своей географией, историей, разнообразными обитателями и т. п. или один ее локальный участок с приметам «условного Средневековья» (Город в «Драконе» Е. Шварца, Планета Маленького принца), никак или почти никак не связанный в пространственном отношении с другими «островками» сказочного мира и с миром реальным. Отсюда — свобода сказочных перемещений, когда важен не процесс преодоления расстояний, а его результат, попадание в «иное царство».

Фольклорная волшебная сказка знает четкое пространственное разграничение сюжетных событий и персонажей, совпадающее с их магическим статусом и нравственной оценкой¹⁰⁵. Пространство фольклорной сказки членится на «свой мир», в котором в момент начала действия живет герой; некий условно-географический медиатор (лес, море, горы) — обиталище Бабы-яги; наконец, «чужое царство», где находится главный антагонист — Кощей, Змей, Вихрь. «Свой мир» по определению «добр», хотя в нем могут присутствовать «злые» персонажи (старшие братья, напри-

мер) — потенциальные «агенты» «чужого царства». Однако и в последнем герой находит «добрых» помощников, будь то Василиса Прекрасная или богатырский конь.

Но главное, с пространственной ориентацией связана в фольклорной волшебной сказке сама сфера волшебного, сверхъестественного, чудесного. Волшебство начинается в «промежуточной зоне» (Баба-яга либо Старичок-лесовичок дарят герою волшебный предмет или помощника) и продолжается в «ином царстве». Оттуда в «свой мир» порой попадают фантастические персонажи и предметы: крадущий девушек змей, топчущая посевы белая кобыла, перо Жар-птицы и т. п. Сам по себе «свой мир» чудесного элемента лишен. Так проявляется в сказке изначально присущее архаичному мифу и обряду разделение «своего» (знакомого, родного, безопасного) и «чужого» (неизвестного, угрожающего, хаотичного) пространств.

Литературная волшебная сказка может непосредственно воспроизводить пространственную символику фольклорной сказки, но может и в более завуалированной, обобщенно-философской форме трактовать противопоставление «своего», привычного — и «чужого», волшебного миров. В «Синей птице» М. Метерлинка фантастическое локализовано в «чужих» пространствах: Дворце Ночи, Стране Воспоминаний, Садах Блаженств и т. п. Вместе с тем ряд персонажей пьесы способен жить одновременно в «своем» и «чужом» мирах. Это сопровождающие героев в их путешествии Огонь и Вода, Свет, Собака и Кошка, Сахар и Хлеб, наконец, сама фея Бирилюна.

В зависимости от местонахождения персонажи существенно изменяют облик. В волшебных пространствах действуют «души», внутренние сущности вещей и животных, обычно скрытые от глаз человека. А в «своем мире» даже могущественная фея Бирилюна вынуждена носить маску старой и некрасивой соседки Берленго. Наглядное, в виде живых существ, воплощение не только предметов, но и отвлеченных идей (наложение на сказочную схему структуры притчи) позволяет Метерлинку непосредственно сопоставить в художественном мире «Синей птицы» обыденную картину бытия и «истинную реальность», воссоздаваемую *fantasy*, сказкой и мифом.

В «Мэри Поппинс» волшебство входит в «свой мир» юных героев одновременно с появлением в нем Мэри. Отголоски «иног царства» возникают в тексте эпизодически: лавка миссис Корри, ночной Зоопарк, Карусель, Королевское Фарфоровое Блюдо. Но в целом Джейн и Майкл Бэнкс ощущают любое пространство за границами родного Вишневого переулка как волшебный и загадочный мир. И оттуда с равной степенью убедительности прибывают и ожившая фарфоровая кошка, и мраморный мальчик Нелей, и вполне реальная (не считая немислимой сварливости) мисс Эндрю, бывшая гувернантка мистера Бэнкса. «Классические» пространственные ориентиры фольклорной волшебной сказки у Трэверс смещены и размыты, а их истолкование в значительной степени субъективировано и соотнесено с психологией ребенка.

Но в каких бы формах ни выступало в тексте произведений «иног царство», его присутствие — или хотя бы подразумеваемое существование неких инобытийных пространственных слоев (обиталище Эру и Айнулов у Толкиена, Небеса у Манна, пещера «на краю земли», служащая хранилищем книги, где записаны все обиды и несправедливости мира, в «Драконе» Шварца) — обязательно для сказочной и мифологической условности. С точки зрения этих слоев, а точнее, их обитателей оцениваются сюжетные события и поступки героев, формируется система этических координат, в плену которой оказывается и читатель.

Итак, сказочная и мифологическая условность задают особый пространственно-временной континуум; в нем развивается специфический «вселенски значимый» сюжет. При этом для мифологической условности обычно бывает важен именно этиологический аспект описываемых событий, их роль в становлении или в последовательном совершенствовании привычного Космоса.

В данном случае мифологическая условность — конечно, средствами литературы, т. е. с включением элементов «игры» и на совсем ином уровне развития сознания, — воспроизводит центральный и вечно длящийся для древнего мифа онтологический конфликт «хаоса» и «порядка». «Для архаического сознания мир как он есть — всегда результат возникновения и творения, всегда продукт космогонического процесса, и поэтому связь между процессом и его результатом, между “космогоническим” и “актуальным” не только жива, но

и отчетливо сознаваема. В этом контексте космогония не только и даже не столько то, что *было*, сколько то, что *есть*.... Это “есть”, несмотря на успехи “космостроительства”, еще не изжило полностью исконных хаотических начал (более того, на каждом шагу вперед “хаотическое” принимает новый облик и таит в себе новые угрозы), и поэтому актуальность, каждый момент и в каждом месте (*hic et nunc*), оказывается незащищенной — и реально, и потенциально, поскольку сохраняющаяся неопределенность в следующем цикле может определиться как новая угроза...»¹⁰⁶

Литературный миф заимствует у мифа архаического особый временной пласт — так называемое *dreamtime* (*Urzeit*), «первичное», «изначальное» сакральное время. В его художественном воплощении писателей привлекают по меньшей мере два аспекта. В замкнутой мифологической модели реальности типа толкиеновской значим сам процесс становления мира — о нем и ведет рассказ автор (Начальная эпоха и вообще все события «Сильмариллиона»). Толкиена интересует возможность реконструкции архаического восприятия времени, стилизация повествования под древний эпос и миф.

Подобная стилизация не случайна. Исследователи мифа, например М. Элиаде, считают восприятие времени основным признаком, отличающим древнего человека от современного. Вот как комментирует взгляды Элиаде Н. Дараган: «По мнению Элиаде, космос — это доминирующее в жизни древнего человека начало. Все значительные жизненные события осмыслились им через уподобление акту космогонии. В вечном неподвижном космосе человек мог существовать в сплошном настоящем, независимом от прошлого и не влекущим за собой закономерного будущего. В отличие от древних современные люди соотносят себя с историей и исключительно с ней. Жизнь в истории осмысливается Элиаде как принципиально отличный от космического способ существования. Деятельность в потоке времени превращает каждый шаг в неповторимый и решающий, и это накладывает на современного человека тяжелое бремя ответственности, но и позволяет ему ощутить себя творцом истории»¹⁰⁷.

Для Т. Манна, как мы уже отмечали выше, наряду с этим важно и соотношение сакрального прошлого с современностью, цикличность, повторяемость *dreamtime* в историческом време-

ни. И параллельно — Толкиен в драматическом и даже трагедийном ключе, Манн в иронической и жизнеутверждающей тональности — воссоздают постепенный отход от изначальных магических схем и стереотипов поведения под натиском жизненных событий, накопленного практического опыта, интеллектуального и духовного развития человечества. Вот почему для обоих авторов оказывается важной смена эпох, движение истории, что отражается в тщательно выверенной хронологии и вплетенных в повествование многочисленных событийных параллелях из жизни разных народов и стран.

«Юный Иосиф... жил в то время, — начинает свой рассказ Т. Манн, — когда на вавилонском престоле сидел весьма любезный сердцу Бел-Мардука коссейнин Куригальзу, властелин четырех стран, царь Шумера и Аккада... а в Фивах, в преисподней, которую Иосиф привык называть “Мицраим” или еще “Кеме, Черная”, на горизонте своего дворца, к восторгу ослепленных сынов пустыни сиял его святейшество добрый бог, третий носитель имени “Амун-ловолен”... когда благодаря могуществу своих богов возрастал Ассур, а по большой приморской дороге, что вела от Газы к перевалам Кедровых гор, между дворцом фараона и дворами Двуречья, то и дело ходили царские караваны с дарами вежливости — лазуритом и чеканным золотом; когда в городах амореев, в Бет-Шане, Аялоне, Та’Анеке, Урусалиме служили Аштарти, когда в Сихеме и в Бет-Лахаме звучал семидневный плач о растерзанном Истинном Сыне, а в Гебале, городе Книги, молились Элу, не нуждающемуся ни в храме, ни в обрядах...» (I, 30).

В эпосе Д. Р. Р. Толкиена мы также находим не просто подробное изложение событий, но и детальную летопись Первой, Второй и Третьей эпох с указанием точных дат — разумеется, созданных фантазией автора.

В отличие от мифологической, сказочная условность не знает «изначальной» эпохи и определенных временных координат. Вернее всего задаваемый ею временной пласт было бы определить как «неважно когда». «Сказочное время грамматически относится к прошлому. Но оно не имеет ни малейшего намека на локализацию в этом прошлом... ни одного конкретного события, места, исторического имени, даты. Относясь к прошлому, сказка относится к неопределенному прошлому и скорее стоит как бы

над временем вообще. Сказочное время — реальность только самого произведения, оно художественный вымысел»¹⁰⁸.

В этой связи интересна полемика Е. Неелова с Д. Лихачевым: «Наиболее общим указанием времени в русских сказках, его нормой являются формулы “жили-были старик со старухой”, “в некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь” и т. п., — пишет Е. Неелов. — По мнению Д. Лихачева, такие формулы свидетельствуют о том, что сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий. Но... нет ничего постоянного и протяженного во времени, чем “жили-были”. “Жили-были” — это не из “отсутствия времени”, а из его обыденной протяженности, это свидетельство устойчивости бытия, его постоянного, нормального хода. Устойчивость эта в сказках нарушается, но для того лишь, чтобы герой, пройдя через борьбу и испытания, утвердил вновь это исходное и вечное “жили-были”... Путь сказки — это путь от “жили-были”, т. е. из вечно длящегося времени к “жить-поживать”, т. е. опять же к этому времени. Поэтому время в сказке — это не прошлое, это вечное время... Можно сказать, что неопределенно-прошлое в сказке является моделью “вечного” времени, совмещающего в себе все времена... *Волшебно-сказочный мир, существующий в таком времени (по отношению к реальному миру), приобретает черты глобальности, становится некой универсальной моделью всего сущего*»¹⁰⁹.

И для фольклорной, и для литературной волшебной сказки важна лишь внутренняя последовательность составляющих ее сюжет событий. Конечно, локальные указания на время дня или года, на протяженность действия присутствуют в тексте, часто наполняясь особым магическим смыслом. Сохраняет значение «волшебного» периода суток ночь со своими рамками (сумерки, рассвет) и медиаторами (полночь, полнолуние).

Так, всего одну ночь длится путешествие Тильгиля и Митиль за Синей птицей. И в повестях Трэверс, несмотря на внешне нормальный ход времени (весну сменяет лето, подрастают близнецы, появляется новая сестренка Аннабел), чудеса происходят чаще ночью (наклеиваются на небеса пряничные звезды, говорящие звери водят хоровод в Зоопарке) или в сумерках (ветер приносит Мэри

Поппинс к крыльцу дома мистера Бэнкса, взлетает уносящая ее волшебная карусель и т. п.).

Пожалуй, из всех типов вымысла — если не считать тематической области рациональной фантастики, посвященной путешествиям во времени, — именно сказочная условность наиболее полно использует символический потенциал художественного времени, превращая его в фантастический фактор. Поистине волшебю в переломные «чудесные» моменты течет время в повестях Трэверс: «Карусель разгонялась... Казалось, не будет конца кружению. Казалось, время остановилось. Солнце село, спустились сумерки. А они все неслись и неслись... весь мир обратился в бешено несущийся круг... И странно — в глубине души Джейн и Майкл словно чувствовали, что это никогда не повторится. Никогда не бывать такому волшебному катанию...» (569–570).

Сказочное время может произвольно менять свой ход, растягиваться, удлиняться и даже останавливаться. В пьесе Метерлинк никогда и ничего не меняется в Стране Воспоминаний, по-прежнему маленькими остаются умершие в детстве сестры и братья Тильтиля и Митиль. В Царстве Будущего время и вовсе течет вспять: еще не родившиеся дети выглядят там тем старше, чем дальше они находятся от момента своего рождения. А в «Драконе» Шварца Ланселот живет на свете много сотен лет, оставаясь при этом человеком.

Четыре аспекта трактовки героя. Порождаемый мифологической и сказочной условностью пространственно-временной континуум задает в высшей степени интересный тип героя, сочетающий в себе несколько равноправных и равнозначных по степени важности художественных «ипостасей». Мы видели, что рациональная фантастика и *fantasy* рассматривают человека — в социальном плане или в родовом, биологическом — как представителя всего человеческого сообщества в противоположность обитателям иных планет (НФ) либо одушевленным сверхъестественным существам (*fantasy*). При этом *fantasy*, уделяя немало внимания описанию психологических состояний персонажа, ставит проблему личности во всей полноте и часто строит сюжет именно на индивидуальном своеобразии героя, на его сущностном отличии от окружающих.

Литературные волшебная сказка и миф еще в большей степени, чем *fantasy*, склонны иметь дело с «человеком вообще», и здесь данное понятие несет в себе сложный художественный смысл. Оно предполагает повествование о конкретной судьбе достаточно индивидуализированного героя, выступающего вместе с тем и в качестве члена определенного людского сообщества (род, племя, социальный слой и т. п.), и в качестве «именно человека» в противовес другим разумным, но не человекоподобным созданиям (эльфы, гномы, тролли, орки в эпопее Толкиена). Мало того: для сказки и особенно для мифа важна общедуховная ипостась героя, когда он рассматривается как мыслящее и чувствующее существо, важнейшая часть одухотворенного, гармонично организованного мироздания.

Охарактеризуем подробнее каждый из смысловых пластов. Литературные сказка и миф, в отличие от своих архаических «предков», даже при тщательной стилизации под их лаконичную, безыскусную и максимально объективированную манеру повествования демонстрируют значительную индивидуализацию персонажей. В разбираемых произведениях главные действующие лица — Фродо Торбинс у Толкиена, Иосиф у Манна, Ланселот и Эльза у Шварца, Джейн и Майкл в повестях Трэверс — гораздо более «живы» и понятны современникам, нежели «классические» сказочные и мифологические герои. Степень читательского сопереживания им гораздо выше, с ними устанавливается психологический контакт, читатель внутренне соотносит себя с героем, что практически невозможно в древнем мифе и фольклорной сказке.

Но чрезвычайно важен и иной аспект — постоянное чувство сопричастности героя определенному коллективу: семье, своей общине — будь то род Авраама, племя хоббитов, семья Тиль, население средневекового Города в пьесе Шварца или обитатели дома мистера Бэнкса и Вишневого переулка. Только в соотношении себя с группой родственников и друзей или с национально-культурной общностью герой обретает полноту и смысл собственного существования.

Этот коллектив обычно формирует конкретные жизненные установки героя в зачине повествования, когда они еще ощущаются как незыблемые и самодостаточные. Иосиф, Фродо, Эльза, Джейн

и Майкл до начала действия пребывают в убеждении, что их жизненный путь раз и навсегда определен, что они живут правильно, в строгом согласии с моралью. Иосиф подрастает в родительском доме, дабы со временем стать его главой, Фродо прилежно заготавливает на зиму запас продуктов в духе традиций Хоббитании, Эльза готовится покорно отправиться на съедение дракону, Тильтиль и не подозревает о существовании Синей птицы.

Но внутренне, пусть порой и неосознанно, герой — «не такой, как все», он невольно уже противопоставляет себя своему маленькому миру. Эта черта в конце концов выводит его на путь странствий, а там, встречая совсем новых друзей и врагов и больше узнавая об окружающем мире, герой начинает иначе оценивать и собственную личность, и свое жизненное предназначение. Он ощущает себя Человеком, представителем целого вида разумных существ, причем далеко не единственного во вселенной. Джейн и Майкл Бэнкс понимают это, оказавшись среди говорящих зверей в Зоопарке, спасая жаворонка мисс Эндрю, общаясь с Варфоломеем и Нелеем; Фродо¹¹⁰ — подружившись с гномами и эльфами; Тильтиль — увидев души предметов, животных и природных стихий; Эльза — знакомясь с Ланселотом, пришедшем из большого мира.

Подобный процесс социального и «общечеловеческого» самоопределения героя мы наблюдали и в фантастике рационального типа, но в сказке и мифе он масштабнее. Постепенно герой осознает, что оказался втянутым в основной конфликт мироздания, в борьбу вселенских Добра и Зла. И главным для него становится уяснение своей позиции в этом конфликте.

Конструируемая сказочной и мифологической условностью модель мира исходит из принципа единства обитателей вселенной в Духе, в некоем изначальном идеальном плане сотворения и развития мира. Осознавая данный принцип и принимая обязательства, возложенные на него Творцом (последний не обязательно получает личностное воплощение в тексте, часто, особенно в сказке, выступая просто как одухотворенный, этически ориентированный Миропорядок), герой становится звеном осуществления этого всеобщего плана. И нередко (а в мифе — обязательно) ощущает себя именно центральным звеном, обеспечи-

вающим исправление искажений, выравнивание линии развития, спасение Космоса от Хаоса.

Сказка и миф дидактичны, герой не имеет права не принять сторону Добра — иначе он перестанет быть героем. Смыслом его жизни делается исполнение Долга, прохождение Пути, достойное, т. е. соответствующее древним образцам, освященное традицией и совпадающее с заданными нравственными установками существования. Внутренними состояниями героя миф практически не интересуется, и лучше всего это видно в «замкнутых» мифологических моделях Толкиена, Льюиса, позднее — Ле Гуин. Классический пример — судьба Арагорна во «Властелине колец» Толкиена.

Детство названного персонажа, его юношеские странствия, история любви и женитьбы, управление королевством посвящены одной цели: восстановлению нарушенного в Средиземье равновесия светлых и темных сил, возрождению древних государств, стабилизации некогда прочного, но теперь сильно искаженного миропорядка. Все поступки Арагорна мы видим и оцениваем исключительно со стороны, так и не зная, что именно думает и чувствует про себя герой. От читателя скрыта даже мотивировка его основного решения, выбора пути: почему Арагорн решает служить Валарам, а не Саурону?

В романах Льюиса и Ле Гуин переживания персонажей фиксируются несколько более подробно, хотя преимущественно отдельными крупными мазками — только доминирующие эмоции, а не оттенки чувств. И все же мотивация поступков героев везде подчинена мотивации основной фантастической посылки (мир изначально таков, что добро и зло в нем четко различимы и первое однозначно хорошо, а второе однозначно плохо), та же в свою очередь интертекстуальна и опирается на фольклорную традицию. Читателем проблема выбора не осознается вообще — на то и добро, чтобы ему служили!¹¹¹

Однако современный литературный миф знает и, главное, способен адекватно воплотить конфликт устремлений личности и норм морали коллектива. Собственно, раскрытию такого конфликта и посвящает роман об Иосифе Томас Манн. Его герой, подобно остальным персонажам эпопеи и даже в большей степени, чем они, обладает ощущением себя как частицы своего рода, племени, определенной этнической общности.

История Иосифа — история постепенного осознания себя самоценной личностью, неповторимой индивидуальностью, живущей по свободно избранным ею нравственным правилам и законам. «Иосиф ценой тяжелых испытаний обретает сознательное отношение к архетипической структуре своей жизни, так что не он служит своим мифологическим первообразами, а они — ему. Суть манновского гуманизма состоит в соединении чуткости к святыням всечеловеческого предания и внутренней высвобожденности из их бессознательной массы»¹¹².

Итак, в концепции бытия, задаваемой сказочной и мифологической условностью, герой раскрывается одновременно как личность, как член социума и биологической популяции *homo sapiens* и как часть единой одухотворенной вселенной, причем акцент делается на третьей и четвертой «ипостасях». Мастерски воспроизводя черты архаического сознания, «невыделенность “я” из коллектива», современные литературные сказка и миф переосмысливают эти черты в русле подчинения интересов личности — без ее нивелировки! — общечеловеческим устремлениям.

Еще один аспект эстетической привлекательности сказочного и мифологического героя — внутренняя цельность и гармоничность. Сколь бы индивидуализированным ни был психологический портрет персонажа, его образ сохраняет совокупность черт, составляющих его типическую характеристику и делающих его «узнаваемым».

Сказка и миф предоставляют читателю возможность увидеть роли, исполнение которых люди подсознательно требуют от себя и от других, воплощенными в совершенную форму — речь идет о ролях Короля, Воина и Богатыря, Отца и Сына, Учителя и Ученика, Матери и Няни, Возлюбленной, Мудреца, Врага и Друга. И перед читателем оказываются не просто люди, наделенные суммой тех или иных положительных свойств, но целостные характеры со строгой и убедительной внутренней логикой.

Архетипичность. Мы подходим к вопросу о реализации архетипов с помощью сказочной и мифологической условности. Выше мы не раз отмечали: вымысел, благодаря имманентно присущим ему иносказательности и философичности, способствует раскрытию именно «вечной», глобальной, равно значимой в различных исторических контекстах проблематики. Из всех видов вымысла

реализацию архетипов как «наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных... структур»¹¹³ в наибольшей степени осуществляет мифологическая, сказочная и философская условность. В мифе, сказке и притче общечеловеческие мотивы и символы, а также созданные на их основе ситуации имеют глубинное, самодовлеющее значение, становятся основным объектом авторского анализа.

Но если притча задает лишь некие параметры действия, прибегая к предельно обобщенным и лаконичным характеристикам персонажей, обстановки, хода событий и предполагая, что читатель самостоятельно наполнит условную схему близкими ему (его поколению, социальному окружению, народу) ассоциациями и смыслами, то сказка и миф рисуют конкретные ситуации, за которыми, однако, скрыты все те же «вечные» мотивы Пути, Долга, Служения, Истины и Лжи, Поступка, Клятвы, Вражды и Дружбы, Неба и Бездны и т. п., легко угадываемые читателем.

Особенно «внимателен» к архетипам, конечно, литературный миф — в силу намеренного воссоздания структурных принципов архаичного мифа и мифологического мышления. Архетип у Толкиена и Манна выступает как изначальный идеальный образец мироустройства и как «свод законов», своего рода схема становящегося бытия. «Сильмариллион» начинается рассказом о Музыке Айнуров — звучащем прообразе вселенной:

«Был Эру, Единый, что в Арде зовется Илуватар; и первыми создал он Айнуров... И он говорил с ними, предлагая им музыкальные темы; и они пели перед ним... И он явил им видение... и они увидели пред собой новый Мир, шар в Пустоте, который был укреплен там, но не рожден из нее. И когда они смотрели и дивились, Мир этот начал раскрывать им свою историю... Илуватар же вновь сказал им: “Узрите свою музыку! Это ваше пение; и каждый из вас отыщет там, среди того, что я явил вам, вещи, которые, казалось ему, он сам придумал или развил”» (I, 6).

Отступление от заданных схем чревато распадом Космоса и воспринимается как ухудшение миропорядка (бунт Мелькора, грехопадение Адама). Но, демонстрируют Толкиен и Манн, в самом первичном образце — и в этом одно из основных отличий современного литературного мифа от его архаического «предка» — изначально

заложена идея развития, планомерного изменения, эволюции бытия, обнаруживающей новые и новые стороны замысла Творца.

«Ибо никому, кроме себя самого, не раскрывает Илуватар всех своих замыслов, и в каждую эпоху появляются вещи новые и непредвиденные, так как они не исходят из прошлого... Ибо Дети Илуватара были задуманы им одним... их не было в теме, которую задал вначале Илуватар, и никто из Айнуров не участвовал в их создании. Но тем более полюбили их Айнуры, увидав создания странные и вольные, не похожие на них самих, в коих дух Илуватара открылся по-новому и явил еще одну каплю его мудрости, которая иначе была бы сокрыта даже от Айнуров» (I, 6–7).

Таким образом, в эпопеях Толкиена и Манна ход вселенской истории интерпретируется в двух взаимозависимых смысловых рядах. С одной стороны — как «старение» и «одряхление» мира, отход от Завета, от установок Начальной эпохи, максимально приближенной к космическому идеалу. Симптомом этого процесса становится постепенное забвение легенд о сотворении мира, исчезновение сверхъестественного из повседневной жизни, потеря магических знаний. С другой стороны, движение истории воспринимается и как наступление «эпохи людей», т. е. периода их владычества над природой; как процесс постепенного духовного совершенствования человека, преодоление им животных инстинктов и «ночных» сторон сознания — наследия прошлого.

Сочетание смысловых рядов порождает у Толкиена и Манна особую тональность повествования, печальную и оптимистичную одновременно. Человечество совершенствуется в плане развития личности, усложнения общественной структуры и обретения свободы поступков, но утрачивает нечто мировоззренчески важное, теряя ощущения живой связи с миром и деятельного участия в едином процессе становления гармоничного мироздания.

Трагедию утраты человеком первоначального «синкретичного» взгляда на мир хорошо знает и литературная волшебная сказка. В «Синей птице» раскрытию этой темы подчинен фактически весь ход повествования. В цикле повестей о Мэри Поппинс одна из самых лиричных по звучанию новелл («История Близнецов») посвящена потере взрослеющими героями возможности непосредственного общения с природой.

«Я их, наверное, никогда не пойму, этих взрослых, — сказал Джон. — Они все какие-то глупые... не понимают, что говорят вещи... — Когда-то они все понимали, — сказала Мэри Поппинс, — и деревья, и язык солнечных лучей и звезд — да, да, именно так. — Но почему же они тогда все позабыли? — сказал Джон, наморщив лоб. — Почему? — Потому что они стали старше, — объяснила Мэри Поппинс» (408–409). Здесь кроются причины повышенного внимания сказки и мифа к персонажам, демонстрирующим склонность к нестандартной интерпретации реальности: к детям, «чудакам», «провидцам» типа манновских Иакова и Иосифа, Мерлина у М. Стюарт и т. п.

Художественным воплощением утерянного знания и наиболее ярким отличительным признаком, позволяющим даже неподготовленному читателю безошибочно отнести текст к жанру сказки или мифа, становятся волшебные и магические образы, свойства и предметы как особая форма сказочного и мифологического выражения элемента необычайного в структуре произведения.

«Волшебное» и «чудесное» как формы проявления вымысла в сказке и мифе. Архаический миф не знает фантастики в собственном смысле слова: для современного ему сознания все в нем представляет собой абсолютную реальность. Фольклорная же волшебная сказка возникает тогда, когда вымысел начинает восприниматься в качестве самостоятельной художественной ценности, хотя отношение к нему героев, слушателей и самого рассказчика весьма различны и неоднозначны.

Для героя происходящее в сказке по-прежнему не просто реально, но обыденно. «Этим... объясняется уверенность, с которой герой себя держит. В том, что он видит, не только нет ничего неожиданного, наоборот — все как будто давно известно герою, и есть то самое, что он ожидал»¹¹⁴. Следовательно, мир здесь может быть назван волшебным лишь с позиции слушателя, а сам механизм создания фантастического в сказке связан с резким противопоставлением точек зрения ее героев и слушателей.

Раскрывая его, Е. Неелов отмечает: «Точка зрения героя (“изнутри”) работает на создание “иллюзии достоверности”, а точка зрения слушателей (“снаружи”) исходит из установки на вымысел. В этом смысле “иллюзия достоверности” и вся в целом точ-

ка зрения “изнутри” как бы компенсируют отсутствие буквальной веры слушателей в изображаемые события. Из столкновения “веры” героя и “неверия” слушателя рождается то, с чего, собственно, и начинается художественное восприятие, — доверие: герой говорит “да” (и он прав в своем мире), слушатель говорит “нет” (и он тоже прав в своем, реальном, мире), и из этого столкновения “да” и “нет” рождается “если”, рождается не слепая вера или ее оборотная сторона — слепое неверие, а доверие к судьбе героя в мире, в котором он живет»¹¹⁵.

Итак, фольклорная волшебная сказка знает уже довольно разветвленную систему фантастических (в восприятии слушателей) образов, ситуаций и посылок. «Предполагаем, — пишет А. Иванова, — что чудесный вымысел в волшебных сказках организован по законам художественной целесообразности, а чудесные мотивы и персонажи объединены в системы, составляющие ядро сюжета. Иначе говоря, внутри традиционной структуры волшебной сказки существует структура чудесного, которая и организует композицию, расстановку персонажей, систему художественно-изобразительных средств, а в конечном итоге определяет ее идейно-художественное единство»¹¹⁶.

В процессе развития волшебной сказки — от архаической формы через классическую и новеллистическую к литературной — структура волшебного в ней претерпевает значительные изменения. Можно выделить несколько этапов подобных перемен. Наиболее древние формы волшебства исследователи связывают с повествованием о поступках чудесных героев, в которых смутно угадываются черты тотемных предков. Затем герой постепенно очеловечивается, приобретает социальные характеристики, а чудесные мотивы находят «локальное» воплощение в образах волшебных помощников или оказываются соотношенными с волшебными предметами, достаемыми герою в качестве награды за добродетель. Зло на данном этапе последовательно утрачивает волшебный ореол, его мотивировки делаются социальными и бытовыми. Еще позже в сказках начинают появляться и полностью «земные» объяснения чудес.

Волшебство постепенно словно бы становится привычным, «домашним» или уходит из сказки параллельно с ослаблением магических черт в воспринимаемой человеческим разумом кар-

тине мира. Чудеса постепенно осознаются как достояние прошлого. Д. Р. Р. Толкиен в поэтической форме прослеживает данный процесс в своей мифологической эпопее. Чудесные мотивы и персонажи доминируют в повествовании о Первой эпохе, времени Валаров и сотворения Космоса. Вторая и Третья эпохи оказываются уже ареной деятельности гораздо более «обыкновенных», хотя все еще необычных существ, населяющих Средиземье. Это эльфы, гномы, орки и, наконец, героические предки современных людей — нуминорцы.

Волшебство сохраняется в легендах о Начальной эпохе, а также присутствует в образах «волшебных помощников» героев — Беорна, Тома Бомбадила, магов (Гэндальф, Радагаст, Саруман, Саурон), энтов — и в чудесных предметах: кольцах власти, эльфийских мечях и т.п. Четвертая эпоха, наступившая после гибели Саурона, ухода магов и эльфов, уже целиком принадлежит людям и родственным им существам типа хоббитов, лишенным магических способностей.

Происходит постепенная «демагизация» сюжета, чудеса отесняются в древность (время Валаров) или в далекое будущее, когда исчезнет земля и второй хор Айнулов завершит симфонию Илуватара. Противопоставление прошлого и будущего в сакральном плане снимается, ибо обе эти эпохи становятся «чудесными» в противовес профанному настоящему. Чудо существует уже только в крайних пластах пространства, времени, сознания.

Литературные волшебная сказка и миф по сравнению со своими архаическими и фольклорными предшественниками наделены гораздо большей свободой обращения с вымыслом. Однако и для рассматриваемых литературных жанров обязательно соблюдение важнейших норм и закономерностей сказочной фантастики, хотя выявить последние не так-то просто. Принято считать, что основными формами фантастического в сказке и мифе выступают «волшебное» и «чудесное», но, к сожалению, до сих пор не удается достаточно четко определить художественную специфику названных форм и даже смысловое наполнение понятий «чудо» и «волшебство»¹¹⁷.

Ограничимся поэтому рассмотрением нескольких основных факторов, определяющих создание волшебного-фантастического образа. В отличие от других типов фантастики, ведущую роль

здесь играет фольклорная традиция. Чтобы быть «опознанным» читателем, волшебный персонаж или предмет непременно должен соотноситься с чередой близких ему персонажей и предметов из народных сказок и архаических мифов.

Ланселот Шварца опирается на традицию фольклорных змеборцов — освободителей царевен, на которую накладываются черты более поздней литературной рыцарской трактовки образа. Собака и Кошка, Бык и Осел у Метерлинка ведут себя подобно персонажам сказок о животных. Фея Бирилюна, Гэндальф и Саруман, Мэри Поппинс и миссис Корри существуют благодаря общим представлениям читателя о злых и добрых волшебниках, знакомых еще по первым детским книжкам.

Наконец, фантастические персонажи Т. Манна внешне соотносятся с героями уже не литературных или фольклорных, а сакральных библейских текстов. Степень художественной убедительности сказочного мира определяется не новизной, но прежде всего умением писателя воспроизвести канон по-своему, с неожиданной стороны, не разрушая при этом его целостности и чудесной природы.

Следование фольклорным канонам¹¹⁸ (а теперь уже и собственной литературной жанровой традиции), конечно, ограничивает авторскую фантазию, однако частично облегчает задачу писателя. Волшебные персонажи, подобно основной сюжетной посылке в сказке и мифе, не нуждаются в логической мотивации и вообще в дополнительных объяснениях своих необычных свойств.

К примеру, у П. Трэверс чудесная няня буквально «возникает из ничего»: к дверям дома мистера Бэнкса ее приносит восточный ветер. Ни одно из ее последующих появлений и исчезновений нельзя предсказать, равно как и способ, который она для этого изберет: Мэри может спуститься с небес на бечевке от воздушного змея, улететь на карусели и т. п. А знаменитая ковровая сумка, откуда в любой момент появляется все, что угодно! Трэверс избегает по таким поводам не только объяснений, но и любых комментариев. Наличие чудес обусловлено самой воплощаемой в тексте концепцией бытия, точнее, инобытия, сверхъестественных слоев мироздания, «достраиваемых» автором над реальностью.

Вымысел в сказке не требуется скрывать, «приспосабливать» к повседневности и требованиям здравого смысла. Напротив,

его главная привлекательность чаще всего заключается в предельной обнаженности, в непохожести происходящего на что-либо, известное из обычной жизни.

Метерлинк в «Синей птице» специально обыгрывает эту обнаженность вымысла и отличие сказочной реальности от обыденной. Чтобы увидеть чудесный Дворец Ночи, Царство Будущего, Страну Воспоминаний, Тильтиль и Митиль вынуждены изменить взгляд на мир. Изменить в прямом и переносном смысле: повернув волшебный камень, освобождающий «души» предметов и живых существ, и научившись видеть за примелькавшейся оболочкой подлинную сущность вещей.

Волшебные персонажи и предметы наделены чудесными свойствами уже просто в силу принадлежности к плану инобытия. В самом же мире сказки и мифа, как и в *fantasy*, эти свойства естественны и привычны и для волшебных персонажей, и для «обычных» героев, имеющих дело с чудесными помощниками и предметами. Ни Тильтиль, ни Джейн и Майкл, ни Ланселот не задумываются, что позволяет летать по воздуху Мэри Поппинс и ее дядюшке мистеру Паррику, на чем основано действие волшебного камня феи Бирилюны или какова, выражаясь языком А. и Б. Стругацких, «схема работы огнедышащей железы средней головы» Дракона. *Механизм совершения чуда* от читателя скрыт, для сказки и мифа важен только его результат.

Волшебные свойства выступают в качестве сущностных характеристик соответствующего персонажа или предмета, формирующих его внешний и внутренний облик. Наглядный пример — герои пьесы Метерлинка. Даже обретая человеческий вид, Вода и Огонь, Сахар и Хлеб сохраняют собственные атрибуты и изначальное практическое предназначение: Хлеб отрезает от себя ломоть, чтобы накормить детей, Сахар отламывает пальцы-леденцы, Вода и Огонь опасаются приблизиться друг к другу и т. п.

Лежащие за пределами волшебных свойств черты и качества чудесных героев, обстоятельства их «внесюжетной», «обычной» жизни попросту не интересуют автора и не иллюстрируются вовсе. Никому и в голову не придет допытываться о том, где прошли детство и юность шварцевского Дракона или что и в каких мирах делает в свободное от исполнения обязанностей чудесной няни время Мэри Поппинс.

«Характеры» (правильнее было бы сказать — схемы поведения) волшебных персонажей чаще всего статичны; этих героев иногда можно уничтожить или расколдовать, но никоим образом нельзя изменить их нрав. Участие в самых невероятных сюжетных перипетиях не влияет ни на поведенческий стереотип, ни на «психологию» Мэри Поппинс, Карлсона или Питера Пэна, за которыми волей автора раз и навсегда закреплён фиксированный набор узнаваемых черт. Так, Мэри Поппинс строга, чопорна, иронична и вместе с тем кокетлива; Карлсон поверхностен, эгоистичен и беспечен; Питер Пэн вечно юн, тщеславен, склонен к приключениям и авантюрам.

Несмотря на оригинальность подобных персонажей, равно памятных взрослым и детям, перед нами не динамичный характер, а только контур, неизменный силуэт. «Глупо просить меня, чтобы я хорошо себя вел, — резонно замечает дух из рассказа О. Уайльда «Кентервильское привидение». — Мне положено греметь цепями, стонать в замочные скважины и разгуливать по ночам... В этом весь смысл моего существования!»¹¹⁹ Не требует дополнений и портрет волшебного персонажа — за исключением случаев, когда его модификация имеет особую художественную функцию (фея Бириллона).

В своей неизменности чудесные персонажи отчетливо противостоят главным героям-людям (или человекоподобным существам), характерным признаком которых является именно психологическая эволюция. Этот контраст намеренно обыгрывается автором и часто служит двигателем сюжета. Действие в литературных сказке и мифе так же, как и в *fantasy*, основано на встрече «обыкновенных» и «сказочных» героев, причем после нее первые уже не могут остаться прежними. Переломными подобными встречами оказываются даже для второстепенных лиц — мисс Эндрю или горожан в пьесе Шварца.

Разумеется, в тех случаях, когда речь идет о сказочной модели мира, вписанной в реальность, мотивация появления волшебных персонажей общей концепцией инобытия, а следовательно, их «естественность» и неизменность ощущаются в тексте произведения значительно слабее. В. Ляхова интерпретирует смену мотивации так: «Литературная сказка унаследовала от сказки народной веру в чудо, оно подается как “самое обыкновенное

чудо”, а чтобы в эту обыкновенность, обыденность чуда легче было поверить, сказочники окружают его достоверными деталями, основательно мотивируют появление фантастических образов, помещают их в реальные обстоятельства... Сказочное порой возникает как следствие парадоксального сочетания фантастического и подчеркнуто-бытового, до предела прозаического и в ситуациях, и в репликах»¹²⁰.

Добавим, что бытовизация отнюдь не вредит вымыслу, ибо заложена в сказке изначально, еще при фольклорном бытовании. И. Тургенев писал о литературно обработанных фольклорных сюжетах Ш. Перро: «В них есть именно та смесь непонятно-чудесного и обыденно-простого, которая составляет отличительный признак настоящего сказочного вымысла»¹²¹.

Чудо в литературных волшебных сказках подобного «реалистически-бытового» типа приобретает отчетливо выраженную нравственно-психологическую мотивацию, выступая своего рода гиперболическим отображением добродетелей и недостатков героя. Последнее хорошо видно в новелле «Тяжелый день» из цикла П. Трэверс. Отметим, что в ее произведениях вообще практически отсутствуют «злые» фантастические персонажи, например «плохой» антагонист Мэри Поппинс. Дихотомия и взаимный параллелизм доброго и злого волшебного начал фольклорной сказки в значительной степени разрушены сказкой литературной. Зло у Трэверс имеет вполне «земные» корни и связано с отрицательными чертами характера персонажа — допустим, сварливостью, властностью и жестокостью мисс Эндрью.

Мир, окружающий Джейн и Майкла, в основном добр, зло проникает туда редко и вызывает серьезные «волшебные» последствия лишь однажды, когда, капризничая, Джейн, которой расхотелось быть старшей и заботиться о братьях и сестре, попадает в гости к обитателям Королевского Фарфорового Блюда. И даже здесь фантастичен, строго говоря, только факт переноса девочки в «виртуальную реальность» Блюда, а не сами его обитатели, живущие в Далекое Прошлое. Исполнение желания героини — там, куда она попала, ее согласны считать младшей и баловать — становится одновременно и наказанием за каприз. Джейн должна остаться в прошлом навсегда.

Но стоит ей искренне раскаться в собственном поведении, чары рушатся и подросевшая Мэри Поппинс вытаскивает Джейн в привычную реальность Вишневого переулка. Момент перехода туда и обратно Трэверс вниманием не удостаивает: *как* Джейн могла «войти» в нарисованный пейзаж, для повествования значения не имеет. Важно в данном случае, что произойти это могло лишь «в наказание» за плохие поступки. Больше персонажи Блюда не оживают, хотя само оно в качестве атрибута детской комнаты то и дело упоминается в повестях.

Особый способ повествования. В заключение отметим еще одну важную черту поэтики литературных сказки и мифа, связанную с интересующей нас проблематикой. Адекватное художественное воплощение создаваемой с помощью сказочной и мифологической условности модели мира требует использования особого типа повествования, отчасти стилизованного под фольклорную волшебную сказку и архаический миф. Это повествование максимально объективировано, автор намеренно скрыт, его голос словно отсутствует в произведении.

Для характеристики подобного типа текстов подходит фраза Т. Манна об «истории, которая рассказывает себя самое». Задача писателя, возрождающего, по сути дела, фольклорный, эпический тип авторства¹²², состоит даже не просто в беспристрастном изложении событий, а будто бы в еще одной фиксации того, что и так «знают все» и что составляет основу человеческого бытия.

Разумеется, разбираемый тип повествования в современных литературных сказке и мифе обычно бывает ширмой, маской, а то и объектом художественной полемики. Фольклорно-сказочное, чрезвычайно строго регламентированное и, соответственно, упрощенное соотношение «автор—текст» многократно усложняется в литературном произведении. Так, Манн, формально не вводя в свою эпопею образ повествователя, передоверяет его функции повествованию.

«Книга комментирует и самое себя, — поясняет он в лекции о романе «Иосиф и его братья», — она говорит, что эта легенда, пережившая на своем веку столько разных переложений и преломлений, на этот раз преломляется в особой среде, где она как бы

обретает самосознание и по ходу действия поясняет самое себя. Пояснения входят здесь в “правила игры”, они представляют собой, по сути дела, не авторскую речь, а язык самой книги, в сферу которого они включены, это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая, ибо применять научные методы к материалу совсем не научному, сказочному — значит заведомо иронизировать над ним» (II, 703–704).

Ирония, конечно, далеко не единственный способ «рассекретить» авторское присутствие в тексте. Литературные волшебная сказка и миф ныне в принципе предусматривают возможность и пояснения излагаемых событий, и открытого вмешательства писателя в судьбу героев, и диалог автора и персонажей — т. е. возможность адаптации сказочного повествования к современному читательскому восприятию.

Например, в пьесах Е. Шварца «Снежная королева», «Голый король» и «Тень» создана чрезвычайно сложная и интересная система взаимных связей повествователя, по-новому излагающего канонический сказочный сюжет, автора традиционного варианта этой истории (Г. Х. Андерсена) и героя, осознающего, что у него имеется литературный прототип. В результате подобных связей сюжетные мотивы в пьесах Шварца обретают многократное смысловое и художественное «эхо», значительно усиливающее их эмоциональное воздействие на читателя.

Подытожим наши наблюдения. Посредством сказочной и мифологической условности в рассмотренных произведениях Т. Манна, Д. Р. Р. Толкиена, М. Метерлинка, Е. Шварца и П. Трэверса создается специфическая модель бытия, опирающаяся на наиболее древние представления человека об устройстве мироздания, видоизменяющиеся в ходе истории, но в сознании рядового современного читателя существующие синхронно как некие «ненаучные» (или «донаучные») системы воззрений. Смысловые приоритеты конструируемой с помощью сказочной и мифологической условности модели мира можно определить так:

- мироздание в этой модели характеризуется как единое, гармонично организованное целое, подразумевающее всеобщее родство и сопричастность живых существ, предметов и явля-

ний друг другу и показанное в аспекте становления, т. е. развития по первоначальному плану, принадлежащему некой высшей разумной и одухотворенной воле;

- ведущий принцип организации бытия — нравственный, основанный на извечной борьбе Добра и Зла, которые могут выступать и в максимально упрощенном и абсолютизированном виде (в сказке, особенно «детской»), и в усложненной форме (например, в мифологических дихотомиях: космос // хаос; привычный мир // «иное» царство; стереотипы коллективного мышления // пробуждающееся самосознание личности);
- главной темой (проблемным центром) произведения становится тема этического самоопределения героя, его служения Добру; добродетель оказывается критерием обретения счастья, открывает доступ к использованию магических возможностей сказочного и мифологического мира, является гарантией его сохранения;
- модель мира антропоцентрична; человек в ней — центральное звено мироздания, определяющий фактор осуществления божественного плана; герою отводится важнейшая роль в разрешении конфликта Добра и Зла, от его поступков зависит судьба вселенной;
- модель предусматривает изображение целых пластов бытия, не прослеживающихся в реальности, мотивированных присутствием Высших Сил и интерпретирующихся как «забытые» ныне человеком (или «скрытые» от него из-за неправильного нравственного выбора); магические законы предстают сущностными организационными принципами бытия; возможно переосмысление магических сил в русле «обыкновенного чуда» — метафорического истолкования духовного потенциала человека.

Установки, задаваемые сказочной и мифологической условностью, обретают следующие поэтические формы:

- адетерминированная (точнее, детерминированная внетекстуально) сюжетная посылка, опирающаяся на традицию фольклорно-сказочного и архаико-мифологического изображения мира; фантастические явления «необъяснимы» с точки зрения современного рационально мыслящего человека и (особенно в

сказке) не поддаются расшифровке, осуществляясь по принципу «все может случиться»;

- особый пространственно-временной континуум, степень соотнесенности которого с реальным пространством и временем может быть различной: а) замкнутый в себе мир, вообще не соотнесенный с реальностью или соотнесенный лишь формально (dreamtime — эпоха становления вселенной); б) та же сказочная или мифологическая модель, но «вписанная» в реальность; во втором случае силы, управляющие миром, более психологизированы и антропоморфны; чудесные свойства получают бытовые, социальные, этические мотивировки;
- специфический тип героя, в образе которого последовательно фиксируются четыре смысловых пласта: индивидуальное своеобразие личности; ее семейные, родовые, этнические корни; социальные и биологические стимулы ее поведения (как представителя человечества); наконец, мировоззренческий аспект (персонаж — звено одухотворенной вселенной, несущее в себе всеобщий Творческий Принцип); жизнь героя интерпретируется как служение; присутствуют мотивы Выбора Пути, Долга, Поступка, Верности Клятве; по сравнению с фольклорной традицией степень индивидуализации образа в литературных сказке и мифе выше, возможен конфликт устремлений личности и норм морали коллектива, опирающихся на архаические (или попросту общепринятые) установки;
- объективированная форма повествования, стилизованного под фольклорную сказку и архаический миф, с максимально «скрытым» присутствием автора в тексте; преобладание внешней фиксации действий персонажа над раскрытием его внутреннего мира; намеренная упрощенность психологических мотивировок, но при этом — авторская полемика с традицией, разрушение заданной повествовательной структуры, психологизация образов;
- реализация архетипов, т. е. обнажение в изображаемых ситуациях изначального, «канонического», бытийного смысла; принцип повторяемости на разных исторических этапах «вечных» схем и их эволюционная модификация; часто (в мифе) — авторское исследование коллективных представлений человечества об устройстве мира и нормах поведения людей;

- «волшебное» и «чудесное» как особая форма фантастики, основывающаяся на декларации существования «иных», магических слоев мироздания; персонификация магических сил в конкретных образах; возможность наглядного художественного воплощения идей и символов.

Общую тенденцию развития литературной волшебной сказки и мифа в XX столетии, явно выраженную уже в первой его половине, можно представить как двойственный процесс: формальную стилизацию под архаику и фольклор и смысловую полемику с традицией.

Сохраняя привлекательные черты сказки и мифа — необычайность происходящего, победу Добра, волшебную силу героя и его «хороших» помощников, единство людей с «живым» миром природы, уважение к накопленному культурному и нравственному опыту, — литературные волшебная сказка и миф стремятся максимально приблизить фольклорные каноны к современным эстетическим нормам, усложнить традиционный сказочный и мифологический конфликт, связать «вечные» метафоры и символы с психологическими константами сегодняшнего человека.

Вымысел в сказке и мифе при внешнем сходстве с фольклорно-сказочным вымыслом обретает в нынешнем столетии новое содержание и формы, отчетливо воспринимаясь в качестве художественной условности, одной из разновидностей литературной фантастики.

Глава четвертая

ВЫМЫСЕЛ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО И ФИЛОСОФСКОГО ИНОСКАЗАНИЯ

Содержание и сфера применения понятий
«сатирическая условность» и «философская условность».
Подчинение элемента необычного задаче
комического пересоздания реальности.
Вымысел как форма философского иносказания.
Степень необычности.
Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики
в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня».
Комическая мифология А. Франса («Остров пингвинов»)
«Невидимый вымысел» притчи («Замок» Ф. Кафки).
Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер».
Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи».
Сатирическая и философско-метафорическая модели мира.

Нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем какие-то вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятным, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему,

чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться.

Г. Гессе

Содержание и сфера применения понятий «сатирическая условность» и «философская условность». В данной главе мы рассматриваем жанры и области литературы, на первый взгляд не связанные с вымыслом как элементом необычайного и тем не менее демонстрирующие разнообразный спектр форм вторичной художественной условности.

В соответствии с темой книги нас интересуют не сами по себе сатира (область литературы) или притча (жанр) и даже, строго говоря, не нарушающие буквальное правдоподобие приемы сатирического заострения и философского иносказания, но вымысел как таковой, представленный в сатирических произведениях, в «классической» (не могущей быть отнесенной к рациональной фантастике) утопии и притче, — иными словами, то, что не вполне корректно именуют сатирической и философской фантастикой.

Однако мы не можем не учитывать: там, где сатирическое (комическое) отображение действительности или философское иносказание является основным принципом построения произведения, вымысел тесно связан с другими художественными формами и приемами, отнесенными нами ранее к сфере первичной художественной условности, — с заострением, метафорой, символом, гиперболой и т. п. Без учета этой взаимосвязи, а также подчиненности элемента необычайного в подобных произведениях общим установкам, задаваемым жанром (для «классической» утопии и притчи) и пафосом (в сатире), адекватное восприятие и изучение указанных типов вымысла невозможно.

Иначе говоря, и сатирическая, и философская условность далеко не всегда формирует в глазах читателей самостоятельные разновидности вымысла и вообще «фантастическое начало». С одной стороны, сатирические произведения типа гоголевского «Носа» или щедринского «Дикого помещика», утопии, от Т. Мора до «Игры в бисер» Г. Гессе, и притчи, подобные «Замку» Ф. Кафки или «Чайке по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха, практически не сопрягаются в сознании читателей с вымыслом как элементом необычайного — в противоположность научно-фантастическим

повестям и рассказам, волшебным сказкам, мифологическим романам, произведениям в духе *fantasy*.

С другой стороны, когда на вымысел (элемент необычайного) в таких случаях все же обращают внимание, то пытаются «числить его по ведомству» *fantasy*, сказки, НФ. Например, к рациональной фантастике относят сатирическую повесть Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» и «Звездные дневники Йона Тихого» С. Лема, к *fantasy* — религиозно-философскую аллегория К. С. Льюиса «Расторжение брака», сказкой именуют притчу Д. Р. Р. Толкиена «Лист работы Мелкина» и т. д.

Но в рамках этих «ведомств» сатирическая и философско-метафорическая природа данных произведений немедленно бросается в глаза, заставляя исследователей отказаться от привычных схем анализа, годных для *fantasy* и НФ. Сатирико-фантастическая посылка не только не поддерживает, но намеренно разрушает иллюзию достоверности; вымышленная гипотетическая конструкция притчи не похожа на «истинную реальность» *fantasy* или модель мира волшебной сказки.

Ситуация порождает бесплодную полемику: «сатирической фантастикой» или «фантастической сатирой» правильнее называть прозу Ф. Рабле, Д. Свифта, Н. В. Гоголя, С. Чеха? Можно ли отнести к научной фантастике «Барьер» П. Вежинова и все новеллы Р. Брэдбери из сборников «Марсианские хроники», «Человек в картинках» и других? Что делать с притчей Р. Баха, где фантастическая посылка (чайки мыслят, разговаривают и ведут себя, как люди) так не похожа на фантастическую посылку романов о разумных животных Г. Уэллса, К. Чапека или Р. Мерля?

Из этого «порочного круга» можно выйти, только если признать факт существования наряду с рациональной фантастикой, *fantasy*, сказочной и мифологической условностью еще двух самостоятельных типов вымысла, которые мы определили как сатирическую и философскую условность. Их конкретные проявления могут очень напоминать или даже практически совпадать с проявлениями других типов вымысла — но совпадать лишь формально, сохраняя собственную смысловую и художественную специфику¹²³.

Разговор о данных типах вымысла придется начать с уточнения попадающих в сферу анализа художественных текстов, ибо

не все здесь бесспорно. Впрочем, в случае с сатирической условностью выборку произведений сделать относительно легко.

Под *сатирой* традиционно понимается: а) «вид комического, беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики); б) специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное (содержательный аспект) посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов (формальный аспект)»¹²⁴; в) область литературы, объединяющая произведения, содержащие сатирические образы и сюжеты. Мы не будем вносить изменения в приведенные формулировки.

Оговоримся лишь, что выделяемые нами ниже закономерности сатирического вымысла в принципе не являются прерогативой исключительно сатиры как разновидности комического. Примерно теми же чертами характеризуется «юмористический» («Робот-зазнайка» Г. Каттнера) или «иронический» («На полпути в ад» Д. Кольера) вымысел. В действительности следовало бы говорить о *комическом* вымысле и *комической* условности. Но мы сохраняем традиционный термин, принимая во внимание тот факт, что именно в сатире специфика рассматриваемого («комического») типа вымысла воплощается наиболее ярко — в основном в силу присущей сатирическим произведениям дидактичности и четко выраженной авторской позиции.

Гораздо сложнее определить, с какими явлениями литературы XX в. связано понятие философской условности. Базовым жанром для нее является, по-видимому, *притча*, но этот термин нельзя назвать строгим. Что такое современная притча? Она, конечно же, не может быть напрямую сопоставлена с притчей евангельской, равно как и фольклорная волшебная сказка — со сказкой литературной. Нынешняя притча — вовсе не тот античный и средневековый дидактико-аллегорический жанр, генеалогия которого в Энциклопедическом словаре Ф. Брокгауза и И. Эфрона возводится к «особой форме проповеди», а название интерпретируется, исходя из сочетания «при» (предлог) и «теча» (ср. «теку» в смысле «бегу, поспешаю»), как «припутное изречение, руководящее человеком на путях жизни»¹²⁵.

Применительно к современной литературе термин «притча» обычно трактуется расширительно, сохраняя лишь ядро значения прежнего понятия. В содержательном плане притчу характеризует «тяготение к глубинной “премудрости” религиозного и моралистического порядка», а в формальном — «специфическая поэтика, исключая описательность “художественной прозы” античного или новоевропейского типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, не становясь объектами самоцельной экфразы — действие происходит как бы без декораций, “в сукнах”...»¹²⁶

Чаще всего притчами именуют произведения, не просто раскрывающие глубинную философскую проблематику в ситуациях этического выбора (хотя и в подобных случаях возможен разговор о «притчевой структуре» — например, для романов Ч. Айтматова или А. Кима), но рисующие некую *гипотетическую, искусственно сконструированную или явно выдуманную ситуацию*, которая не может быть непосредственно соотнесена с реальностью, но лишь *истолкована как аллегорическое, символическое или метафорическое переосмысление действительности*. Вот почему нередко понятие «притча» и близкое к нему понятие «парабола» объединяют в общем обозначении «литература интеллектуальной конструкции» в противовес «литературе факта»¹²⁷

Тому же принципу создания гипотетической ситуации, лишённой индивидуального своеобразия характеров и обстоятельств, но имеющей символический смысл, следует, на наш взгляд, *литературная утопия*, берущая начало от сочинений Платона и оформляющаяся как жанр в творчестве Т. Мора, Т. Кампанеллы, Я. А. Коменского, Э. Кабе.

Выше мы показали, что большинство современных утопий, т. е. произведений, содержащих целостный анализ вымышленной социальной структуры, пространственно и хронологически удаленной от современного мира или непосредственно «вписанной» в него, строится на основе рационально-фантастической посылки, заимствуя у НФ образную систему, конфликт и принципы развития сюжета, многократно усиливающие динамику и повышающие эмоциональное воздействие на читателя.

Но отнюдь не все образцы этого жанра, начиная со второй половины XIX в. и до настоящего времени, соответствуют ка-

нонам НФ и относятся к одной из разновидностей социально-философской фантастики, подобно утопическим и антиутопическим романам Г. Уэллса, Е. Замятина, К. Чапека. Немалое число утопий XIX и XX столетий сохраняют «классический» облик, сближаясь с лежащими уже практически вне пределов художественной литературы жанрами философского эссе и публицистического трактата. Таковы «Вести ниоткуда» У. Морриса, «Эдгин» С. Батлера, «Железная пята» Д. Лондона.

Вымысла здесь практически нет, поскольку фантастическая посылка (исходно чаще всего близкая к знаменитому «а что, если» рациональной фантастики) формализуется, предельно упрощается и обобщается, превращаясь из более или менее текстуально развернутой и определяющей сюжет гипотезы о новом открытии, изобретении, космическом контакте, природном или социальном катаклизме, как было в НФ, в простое указание на перемещение действия во времени или пространстве. К примеру, в романе Д. Оруэлла «1984» фантастические образы, предметы, детали отсутствуют. Однако роман сохраняет название «антиутопии» — т. е. описания *вымышленного* мира, являющегося метафорическим выражением настоящего.

Суть дела, по-видимому, заключается в том, что читателя романа Д. Оруэлла держат в напряжении не фантастические допущения, которых нет, а, во-первых, содержащееся в подтексте, но для автора и его аудитории выходящее на передний план сопоставление изображаемой социальной модели с реалиями современности — и, во-вторых, обобщение, т. е. умение писателя проанализировать в гипотетической конструкции объективные законы, действующие в реальной истории человечества.

Но ведь это и есть художественные приемы (подчиненные единому принципу — *философского иносказания*), характерные для параболы и притчи. Следовательно, наряду с названными жанровыми формами утопия «классического» типа (с отсутствующей или формализованной фантастической посылкой) демонстрирует вымысел иного, нежели рациональная фантастика, типа — философскую условность.

Подчиненность элемента необычайного задаче комического пересоздания реальности. Вымысел как форма философ-

ского иносказания. Мы более или менее четко ограничили жанровое пространство сатирической и философской условности. Но возникает иная проблема: как на этом пространстве отделить явный вымысел от заострения, гиперболы и карикатуры? Решить ее практически невозможно, и вот почему. Уже из приведенных выше определений ясно: и сатира как область литературы, и «классическая» утопия и притча как жанры *имманентно условны*, т. е. построены на основе пересоздания реальности, а не ее непосредственного воспроизведения «в формах самой жизни». Разница между ними состоит лишь в том, как именно и с какой целью осуществляется подобное пересоздание.

Действительно, все попытки описать свойственный сатире *способ* осмысления реальности приводят к констатации факта, что «преувеличение и заострение в сатире есть проявление более общей закономерности: деформации образа, способствующей выявлению наиболее существенных пороков, жизненных явлений, достойных сатирического осмеяния»¹²⁸.

Соответственно, «сатирический образ — это результат направленного искажения, которое обнаруживает в предмете дотоле скрытый комический аспект и тем самым возвращает ему неприглядный сущностный вид»¹²⁹. Специфичен сам объект изображения: из всех сторон реального мира сатира отбирает лишь негативно-комические. «Под прицел смеха, — пишет А. Вулис, — обычно попадает явление, претендовавшее на серьезность и значительность, на деле же — несостоятельное. Или более обще: стремившееся казаться одним, но оказавшееся другим; сатирик... раскрывает эту несостоятельность, это несоответствие между “одним” и “другим” — замаскированное, но вполне реальное... Смеховой (сатирический, юмористический и т. п.) анализ не просто констатирует противоречие, но усугубляет его, широко опираясь при этом как на фантазию шутника или писателя, так и на воображение слушателя или читателя»¹³⁰.

Иначе говоря, для сатиры как способа отображения реальности характерно своего рода *разъятие гармонии бытия, представление его в виде абсурдно-хаотической нелепицы*, где все притворяется не тем, что оно есть на самом деле. Отсюда близость сатиры абсурду и нонсенсу (в стиле, скажем, Л. Кэролла или Д. Хармса), окончательно заменяющим истинные причинно-следственные

связи явлений и событий искусственно изобретаемой писателем «опрокинутой» логикой.

В отличие от сатирической, интеллектуальная конструкция притчи лишена комизма. Пересоздание действительности идет путем отвлечения от конкретики, поиска за индивидуальным и оригинальным всеобщего и вечного — но от этого сам принцип переосмысления бытия не становится менее важным или явственным, чем в сатире. Сюжетная конструкция притчи по характеру «поэтически-дидактическая, в поэтических формах излагающая возвышенные религиозно-философские истины с вытекающими из них нравственными положениями»¹³¹.

Вот почему «действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и характеров в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора»¹³². Интерес к сюжету притчи — и здесь ее отличие от *fantasy*, сказки, мифа и сходство с рациональной фантастикой и сатирой — возникает не за счет сопереживания героям, но за счет интеллектуального усилия, направленного на постижение проблематики, на возможно более полную «расшифровку» авторского замысла: «читателю предлагается сложная философская или моральная задача, требующая разрешения и создающая напряженность повествования»¹³³.

Суть художественного воплощения мира в любом из сатирических жанров и в притче заключается в *иносказании*, подчеркнутым выражении сложной гармонии бытия через отдельные обобщенные, лишенные индивидуальных черт и смещенные относительно реальных связей между собой объекты. Чем очевиднее подобное смещение, тем более условный характер приобретает создаваемая в произведении картина мира.

Однако пересоздание реальности, о котором идет речь, далеко не всегда переходит грань явного вымысла. Это общеизвестно. Для сатиры традиционно выделяются два способа (точнее, две степени) заострения комически негативных черт явления или предмета. «Иногда она (фантазия художника. — *Е. К.*) не выпускает себя за рамки сдержанного, умеренного предположения: “так все-таки могло быть”, иногда же делает ставку на положения абсолютно невероятные. Плюшкин, Иудушка Головлев или Джигль

только приблизились к черте, за которой начинаются чудеса. Янки, Пантагрюэль, “прозаседавшие” с их странной раздвоенностью (“до пояса здесь, а остальное там”) — ее перешагнули¹³⁴.

Итак, существуют два ряда сатирических произведений: без вымысла как элемента необычайного — и содержащие таковой. В первый ряд попадают «Ревизор» Н. Гоголя, «Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина, «Человек в футляре» А. Чехова, романы Г. К. Честертона и У. Теккерея, новеллы О’Генри, сатирические эпопеи Я. Гашека о Швейке и И. Ильфа и Е. Петрова об Остапе Бендере, рассказы М. Зощенко, «Театральный роман» М. Булгакова и т. д.

Во второй список следует поместить «Хромого беса» А. Лесажа, гоголевские «Шинель», «Нос» и «Ночь перед рождеством», щедринскую «Историю одного города», «Янки при дворе короля Артура» и «Путешествие капитана Стормфилда в рай» М. Твена, «Остров пингвинов» А. Франса, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, комедию К. Чапека «Из жизни насекомых» и повесть В. Пелевина с тем же названием, роман «Альтист Данилов» В. Орлова, пьесы В. Маяковского, новеллы Д. Кольера, сатирико-фантастические миниатюры А. Житинского.

Подобные ряды можно выстроить и для притчи, противопоставляя «Город за рекой» Г. Кайзера, «Мух» Ж. П. Сартра, «Расторжение брака» К. С. Льюиса, «Адама-творца» и «Мать» К. Чапека, «Игру в бисер» Г. Гессе, «Белку» А. Кима — «Физикам» Ф. Дюрренматта, «Процессу» и «Замку» Ф. Кафки, «Кавказскому меловому кругу» Б. Брехта, «Чевенгуру» А. Платонова. Разумеется, для притчи границы явного вымысла и первичной условности значительно более размыты.

Степень необычайности. Думается, однако, эту градацию степеней сатирического и философско-метафорического пересоздания реальности можно сделать более подробной. Мы предлагаем различать *четыре варианта отступления от жизненподобия*.

Вариант первый. Автор прибегает к заострению и сгущению реальных черт объектов и событий, изображаемых все же вполне «узнаваемо», близко к их истинному облику. Сюжет развивается в конкретных пространственно-временных координатах, можно говорить о жизненных прототипах действующих лиц. Это уро-

вень *первичной* художественной условности. Соответствующие сатирические приемы: заострение, гипербола, гротеск (нефантастический)¹³⁵, пародия, парадокс, метафора, символ и т. п. Примеры: «Старосветские помещики» Н. Гоголя, «Мой дядюшка Одиссей» И. Марека, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова.

Для притчи такой уровень условности латентен; к нему можно отнести произведения с углубленной философской проблематикой — типа «Волшебной горы» Т. Манна или романа-параболы М. Селимовича «Дервиш и смерть».

Вариант второй. Нарастая, степень сгущения и заострения порождает сюжеты и ситуации невероятные, непосредственно с действительностью не соотносимые, гротескные и даже порой гротескно-фантастические, но тем не менее не разворачивающиеся в целостные модели мира, основанные на явном вымысле, однако сохраняющие логику реальности (ср. с рациональной фантастикой, *fantasy*, литературными волшебной сказкой и мифом).

Сатирическая условность данного уровня (ее с достаточно вескими основаниями можно интерпретировать в этом случае и как *первичную*, и как *вторичную*, но, на наш взгляд, она ближе к первой) знаменует прежде всего нарушение последовательности и логики действительного течения событий, причинно-следственных связей между ними и любых физических, психологических, нравственных законов, а потому родственна нонсенсу и абсурду.

Особенно ярко, пожалуй, подобный вариант для сатиры характеризует понятие «небывальщина»: нос сам собой отделяется от живого человека и в мундире путешествует по городу («Нос» Н. Гоголя); у градоначальника в голове вместо мозгов обнаруживается фарш, что не мешает ему жить и исполнять свои обязанности («История одного города» М. Салтыкова-Щедрина); половина человека исправно участвует в бюрократических совещаниях («Прозаседавшиеся» В. Маяковского) или управляет помещьем, то совершая добрые дела, то терроризируя всю округу («Раздвоенный виконт» И. Кальвино).

Философская условность второго уровня создает произведения, подобные «Замку» Ф. Кафки, «Физикам» Ф. Дюрренматта и «Мадрапуру» Р. Мерля. Собственно вымысла (посылка, образы, события, заведомо невозможные в реальности) здесь нет, но есть интеллектуально-философское обобщение и перекомбинирова-

ние реальных явлений, выводящее действие и героев из плоскости обыденного существования. Каждый эпизод, образ, деталь важны не сами по себе, а как намеки, отсылки, символы глубинных смыслов. Процесс чтения превращается в угадывание того, что «на самом деле» хотел выразить писатель.

Вариант третий иллюстрируют произведения, относимые по своей проблематике и способу интерпретации реальности к одному из жанров сатиры или к притче и содержащие явный вымысел как элемент необычайного: «Сказка о попе и работнике его Балде» А. Пушкина, «Шинель» Н. Гоголя, «Кентервильское привидение» О. Уайльда, «Янки при дворе короля Артура» М. Твена, «Лист работы Мелкина» Д. Р. Р. Толкиена, «Расторжение брака» К. С. Льюиса, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха. В подобных случаях лежащая в основе сюжета посылка, образная система, предметные детали и т. п. напоминают соответствующие формы рациональной фантастики, *fantasy*, сказочной и мифологической условности.

Но это именно стилизация, формальное сходство при совсем иных смысловых (сатирическая и философско-аллегорическая картина мира) и художественных (сатирическое и философское иносказание) приоритетах. И сатирическая, и философская условность в данном случае пародирует каноны других типов вымысла и создает собственные, оригинальные по содержанию и форме модели реальности.

К описанному варианту мы относим и те утопические (и антиутопические) произведения XX столетия, которые по форме близки «классической» утопии прошлых веков. Здесь рационально-фантастическая посылка (если вообще о ней можно говорить) предельно формализована и сводится к тезису: «Предположим, что существует (место и время не важны) социальная структура, характеризующаяся...» («Игра в бисер» Г. Гессе) — или: «Предположим, что после грядущей мировой войны английское общество будет выглядеть следующим образом» («1984» Д. Оруэлла). Фактически перед нами опять-таки философская аллегория, слегка «замаскированная» под социальную фантастику.

Вариант четвертый. Наконец, и сатирическая, и философская условность, подобно всем рассмотренным в предыдущих главах типам вымысла, обладает способностью к синтезу и да-

же, на наш взгляд, более активно, чем остальные, взаимодействует с рациональной фантастикой, *fantasy*, сказочной и мифологической условностью.

В случаях такого синтеза происходит взаимное наложение сатирической или философско-аллегорической модели реальности и фантастической, сказочной или мифологической картины мира, причем каждая сохраняет и самостоятельное значение. Иначе говоря, модели реальности, создаваемые с помощью рациональной фантастики, *fantasy*, сказочной и мифологической условности получают сатирический ответ или дополнительную философско-аллегорическую интерпретацию, многократно увеличивающую возможности их трактовки.

Соответствующие произведения — например, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Войну с саламандрами» К. Чапека, «Превращение» Ф. Кафки, «Альтиста Данилова» В. Орлова, «Агасфера» С. Гейма, «Белку» А. Кима — можно *на равных основаниях толковать как фантастические и как сатирические (философско-метафорические)*, чего в предыдущем случае сделать нельзя. Это наиболее интересные с точки зрения художественной структуры и обладающие наибольшей содержательной глубиной случаи использования писателями вымысла — элемента необычайного.

Из сказанного понятно: сатирический и философский вымысел в принятом для данной работы значении — т. е. элемент необычайного, становящийся отправным моментом для создания целостной фантастической (в широком смысле) картины мира, — существует в узкой зоне между формами первичной сатирической и философской условности (заострение и сгущение, не выходящее за рамки возможного), с одной стороны, и абсурдом и нонсенсом, намеренно разрушающими всякую логику и соблюдающим единственный закон — игнорирование закономерностей реальности, с другой.

При изучении повествования о необычайном интересен третий уровень и отчасти второй и четвертый. Сатирическое и философское претворение художественных принципов иных типов вымысла мы покажем на примере пьес В. Маяковского и романа А. Франса, интеллектуальной утопии Г. Гессе и мифологической драмы Ж. П. Сартра. Второй уровень, наиболее актуаль-

ный для притчи, коротко охарактеризуем на примере романа Ф. Кафки¹³⁶. Синтезу же различных типов вымысла будет посвящена следующая глава.

Сатирическое переосмысление канонов рациональной фантастики в пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня». Сюжет пьес «Клоп» (1928–29) и «Баня» (1929–30) строится на основе допущения, имеющего вид рационально-фантастической посылки. В «Бане» это изобретение машины времени и установление контакта с будущим, на сто лет удаленным от момента основного действия. В «Клопе» — гипотеза о возвращении к жизни человека, пятьдесят лет находившегося в состоянии анабиоза, вызванного резким охлаждением организма.

Обе посылки ориентированы на базовые для рациональной фантастики конца XIX — первой половины XX в. научные теории, к моменту написания пьес многократно использованные в литературе. Маяковский мог опираться, в частности, на сюжет романа Г. Уэллса «Машина времени», названного в тексте «Бани» и на произведения своего соотечественника А. Беляева, в одной из повестей которого («Ни жизнь, ни смерть», 1926) рассказывается именно о массовом замораживании людей, желающих попасть в будущее.

Непосредственной и развернутой логической мотивации посылки у Маяковского нет. В комедии «Клоп» появляется только краткое сообщение: «На перекрестке Шестьдесят второй улицы и Семнадцатого проспекта бывшего Тамбова прорывающая фундамент бригада на глубине семи метров обнаружила засыпанный землей обледеневший погреб. Сквозь лед феномена просвечивает замороженная человеческая фигура. Институт (имеется в виду Институт человеческих воскрешений, без дополнительных пояснений упомянутый строчкой выше. — *Е. К.*) считает возможным воскрешение индивидуума, замерзшего пятьдесят лет назад» (566).

Сама процедура оживления изображена максимально лаконично: «*Профессор (переходя от врача к врачу, говорит). (Первому.)* Ток включить по моему сигналу. *(Второму.)* Доведите теплоту до 36,4 — пятнадцать секунд каждая десятая. *(Третьему.)* Подушки кислорода наготове? *(Четвертому.)* Воду выпускать постепенно, заменяя лед воздушным давлением. *(Пято-*

му.) Крышку открыть сразу. (*Шестому.*) Наблюдать в зеркало стадии оживления» (570).

В «Бане» изобретатель Чудаков дает, казалось бы, гораздо более подробные пояснения, упоминая Эйнштейна и рисуя радужные перспективы использования машины времени. Но само изобретение рассмотреть невозможно: его попросту нет на сцене. Актеры только делают вид: перед ними стоит какой-то аппарат: рабочие «запаивают воздух паяльной лампой» (авторская ремарка); Велосипедкин на слово верит Чудакову: «*Велосипедкин.* Почти ничего не понимаю и во всяком случае совсем ничего не вижу. *Чудаков.* Да напаяль же ты очки! Тебя слепят эти планки платины и хрусталя, этот блеск лучевых сплетений. Видишь? Видишь? *Велосипедкин.* Ну, вижу...» (585).

Иначе говоря, фантастическая гипотеза в обоих пьесах не мотивирована логически, а лишь *обозначена* в репликах персонажей в расчете на возникновение у читателя соответствующих ассоциаций. Для адекватного восприятия пьес необходимо знакомство с произведениями Г. Уэллса и А. Беляева или хотя бы общее представление об аналогичных рационально-фантастических сюжетах или научных теориях.

Само по себе это еще не странно. Подобная редукция логической мотивации посылки характерна для рациональной фантастики. Правда, происходит это позже, во второй половине XX в., когда накопившийся в европейской литературе арсенал научно-фантастических образов и идей, хорошо известных аудитории, избавил писателей от необходимости бесконечного повторения объяснений.

Но в пьесах Маяковского обращает на себя внимание не только редукция посылки, но и несомненно иронический тон описаний необычайных явлений и процессов. Вот декорации сцены «оживления» Присыпкина: «Посредине, на операционном столе, блестящий оцинкованный ящик человеческих размеров. У ящика краны, под кранами ведра. К ящику электропроводки. Цилиндры кислорода. Вокруг ящика шесть врачей, белых и спокойных. Перед ящиком на авансцене шесть фонтанных умывальников. На невидимой проволоке, как на воздухе, шесть полтенец» («Клоп», 570).

О принципе действия машины времени сообщается следующее: «*Чудаков*. Этим ключом ты изолируешь включенное пространство и отсекаешь от всех тяжестей все потоки земного притяжения и вот этими странноватыми рычажками включаешь скорость и направление времени» («Баня», 585).

Описания составлены так, что вместо хотя бы поверхностной «веры» в происходящее, непрерывной для рациональной фантастики, вызывают у читателя улыбку узнавания штампов второсортной НФ. Необходимую рациональной фантастике иллюзию достоверности заменяет у Маяковского откровенное пародирование рационально-фантастической посылки, сюжета, образности и даже художественных деталей.

Легко атрибутируются шаржи на традиционных героев НФ, к тому же имеющих у Маяковского «говорящие» имена: изобретатель-одиночка Чудаков (ср. уэллсовского Кейвора, толстовского Гарина, беляевского Вагнера и т. п.), его спутник, энтузиаст Велосипедкин (аналогичен рассказчикам, сопровождающим ученых в упомянутых произведениях Г. Уэллса и А. Беляева), человек будущего — Фосфорическая женщина.

Определяющая черта внешнего облика последней — испускаемое ею неизвестно зачем свечение — вызывает двойной эффект: узнавания фантастического персонажа (в будущем все *не так*, как в настоящем, а почему именно в этой форме *не так*, не важно) и комического снижения рационально-фантастического по своему происхождению образа — Фосфорическая женщина «постепенно охлаждается и приходит в нормальный вид» (611).

Иронически переосмысленными фантастическими деталями, буквализованными метафорами и штампами НФ изобилует пьеса «Клоп». Тут и механизированный зал заседаний, где «вместо людских голосов — радиораструбы, рядом несколько висящих рук по образцу высовывающихся из автомобилей» (564), и «гладкие опаловые, полупрозрачные стены комнаты» (575), и искусственные плодовые деревья: «Первое дерево — на зеленых квадратах листьев огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево — бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье — зеленое, с елочными шишками — открытые флаконы духов... *Репортер*. Передайте мне мандарины. Это правильно делает городское само-

управление, что сегодня деревья мандаринятся, а то вчера были одни груши — и не сочно, и не вкусно, и не питательно...» (572).

Итак, у Маяковского рационально-фантастическая посылка комически переосмыслена, превращена в откровенный фарс. Однако, если в «Клопе» и «Бане» отсутствует иллюзия достоверности, почему эти пьесы столь увлекательны? Будь они просто пародиями на научную фантастику, каковых в отечественной литературе немало — от «Месс-Менд» М. Шагинян и «Острова Эрендорфа» И. Эренбурга до монументальной картины «описываемого будущего» в романе А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу», — интерес к ним испытывали бы знатоки НФ, но не широкие массы зрителей.

Дело, очевидно, в том, что, помимо пародирования, которое в данном случае является элементом побочным (комический научно-фантастический антураж призван лишь подчеркнуть особый празднично-феерический колорит действия), сатирический вымысел решает и свои собственные «серьезные» задачи, обусловленные природой *сатирического иносказания*, избранного автором в качестве основного принципа художественного построения.

Нет нужды подробно характеризовать замысел пьес «Клоп» и «Баня» и талант Маяковского-сатирика. Давно раскрыты особая «воинствующая» природа сатиры Маяковского, энтузиазм драматурга в обличении мещанства и бюрократизма, однозначность и незыблемость авторской позиции, обеспечивающей воцарение справедливости в финалах «Клопа» и «Бани». Авторский идеал, несмотря на явную карикатурность описаний, избавляет фантастическую картину будущего от уничтожающего осмеяния, обычного для сатиры. Все зарисовки жизни через пятьдесят и сто лет, как и портреты «энтузиастов науки» Чудакова, Велосипедкина, Фоскина, даны Маяковским не в сатирических, а в сочувственно-юмористических тонах.

Но для нас в связи с содержательным аспектом пьес «Клоп» и «Баня» важно только одно. Тот эффект динамичного захватывающего действия, заставляющего читателя активно сопереживать героям, который в рациональной фантастике возникает благодаря тщательно поддерживаемой автором иллюзии достоверности, здесь порожден сатирическим иносказанием, т. е. постоянным, хоть и неявным (не выраженным в тексте) соотносе-

нием происходящего на сцене с повседневной реальностью и узнаванием изображаемого как типического, часто встречающегося в жизни, общеизвестного.

Впрочем, в пьесе «Баня» есть и непосредственное воплощение, своего рода авторская иллюстрация иносказания. Мы имеем в виду составляющую третье действие сцену «театра в театре», когда часть сценического пространства изображает продолжение зрительного зала, а актеры одновременно являются и действующими лицами пьесы, и якобы пришедшими посмотреть постановку обычными «людьми с улицы». Победоносиков в этой сцене решительно не узнает самого себя, выведенного в пьесе, а Велосипедкин, напротив, путает «реального» Победоносикова с вымышленным персонажем.

Маяковский прибегает здесь к разрушению «четвертой стены» — основного принципа сценического воплощения действительности. Подобное нарушение театральных канонов, частое в драматургии XX в., — якобы выход за пределы даже первичной условности — создает иллюзию перемещения действия из художественного пространства непосредственно «в гущу жизни» и в то же время парадоксально напоминает о максимально условном, «искусственном» способе отображения реальности в пьесе и вообще в театре.

Зрителю показывают «будто бы реальность», которая на самом деле *играется на сцене*, т. е. представляет собой художественное переосмысление реальности. И сравнение зрителем «условного» Победоносикова из других действий с «псевдореальным» чиновником (в исполнении того же актера) из третьего акта, смотрящим пьесу, в которой выведен он сам, становится наглядным воплощением сатирического иносказания.

Иначе говоря, рациональная фантастика стремится максимально «спрятать» вымысел, психологически оправдать фантастические события как «потенциально возможные», убедить читателя, что участвующие в них персонажи — обыкновенные люди. Сатирическая условность, напротив, *максимально обнажает вымысел*, вплоть до иллюзорного отказа от первичной условности искусства. Писатель-сатирик уверяет читателей: того, о чем я пишу, конечно, не бывает и быть не может. Читатель же внутренне возражает: нет, все так и есть на самом деле, если

отрешиться от *формы изображения*, узнать в пародии объект пародирования. Но к пониманию данного факта читатель приходит именно и только благодаря искаженной по сравнению с реальностью форме.

Потому и не верны для вымысла в сатире закономерности рациональной фантастики (и любого другого типа условности), что она, комически претворяя и пародируя, т. е. уничтожая их, решает собственные задачи: «обесмысливает» реальность, чтобы стала понятна ее скрытая от поверхностного взгляда суть. Напомним: и для вымысла в целом (а по большому счету и для первичной условности как образной природы искусства) пересоздание действительности тоже является способом постижения ее глубины. Сатирическая условность просто переосмысляет реальность на свой очень яркий, вплоть до ощущения нарочитости, лад: иронично, гротескно, с разоблачающим и уничтожающим смехом.

Комическая мифология А. Франса. Проанализируем теперь способы преломления художественных закономерностей мифологической условности в сатирическом романе А. Франса «Остров пингвинов». Роман был создан в 1908 г. и содержал сатирическое описание истории вымышленного народа пингвинов (точнее, птиц, превращенных в людей), за которой прочитывалась история Франции и соседних европейских государств. Повествование в первых частях романа («Происхождение» и «Древние времена») стилизовано под исторический трактат, легенду и житийную литературу; затем оно продолжается в жанре эссе и политического памфлета («Средние века и Возрождение», «Новые века» и «Новейшие века»). Наконец, последняя часть («Будущие времена») в ироническом ключе воспроизводит сюжетную схему антиутопии, какой она была в конце XIX — начале XX в. — во времена Д. Лондона и Г. Уэллса.

В «Происхождении» Франс выстраивает мифологическую космогонию примерно того же плана (если пока не брать в расчет иронию), что выше мы наблюдали в эпопеях Д. Р. Р. Толкиена и Т. Манна. Правда, его мифомодель охватывает историю не всех «племен и рас» вселенной, но лишь одного народа — пингвинов, которые, сделавшись людьми, вошли в уже сформировавшееся человеческое сообщество. Но это не меняет сути. В романе, каза-

лось бы, присутствуют все характерные для мифомодели пространственные и временные пласты: сакральная «довременная» эпоха (когда пингвины еще были птицами), данная в становлении и развитии история мира (точнее, острова пингвинов Альки, перемещенного к берегам Бретани) и ее апокалиптическое завершение, влекущее за собой начало нового цикла существования пингвинской цивилизации.

Вселенная пингвинов имеет и неперенные для мифологической модели сверхъестественные слои бытия, управляющие миропорядком. В романе Франса они представлены в виде рая, где в первой книге дискутируется вопрос о наделении пингвинов бессмертной душой (ср. во многом схожий «Пролог на небесах» в эпопее Т. Манна «Иосиф и его братья», также не лишенный иронических интонаций), и ада, откуда смущать душу святого Маэля является дьявол и куда совершает путешествие для беседы с тенью Вергилия монах Марбод.

В число сверхъестественных персонажей, помимо Господа и дьявола, Франсом включены христианские святые и «отцы церкви» (большинство из них — лица исторические, подобно Августину и Лактанцию, часть же носит вымышленные имена с комическим значением — Оришель, Тотшель, Проб), а также демоны, духи и чудовища греческой и христианской мифологии: «При лунном свете дородные северные сирены с льняными волосами вздымали вокруг него свои белые груди и розоватые зады... Океан был покрыт огромными льдинами, вокруг которых плавали человекоподобные чудища с дикими и кроткими взглядами. Проплыл и левиафан, выпуская до облаков столб воды... В эту минуту он заметил трех чертей с крючковатыми крыльями из черной кожи; вися на снастях, они дули в паруса» (21–22).

В тексте легко обнаружить и чудесные превращения (прежде всего превращение пингвинов в людей, совершенное Господом после ошибочного крещения их святым Маэлем), и волшебные предметы вроде знаменитой ступы Маэля: «Однажды, когда он шел в раздумье по берегу спокойной бухты... он увидел выдолбленную каменную колоду, которая плыла по волнам, как лодка. На подобном судне отправлялись проповедовать евангелие в Арморике святой Гирек, великий святой Колумбан и много других духовных лиц Шотландии и Ирландии... Вот почему при

виде каменной колоды святой муж Маэль понял, что Господь повелевает ему обратить в христианство язычников, населявших еще берега и острова Бретани» (14–15).

Иными словами, Франсом соблюдена вся внешняя атрибутика мифологической условности. Но, как и в пьесах В. Маяковского, даже при самом поверхностном взгляде становится ясно: атрибуты мифа еще не отражают здесь мироощущения повествователя, а представленная мифомодель отнюдь не является самодостаточным объектом авторского анализа. Создание пингвинской космогонии для Франса лишь форма сатирической критики христианства как идеологической доктрины и католической церкви как социального института.

Мифологический сюжет в «Острове пингвинов» фактически сводится к пародированию упрощенно понимаемых христианских догм и штампов житийной литературы, лишенных связности и значения. Последовательность событий в первых двух частях не вытекает из внутренней логики мифомодели (смена эпох, чередование живых существ, обогащающих свой духовный опыт в борьбе со злом и т. п.), но выглядит результатом нелепых случайностей, дьявольских козней и непроходимой глупости рядовых исполнителей божественной воли.

В романе сатирически переосмыслен основной тезис мифологической концепции бытия, приписывающей человеку особую роль в иерархии одухотворенных существ. Напомним, что в данной модели человек становится важнейшим фактором реализации божественного плана развития мироздания. Центральной для литературного мифа оказывается поэтому проблема этического самоопределения героя, его служения Добру, которое является критерием обретения счастья и открывает доступ к «благому» использованию магических возможностей, а в конечном итоге — к участию во вселенском акте творения.

У Франса же величайшее событие — дарование духа пингвинам — хотя и является плодом усилий и религиозного рвения человека (обретшего прижизненную святость Маэля), но совершается вследствие ошибки и заблуждения (Маэль сослепу принимает пингвинов за людей и проповедует им Евангелие), для разрешения парадокса, возникающего в христианской догматике из-за применения таинства крещения к неразумным тва-

рям. В облике же Маэля канонические черты христианской добродетели приобретают гиперболизированный, а часто и откровенно фарсовый характер: «Он делил свои часы, согласно уставу, между пением гимнов, изучением грамматики и размышлениями о вечных истинах. Вскоре небесное благоухание в монастыре обнаружило добродетель этого монаха» (13).

Гиперболизация и огрубление черт, шаржированное воспроизведение речей и поступков в той или иной степени характерно для описаний всех сверхъестественных персонажей романа. Господь рассуждает о собственной эволюции («И, хотя я по существу неизменен, все же, по мере того как я существую, я все более склоняюсь к мягкости. Эта перемена характера очень заметна тем, кто читает Ветхий и Новый завет», 32), «отцы церкви» путаются и оскорбляют друг друга в пылу схоластических дискуссий.

С целью шаржирования фантастических событий намеренно, вплоть до абсурда, нарушена логика действий магических сил и совершения разного рода чудес. Медведица, сидя на льдине, читает своему медвежонку стих Вергилия. Веревки, сплетенной Маэлем из собственной рясы, оказывается достаточно для перемещения острова пингвинов с северного полюса к берегам Европы. Даже там, где эпизод в целом вроде бы выдержан в серьезных и даже обличительных тонах, Франс вводит в повествование намеренные анахронизмы. Например, когда Маэль дарит пингвинам одежду, дьявол пророчесствует о всеобщем падении нравов — и надевает на древнюю пингвинку в добавление к сандалиям и тунике шляпу с цветами по моде XX в., становящуюся объектом восторженного поклонения сородичей.

Торжественный и объективированный — в духе сдержанной патетики эпических сказаний — «сакрально-возвышенный» (например, у Д. Р. Р. Толкиена) или даже «божественно-веселый» (у Т. Манна и К. С. Льюиса) слог, которым традиционно описывается мифомодель, замещен в романе Франса ироническим (вплоть до открытого ерничества) тоном, окончательно разрушающим иллюзию достоверности и вообще «серьезности» происходящего. Как и в пьесах Маяковского, мы находим здесь вместо непосредственной или хотя бы интертекстуальной мотивации фантастической посылки ее *разоблачение* с демонстрацией со-

держательной и логической несостоятельности создаваемой картины мира.

О том, что мифологический сюжет и сверхъестественные персонажи в романе Франса играют роль второстепенную, подчиненную сатирическому авторскому замыслу, убедительно свидетельствует и легкость, с которой писатель отказывается от них уже в третьей книге, отнюдь не разрушая композиционной целостности и смыслового единства повествования. Действительно, в следующих четырех книгах вымысел отсутствует, а искаженные осколки мифов включаются сначала в средневековые предания острова Альки и затем в официальную идеологию буржуазной Пингвинии.

Среди невежественных пингвинов получают распространение жития святой Орберозы, культ святого Маэля, легенды о каппадокийском драконе. Несколько эпизодов, на первый взгляд, содержащих фантастику (путешествие в ад монаха Марбода или описание внешности королевы Крюши, у которой «на лбу два маленьких рога... шесть пальцев на правой руке и маленькая обезьянья головка под пупком», 82), изложены не прямо, а в ироническом пересказе сочинений средневековых историков, благодаря чему вопрос о достоверности снимается сам собой.

В итоге мифомодель (пусть даже сатирически переосмысленная, как в начале романа) разрушается и сменяется сатирическим иносказанием, не выходящим за рамки первичной условности. Пингвиния, Новая Атлантида и «страна морских свинок» становятся просто обозначением реальных Франции, Америки и Англии, подобно Бробдингнегу в «Путешествиях Гулливера» Д. Свифта или Глупову в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Сатирическое заострение при описании странствования доктора Обнубиля, аферы Шатильона или судебного «дела о восьмидесяти тысячах охапках сена» также не переходит границ возможного.

В целом можно утверждать, что от первых к последним книгам романа (исключая восьмую) автором осуществляется постепенная конкретизация иносказания и сатирические образы обретают все более узнаваемых прототипов (Тринко — Наполеон, Шатильон — Буланже и т. п.). Конечно, отсылки к внетекстовым реалиям европейской культуры, историческим событиям

и героям содержат в себе и «мифологические» главы. Это неизбежно, поскольку сатирическая условность (и философское иносказание, о чем пойдет речь ниже) вообще создает образы «несамодостаточные», для адекватности восприятия требующие угадывания стоящих за ними реальных лиц или мифологических, литературных и т. п. персонажей.

Как сюжеты «Клопа» и «Бани» трудно понять без знания, хотя бы понаслышке, романов Г. Уэллса или произведений других фантастов начала столетия, так и «Остров пингвинов» довольно сложно читать, не ориентируясь в истории Франции XIX в. Разумеется, это не означает, что неподготовленный человек вообще не сможет получить удовольствия от чтения, но уровень заинтересованности у него будет, несомненно, ниже.

Однако в последнем случае отсутствие у читателя конкретных ассоциаций (Коломбан — Золя, Мобек — Эстергази, Пиро — Дрейфус) приведет к расширению ассоциативного поля. К примеру, не распознав в Драконе Великом сатирический аналог Карла Великого, — а именно так, вероятно, задуман этот образ, — в нем можно увидеть карикатуру на любого исторического тирана и деспота или, еще шире, коронованного мошенника и проходимца.

Задачу комического пародирования нравов средневековой Франции и осмеяния ее официальной историографии Франс решает средствами первичной условности: иносказания, гиперболы, карикатуры. Но с точки зрения специфики вымысла как элемента необычайного в романе интересен еще и его финал, озаглавленный «Будущие времена. История без конца».

Данная часть «Острова пингвинов» представляет собой краткий, объемом всего в полтора десятка страниц, набросок апокалиптического заката цивилизации пингвинов с последующим ее возрождением в идентичных формах. Речь здесь идет о событиях несомненно фантастических: описано уничтожение анархистами столицы Пингвинии, гибель цивилизации и всеобщий хаос.

Упомянутые события отнесены автором к будущему, границы которого не обозначены даже с точностью до нескольких столетий. Еще недавно столь тщательно фиксировавший даты («на следующий день», «в течение следующих трех недель», «полвека спустя» и т. п.), Франс прибегает теперь к языку иронически изы-

сканных метафор: «Дни текли, как струи фонтана, и века падали каплями, как вода с концов сталактитов» (254).

Но, хотя действие восьмой книги и выходит за конкретно-исторические рамки (если это понятие вообще применимо к условной, сатирико-иносказательной модели реальности, созданной Франсом) в область «бытийных» и «космогонических» процессов, тут нет и следа возврата к мифомодели первых книг, несмотря на то что обстоятельства вроде бы требуют возобновления небесной дискуссии о греховности пингвинов и ошибочности надления их бессмертной душой.

Ни Господь, ни дьявол, ни даже так любивший взлелеянный им народ святой Маэль уже не вмешиваются в судьбы обитателей Альки, а пингины в свою очередь совершенно перестают верить в божественный Промысел. Франс ни словом не обмолвится более об оставшихся в далеком прошлом острова сверхъестественных существах, творимых ими чудесах и их влиянии на историю человечества.

Фантастическая посылка восьмой книги (террористы пользуются неведомым взрывчатым веществом, способным уничтожать целые кварталы) скорее может быть признана рационально-фантастической. Да и само повествование, если закрыть глаза на иронический подтекст, выдержано здесь в стиле рациональной фантастики и напоминает технические утопии Ж. Верна, Д. Лондона или Х. Гернсбека.

Вот, например, описание столицы будущей Пингвинии: «Дома все казались недостаточно высокими; их непрерывно надстраивали, строили в тридцать, сорок этажей, в которых помещались конторы, магазины, банки, правления разных обществ. И, разрывая почву все глубже и глубже, прокладывали туннели, выводили подвалы. Пятнадцать миллионов людей работали в гигантском городе при свете прожекторов, которые не угасали ни днем, ни ночью. Дневной свет совершенно не проникал сквозь дым, поднимающийся из подземных труб, опоясывавших город... Это был самый промышленный, самый богатый город в мире. Устройство его казалось совершенным» (341).

Парадоксальным образом повествование, начатое Франсом как миф о «божественном» происхождении людей, превращается в финале в подчеркнута материалистическую модель истории, ос-

нованную на действии объективных, абсолютно не подвластных ни человеческой, ни «высшей» воле экономических и социальных законов. Однако подобное (казалось бы, мировоззренческое!) противоречие отнюдь не смущает автора и читателей. Почему? Потому что и оно представляет собой лишь искусный прием — своеобразную сатирическую «смену декораций».

Столкновение столь несхожих трактовок человеческой истории, да еще данных в ироническом пересказе, вскрывает их иллюзорность, упрощенность и комизм. И сверхъестественная, и рационально-логическая версии событий у Франса одинаково гротескны: обе они сведены к формальному набору гиперболизированных (вплоть до абсурда) признаков, а потому смешны.

Ясно, что подобное совмещение мифологической и рационально-фантастической картин мира (синтеза двух типов вымысла с взаимным наложением соответствующих моделей реальности в романе нет) становится возможным без ущерба для содержательного и композиционного единства произведения только в том случае, если обе картины являются масками, прикрывающими действительные цели автора — сатирическое обнажение несовершенства социума и однобокости, противоречивости, ложной помпезности «официозно-патриотических» трактовок человеческой истории.

Таким образом, не воплощение средствами современной литературы древнейшей космогонии и принципов мифологического мышления и уж тем более не научное и социальное прогнозирование, но сатирическое иносказание и пародия определяют поэтику «Острова пингвинов». Свои цели А. Франс сформулировал в «Предисловии автора», выводя себя под именем Жако-философа, рассуждающего о нравах пингвинов.

«Его спросили, зачем он написал эту карикатуру на историю и какую пользу, по его мнению, может извлечь из этого его родина. — Очень большую, — ответил философ. — Когда пингвины увидят свои действия в карикатурном виде, лишенном всего, чем можно гордиться, они вернее будут судить об этих поступках и, может быть, поумнеют» (9).

На примере произведений В. Маяковского и А. Франса мы рассмотрели особенности использования вымысла как элемента необычайного писателями-сатириками и показали, что в их

творчестве разнообразные формы вторичной условности, внешне схожие с формами, характерными для других типов вымысла, создают тем не менее самостоятельную модель реальности, основанную на ироническом претворении действительности, в частности на пародировании и комическом разоблачении неизбежной односторонности содержательных и поэтических установок рациональной фантастики, *fantasy*, литературного мифа.

Читателя в подобных случаях увлекает в первую очередь игра смыслов, когда, казалось бы, «серьезное» изложение рационально-фантастического или мифологического сюжета со всей присущей им атрибутикой внезапно сменяется откровенным высмеиванием посылки, традиционной образности и вообще взгляда на мир, диктуемого соответствующими типами вымысла.

Но, разумеется, нельзя забывать, что пародирование штампов других разновидностей повествования о необычном является для писателя-сатирика побочной целью, а основная функция вымысла в сатире заключается в служении ее собственным принципам и общей эстетической «сверхзадаче» — «возбуждать и оживлять воспоминания о прекрасном (добре, истине, красоте)... изображая, высмеивая отрицательное, духовно освобождая творца и читателя от давления превратных авторитетов... провозжая в царство теней все отживающее... тем самым выражать положительное, восславлять подлинно живое»¹³⁷.

«Невидимый вымысел» притчи. Обратимся к анализу художественных закономерностей и функций философской условности, т. е. посмотрим, как проявляется и каким целям служит вымысел в притче, «классической» утопии и интеллектуальной «драме идей». Содержащие данный тип вымысла тексты удобнее разбирать в порядке нарастания в их сюжете «удельного веса» и значения элемента необычного — от почти не осязаемого присутствия философской условности до ее весомой и даже ведущей сюжетно-композиционной роли.

Для философской условности, напомним, вопрос о разграничении «первичного» и «вторичного» уровней, а следовательно, о проведении водоразделов между «существующим» и «несуществующим», «возможным» и «невозможным» особенно сложен и едва ли разрешим до конца. С одной стороны, хорошо

известны произведения, подобные «Волшебной горе» Т. Манна, «Чевенгуру» А. Платонова или «Повелителю мух» У. Голдинга (перечень с легкостью можно продолжить), где в целом конкретные и адекватные реальности описания лишь дополняются остающимися на уровне подтекста философским обобщением и символикой, проявляющимися в определенном отборе событий, их несколько нарочитой группировке, в приобретении сюжетом и образами, помимо обыденного конкретно-исторического смысла, еще и метафорического вневременного ореола¹³⁸.

В самом деле, присутствует ли необычайное (явно вымышленное, «не бывающее на самом деле») в жизни и судьбе обитателей санатория в горах, в действиях платоновских «к будущей весне» строителей коммунизма в одной отдельно взятой деревне, в приключениях английских школьников на необитаемом острове? Нелегко с уверенностью ответить «да» или «нет». В перечисленных произведениях нет собственно фантастических (волшебных и чудесных, сверхъестественных либо еще не проверенных опытом и научным анализом) явлений и событий, нет даже расплывчатой, характерной для «классической» утопии посылки: «Предположим, что будущее человечества (или идеальное общество) выглядят так-то и так-то».

Зато бесспорно присутствует, пусть только угадываемый за отдельными эпизодами и детально прописанными конкретными судьбами, общий и вечный «всечеловеческий» пласт содержания. Его наличие заставляет быть осторожными в формулировках и, определяя жанровую специфику творений А. Платонова, Т. Манна или У. Голдинга, вести речь об «элементах притчи», «притчевом складе», «сказовой манере повествования» — словом, некой «притчеобразности», заключающейся прежде всего в «заостренности моральных выводов, стремлении к абсолютным оценкам, многозначительности ситуаций и образов»¹³⁹.

Читатель «Чевенгура», «Волшебной горы» и «Повелителя мух», как правило, сознает, что реальность предстает здесь в особом, гиперболизированном (нередко вплоть до гротеска, хотя это и не фантастический гротеск), сгущенном и концентрированном выражении, высвечивающем не бесконечно многообразный и красочный внешний облик явлений, но их суть, внутреннюю логику, скрытую под поверхностью основу.

Приемы и принципы подобного заострения и сгущения скрытых закономерностей бытия не нарушают естественных границ возможного, что позволяет отнести данные принципы к сфере первичной условности. Изображаемое не выходит за рамки правдоподобия, пусть и относительного. Читатель вынужден признать: при редком стечении обстоятельств такое все же могло случиться в реальной жизни.

Но, усиливая степень моделирования фактов и процессов действительности, автор волен отказаться от маскировки описываемого «под реальность», от раскрытия индивидуальных характеристик и конкретно-исторических обстоятельств — и в таком случае он, не прибегая к явно вымышленным образам и допущениям, переходит грань вторичной условности, вторгается в сферу «не бывающего на самом деле».

Яркий пример подобного условного моделирования реальности без привлечения элемента необычайного представляют собой романы Ф. Кафки «Процесс» и «Замок». Применительно к ним обычно уже без оговорок используется обозначение «притча», подразумевающее «особый символично-иносказательный жанр, раскрывающий посредством сравнения и ассоциаций высокий смысл, многозначность и широту обобщений в конкретном и единичном явлении»¹⁴⁰. Остановимся на художественной структуре романа «Замок» (1922) подробнее и попытаемся на его примере выяснить *общие принципы создания модели реальности средствами философской условности*.

В сюжете «Замка» не просто отсутствуют чудесные, волшебные и сверхъестественные события и герои. Автор подчеркивает внешнюю *обыденность* и *рутинность* изображаемого. Деревня, где происходит действие, живущие там крестьяне, землемер К., чиновники замка описаны предельно буднично и погружены в сутолоку повседневных интересов — служебных, любовных, бытовых. Отстаивает перед замком свои права и звание землемера К., старается угодить чиновнику Кламму Фрида, пытаются искупить свою вину перед высоким начальством члены семьи Варнавы — эти житейские подробности и составляют сюжет романа.

Однако, несмотря на реалистичность повествования, ни читателям, ни исследователям творчества Кафки не приходит в голову искать в романе «очерк нравов деревенской жизни» и вооб-

ще «зарисовки с натуры». Напротив, применительно к «Замку», как правило, говорят о многослойной символике, пронизывающей все структурные уровни произведения и допускающей разные толкования, от относительно конкретных (бюрократическая структура Австрийской монархии периода упадка) до самых абстрактных (жизнь человека в мире, в общении с себе подобными и т. п.).

Столь высокое символическое насыщение сюжета становится возможным потому, что в романе Кафки, невзирая на обстоятельность и детальность повествования, господствует отнюдь не *воспроизведение* реальности, а *пересоздание* ее, моделирование (с помощью философской условности) — вплоть до ощущения «фантастичности» («фантасмагоричности») будничного сюжета. За счет каких особенностей поэтики это происходит?

В первую очередь, конечно (хотя есть и другие факторы фактор), за счет оформления действия — в силу художественной специфики «декораций», на фоне которых развивается сюжет. Описываемая Кафкой ситуация, несмотря на все сообщаемые автором подробности, *лишена конкретности*. Парадоксально, но ее своеобразие заключается именно в отсутствии какой бы то ни было индивидуальности, узнаваемости, возможности соотнесения с чем-то, когда-либо действительно происходившим.

По сравнению с моделью реальности, создаваемой с помощью философской условности, и картина мира в рациональной фантастике, и изображение сверхъестественных слоев мироздания в *fantasy* и мифе, и даже принципиально не локализуемое в реальном времени и пространстве «иное царство» волшебной сказки представляют собой очень яркие, конкретизированные и полные оригинальных, только им присущих черт и качеств художественные миры. От подобной яркости вымышленных ситуаций притча отказывается изначально. Этот отказ становится доминирующим, имманентным ее свойством и отличительным признаком философской условности как самостоятельного типа вымысла.

Ко всем элементам фона, на котором разворачивается сюжет в романе Кафки, применим единственный эпитет: «некий». Мы не встретим здесь ни одного географического названия, реального или вымышленного. «Эта Деревня принадлежит Замку» (16), — вот что читатель узнает о месте действия. Событиям, предшест-

вующим изображаемым в романе, даются намеренно неточные пространственные характеристики. К. вспоминает «долгую дорогу» и «родной край, где он так давно не бывал» (22), но когда и в какой стране (а дотошный любитель научной фантастики спросил бы: и на какой планете?) родился герой, остается неясным.

Ничего не добавляют в плане исторической конкретности ни имена героев (они настолько не важны, что главный персонаж обозначен инициалом), ни их костюмы (К. «весьма плохо одет»; служанку отличает «прозрачный шелковый платочек, до половины прикрывающий лоб», и «шелковистый отблеск» платья; помощники землемера носят «облегающие костюмы»), ни предметы обстановки (единственной подробностью, позволяющей примерно определить время действия, является телефон).

Сюжет начинает развиваться внезапно, с пересечения героем четко обозначенных границ локального пространства деревни и моментального погружения К. во вневременные быт и бытие этой замкнутой иерархической структуры: «К. прибыл поздно вечером. Деревня тонула в глубоком снегу. Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали ее, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света. Долго стоял К. на деревянном мосту, который вел с проезжей дороги в Деревню...» (16). Так же внезапно, на середине эпизода, повествование прервется. Роман не был закончен писателем, но подобный обрыв кажется особым художественным приемом.

Мир деревни и замка словно выступает из тумана и мрака небытия в начале повествования и вновь уходит в небытие в финале. Этот мир живет во вневременном «настоящем», отказываясь от сравнения прошлого и будущего (никто из крестьян не помнит иного хода событий), и настолько самодостаточен и независим, что даже незавершенность текста воспринимается как органичная часть авторского замысла. Задуманное окончание романа — смерть К. в момент его торжества (признания замком) — едва ли добавило бы существенные черты к написанной автором картине.

Необычность декораций и фона, а также внезапность и полнота погружения героя (а вместе с ним и читателя) в новый, не похожий на обыденность мир притчи напоминают развертывание f-посылки в *fantasy*. Но, в отличие от «истинной реальности» *fantasy*, модель бытия, создаваемая с помощью философской

условности, не обогащается, по сравнению с действительностью, сверхъестественными слоями, а, напротив, лишается присущих ей сложности и многообразия — дабы читатель получил возможность вполне сконцентрироваться на немногих демонстрируемых ему реалиях и качествах, определяющих глубинный смысл любых жизненных ситуаций.

Помимо обстановки действия, функцию концентрации внимания на немногих, но тщательно отобранных, важнейших для нравственной ориентации личности черт реальности выполняют в романе и специфические приемы характеристики героев, и позиция повествователя. Здесь мы видим тот же принцип, что и в оформлении фона: максимальная *внешняя детализация* при максимальной же *подразумеваемой абстракции*.

Персонажи «Замка», как и других произведений Кафки, казалось бы, раскрыты перед читателем полностью и до конца. Автор тщательно фиксирует их поступки, реплики, жесты. Например, разговор К. с сыном помощника кастеляна изложен трижды: воспроизведен напрямую, пересказан Шварцером по телефону представителю канцелярии и подробно прокомментирован автором.

Но это, подобно описанию ландшафта и каждодневного распорядка жизни деревни, только смысловая кулиса. На самом деле о личных переживаниях и подлинных стимулах поведения героев мы не знаем почти ничего. Все испытываемые К., Фридой, Варнавой и прочими персонажами внутренние муки и порывы жестко привязаны к конкретным событиям сюжета и диктуются заданной в романе общей интеллектуальной головоломкой: как занять подобающее место в деревне, как расположить к себе надменных начальников в замке.

О том же, что вызвало построение данной головоломки, — о причинах появления К. в деревне и об истинном смысле его борьбы с чиновничьей иерархией — читатель может лишь догадываться, разыскивая истоки сюжета «Замка» в обстоятельствах биографии Кафки, в реалиях его эпохи, в традициях европейской философской прозы и т. п. В самом же романе персонажи расставлены, как фигуры на шахматной доске, и каждый из них ведет себя в строгом соответствии с «правилами игры».

Главное же правило заключается в следующем: герои живут не просто «за себя» и «для себя», но и будто исполняя некие раз

и навсегда принятые роли — чиновника, трактирщика, служанки. Применительно к их поступкам можно сказать: на *этом месте* так вел бы себя *любой*. Вот почему для К. важно, признают ли его в замке землемером, — ведь тогда и он обретет свое лицо в мире деревни.

На самом деле, однако, это вовсе не лицо, а *маска*, символ исполняемой функции, «прирастающий» к герою куда крепче, чем собственное имя. Ведь и Фрида что-то значит только как любовница Кламма, и Варнава при всей своей кротости остается в глазах окружающих членом семьи, вызвавшей гнев замка.

Принцип «человек-тип» и «человек-функция», который в той или иной степени свойственен любым типам вымысла — будь то комически разоблачительная типизация, присущая сатирической условности, отнесение героя к определенной социальной группе в рациональной фантастике или его «космическое» амплуа в литературном мифе, — философская условность реализует с максимальной полнотой, отдавая ему главную роль в характеристике персонажей. Причем «функционализация» образа ведется здесь одновременно в каждом аспекте: семейном, общественном, бытийном — и почти лишает героя индивидуальности. Взамен он получает право говорить и действовать от имени *всех таких же, как он*, людей.

В итоге в романе сталкиваются, сближаются, попадают в определенную зависимость друг от друга отнюдь не конкретные, неповторимые личности (у читателя нет данных, чтобы судить об индивидуальном своеобразии героев), но характеры-типы, олицетворяющие сумму неких жизненных воззрений (бунта и последующего смирения — К., благоговения и преданного служения «высшему» — Фрида и т. п.), а также определенную ступеньку социальной лестницы. Не случайно окружающие постоянно напоминают К.: «Господин Кламм — человек из Замка, и это уже само по себе... очень высокое звание. А что такое вы?.. Вы не из Замка... Вы ничто» (55).

Однако подчеркнем: преобладание общих характеристик над индивидуальными и подразумеваемого («бытийного») смысла над конкретным (сюжетным) значением эпизодов и сцен не лишает роман Кафки ни занимательности, ни динамики. Невзирая на странность нравов подчиненной замку деревни, мир которой

только по предельно общим параметрам может быть соотнесен читателем с реальностью, судьбы героев вызывают сочувствие и интерес, будто речь идет о некогда живших людях.

Особую художественную убедительность сюжету и образам «Замка» придает страстность и искренность авторского голоса, звучащего и в самом повествовании, и в репликах действующих лиц. Описываемый мир является максимально точным и верным отражением реальности — пусть обобщенной и пропущенной через восприятие Кафки.

Целостность художественной структуры романа (а вместе с ней острота и напряженность повествования) обеспечивается, конечно, и развитием конфликта, и стройностью системы персонажей, и тщательно выверенной последовательностью эпизодов, но главное — объединяющим сюжетные линии и обуславливающим существование данной модели реальности авторским взглядом на мир, интерпретирующим его как трагедию разобщенных сознаний, которые зависят от неумолимой и недоступной человеку логики обстоятельств.

Итак, в романе Кафки, хотя и не содержащем явно фантастических, сказочных или мифологических образов и обстоятельств, мы обнаруживаем целостную модель реальности, строящуюся по законам, общим для всех рассмотренных нами ранее типов вымысла. В соответствии с этими законами отдельные черты и факты действительности (в данном случае иллюстрирующие наиболее общие нравственно-философские аспекты человеческого существования) сгущаются и гиперболизируются *до утраты ими буквального соответствия своему реальному облику*, но тем не менее раскрывают таящийся в них внутренний смысл.

И читатель, ошеломленный вначале *внешним несходством* изображаемых явлений с повседневным опытом, вынужден признать их *глубинное подобие* реальности и частично или полностью согласиться с авторской интерпретацией. Иными словами, характерная для притчи философско-метафорическая модель мира, как и аналогичные модели в прочих связанных с вымыслом жанрах, демонстрирует читателю «то, чего не бывает» именно с целью показать, что «бывает на самом деле».

Но, повторим, о правомерности отнесения «Замка» Ф. Кафки или «Мадрапура» Р. Мерля к сфере вторичной условности и «яв-

ного» вымысла можно спорить. Однако даже появление фантастической (необычайной) посылки в тексте притчи ничего или почти ничего не меняет в принципах моделирования реальности, свойственных философской условности. Проверим, насколько верны эти принципы для романа Г. Гессе «Игра в бисер» (1930–43).

Формализация посылки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Роман Гессе с равными основаниями называют обычно и «духовной утопией», и «притчей». Фантастической образности как таковой в нем нет, но отчетливо просматривается сюжетная посылка, используемая утопией «классического» типа еще со времен Платона и Т. Мора: предположение об определенном «идеальном» для автора облике, которое принимает человеческое общество, удаленное от реальности во времени или пространстве.

Действие «Игры в бисер» отнесено к историческому периоду, отстоящему от момента создания романа на два или три столетия, но, по замечанию В. Седельника, «напрасно было бы искать в этом произведении намеков или фантастических домыслов, связанных с образом жизни в описываемое время: судьбы культуры спроецированы в виде гигантских фресок на голые стены будущего»¹⁴¹. Рассказ о формировании выдуманного общества предельно лаконичен.

Так, в «Опыте введения в историю игры в бисер», составляющем первую главу книги, повествователем кратко упомянуты войны и мировые потрясения, произошедшие на исходе «фельетонной эпохи» (за ней угадывается XX в.), которая вызвала небывалый упадок духа, забвение моральных ценностей и разрушение культуры. Время катастроф завершается возрождением философии и гуманитарного знания; символом единства наук становится интегрирующая культурный опыт человечества игра в бисер, а «царство духа» получает географическую локализацию в альпийской провинции Касталия, где протекает жизнь героя — ученика, студента, а затем магистра игры в бисер Йозефа Кнехта.

Оставляя пока в стороне философский смысл романа, рассмотрим подробнее к посылке и задаваемой ею утопической социальной структуре. На поверхностный взгляд, основные признаки утопии соблюдаются автором достаточно полно. Устройство и обычаи Касталии охарактеризованы более или менее

подробно: приведена иерархия должностей и званий, описаны различные слои населения провинции, экономические и политические основы ее существования. Кроме того, по косвенным намекам можно понять, что касталийские нравы отчасти разделяются и остальным миром, хотя и далеким от царящего в провинции аскетизма. На расходы Касталии ежегодно отпускаются крупные суммы правительствами всех стран; торжественные Игры собирают здесь крупных политиков и деятелей культуры.

Однако при ближайшем рассмотрении убедительность и глубина посылки в романе Гессе не выдерживают сколько-нибудь серьезной критики, особенно если последняя ведется с позиций рациональной фантастики с ее непременным требованием соблюдения иллюзии достоверности и тщательной проработкой фантастических деталей. Гессе намеренно избегает какой бы то ни было пространственной и временной конкретизации: Касталия будет существовать в пределах одной из европейских стран через двести-триста лет — вот все, что сообщает нам автор.

Роман создавался в Швейцарии в годы Второй мировой войны. Исторический контекст оказал, бесспорно, огромное влияние на замысел. Гессе вспоминал: «...передо мной стояло две задачи: создать духовное пространство, где я мог бы дышать и жить вопреки этому чумному, отравленному миру... и, во-вторых, выразить сопротивление духа против варварских сил и по возможности укротить моих друзей там, в Германии, в выдержке и стойкости»¹⁴². Упрекать писателя в бегстве от действительности ни в коем случае нельзя.

Тем не менее, отталкиваясь от живой и грозной современности, «в ходе работы над “Игрой в бисер” Гессе все дальше отодвигал от себя властно напоминавшую о себе реальность»¹⁴³. В окончательный текст романа вошел поздний вариант «Опыта введения в историю игры», а не ранний набросок, соотнесенный с историческими событиями и критикующий политическую ситуацию в Германии и Европе 1930-х гг. Последовательные редакции текста демонстрируют постепенное исчезновение ссылок на реалии XX в. Однако делалось это не ради отвлечения от ужасов войны и уж точно не для того, чтобы сосредоточиться на детальном изображении социальной системы будущего, ценном лишь как доказательство авторского дара предвидения.

Нет, Гессе строит такую модель социума, которая лаконично и емко воплощала бы суть духовного «взросления» человечества и становления культуры. Вот почему он принципиально отказывается от прорисовки деталей быта мира будущего (напомним: в научной фантастике, например у Х. Гернсбека, это было главной и единственной *целью* повествования). Напротив, налицо явная архаичность описанных в романе условий жизни, позволяющая говорить о «сугубо патриархальных образах утопической “Игры в бисер”», где автор с перспективы то ли 23-его, то ли 24-го века сознательно игнорирует все достижения техники будущего и заставляет своих героев путешествовать в старомодных каретах и экипажах»¹⁴⁴.

В романе господствуют черты и реалии даже не XX столетия — эпохи создания «Игры в бисер», а гораздо более раннего периода, напоминающего европейское Средневековье — правда, трактуемое очень обобщенно и широко. С равным успехом и к X, и к XV, и даже к XIX в. — причем и к Германии, и к Австрии, и к Италии — применимы приводимые в романе описания касталийских городов: «Он в одиночестве отправился открывать свою новую отчину, нашел тропинку, проходившую по остаткам прежней городской стены над рекой, постоял на сводчатом мосту и послушал шум воды у мельничной запруды, спустился мимо кладбища по липовой аллее, увидел и узнал за высокой живой изгородью vicus lusorum, особый городок игроков: праздничный зал, архив, учебные залы, дома для гостей и учителей» (69–70).

Но перед нами вовсе не реконструкция средневекового образа жизни, вновь воцарившегося на планете в результате ядерной войны, как в известных социально-фантастических романах У. Миллера («Гимн по Лейбовитцу») или Д. Уиндема («День триффидов»), и тем более не условно средневековый, сводящийся к набору штампов (плащи, замки, чудовища, красавицы, колдуны) мир *fantasy* «меча и волшебства», как в романских циклах М. Муркока или Р. Желязны.

Обобщенно средневековый бытовой фон у Гессе появляется в результате стремления писателя максимально отвлечься от неизбежно несущего отпечаток эпохи индивидуального, конкретно-чувственного облика предметов и явлений, обозначив их «родовыми», выражающими лишь функцию наименованиями: «город»,

«школа», «жилище», «одежда», «экипаж» (ср. «Замок» Ф. Кафки). Даже часто звучащая в романе латынь играет всю ту же роль условного общего языка культуры, не привязанного к определенным странам и временам.

Возникает парадокс. Повествователь не устает напоминать, что смотрит не только на родную для него «фельетонную эпоху», а даже и на саму жизнь Кнехта из далекого будущего, когда описываемое уже успело потерять живые черты: «...по-настоящему это не совсем даже история, назовем это лучше легендой, отчего, где смешались достоверные сведения и просто слухи, смешались в том виде, в каком они... распространяются в провинции среди нас, молодых» (240).

Однако читатель все тверже убеждается: это «дальнее будущее» — авторская уловка, художественный прием, декорация, за которой, совершенно как и в романе Кафки, стоит не просто зашифрованная современность, но некое «вечное настоящее» европейской цивилизации, вневременная интеллектуально-метафорическая конструкция, непосредственно не соотносимая ни с конкретно-историческим прошлым, ни с любым гипотетическим рационально-фантастическим будущим.

Действительно, в «Игре в бисер» мы находим те же, что и в «Замке», несомненные и яркие черты модели реальности, создаваемой с помощью философской условности и не похожей ни на одну из картин мира, возникающих в иных связанных с вымыслом жанрах. Во-первых, это оторванность от привычного времени и географически локализованного пространства без подробного прописывания вымышленного континуума, которое мы видим в рациональной фантастике, *fantasy* или мифе, где яркость и убедительность деталей во многом обеспечивают читательский интерес.

Во-вторых, как и у Кафки, в романе Гессе мы наблюдаем превращение личных судеб в «типичные» биографии, замену индивидуальных характеров «масками» служебных функций и мировоззрений. Недаром в первых же строках повествователь замечает о Касталии: «...один из высших принципов нашей духовной жизни — это как раз стирание индивидуальности, как можно более полное подчинение отдельного лица иерархии Педагогического ведомства и наук» (8).

Если Касталия воплощает обобщенный идеальный «мир культуры», реконструированный на основе комбинации черт, свойственных конкретным учреждениям, социумам и временам, то система персонажей в романе являет собой не просто «человечество в миниатюре», но обобщенный портрет человека духа, «идеальной личности», которой присуще *осмысленное* бытие в мире, соотнесение своей частной жизни с историей, сознательное *выстраивание* собственной судьбы.

В самом деле, сюжет романа — сопровождаемая комментариями повествователя череда бесед Кнехта с наставниками, коллегами, друзьями, а подчас и идейными противниками, наделенными псевдонимами и «говорящими» именами: Тегуляриусом, Ферромонте, Мастером музыки, Старшим Братом, отцом Иаковом, главой Ордена Александром, Плинио Дезиньори и его сыном Тито. В книге нет случайных персонажей: каждый одновременно иллюстрирует определенный лейтмотив судьбы главного героя (то, чем мог бы стать Кнехт, дай он полную волю одной из сторон своей натуры) и точку зрения в философском споре о смысле жизни, который ведет с читателем автор.

Исследователями творчества Гессе раскрыты воплощенные в персонажах романа ипостаси «человека духа»: с образом Кнехта связан аспект духовного возмужания; аспект активного существования в мире несет в себе Плинио; идею послушания и подчинения высшим интересам олицетворяет глава касталийского Ордена Александр; аспекты вечного обновления и возрождения духовности знаменуют собой стареющий Мастер музыки и юный Тито. Приведем наблюдение Р. Каларашвили: «В сцене встречи школьника Кнехта с Магистром музыки, в предчувствии преемственности между ними намечается та связь биографии героя с предыдущим поколением, а в широком смысле — вообще с прошлым, которой ее на первый взгляд лишало замечание летописца о сиротстве Кнехта... В этом смысле не будет ошибкой, если мы воспримем Мастера музыки как образ, выносящий действие за рамки биографии Кнехта в прошлое так же, как образ Тито в финале жизнеописания выносит его в будущее»¹⁴⁵.

Позиция любого из героев, взятого в отдельности, истинна лишь частично. Но все «высказанные в романе правды взаимопроника-

ют друг в друга... они противоположны, но связаны... нельзя отдаться ни одной из них», только вместе они «вбирают в себя всю полноту и сложность существования»¹⁴⁶. Воспринимаемые в совокупности (несмотря на отсутствие биографических и психологических деталей, каждый образ у Гессе достаточно ярк), персонажи порождают хор голосов — своего рода «фугу», где одну и ту же «мелодию», раскрывающую смысл романа, ведут различные «голоса и инструменты» — совсем так, как объяснял маленькому Йозефу Мастер музыки: «Он сыграл тему еще раз, и вот уже дело пошло дальше, уже последовало первое вступление, второе превратило квинту в кварту, третье было повторением первого на октаву выше, а четвертое — второго...» (42).

И в «Замке», и в «Игре в бисер» авторский замысел становится ясен лишь при учете *всех* позиций, сюжетных обстоятельств и широчайшего философского подтекста. Но если Кафка хочет выразить трагизм отчуждения человека от себе подобных и его беспомощность перед обстоятельствами, то Гессе стремится воплотить радость единения в духе, что и определяет особую светлую тональность повествования.

Третьим признаком бесспорного главенства в романе философской условности как самостоятельного типа вымысла является пропитывающая повествование символика, начиная с заглавного символа — игры в бисер, этого «воплощения духовности и артистизма, утонченного культа, *unio mystica* всех разрозненных звеньев *universitas litterarum*» (30). Полны скрытого смысла имена персонажей (Кнехт — «слуга», Дезиньори — «из господ») и обозначения ландшафтов (например, Касталия — священный источник на горе Парнас); за Тегуляриусом угадывается Ницше, у магистра Томаса фон дер Траве много общего с Томасом Манном, в облике отца Иакова прослеживаются черты базельского историка XIX в. Якоба Буркхарда. Подразумеваемое у Гессе всегда важнее непосредственно изображаемого. «Мы не пойдем ни “радостно-таинственной книги об игре в бисер”, ни «Паломничества в Страну Востока», — пишет Н. Павлова, — если будем искать, что хотел сказать современникам Гессе... только в развитии сюжета»¹⁴⁷.

Не социальный прогноз, не целостный мифологизированный облик мироздания в единстве сакральных и профанных слоев,

но «вечное общечеловеческое» состояние мира, процесс самоутверждения личности, накопление культурных богатств являются предметом изображения в романе. Философское содержание «Игры в бисер» просвечивает через утопический декор и дает новый смысл определяющему развитию действия фантастическому допущению о жизни наших отдаленных потомков.

Функции метафорической образности в драме Ж. П. Сартра «Мухи». Помимо фантастической посылки философская условность может быть представлена и фантастическими образами, объектами, деталями, т. е. продемонстрировать явный вымысел на самых разных структурных уровнях произведения. В таких случаях сначала кажется, будто перед нами рациональная фантастика, *fantasy*, сказочная или мифологическая условность. Но это впечатление ошибочно. Используя те же условные формы, что и другие типы вымысла, философская условность (подобно сатирической) придает им иное значение и строит самостоятельную модель реальности, которую мы видели у Ф. Кафки и Г. Гессе.

Рассмотрим в качестве примера роль вымысла (философской условности) в художественной структуре пьесы Ж. П. Сартра «Мухи» (1943). Посылка и образность напоминают здесь соответствующие формы вымысла в литературном мифе. Действие драмы происходит в Древней Греции, в основу сюжета положен античный миф об Оресте, мстящем за убийство своего отца Агамемнона матери, царице Клитемнестре, и ее любовнику Эгисфу.

За событиями драмы наблюдает, часто непосредственно вмешиваясь в них, сам Юпитер; его сопровождают эринии, богини мести. Свою сверхъестественную природу Юпитер обнаруживает неоднократно: с помощью заклинаний убивает роящихся вокруг героев мух, сдвигает с места огромный камень, закрывающий вход в пещеру, а еще один валун заставляет сиять, давая тем самым ответ на обращенный к богам вопрос Ореста.

Присутствие среди персонажей пьесы верховного божества греческого и римского пантеона, казалось бы, ясно свидетельствует о существовании «инобытийных» пластов вселенной и неких демиургов. Читатель и зритель, еще только знакомясь с перечнем действующих лиц, вправе ожидать от Сартра воплощения мифологической концепции бытия с ее упорядоченным, гармоничным, духовно-

иерархическим мирозданием (ср. сцену, где Юпитер раздвигает стены храма, демонстрируя Оресту гармонию сфер) и типичного для мифологической условности конфликта (угрозы демонических сил Космосу и решающее вмешательство человека во вселенскую битву на стороне сил Добра). Однако ничего подобного в пьесе нет.

Драма Сартра служит еще одним подтверждением сформулированного выше тезиса: далеко не любое художественное произведение, использующее заимствованные у архаического или классического мифа фантастические образы и сюжеты, построено с привлечением именно мифологической условности и содержит целостную мифомодель. Напоминающая миф посылка, образность и развернутое с их помощью действие подчинены у Сартра иным задачам. Каким же?

Ожидающего встречи с мифологической картиной мира читателя смутят первые же реплики персонажей, изобилующие явными анахронизмами. Сопровождающий Ореста Педагог сетует, что его ученик, презрев «в Греции и Италии более пятисот столиц, где есть доброе вино, приветливые гостиницы и людные улицы», уехал в Аргос, где «горные жители, наверное, туристов в глаза не видывали» (7). Орест мог бы «преподавать философию и архитектуру в большом университетском городе», — скажет Педагог позже (15). Сам же герой упомянет о воспитавших его «афинских буржуа» (13).

Все это, равно как и замечание одного из караульных во дворце Эгисфа: «Покойник-царь... подсчитывает, сколько пуговиц не хватает на моем мундире... точно на генеральском смотру» (46), — совсем не вяжется с античной Грецией, амфорами в руках у совершающих жертвоприношение старух и мечом на боку Ореста. Тем не менее видеть за подобными отступлениями от историзма только авторскую иронию было бы неверным.

Сопоставляя «странные» реплики персонажей с общим лаконичным стилем описаний интерьеров и улиц Аргоса (настойчиво повторяется постоянный набор признаков, имеющих не *изобразительную*, а *символическую* функцию: «истомленный солнцем городишко», «дома выставляют на улицу свои зады», «духо-тища», «пустые улицы, дрожащий воздух и солнце», «грязь и вонь»), с краткими или, напротив, подробными, но лишенными подлинной исторической детализации рассказами Ореста о других местах, где он побывал (Коринф, Эфесский

храм), невозможно не прийти к выводу, что задачей драматурга было не столько *воссоздание облика*, сколько *создание имиджа* античной Греции, который должен вызвать у читателя определенный ряд культурных ассоциаций.

За ним, за декорациями греческого города двухтысячелетней давности, являющего собой фактически некую расплывчатую «древность», как и за «условным Средневековьем» Гессе или абстрактной «современностью» Кафки, стоит типичная для притчи «вечность» — обобщенное, а потому застывшее «настоящее», где важен не меняющийся с каждой исторической эпохой внешний облик человека и мира, а их не подвластная ходу столетий суть. «О своем театре Сартр говорил, что в пьесах он стремился использовать то общее, что свойственно всем людям», — вспоминает лично знавшая драматурга Э. Юровская и добавляет: «Не только всем людям, но и всем временам»¹⁴⁸.

Л. Андреев в своей монографии о Сартре подробно рассматривает вопрос о соотношении конкретно-исторических обстоятельств создания пьес французского драматурга и отстаиваемых им принципов нового театра, призванного «вынести на сцену определенные ситуации, высвечивающие важнейшие аспекты бытия человеческого и вынуждающие зрителя к свободному выбору, который совершает в этих ситуациях человек»¹⁴⁹.

Хотя по утверждению самого Сартра, отмечает Л. Андреев, пьеса писалась в 1941 г. как аллегорический призыв, обращенный к борцам Сопротивления, он «не просто зашифровывал свои идеи, не просто прикрывался прозрачной тканью эзопова языка — он изъяснялся на своем языке, языке экзистенциализма эпохи войны»¹⁵⁰. Как и для Гессе, для Сартра наравне с аллегорическим «современным», а может быть, и куда более был важен метафорический «вечный» аспект проблематики. Ведь недаром «Мухи» создавались параллельно с трактатом «Бытие и ничто» — наиболее известным трудом Сартра-философа.

Кроме обстановки действия, «декоративными» и «неподлинными» представляются мифологические персонажи пьесы. Языческий пантеон до предела редуцирован Сартром и фактически сводится к Юпитеру (эринии появляются лишь однажды и находятся у него в полном подчинении), вопреки своим традиционным функциям оказывающемуся богом смерти, а временами вос-

принимающемуся и как единое божество монотеистических религий («Смотри на эти планеты, — убеждает Юпитер Ореста, — это я упорядочил их орбиты, явив справедливость... Благодаря мне продолжается жизнь на земле... Опомнись, Орест, против тебя вся вселенная», 65). Юпитер явно присваивает себе prerogatives остальных божеств, превращаясь в некоего «бога вообще», совмещающего в себе и Зевса, и Аида, и Иегову.

Но при декларируемом «всевластии» Юпитера его образ несет в себе разрушающий «божественность» иронический подтекст, временами приобретаая почти опереточный характер. Юпитер откровенно ерничит, пересказывая Оресту обстоятельства убийства Агамемнона; он нарочито развязен и небрежен при исполнении своих «божественных» функций. Последнее особенно заметно на фоне искренности и серьезности Ореста. «*Орест*. Зевс, молю тебя: если ты предписываешь мне покориться и подло унизиться, дай знамение, потому что я окончательно запутался. *Юпитер (про себя)*. За чем же дело стало: к твоим услугам! Абракасас, абраксас, цеце! *Вокруг камня возникает сияние*» (41).

Нелепые заклинания, произносимые Юпитером, снижают впечатления от производимых им чудес, делают их прозаичными и даже смешными: «*Электра (хохочет)*. Ха-ха, сегодня чудеса, как грибы после дождя» (41). Магия в пьесе играет скорее роль шуток, нежели откровения (ср. реплику Юпитера после того, как он с помощью волшебства отгоняет мух: «Пустяки. Скромный светский талант», 14), выражая отнюдь не квинтэссенцию «чуждести» (сложности) бытия, как в *fantasy*, и не его главнейший конституирующий признак, как в мифе, но лишь атрибут, формальную характеристику персонажа: Юпитеру *свойственно* творить чудеса (а Оресту — колебаться в выборе поведения, Электре — взывать о мести, Педагогу — воспитывать и т. п.).

Богатство и многозначность мифологического образа божества сведена у Сартра к нескольким упрощенным признакам, *формальным обозначениям* «ранга» персонажа в иерархии властей: «Ты создан по моему образу и подобию, — заявляет Юпитер царю Эгисфу. — мы оба следим за тем, чтоб царил порядок, — ты — в Аргосе, я — во всем мире» (51). В прочих же отношениях Юпитер отнюдь не всемогущ: подобно людям, он

не свободен в собственных действиях, за ним стоит неумолимый рок. «Ах, не судите богов, молодой человек, — говорит он Оресту, — у них свои тайные муки» (12).

В образе Юпитера важен, следовательно, не прямой (верховное божество), а иносказательный смысл. Он символизирует старый порядок, когда человек находился в подчинении у созданных им же самим идолов-богов, не зная свободы поступков и мыслей. Само по себе мифологическое понимание бога и божественного для Сартра второстепенно: он использует сюжет мифа в качестве вспомогательного средства и не нуждается в построении сколько-нибудь логичной и художественно убедительной мифомодели.

Проблему внутреннего пробуждения личности, схожую с той, что интересовала Т. Манна в романе-мифе «Иосиф и его братья», Сартр ставит не на конкретно-историческом материале (с реконструкцией, как у Манна, особенностей менталитета тысячелетней давности), а в обобщенно-философском плане, используя метафорическую ситуацию, лишь маскирующуюся, причем намеренно небрежно, под мифологическую картину мира.

Функции остальных персонажей пьесы — Педагога, жителей города, да и самого Ореста — не менее прозрачны, чем роль Юпитера. За каждым из них мы видим даже не различные жизненные концепции, неизбежно отличающиеся сложностью и противоречивостью, но развернутые и заостренные философские идеи (ср. романы Кафки и Гессе). «В соответствии с принципами “театра ситуации” драматург резко и жестко воспроизводит сталкивающиеся принципы, “воли”, — отмечает Л. Андреев. — Противостоящая “воля” обретает смысл жизненного уклада — и определенного человеческого типа»¹⁵¹.

Герои Сартра не *живут*, а *исполняют предназначение*, не *делают* что-либо, а *утверждают свое понимание ситуации*, не *говорят*, а *проповедуют собственные взгляды*. Существование Ореста оправдано лишь постольку, поскольку он находит в себе силы воспротивиться установленным Юпитером законам. Жизнь Электры интересна единственно как история несостоявшегося внутреннего освобождения.

Подобное обнажение и обособление «идеи» позволяют рассмотреть ее не просто подробно, но варьируя смысл и подвергая

«испытанию на прочность» с позиций других героев. Например, поступок Ореста (убийство матери и Эгисфа) до и после его совершения поочередно, но абсолютно противоположно оценивают Юпитер, Электра, Педагог, эринии, наконец, сам Эгисф и жители Аргоса. Повторяясь и видоизменяясь в репликах персонажей, идеи обретают смысловое «эхо», лишаясь удручающей прямолинейности. И читатель незаметно для себя оказывается втянутым в спор, в котором невольно сочувствует каждому из противников.

Но, как в «Замке» Кафки и в «Игре в бисер» Гессе, в «Мухах» Сартра подлинное (т. е. синтезирующее, выражающее авторскую позицию) значение происходящего таится отнюдь не в сюжетных событиях (их немного, и они неадекватны глубине переживаний героев) и даже не в оценках по-своему трактующих происходящее персонажей, но во взаимодействии поступков и речей с системой символических лейтмотивов, пронизывающих текст пьесы.

Важнейшими лейтмотивами в «Мухах» становятся слепота — грех — смерть — кровь — свобода. Темы эти раскрываются на всех уровнях структуры произведения: от сюжета и системы действующих лиц до отдельных реплик и деталей оформления сцены. Например, мотив незрячести // несвободы // нежелания жителей Аргоса распоряжаться своей судьбой возникает сразу же (ср. предваряющую первый акт ремарку: «Статуя Юпитера, бога мух и смерти. Глаза белые, лицо вымазано кровью», 7) и затем, постоянно присутствуя на втором плане (слепые глаза идиота, беспомощно моргающая старуха), вновь выступает вперед в кульминационные моменты: «Как плотен мрак ночи! — восклицает Электра над телом Эгисфа. — Неужели отныне всегда будет так темно, даже днем?» (55–56).

Подобно Кафке и Гессе, в название произведения Сартр выносит основной, аккумулярующий иносказательный смысл действия символ. Первое, что видит читатель глазами героя в романе Кафки, — возвышающийся над деревней замок, чьи контуры К. стремится различить в тумане. О Йозефе Кнехте прежде прочих сведений сообщается: он был магистром игры в бисер.

Точно так же, едва оказавшись в Аргосе, Орест и Педагог обращают внимание на полчища мух, а Юпитер услужливо поясня-

ет: «О, это символ!» (11). Мухи, по его разумению, выражают «подлинную набожность» жителей города, «на старинный манер, и в страхе крепость ее» (12). «Мухи упрощают ситуацию до предела — жирные, наглые, напоминающие о помойках, о падали, об убийствах, ясный, простой символ несвободы...»¹⁵².

Лаконичность, внешняя простота и одновременно необычность названий всех трех произведений призваны настроить читателя на определенное восприятие текста, главным в котором становится *интерпретация скрытого смысла* происходящего.

Сатирическая и философско-метафорическая модели мира. Едва ли возможно видеть в «Мухах» Ж. П. Сартра *миф* — пусть даже новую литературную версию мифологического сюжета об Оресте. Трактовка создаваемой Сартром картины мира как мифомодели выглядит явной натяжкой, означает игнорирование умышленно вводимых драматургом в текст пьесы анахронизмов, иронических перифраз, логических неувязок, а главное — не дает возможности адекватной интерпретации авторского замысла¹⁵³. Идеи Сартра оказываются понятными лишь при прочтении «Мух» как притчи с подчеркнута метафорической сюжетной конструкцией, искусственно смоделированной автором для раскрытия проблемы «обретения себя».

Конкретный событийный план в «Замке», «Игре в бисер» и «Мухах» призван служить только отправной точкой увлекательного процесса расшифровки истинного содержания притчи, утопии и интеллектуальной драмы. Подобный принцип построения, где ведущую роль играет философская условность, роднит произведения трех несхожих по своим эстетическим воззрениям и жизненным установкам писателей — Ф. Кафки, Г. Гессе, Ж. П. Сартра — и служит подтверждением нашей основной идеи.

Повторим ее еще раз. Если в сатире вымысел, хотя бы и самый яркий, внешне очень похожий на рациональную фантастику или *fantasy*, сказку или миф, всегда играет *иную* роль, становясь средством сатирического иносказания, то в притче, «классической» утопии и интеллектуальной драме он являет собой форму иносказания философского. Модели реальности, конструируемые с помощью других типов вымысла, сатирическая и философская условность замещает собственными моделями, не менее оригинальными.

нальными и яркими, имеющими свои содержательные и художественные приоритеты.

Сформулировать основные признаки модели мира, создаваемой средствами сатирической условности, можно так:

- комический анализ действительности, заключающийся в искусственном расчленении ее целостности и выражении сложной гармонии бытия через отдельные обобщенные, упрощенные (лишенные индивидуального своеобразия) и смещенные с точки зрения реальных связей между ними объекты;
- вымысел как квинтэссенция безобразного и социально отрицательного, функционирующий в локальной зоне между формами первичной условности (заострение и сгущение, не выходящее за рамки возможного), с одной стороны, и абсурдом и нонсенсом, намеренно уничтожающими всякую логику, с другой;
- игра смыслов, построенная на разрушении читательских стереотипов восприятия бытия в русле канонов фантастики, мифа и волшебной сказки и порождающая комический эффект;
- иносказательность, становящаяся основным принципом сатирического отображения действительности и определяющая структуру произведения;
- обнажение и комическое «разоблачение» вымысла вплоть до полного разрушения иллюзии достоверности; пародирование штампов и традиционных атрибутов иных типов вымысла;
- двуплановость и «несамодостаточность» сатирических образов, непереносимое соотношение описываемого (как явно вымышленного, так и находящегося в рамках возможного) с существующим в действительности;
- теснейшее взаимодействие художественных средств, относящихся к сферам первичной и вторичной условности и в равной степени служащих общей задаче — раскрытию сатирического авторского замысла.

Для модели мира, созданной с помощью философской условности, характерны следующие приоритеты:

- концентрация внимания на «вечных», имманентно присущих человеку и бытию свойствах, неизменных или изменяющихся

- лишь частично на протяжении истории человечества; предельно обобщенное художественное осмысление реальности;
- заострение (как и в волшебной-сказочной модели) нравственного аспекта поведения личности; создание гипотетической ситуации, предлагающей читателю варианты решения интеллектуально-этической задачи;
 - сопоставление различных жизненных позиций; изображение «человека вообще» — носителя определенной философской, нравственной и т. п. концепции; наглядное воплощение «идеи» путем ее соотнесения с конкретным персонажем;
 - принцип «равенства правд»: специфика авторской позиции, внешне уравнивающей ценность любых воззрений и только в подтексте выявляющей авторские симпатии и антипатии;
 - особая манера повествования, формирующая видимость максимально объективной и неэкспрессивной фиксации событий, но рассчитанная на сильный эмоциональный отклик читателя;
 - философское иносказание, которое становится ведущим принципом построения произведения и проявляется в формализации фантастической посылки, демонстративном обнажении искусственности ситуации, намеренно лаконичном, бедном красками и деталями описании действия (представляющего интерес не как цепь занимательных событий, а как последовательное раскрытие стоящих за ними нравственно-философских законов человеческого бытия);
 - отсутствие четкой соотнесенности (или в формальной соотнесенности) действия с конкретным историческим и культурным контекстом, в создании специфического пространственно-временного континуума (условные «здесь» и «сейчас»), выступающего как «кулиса» вечности («езде» и «всегда»);
 - присутствие в тексте образов-«масок», демонстрирующих более высокую степень абстракции, чем прочие типы вымысла;
 - принцип полилога, раскрытия различных жизненных позиций; сопоставление взглядов и мнений, выявляющихся не косвенно, в повседневных поступках и размышлениях героев, но *непосредственно*, в форме диалога и спора по важнейшим вопросам человеческого бытия, а также в развернутом авторском комментарии суждений персонажей;

- пространственная, временная, событийная и т. п. двуплановость, постоянное балансирование читательского восприятия между «изображаемым» и «угадываемым»; символика деталей, задача которых не в том, чтобы сделать изображаемое более ярким и наглядным, а в том, чтобы подчеркнуть скрытый смысл происходящего.

Создавая в принципе оригинальные и самодостаточные разновидности повествования о необычайном, и сатирическая, и философская условность тем не менее охотно и часто вступает во взаимодействие с другими типами вымысла, не лишая их первоначального значения, но привнося иронический или философско-метафорический подтекст в рационально-фантастический, сказочный либо мифологический сюжет. Анализ произведений, содержащих подобного рода синтез, мы продолжим в следующей главе.

Глава пятая

СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ВЫМЫСЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Единое семантическое поле вымысла.
Художественные возможности синтеза различных типов условности.
Типы вымысла и связанные с ними содержательные пласты
в романах «Война с саламандрами» К. Чапека,
«Мастер и Маргарита» М. Булгакова,
новелле «Превращение» Ф. Кафки.
Механизм взаимодействия различных типов повествования о необычном.
Многомерность изображения. Преодоление схематизма.
Увеличение ассоциативного потенциала текста.

Странная это литература. Что хотел сказать автор? Может, то, а может, совсем другое. Все реально, и все двух-, трех-, четырехсмысленно. А кроме того, за всем брезжит еще не разгаданный смысл, который один раз увидится так, а другой раз иначе. И обязательно что-то у каждого читателя непонятое остается. Какая-то смущаемость, неуверенность — так ли я понял и понял ли до конца?.. Все формулы годятся, и все они недостаточны для этой странной литературы.

Д. Гранин

Единое семантическое поле вымысла. В предыдущих главах, рассматривая сравнительно «чистые» типы вымысла, мы часто вынуждены были делать оговорки относительно степени «чистоты». Например: речь идет о сказке с элементами притчи; о рациональной фантастике, использующей мотивы и образы *fantasy*; о взаимодействии структурных принципов сатирической и философской условности и т. п.

Действительно, примеров обособленного существования того или иного типа вымысла в литературе, особенно в хорошей литературе, не так уж и много. В произведении, вводящем элемент необычайного, в сюжете ли, в системе образов или в авторской концепции в целом, как правило, ощутимы дополнительные пласты, не связанные напрямую с содержательной нагрузкой, которую несет доминирующий или даже абсолютно господствующий в данном тексте тип вымысла.

Причина, по-видимому, в том, что художественное пространство вымысла в принципе неделимо или, по крайней мере, на нем нельзя провести отчетливых границ. Уточним еще раз: хотя в работе мы и прибегаем к обособлению и отдельному рассмотрению различных типов условности, не менее важным для нас остается исследование их единства в главных, институтирующих признаках — единства, которое и делает возможным

свободное сочетание и даже взаимопроникновение в рамках одного произведения различных типов вымысла.

Можно предположить, что художественное единство вымысла является опосредованным и косвенным результатом ментальных процессов, «ведущих» распределением объектов в человеческом сознании по неким обобщенным категориям «реального» и «нереального». В таком случае, вероятно, в сознании существует единое семантическое поле «необычайного» — и именно ему в конечном итоге обязан своим существованием литературный вымысел.

Данное поле представляет собой область памяти, содержащую не вполне достоверные, а подчас и совершенно не достоверные, но бережно сохраняемые по принципу «а вдруг в этом что-то есть», не проверяемые опытом (во всяком случае личным, хотя и коллективным, социальным часто тоже), порой явно противоречащие житейской логике и повседневному здравому смыслу сведения и факты.

Здесь и случайно услышанное, и прочитанное в научно-популярной и просто «околонаучной» литературе, и запомнившееся с детства, со времен первых сказок и «страшных» рассказов; приметы и суеверия; не поддающиеся однозначному объяснению реальные происшествия; странные эпизоды собственной биографии и «мифы» технической эры.

Перебирая содержимое этого сектора сознания, можно столкнуться с неоформленными образами немислимой глубины и степени обобщенности, которые современная наука пытается интерпретировать с помощью концепций генетической памяти, коллективных представлений, сверхчувственного восприятия. У достаточно начитанного и эрудированного человека данная область дополняется многократным наслоением художественных ассоциаций, воспоминаниями о фантастических сюжетах книг, картин, кинофильмов и спектаклей.

На описываемом ментальном пространстве (как объект изучения оно относится, конечно, к сфере психологии) могут трогательно уживаться вампиры и звездолеты, домовые и снежный человек, бунт роботов, «легенда о динозавре», более или менее сложные космогонические теории, теологические схемы. Нынешний нерелигиозный человек, по мнению специалистов, отнюдь не свободен от религиозного наследия и мифологического мышления своих предков. У наших неверующих современников,

считает Мирча Элиаде, религия и мифология скрыты в глубине подсознания. Подсознание предлагает человеку решение проблем его бытия, выполняя тем самым функцию религии. «Это означает, — заключает Элиаде, — что возможность вновь приобщиться к религиозному опыту жизни все еще жива в недрах их “Я”»¹⁵⁴.

Представления, объединенные по признаку неполной достоверности вплоть до принципиальной эмпиричности, для любого человека, сколь бы трезвым ни было его «дневное» сознание, обладают неодолимой притягательной силой. В поэтической форме постоянное влечение к непонятному и необъяснимому выразил А. Грин: «А над гаванью, в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей сверкает Неведомое: таинственный и чудный олень вечной охоты»¹⁵⁵.

Коль скоро предположение о едином семантическом поле вымысла верно, то для читателя в конечном итоге не так уж и важно, какую именно мотивировку получает в художественном произведении фантастическая посылка (хотя бывают, разумеется свои вкусы и пристрастия), лишь бы она попала в ментальную зону «предположительно возможного». «Современный читатель, — замечает К. Симонян, — уже готов ко всяким подвохам “здорового смысла”, готов верить допущениям автора даже в том случае, если прекрасно знает, что полет с субсветовой скоростью к далеким звездам практически невозможен или же что на планете Марс не существует разумной жизни»¹⁵⁶.

Таким образом, то, что читатель привык к определенным образом оформленной посылке — логической в рациональной фантастике или космогонической в мифе, отражает не столько качественное различие данных типов условности, сколько литературную традицию и определяет, как правило, только первый смысловой уровень текста, за которым стоит главное: принципиальная готовность читателя к восприятию вымысла.

Синтез различных типов условности вовсе не является индивидуальным открытием того или иного автора. Он выражает уже существующую в читательском сознании синкретичность представлений, на которых базируется вымысел. Но талантливые писатели действительно мастерски используют подобную синкретичность, от чего многократно выигрывают и смысловая емкость, и эмоциональная притягательность их произведений.

Художественные возможности синтеза различных типов вымысла. Функциональное взаимодействие нескольких типов повествования о необычайном интереснее рассматривать на примере текстов, ставших вершинными явлениями в литературе XX столетия. Мы покажем, как реализуется синтез в романах К. Чапека «Война с саламандрами» (1936) и М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–40) и новелле Ф. Кафки «Превращение» (1912)¹⁵⁷.

Вначале несколько предварительных замечаний. По продолжительности и интенсивности ведущийся вокруг их творчества полемики всех трех авторов можно назвать едва ли не самыми «дискуссионными» писателями XX столетия. Их произведения до сих пор не просто читаются с неослабевающим интересом, но и обнаруживают возможности все новых и новых прочтений. «Рецепт» подобного бессмертия не перестает волновать исследователей. Как правило, важнейшим его фактором считается высокая степень обобщения, символичность и философичность творений Кафки, Булгакова и Чапека, допускающая практически неограниченные возможности истолкования (ср. взятое в качестве эпиграфа к данной главе высказывание Д. Гранина).

В массиве критических работ о творчестве названных писателей, не считая трудов биографического характера, преобладают статьи и монографии, посвященные тематико-проблемному анализу текстов, а основным направлением исследований в течение многих лет остается расшифровка многослойной символики произведений¹⁵⁸. Но не менее важным для понимания своеобразия упомянутых книг и факторов, определяющих их «бессмертие», становится изучение специфики художественного воплощения подобной богатейшей проблематики и многогранной символики. Нас же данный аспект привлекает постольку, поскольку в этом воплощении едва ли не ведущая роль принадлежит вымыслу.

В избранных нами романах и новелле представлены практически все типы вымысла. В «Мастере и Маргарите» это *fantasy* и миф, сатирическая и философская условность; в «Войне с саламандрами» — рациональная фантастика (план *fantasy* едва намечен), сатирическая и философская условность; в «Превращении» — философская условность и *fantasy*. Кроме того, для произведений Булгакова и Кафки можно говорить и об элементах сказочной условности. Как и во всех произведениях, содержащих подобный

синтез, один из типов вымысла (*fantasy* у Булгакова, рациональная фантастика у Чапека, философская условность у Кафки) выступает в качестве доминирующего — хотя, возможно, и не бесспорно главенствующего, но определяющего развитие сюжета.

Рассмотрим подробнее художественный механизм взаимодействия различных типов вымысла в избранных текстах, оставляя в стороне — к немалому нашему сожалению — прочие элементы поэтики и без насущной необходимости не отвлекаясь на анализ бесчисленных семантических пластов. Вначале обсудим каждое произведение особо, обращая внимание, с одной стороны, на самостоятельную смысловую и художественную роль отдельных типов вымысла, а с другой — на взаимовлияние этих типов и задаваемые им дополнительные значения образов и мотивов.

Затем сопоставим все три текста, но не с точки зрения близости или различия их поэтических миров и даже не в плане использования авторами схожих условных приемов, но в качестве материала для анализа причин обращения каждого из писателей к нескольким, порой весьма далеким друг от друга разновидностям вторичной условности одновременно. Результаты сопоставления и станут ответом на вопрос о функциональности синтеза разных типов вымысла в художественном произведении.

«Война с саламандрами» К. Чапека. В этом романе в полном соответствии с принципами рациональной фантастики разворачивается единая логически мотивированная фантастическая посылка: одна из реально существующих на планете биологических популяций (саламандры) начинает спонтанно развиваться, достигая в конце концов стадии промышленной цивилизации, альтернативной человеческой, и становясь угрозой для самих людей и созданной человечеством культуры.

«Война с саламандрами» (1935) — далеко не первый фантастический роман Чапека, скорее его можно назвать итоговым произведением зрелого фантаста. Ранее рациональная посылка использовалась писателем в драмах *«R. U. R.»* (1920) и *«Средство Макропулоса»* (1922), в романах *«Фабрика Абсолюта»* (1922) и *«Кракатит»* (1924). К моменту создания *«Войны с саламандрами»* Чапек имел в Европе репутацию крупного научного фантаста, обогатившего данную разновидность фантастической литературы целым рядом новых тем, образов и сюжетов.

Однако уже в ранней драматургии и в первых своих романах, содержащих элемент необычайного, писатель продемонстрировал принципиальную возможность переосмысления рационально-фантастической посылки в сатирическом («R. U. R») и философском («Адам-творец», 1927) ключе, а также ее совмещения с мотивами и образами *fantasy* («Средство Макропулоса»), волшебной сказки («Кракатит»), утопии и притчи («Фабрика Абсолюта»). Тщательно выстроенная рационально-фантастическая схема, все атрибуты НФ и сама посылка, как правило, служат у Чапека всего лишь ширмой, строгим «научообразным» фасадом, за которым взору читателя открываются отнюдь не классические научно-фантастические интерьеры или, по крайней мере, не только они.

На первый взгляд, и в последнем фантастическом романе Чапека рационально-фантастическая атрибутика сохранена полностью, едва ли не с большей тщательностью, чем в предыдущих произведениях. «Война с саламандрами» снабжена даже специальным авторским комментарием, излагающим историю создания романа и уточняющим «научную» мотивировку посылки:

«В то время, — сообщает читателю Чапек, — дело было весной прошлого года, когда в экономике мира обстоятельства складывались прескверно, а в политике и того хуже, — я по какому-то поводу написал фразу: “Вы не должны думать, что развитие, которое привело к возникновению нашей жизни, было единственно возможной формой развития на этой планете”. С этого и началось... Ведь и в самом деле: отнюдь не исключено, что при благоприятных условиях иной тип жизни, скажем, иной зоологический вид, не человек, мог бы стать двигателем культурного прогресса... Такова, — продолжает автор, — была моя первая мысль, а вторая сводилась к следующему. Если бы иной зоологический вид... достиг ступени, которую мы называем цивилизацией, стал бы он совершать такие же безумства, как человечество?.. Что бы мы сказали, если бы иной зоологический вид, чем человек, провозгласил, что ввиду своей образованности и многочисленности только он один имеет право заселить весь земной шар и господствовать над его жизнью?» (230)

Рационалистически мотивирован даже выбор такого параллельного «зоологического вида», хотя в этих строках уже явственно ощутима авторская ирония: «Саламандр же я выбрал для

своей аллегии не потому, что люблю их больше или меньше, чем иные Божьи создания, но потому, что однажды скелет исполинской саламандры третичного периода по ошибке был действительно принят за окаменевший скелет нашего человеческого предка; следовательно, изо всех животных саламандры имеют наибольшее историческое право выступить на сцену в роли нашего подобия» (230).

Однако, хотя рационально-фантастическая посылка и служит автору «лишь предлогом для изображения человеческих дел», ему, по его собственным словам, все же «пришлось вживаться в их образ», что оказалось делом «столь же удивительным и столь же страшным, как и вживание в образ человеческих существ» (230). Иными словами, привлекаемый изначально в качестве «ширмы» или смысловой кулисы научно-фантастический сюжет обнаружил тем не менее собственную логику и потребовал разработки внутренне непротиворечивой концепции формирования и процветания новой цивилизации саламандр. Вот почему роман может быть прочитан и как рационально-фантастическое произведение — или даже, на чей-то взгляд, выступить исключительно в таком качестве.

Это отчасти и произошло. Для современников Чапека, бесспорно, ведущим в романе был его антифашистский смысл и, шире, сатирическая картина предвоенной жизни Европы. Однако с течением времени на передний план выдвинулись иные смысловые пласты, и сегодня «Война с саламандрами» чаще воспринимается в ряду утопических и социально-фантастических произведений, посвященных проблеме «очеловечивания» животных («Остров доктора Моро» Г. Уэллса, «Люди или животные?» Веркора, «Разумное животное» Р. Мерля, «Планета обезьян» П. Буля, «Записки о кошачьем городе» Лао Ше — кстати, все эти произведения тоже содержат иронический подтекст), или в русле еще более мощной традиции изображения контактов с инопланетными цивилизациями (А. Азимов, Р. Бредбери, Д. Кэмпбелл, Ф. Браун, А. Ван-Вогт, Р. Шекли, М. Лейнстер, Т. Старджон, И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие и многие другие). Соответственно имя К. Чапека можно встретить в энциклопедиях научной фантастики, а роман «Война с саламандрами» — в многочисленных антологиях рационально-фантастических произведений, например в отечественной 25-томной «Библиотеке современной фантастики».

Следуя логике развития рационально-фантастической посылки, Чапек внимательно следит за сохранением иллюзии правдоподобия, необходимой для научно-фантастического романа. Этой цели служат введенные в повествование описания конгрессов, посвященных проблеме саламандр, репортажей и отчетов о производимых с ними экспериментах. Хотя сюжет романа намеренно не локализован во времени (ближайшее будущее или некая параллельная современность), изложение событий носит хронологически последовательный и подчеркнуто документальный характер: читателю предлагаются газетные вырезки, «подлинные» интервью с историческими лицами (или с их аналогами, созданными авторской фантазией), манифесты «на злобу дня».

«Одна из особенностей организации материала, — отмечает С. Никольский, — состоит в том, что Чапек ставит вымышленные факты в один ряд с подлинно известными науке и “стирает” грань между ними. Так, саламандры, сохранившиеся в заливе Девл-Бей, оказываются тождественными ископаемой исполинской саламандре, отпечаток которой действительно был найден в 1700 году... Таким образом достигается впечатление, что история саламандр ван Тоха является всего лишь дополнением к уже давно и доподлинно известным фактам»¹⁵⁹. Язык второй и третьей частей романа намеренно приближен к стилю эссе или обзора в периодической печати.

Единая логически мотивированная фантастическая посылка в романе «Война с саламандрами», опять-таки в полном соответствии с канонами рациональной фантастики, «вписана» в привычную и в целом материалистическую картину мира. Исследуется реакция общества на вызванную посылкой цепь событий: постепенное превращение саламандр из природного курьеза в экономического партнера и конкурента, а затем и в угрозу для человечества. Преобладает социально-философская проблематика (адаптация человека к новому фактору окружающей среды, стабильность и внутренняя целесообразность социальных систем, общественных установлений и т. п.), поднимаются вопросы о праве людей на главенство на планете, об уровне нравственного развития общества, о существенных закономерностях цивилизаций разного типа. Все эти темы уже давно стали опорными для современной социальной фантастики.

Однако, помимо непосредственного и подробного изложения рационально-фантастической посылки («открытие» саламандр на отдаленном тихоокеанском острове капитаном ван Тохом; первые контакты, имеющие целью организовать торговый обмен собранных саламандрами жемчужин на ножи и другие орудия; вывоз саламандр в Европу сначала в качестве диких животных для зоопарков, а затем как рабов и слуг), уже вводные главы романа содержат зыбкий контур иного типа сюжета — будто намек на возможность интерпретации событий в духе *fantasy*.

Прежде всего само слово «саламандры» вызывает романтико-фантастические ассоциации (например, с «Золотым горшком» Э. Т. А. Гофмана). Интересны в этой связи и данные этнографических разысканий: «Саламандра (*Salamandra maculosa*), небольшое земноводное из породы лягушек, напоминающее ящерицу с большими черными и меньшими желтыми пятнами, появляется обычно после дождя или накануне дождя, заползая на более высокие, сухие места, а в засушливое время спускаясь к воде. Саламандра давно поражала воображение народа, и с нею связаны многочисленные легенды, суеверия и фантастические представления. В западной и южной Европе и на Востоке еще в Средние века верили, что саламандра не горит в огне и даже питается огнем. Эти чудесные свойства описывались и в древнеславянском “Физиологе”, и в древнерусской “Козмографии”. У южных славян, в частности у сербов и хорватов, есть верование, что саламандра падает с неба вместе с дождем, что ее нельзя убивать, а если ее убить или на нее наступить и вообще побеспокоить, она может так завизжать, что оглушит человека; македонцы верят, что саламандра предсказывает урожай, боснийцы — что она помогает овладеть ремеслом, рукоделием и т. п.»¹⁶⁰.

Способствует «чудесной» интерпретации событий и атмосфера первой части книги, где создан экзотический и таинственный колорит в стиле приключенческих романов Д. Лондона или Ф. Купера: неизвестный остров в океане, невежественные туземцы, боящиеся саламандр и упорно считающие их «чертями». Залив, где обитают саламандры, носит имя Девл-Бей (бухта Дьявола), и в облике этих земноводных постоянно подчеркиваются «инфернальные» черты. Вот, например, диалог капитана ван Тоха со своим торговым агентом: « — ...Там черти, сэр... Морские черти. — Это что же такое мор-

ской черт? Рыба? — Нет, не рыба, — уклончиво ответил метис. — Просто черт, сэр. Подводный черт... У них там будто бы свой город... — А как он выглядит... этот морской черт?.. — Как черт, сэр... — Дрожь ужаса пробежала по телу метиса» (22).

Перед нами, хотя и с ироническим подтекстом, превосходная иллюстрация интертекстуальной мотивации фантастической посылки в *fantasy*. Автору совершенно не нужно изображать «ужасный» облик или «дьявольское» поведение саламандр (даже если предположить, что при дальнейшем развитии сюжета они действительно оказались бы сверхъестественными существами): изображение героев, а вслед за ними и читателя, опираясь на традиционные представления о «потусторонних силах», делает это гораздо убедительней. Для обитателей острова вообще не стоит вопрос, почему саламандры поселились в Девл-Бее или выглядят так, а не иначе. Черти они черти и есть...

Аналогичным образом реагируют на саламандр и нанятые для поисков жемчуга сингалезцы, и даже члены экипажа ван Тоха — швед Иенсен и ирландец Дингль: «Отвратительные, — передернулся Дингль. — Мать Божия, я бы к ним и не притронулся. Они, наверное, ядовитые!.. Старый Тох продал свою душу, браток. И я знаю, чем ему черти платят. Рубины, жемчуг и тому подобное» (56).

Идет столь характерное для произведений Чапека («R. U. R», «Средство Макропулоса») нагромождение, уже почти феерическое, атрибутики и штампов *fantasy*: мотивы сделки с дьяволом и обретения несметных богатств, принципиальная «античеловечность» саламандр, гибельность общения с ними. Позже эти мотивы будут переосмыслены в рационально-фантастическом ключе — коренное несходство созданных людьми и саламандрами цивилизаций, уничтожение человеческого общества в результате экспансии саламандр.

Вполне в духе *fantasy*, пусть и с юмором, описан эпизод с мессой за капитана ван Тоха, которую Дингль собирался отслужить у себя на родине («— А как ты думаешь, Пат, помогает, если отслужить за кого-нибудь мессу? — Чудесно помогает!.. — воскликнул ирландец. — Я слышал на родине не раз, что это помогало... ну, даже в самых тяжелых случаях! Против чертей вообще и... тому подобное, понимаешь? — Тогда я тоже закажу

католическую мессу, — решил Иенс Иенсен. — За капитана ван Тоха» (57). И хотя вскоре ростки *fantasy* в романе поглотит стихия сатирического гротеска, все же, учитывая катастрофический для человечества ход дальнейших событий, трудно не различить грустно-пророческой авторской ноты в завершающей эпизод фразе: «...месса отслужена не была, вследствие чего естественный ход событий не нарушался вмешательством каких-либо высших сил» (58).

Любопытно, что отвращение к саламандрам сохраняется у людей и тогда, когда последние из безобразных животных превращаются в торговых партнеров и доказывают собственную разумность. «Если даже нет практических поводов к какому-либо антагонизму между нами и саламандрами, — суммирует автор анонимного памфлета «Икс предостерегает», — то, я сказал бы, существует *метафизическое противопоставление*: глубинным созданиям противостоят создания наземные, ночным существам — дневные, темная пучина вод — сухой и светлой земле» (196). И далее: «Я не знаю, чего нам надо бояться больше: их человеческой цивилизованности или же коварной, холодной, звериной жестокости. Но когда одно соединяется с другим, то получается нечто... *почти дьявольское*» (198; курсив везде наш. — Е. К.).

Элементы *fantasy* в романе не развернуты писателем в отдельный самостоятельный план сюжета. Все они в конечном итоге получают сатирическую или рационально-фантастическую трактовку — но никогда не исчезают совершенно, оставляя некую недоговоренность, ощущение неполноты чисто рационалистического восприятия саламандр. Воспитанные в лоне современной цивилизации и тем не менее истребляющие человечество земноводные могут восприниматься и как провиденциальное возмездие за грехи людей.

Эта тема прозвучит в воззвании Икса и сольется в финале с библейской аллюзией Всемирного потопа. И хотя доля мотивов *fantasy* в сюжете «Войны с саламандрами» невелика, их важность воспринимается вполне отчетливо, особенно читателями, уже знакомыми с творчеством Чапека и хорошо помнящими особый «чудесный» пласт содержания, почти всегда присущий его произведениям — от драмы «Средство Макропулоса» до философской трилогии «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь».

Но не *fantasy*, а сатирическая условность главенствует в романе наряду с рациональной фантастикой, порою даже затмевая ее и рождая собственные смыслы. Чапековское повествование с самого начала буквально пропитано юмором и иронией, которая затем перерастает в сарказм. Уже во второй части романа комический аспект выходит на первый план, превращая рационально-фантастический рассказ о саламандрах в иронический портрет человечества с традиционными для сатиры параллелями «человек // животное». Функции сатирического гротеска и его сочетаемость с рациональной фантастикой подробно рассмотрены в ходе общего анализа романа «Война с саламандрами» в работах С. Никольского, О. Малевича, И. Бернштейн, Ф. Бурианека и других исследователей¹⁶¹. Мы ограничимся наиболее важными для нашей концепции моментами.

Сатирическое переосмысление рационально-фантастической посылки заметно в первых же главах книги. Прежде всего, «классическая» научно-фантастическая завязка сюжета при внимательном рассмотрении оказывается снабженной весьма упрощенной и не особенно претендующей на достоверность мотивировкой. Толчок к развитию (и какому развитию! уже через несколько десятков лет оно сформирует технократическую цивилизацию, правда, при активной поддержке человечества) саламандры обретают в результате знакомства с капитаном ван Тохом, вручившим «ящеркам» доселе неизвестный им нож.

В первой главе акцентируется случайность «находки» капитана: если бы его голландским патронам не понадобился жемчуг, мир никогда бы не услышал о саламандрах. А единственным объяснением их появления на острове Танамаса служит ссылка на обрывок газетного сообщения столетней давности о двух похожих на саламандр животных, якобы сбежавших с перевозившего их английского корабля где-то в районе Суматры.

Во-вторых, Чапек откровенно пародирует каноны и штампы НФ, свободно варьируя стили: от приключенческой схемы, памятной читателям по романам Д. Лондона, В. Обручева, Х. Гернсбека или А. Толстого, до эссе в духе О. Степлдона и антиутопии в манере О. Хаксли. Иллюзия достоверности нередко оборачивается розыгрышем. «...Как раз по мере углубления в научно-фантастическую стихию, — отмечает С. Никольский, — Чапек

“рассекривает” фиктивность изображаемого, вводя озорные анахронизмы, юмористические аллюзии и намеки на современную жизнь... Изыскивая новые и новые убедительные мотивировки событий, писатель в то же время уже косвенно признается, что это фикция, условный, воображаемый эксперимент...”¹⁶²

Хотя повествование сохраняет и возможность «серьезной» научно-фантастической трактовки, сатирическая условность будто отражает в себе рационально-фантастическую посылку и отдельные элементы *fantasy*, преломляя их в комическом аспекте. Вот один из примеров того, как мотивы *fantasy*, а затем и рациональной фантастики получают сатирическое истолкование: «Благодаря... научным исследованиям, — констатирует повествователь, — саламандр перестали считать каким-то чудом... таинственными существами, вынырнувшими из неведомых глубин... Наука открыла Нормальную саламандру, которая оказалась скучным и довольно ограниченным созданием... Словом, люди начали видеть в саламандрах нечто столь же обыденное, как арифмометр или какой-нибудь автомат... на них теперь смотрели просто как на составную часть будничного порядка вещей» (138). Здесь особенно отчетливо проявляется столь характерное для Чапека противопоставление таинственного и чудесного в жизни обыденному и рациональному. Сделавшись *привычкой*, саламандры сразу же перестали быть чудом (и, соответственно, объектом *fantasy*).

А вот другой пример многократного переосмысления мотива в контексте разных традиций. Чапек упоминает о странном поведении собак, «которые никак не могли примириться с существованием саламандр» (152). Ситуацию можно интерпретировать трояко. Например, как отсылку к одному из излюбленных положений *fantasy* о чувствительности зверей (прежде всего домашних животных, особенно собак и лошадей) к потусторонним силам — ср. роман о Дракуле Б. Стокера, повести о вампирах А. К. Толстого и т. д., вплоть до произведений современных авторов типа А. Сапковского (рассказы «Ведун», «Зерно истины»).

Тот же факт нетрудно истолковать и в русле вполне рационально-фантастического мотива конкуренции биологических популяций собак и саламандр за право жить с человеком и получать пищу из его рук. Наконец, эпизод может быть воспринят как сатирический намек на политическое соперничество среди самих

людей, если учесть продолжение цитаты: «...вообще между собаками и саламандрами возникла упорная, можно сказать смертельная, вражда, и устройство заграждений, отделивших их друг от друга, ничуть не ослабило, а, скорее, усилило и обострило эту вражду. Но так уж издавна повелось, и не только у собак» (152).

Рационально-фантастический сюжет в «Войне с саламандрами» оказывается заключен в сатирическую оболочку, которая снимает его прямолинейный материалистический дидактизм (в природе все логично, познаваемо, раз и навсегда определено совокупностью физических законов вселенной), лишая фантастические события характерной для НФ и порой удручающей однозначности. Многократное взаимное отражение человеческих черт и качеств в поведении саламандр (они копируют людские привычки, вплоть до пристрастия к чтению газет и публикации мемуаров) и наоборот (среди людей входит в моду «тритоническая» музыка, особая одежда, напоминающая шкуру земноводных, и т. п.) приводит к тому, что как саламандры, так и люди оказываются включенными в единую гротескную модель мира, создаваемую сатирической условностью.

Масштабы же этой модели поистине грандиозны, она объемлет самые различные пласты бытия и реализует разнообразнейшие формы сатирической критики человеческого общества: от глобального памфлета, содержащего злободневные намеки на реальные политические события, до иронического переосмысления жанрово-стилевых клише бульварной прессы. «Роман чешского писателя поражает широтой охвата действительности: это весь земной шар, поставленный перед читателем, как вращающийся на своей оси настольный глобус, отраженный в кривом зеркале смеха»¹⁶³.

Но ограничиться рассмотрением только рациональной фантастики, сатирической условности и элементов *fantasy* применительно к «Войне с саламандрами» нельзя. В романе Чапека отчетливо прослеживаются и элементы поэтики притчи (точнее, формирующей эту жанровую структуру философской условности), наиболее заметные в третьей части произведения, но имплицитно присутствующие и в первых двух. Сатира на современный мир и прежде всего сатирическое разоблачение идеологии фашизма (напомним, роман написан в 1935 г.) постепенно превращается в чрезвычайно

емкую философскую модель человеческого общества, лишенного духовности. Созданная Чапеком модель этого общества сопоставима с моделью «фельетонной эпохи» в романе Г. Гессе «Игра в бисер», который мы рассмотрели в предыдущей главе.

Художественные принципы философской условности легко обнаружить в «Войне с саламандрами» на разных структурных уровнях. Например, с ней связана неопределенность времени действия (недавнее прошлое? современность? ближайшее будущее?). По некоторым деталям повествования можно заключить, что события начинают разворачиваться где-то в конце прошлого — начале нынешнего века (эпоха колониальной экспансии, эдакий «джеклондоновский» мир) и продолжаются не менее чем полстолетия (сыну швейцара Повондры, коллекционирующего газетные материалы о саламандрах, восемь лет в момент их появления в Европе, а в финале романа — по крайней мере сорок).

Но Чапек настойчиво избегает конкретизации. Для авторской концепции важно, что такого рода события фактически могут произойти в любой момент существования современной технологической цивилизации. Этот отказ от конкретной временной привязки по своим функциям схож с условным «вечным настоящим» притчи, хотя, разумеется, роману в целом присущ историзм, и считать «Войну с саламандрами» притчей, подобной «Замку» или «Превращению» Ф. Кафки, нельзя.

Но говорить о присутствии философской условности как самостоятельного типа вымысла в романе вполне правомерно. Другое тому свидетельство — отсутствие изображения личных судеб. В книге очень немного «сквозных», упоминающихся в каждой из трех частей персонажей, да и в их образах интересны главным образом не индивидуальные, а групповые социальные и психологические характеристики: «маленький человек» Повондра, бравый капитан эпохи колониальной торговли ван Тох, промышленник Бонди.

Конечно, присутствие в тексте персонажей-типов характерно для всех разновидностей вымысла — и для рациональной фантастики, и для сказочной, и особенно для сатирической условности. Но лишь философская условность позволяет достичь столь глубокой многозначности образов и столь высокой степени обобщения. В романе Чапека каждый из значимых персона-

жей одновременно является и «просто» человеком (частичкой человечества в противовес сообществу саламандр), и инспиратором или активным участником создания ими собственной цивилизации, и представителем определенного социального слоя (обыватель, бизнесмен), профессии (журналист, ученый, политик), типа людей (с флегматичностью Повондры контрастирует энергия и деловитость Бонди), и сторонником некой партии в «Саламандровом Вопросе», и, наконец, в некоторых случаях — «ипостась» самого автора.

Еще одна черта, свойственная философской условности и несомненно присутствующая в «Войне с саламандрами», — постоянное сопоставление точек зрения отдельных лиц и социальных групп с признанием за каждой из позиций права на существование. Во второй и третьей частях романа динамичный рассказ о событиях и людях сменяется не менее увлекательным поединком идей и концепций: от гипотезы Угера о происхождении саламандр до эссе Вольфа Мейнерта о закате человеческой культуры и энергичного воззвания автора анонимного памфлета «Икс предостерегает» к разуму и совести людей. Для Чапека в высшей степени характерно бережное обращение с чужим мнением и стремление выслушать всех. Конечно, это не означает отказа от выражения собственной позиции: авторский голос отчетливо звучит на всем протяжении повествования и особенно в эпилоге, озаглавленном «Автор беседует сам с собой».

Итак, применительно к книге Чапека можно говорить по крайней мере о четырех типах вымысла (учитывая, разумеется, что два из них — *fantasy* и философская условность — присутствуют в «редуцированном» виде). Столь прихотливое сочетание в структуре «Войны с саламандрами» мотивов, приемов и сюжетных схем рациональной фантастики, *fantasy*, сатиры и притчи не просто придают роману неповторимый художественный облик или повышают занимательность сюжета. Они обеспечивают осуществление лежащего в основе повествования принципа *непрерывного чередования смысловых пластов*, ни один из которых, взятый в отдельности, не может претендовать на абсолютную адекватность трактовки, не говоря уж об исчерпывающем объяснении центрального образа. Довольно простой стержень действия (развертывание рационально-фантастической посылки) у Чапека

словно оплетен создаваемыми с помощью иных типов вымысла дополнительными тематико-проблемными планами, расширяющими и усложняющими его, постоянно ломающими едва успевшие сложиться в читательском сознании стереотипы восприятия сюжетных событий.

Главное преимущество такого построения заключается в том, что *сменяемые смыслы не исчезают, но аккумулируются и продолжают ощущаться в подтексте*, а финальная ситуация-символ подводит итог и интегрирует все предыдущие оттенки значений фантастического образа. В последней части романа саламандры воспринимаются одновременно и как причудливый «каприз природы», и как «дьявольская» кара человечеству, забывшему в погоне за прогрессом о душевном и духовном взрослении, и как детища НТР, и как аллегория фашизма, и как сатирическое зеркало мира людей, — будущие поколения читателей продолжат этот перечень.

Нагляднее всего функциональность синтеза различных типов вымысла демонстрирует, пожалуй, эпилог, содержащий воображаемый диалог писателя с собственным альтер эго. Парадокс — один из бесчисленных парадоксов в романе и вообще в творчестве Чапека — состоит в следующем: в эпилоге (в четвертой главе мы наблюдали нечто подобное в пьесе В. Маяковского «Баня») полностью снята всякая условность, включая, на поверхностный взгляд, и первичную. Создатель непосредственно вмешивается в созданный им текст, необратимо разрушая, казалось бы, иллюзию достоверности.

Чапек не просто внезапно разрушает иллюзию достоверности изложенных событий — «якобы так и было», — но обнажает искусственность самой формы отражения реальности в романе, зависимость хода событий от воли сочинителя. «И ты это так оставишь? — вмешался тут внутренний голос автора. — Что именно? — несколько неуверенно спросил писатель... — Слушай, ты в самом деле хочешь дать погибнуть человечеству?» (222).

Однако, выступая фактически в качестве персонажа, автор остается «внутри» сконструированной им ситуации (саламандры по-прежнему выдаются за реальный фактор), что подчеркивается настоящим временем и изъяснительным наклоном, в котором ведется беседа. «— Знаешь, кто даже теперь, когда пятая часть Европы уже потоплена, все еще поставляет саламандрам

взрывчатые вещества, торпеды и сверла?.. — Знаю. Все промышленные предприятия. Все банки. Все правительства» (224).

Таким образом, читатель, едва успевший вздохнуть с облегчением (слава Богу, автор все это выдумал!), неожиданно вновь оказывается в плену иллюзии, на сей раз еще более крепкой, будто бы непосредственно подтвержденной писателем. Мало того, говоря об авторе в третьем лице, Чапек словно дистанцируется от него, присутствуя «за кадром» и «над» ситуацией, — еще одна типично чапековская смысловая кулиса. Благодаря этому фантастическая ситуация романа начинает наполняться для читателя *реальным* значением. Связанная с саламандрами катастрофа *придумана*, но причины *существуют на самом деле*, и потому масштаб ее вовсе не кажется фантастическим.

Эпилог романа Чапека выдержан в духе сатирического «разоблачения» рационально-фантастической посылки: предельно ясна гротесковость и памфлетность замысла. В ироническом ключе рассматриваются и отвергаются варианты окончания истории саламандр. «— Допустим, среди них начнется какая-нибудь эпидемия или вырождение... — Слишком дешево, братец. Неужели природе вечно исправлять то, что напортили люди?» (224). Автор одновременно выступает и как творец собственного замысла («Я делал, что мог...»), и — в силу объективных политико-экономических факторов — как не хозяин над ним: «Думаешь, по моей воле рушатся континенты, думаешь, я хотел такого конца? Это простая логика событий; могу ли я в нее вмешиваться?.. Что делать, по-видимому, мир должен погибнуть; но по крайней мере это произойдет на основании общепризнанных экономических и политических соображений...» (222–223).

Вместе с тем повествование имеет и вполне традиционное для социальной фантастики завершение в духе «романа катастроф», что вызывает в памяти современного читателя длинный ряд произведений, начиная с «Алой чумы» Д. Лондона и «Войны миров» Г. Уэллса и кончая «Мальвилем» Р. Мерля и «Днем триффидов» Д. Уиндема. Уместность и значимость рациональной фантастики в эпилоге очевидна: дважды — для людей и саламандр, т. е. любого вида разумных существ — повторен призыв одуматься, изменить себя и жизнь соплеменников. Именно этот, создаваемый рационально-фантастической посылкой смы-

словой пласт финала легче всего распознается и наиболее сочувственно принимается критикой.

Добавим только, что рациональная фантастика выступает в эпилоге «Войны с саламандрами» в союзе с философской условностью. Широта постановки проблемы (смысл существования человечества и разума во вселенной), отчетливо выраженная индизказательность и нравственная заостренность повествования порождают ситуацию, схожую с сюжетной конструкцией притчи, которой присуща конкретность внешнего (событийного) плана и обобщенность внутреннего содержания.

Помимо линейности и открытости в будущее временного континуума рациональной фантастики, эпилог «Войны с саламандрами» содержит и характерную для притчи (и еще более — для мифа) цикличность: все повторяется в истории, людей сменяют саламандры, а затем вновь приходят люди («— Саламандры погибнут... — А что же люди? — Люди? Ах да, правда, люди... Ну, они начнут понемногу возвращаться с гор на берега того, что останется от континентов... Постепенно континенты начнут расти благодаря речным наносам; море шаг за шагом отступит, и все станет почти как прежде», 227).

Не случайно в эпилоге дается прямая отсылка к Библии («...возникнет новый миф о всемирном потопе, который был послан Богом за грехи людей. Появятся легенды о затонувших странах, которые были якобы колыбелью человеческой культуры; будут, например, рассказывать предания о какой-то Англии, или Франции, или Германии...», 227). Сегодняшняя (или даже относящаяся к будущему) ситуация соотнесена с мифологическим архетипом и «вечным» настоящим притчи.

Итак, в эпилоге «Войны с саламандрами» сочетание художественных принципов, присущих различным типам вымысла, создает довольно сложную «иерархию смыслов». Читатель осознает, что роман Чапека — и фантастическое повествование в духе НФ, отражающее авторские размышления о путях прогресса; и сатирический памфлет, пародирующий быт и нравы межвоенной Европы; и притча о духовном оскудении человечества, утратившего в погоне за комфортом моральные ориентиры; и еще один вариант мифа о Всемирном потопе, посланном человечеству за его грехи, — т. е. новое воплощение в бесконечной цепи повторе-

ний «вечной» ситуации (архетипа), выводящее действие на максимально возможный уровень философского обобщения.

Авторский замысел, породивший подобный синтез, окончательно проясняют завершающие роман фразы, которыми обмениваются писатель и его двойник: «— А потом? — Этого уже я не знаю...» (227). Сложность художественной конструкции и ее внутреннее богатство призваны побудить читателя к интеллектуальной и нравственной активности. «Дальше думай сам! — словно бы говорит читателю Чапек. — *Реальное* течение событий в какой-то мере зависит и от тебя!»

«*Мастер и Маргарита*» М. Булгакова. Как видим, «Война с ламандрами» дает основания говорить об увеличении содержательной емкости, повышении занимательности и обогащении художественного мира произведения при использовании писателем синтеза различных типов вымысла. Но с окончательными выводами подождем до завершения анализа романа М. Булгакова и новеллы Ф. Кафки.

Интересно, что в последнее время исследователи все чаще отмечают сходство многих моментов творчества К. Чапека и М. Булгакова, причем речь идет не только о проблематике и вообще смысловых моментах (интеллектуализм и философичность, критика современности, интерес к закономерностям человеческой истории, вариантам ее развития в будущем и т. п.), но и о поэтике, основанной на иносказании, тайнописи, бесчисленных семантических аллюзиях и ассоциациях. Указывается и на общность используемых чешским и русским писателями структурных принципов вымысла.

В плане подобного сходства любопытен прежде всего главный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», генеалогии образов и структуре которого посвящено ныне множество исследований¹⁶⁴. Их общий итог можно выразить так: роман Булгакова — произведение чрезвычайно многоплановое, насыщенное разнородными содержательными пластами, объединенными автором вокруг нескольких проблемно-тематических центров (любовь, долг, предательство, ученичество, воздаяние и т. п.). «Проблематика романа оказалась настолько всеобъемлющей, что вышла едва ли не на все уровни современной жизни. Добро и зло, верность и предательство, долг и совесть, любовь и ненависть — ведь именно об этих,

постоянно определяющих и никак не определяющих свои отношения антиномиях говорит автор»¹⁶⁵.

Вариативной интерпретации в романе поддаются все элементы — от сюжетных линий, в которых вскрываются биографические моменты, политические параллели и авторская полемика с религиозными, культурными, литературными авторитетами, до отдельных слов, аккумулирующих целые ассоциативные поля.

Для нас роман Булгакова интересен еще и тем, что в нем задействованы практически все вычлняемые нами типы вымысла и связанные с ними поэтические приемы — начиная с вводимых автором с первых же страниц фантастической посылки и образов, мифологических архетипов, использования философского иносказания и сатирического гротеска и кончая присутствием в тексте мотивов сна, бреда, галлюцинаций, гипноза и шизофрении. И тем не менее на фоне общего, действительно почти бесконечного множества сюжетных линий, поэтических средств и семантических полей в романе «Мастер и Маргарита» отчетливо прослеживаются по крайней мере три важнейших смысловых и художественных плана, детерминируемые тремя типами вымысла: *fantasy*, мифологической и сатирической условностью.

Доминирующий в романе тип вымысла — *fantasy* — задает общие параметры действия. Вводимая в первой главе f-посылка (присутствие в Москве 1930-х гг. дьявола и его свиты и творимые ими чудеса) определяет дальнейшее развитие сюжета. *Fantasy* пропитывает все слои повествования, от ключевых сцен (бал у Сатаны) до второстепенных эпизодов и деталей (летающая щетка, бедствия москвичек, принарядившихся на сеансе в Варьете, и т. п.), выполняя при этом множество художественных функций. В частности, она сплачивает воедино разнородные сюжетные планы (приключения московских обывателей, один день из жизни Иерусалима первого века нашей эры, линию Мастера и Маргариты), соединяет различные временные пласты (языческий мир, христианское Средневековье, «настоящее» Москвы 1930-х гг., личное прошлое заглавных героев и, наконец, «вечность» Воланда и «двенадцать тысяч лун» заключения Пилата).

Но важнейшей функцией f-посылки остается все та же, подробно рассмотренная нами во второй главе: «выбить» читателя из привычной повседневности, обычного прагматического мироощу-

щения, показать жизнь «в настоящем виде», (точнее, в якобы настоящем), т. е. дополненным сверхъестественными (инобытийными) слоями и бесконечно усложненным. Действительно, перед нами типичная для *fantasy* модель мира, которую мы назвали «истинной реальностью». В романе Булгакова, как у Г. Майринка, М. Элиаде, Х. Эверса, Г. Лавкрафта, А. Грина и других мастеров *fantasy*, *f*-посылка кардинальным образом изменяет природу бытия. Материалистический мир Берлиоза (а с ним и обычного читателя) мгновенно разлетается в прах с появлением Воланда, неизбежно означающим существование небесного и адского «ведомств», вампиров и ведьм, плясок на Лысой Горе и еще многого, ранее не имевшего доступа в бодрствующее сознание.

Для читателя изменение носит скачкообразный характер, хотя для отдельных героев (Иванушка, Маргарита, но не Мастер, подготовленный к чудесам и сразу поверивший в рассказ Ивана) может оказаться необходимым постепенное «врастание», адаптация к необычному. Нам же автор преподносит иной мир — точнее, иное восприятие мира — как артефакт, вечно длящуюся данность. То, что вторгается в обыденность, подразумевается бывшим изначально, но до поры до времени тайным или искаженным, неверно интерпретированным, подобно истории подвижничества Иешуа или роману, написанному таинственно «угадавшим» истину Мастером.

Своеобразие и неповторимый облик *f*-посылки и вообще плана *fantasy* в романе Булгакова заключается в том, что он контактирует, с одной стороны, черты и атрибуты многих философских и религиозных систем (монотеизм и политеизм, гностический дуализм, релятивизм, материализм — и это не считая ссылок на Канта или на историческую и мифологическую традицию в трактовке личности и жизни Христа), а с другой — бесчисленные мотивы и темы мировой литературы, в частности европейской дьяволиады.

«В “Мастере и Маргарите” слиты воедино несколько культурных и историко-религиозных традиций: античное язычество, иудаизм, элементы раннего христианства, западноевропейская средневековая демонология, славянские мифологические представления (опосредованные православием, но все же более близкие к фольклору, нежели к религиозной ортодоксии)... Совер-

шенно естественно, что каждая из этих традиций влечет за собой определенные устойчивые ассоциации сразу в нескольких контекстах. Поэтому многие элементы, образы, персонажи, эпизоды романа обладают автономным значением на уровне каждого культурного пласта»¹⁶⁶.

Отсылки «истинной реальности» произведения к сакральным и художественным текстам завуалированы, а порой и зашифрованы автором, но благодаря усилиям литературоведов каждому школьнику ныне известно, почему на шею Маргарите повесили «тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (смысловая параллель с «Фаустом» Гете), а специалисты догадываются и о том, кто такой Фиолетовый рыцарь и кем были в земной жизни гости «бала ста королей».

Квинтэссенцией «духа и буквы», а точнее, самой атмосферы *fantasy* в романе выступает, конечно же, Воланд, который когда-то, по его словам, присутствовал при допросе Иешуа Пилатом, а теперь решительно вмешивается в судьбы булгаковских современников. Мы убеждены, что этот образ относится именно к сфере *fantasy*, хотя на первый взгляд, как и прочие персонажи «современной» сюжетной линии, он представляется порождением сатирической условности. «Воланд с его холодным поведением и жестокой справедливостью порою кажется покровителем беспощадной сатиры, что вечно обращена ко злу и вечно совершает благо»¹⁶⁷.

В облике и поведении «инфернальных» персонажей, бесспорно, можно усмотреть комические черты. В первых откликах на роман критика недоумевала по поводу ревматизма и заплатанной рубахи, не соответствующих «достоинству» Князя тьмы, не могла понять, зачем понадобилась Воланду симуляция сумасшествия или ерничества в беседе с Берлиозом. В явно иронических, а то и убийственно-саркастических тонах повествует Булгаков и о похождениях воландовской свиты. Никто не усомнится в комическом пафосе сцен с участием Коровьева или Бегемота. Мотивы шутовства, гаерства, всеобщей и гнусной издевки намеренно усилены Булгаковым в последней версии романа — это можно проследить по недавно изданным черновым редакциям и вариантам текста.

Однако комические детали в описаниях Воланда и его свиты воспринимаются отнюдь не как сатирическое снижение и атеи-

стическое «развенчание» образа сатаны, но как атрибут, существеннейшая характеристика персонажа, за которым угадываются черты Асмодея Лесажа и Мефистофеля Гете. Бесспорно, здесь Булгаков вслед за своими предшественниками реализует традиционную для ортодоксального христианства идею о связи дьявола с материальным «низом» вселенной, со сферами греха, обмана, глумления, низменных плотских наслаждений. Но балаганый тон и шутовская внешность — всего лишь одна из бесчисленных масок Воланда, и в ключевых эпизодах он серьезен, а его облик строг (ср. сцену финального ночного полета) в полном соответствии с художественными законами «истинной реальности» *fantasy*.

Вместе с тем утрированно-комическое изображение Воланда в некоторых эпизодах диктуется окружающей его общей атмосферой пародии, иронического переосмысления современного автору быта, упрощенно понимаемых религиозных канонов и догм. «В сюжете романа таинства изображены пародийно, даже местами святотатственно, как того и требует присутствие в ней дьявола. Это прежде всего полумистический-полуиронический фон, необходимый для философско-религиозного осмысления его фигуры, некоторая даже мистификация читателя...»¹⁶⁸ Добавим, что пародируются не только христианские таинства, но и атрибуты безрелигиозной советской эпохи (ср. фальшивое почтение к ним Воланда, который «испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту»; коллективное исполнение «Славного моря...»; бесчинства Коровьева и Бегемота в магазине Торгсина и многие другие моменты).

Чаще же всего смех, одолевающий читателя при знакомстве с московскими похождениями свиты Воланда, связан отнюдь не с ней самой, но с меткими сатирическими описаниями столичных обывателей и вообще нравов современной Булгакову эпохи. Здесь сатирическая условность как самостоятельный тип вымысла представлена очень ярко. Но с образом Воланда соотнесен в романе иной эмоциональный фон — лирический, и в нем-то (в рамках плана *fantasy*) разворачивается история любви Мастера и Маргариты.

Второй после *fantasy* наиболее значимый тип вымысла в романе — мифологическая условность. «“Мастер и Маргарита”, — считает Б. Гаспаров, — это роман-миф. В этом своем качестве он

вызывает сильнейшие ассоциации с другим произведением, создаваемым в то же время — в течение 1930-х гг.: романом Томаса Манна “Иосиф и его братья”... Глубоко сходным является принцип... делающий читателя непосредственным очевидцем, во всех мельчайших бытовых подробностях, мифологических событий... миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф»¹⁶⁹.

Мифологическая условность сообщает сюжету булгаковского романа космичность, а точнее, космогоничность, этиологический аспект, т. е. вселенский масштаб действия и значимость изображаемого для организации бытия в целом, а не только для конкретных людей или даже всего человечества. События, имевшие место около двух тысяч лет назад в Ершалаиме, по мнению автора, определили облик нашего мира (и прежде всего сложные взаимоотношения двух потусторонних «ведомств»), но мало того — прошлое продолжает длиться, видоизменяться и жить. Происходящее в самом романе вносит поправки во вселенскую историю: на глазах у читателя освобожден Пилат и Фиолетовый рыцарь, взят в вечность Мастер и его подруга, на Весеннем балу полнолуния у сатаны с каждым годом появляются новые и новые лица вплоть до высших чиновников советской России.

Оказавшись в сфере господства мифа, видоизменяются не только мысли и поступки героев, но и их повседневный облик («ведьминский» вид Маргариты). Как определенные действия, так и отдельные слова и жесты приобретают магическое значение. Одной фразой «Свободен!» Мастер разрушает окружающие место заточения Пилата горы. «Тебя прощают» — этими словами Маргарита решает судьбу Фриды. А в ранней редакции романа Иван Бездомный наступает ногой на изображение Христа, и внешне невинный жест предопределяет дальнейший ход событий.

В соответствии с принципами мифологической модели мира каждый из созданных булгаковской фантазией персонажей рано или поздно оказывается перед выбором собственной линии поведения, которая не просто сформирует его земной путь, но и обусловит его существование в вечности. Это верно даже для второстепенных лиц, таких, как Наташа, Николай Иванович, Варенуха, — не говоря уж о главных героях. В выбор пути невольно вовлекается и сопереживающий персонажам читатель.

Мифологическая условность значительно углубляет основной конфликт романа (борьбу абсолютизированных света и тьмы во вселенной и в душе человека), определяет нравственный центр проблематики (мотив поступка, решающего судьбу человека и мира) и особую, свойственную литературному мифу постановку проблемы долга: преобладание интересов коллективного и вечного — общечеловеческого, общемирового — над личным, частным, индивидуальным, важным сию минуту и в данных исторических обстоятельствах.

И вот Пилат, утром четырнадцатого нисана смертельно боявшийся императора и краха своей карьеры, вечером того же дня рассуждает совершенно иначе: «Неужели вы... допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?.. Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, а теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виноватого безумного мечтателя и врача!» (591). Именно мифологическая условность привносит в роман пафос героики и трагедийности, готовности жертвовать не только своим удобством и покоем, но всем, что еще минуту назад казалось дорогим и единственно важным, ради высших законов нравственной справедливости.

Данный тип вымысла порождает в романе и ряд особых «архетипических» ситуаций; под ними мы, как и в третьей главе, подразумеваем некие изначальные, существенные опять-таки в бытийном смысле «праситуации», по-разному просматривающиеся в различных сюжетных планах. «Писатель использует вечные образы и мифологические схемы, т. е. так называемые архетипы, — отмечают О. Кушлина и Ю. Смирнов, — которые не являются авторским созданием, не имеют единственного словесного обозначения, а составляют глубинную часть культуры и воспринимаются чаще всего на интуитивном, подсознательном уровне»¹⁷⁰.

Подобных ситуаций можно выделить несколько. Это, например, схема взаимоотношений «учитель // ученик» (Иешуа — Левий Матвей, Мастер — Иван Бездомный; причем оба будущих ученика вначале придерживаются взглядов, диаметрально противоположных взглядам учителей), ситуация «предательства // прощения» (или «предательства // наказания»), «проступка // возмез-

дия» (Пилат, Иуда, гонители Мастера, Берлиоз и т. д.), «жертвы // воздаяния» (Мастер, Маргарита) и другие.

Перечисленные архетипы реализуются на пространстве романа, во-первых, на заре христианской эры в Ершалаиме; затем многократно в течение двух тысячелетий господства христианства в Европе (они в «свернутом» виде присутствуют в характеристиках гостей на балу, даваемых Коровьевым и Бегемотом), наконец, в Москве 1930-х гг. История приобретает свойственную мифологическому восприятию цикличность (как и у Чапека: все уже было и еще повторится не раз), и читатель оказывается свидетелем завершения очередного витка: «Сегодня такая ночь, когда сводятся счеты», — говорит Воланд (652).

«Временнѣя структура художественного мира романа двойственна, — пишет Л. Дмитриева, — течение времени обладает направленностью и перспективой, но внутри этого направленного линейного движения возникает и постепенно выдвигается на передний план момент повторяемости и обратимости... Внутри бесконечно становящегося текущего времени возникает циклическое время. Происходит сопряжение времени и вечности... Мотивы возвращения и встречи определяют ритм всего романа. Такая ритмическая композиция качественно изменяет исторически-конкретное, насыщенное приметами конкретной эпохи пространство-время “вставных новелл”: оно оборачивается вневременным смыслом основных этических проблем бытия...»¹⁷¹ Хронологическая, а вслед за ней и смысловая глубина сюжета при подобной цикличности возрастают многократно.

Завершение витка, однако, не означает окончательного финала. Циклы продолжают, воспроизводя привычные архетипы на новых и новых этапах. Аналогом традиционного для мифа (и мифологической условности) dreamtime и сакрального времени религиозных празднеств становятся в романе ежегодно происходящие в пасхальную ночь возвращения в прошлое Ивана Бездомного.

Заданные архетипами ситуации повторяются в обоих событийных планах романа: современном (сатирическом) и библейском (мифологическом, философском), отчего некоторые образы приобретают различные «ипостаси», своего рода двойников в иных планах: первосвященник Каифа — председатель МАССОЛИТа Берлиоз, Иуда из Кириафа — Алоизий Могарыч и т. п.

Таким же параллелизмом обладают и многие эпизоды. Например, погоня Ивана за Воландом находит параллель в пути Иешуа на Голгофу (иконка на груди Иванушки // доска с надписью на шее Иешуа, оба в рубище, обоим связывают руки); встреча Низы и Иуды в Нижнем Городе напоминает знакомство Мастера и Маргариты в Москве; одна и та же «трансцендентная» гроза бушует в первом и двадцатом столетиях нашей эры.

Из-за бесконечного параллелизма мотивов структура романа Булгакова, подобно произведению Чапека, может быть истолкована как система зеркал, взаимно отражающих друг друга эпизодов и мотивов. Художественное воздействие такой структуры огромно: «Исчезает всякая временнбя и модальная (действительность vs недействительность) дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие и т. п., существует одновременно в различных временных срезах... Здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое»¹⁷².

Но первым задумывался Булгаковым и долгое время предполагался в качестве главного дополняющего f-посылку художественного плана отнюдь не мифологический, а сатирический пласт романа. Изображение Москвы 1930-х гг., за исключением эпизодов, связанных с Берлиозом, Иванушкой, Мастером и Маргаритой, характеризуется комическим пафосом, часто доходящим до сарказма и открытого неприятия автором происходящего (вечерний разгул в Грибоедове, сеанс в Варьете, похороны Берлиоза). Интересно, что вымысел в сатирический план романа привносится в основном f-посылкой (миссия Воланда).

Сам же по себе данный сюжетный пласт явного вымысла практически лишен. Для воссоздания бесконечной череды Лиходеевых, Соковых, Поплавских и Прохоров Петровичей автором используется внушительный набор сатирических приемов: от заострения, гиперболы, гротеска до пародии, каламбуров, «говорящих» фамилий, развернутых метафор и буквализованных фразеологизмов (типа «...в Киеве дядька», давшего жизнь respectable экономисту-плановику, родственнику Берлиоза).

Но если не считать говорящего костюма, исчезающих нарядов и превращающихся денег (здесь налицо сатирико-фантастический гротеск), собственно вымысла — т. е. элемента необычайного — в подобных сценах нет, как нет его и в образах бесчисленных взяточников, бездельников и карьеристов, а если вымысел все же появляется здесь (ср. приключения буфетчика в квартире № 50), то в духе *fantasy*, носителем которой выступает Воланд и его приближенные.

Правда, сама *fantasy* в сатирическом плане повествования претерпевает существенные изменения, точно так же, как в «Войне с саламандрами» при схожих обстоятельствах видоизменялась рационально-фантастическая посылка. В сатирической сюжетной линии Воланд важен уже не в качестве воплощения иной, «истинной реальности» *fantasy* и не в качестве главы одного из сверхъестественных «ведомств», управляющих мирозданием, как в сфере господства мифологической условности, но в роли гоголевского «ревизора», высшего справедливого судьи, своего рода «чиновника из Петербурга с секретным предписанием».

Происходит мгновенное «снижение» f-посылки, ее переключение в комический и комедийный планы, что существенно изменяет и в конечном итоге обогащает стереотипную мистическую, метафорическую или «ужасную» трактовку читателем плана *fantasy* в романе. В сфере сатиры вымысел не знает ограничений «серьезной» фантастики, поэтому Булгакову нет необходимости строго выдерживать логику, задаваемую фантастической посылкой. И вот на столах у медицинских светил неизвестно почему, в стиле кэрролловского повествования о приключениях Алисы, пляшут «паскудные воробушки», береты свободно превращаются в котят, почтенные жильцы с нижнего этажа — в свиней, а изворотливые администраторы — в вампиров.

F-посылка и весь план *fantasy* в большинстве «современных» эпизодов романа (но не во всех и особенно не там, где присутствует мифологический вымысел) окутаны комической атмосферой. Булгаков мастерски сочетает серьезный и строгий, в духе лучших образцов мистико-философской *fantasy*, тщательно соотнесенный с логикой «истинной реальности» рассказ о вечном сосуществовании и борьбе сверхъестественных «ведомств» Иешуа и Воланда с отвергающим эту (а порой и вообще любую) логику игровым и гротескным повествованием о похождениях нечистой

силы, заставляющим вспомнить и карнавальную смеховую стихию «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, и комическое снижение образов христианской демонологии в соответствии с фольклорной традицией в гоголевской «Ночи перед Рождеством».

Присутствие в романе *fantasy*, мифологической и сатирической условности едва ли может быть оспорено. Сложнее обстоит дело с другими типами вымысла — сказочной и философской условностью. Ряд исследователей отмечает присутствие в «Мастере и Маргарите» сказочных мотивов и сцен. Интересны и несомненно оправданны проводимые в критических работах параллели: Иванушка Бездомный // Иван-дурак русской сказки, клиника профессора Стравинского // «избушка без окон, без дверей» (действительно, в клинике вместо дверей — раздвигающиеся стены, а окна забраны решетками, и выскочить из них нельзя), пребывание в клинике соответствует путешествию «в тридешатое царство», т. е. в мир смерти, отсюда — последующее «второе рождение» героя, его превращение из «дурака» в «царевича» и т. п.). Явно сказочные и былинные атрибуты, в духе русского фольклора, содержит сцена состязания в свисте на Воробьевых горах.

Однако, на наш взгляд, применительно к роману Булгакова речь может идти только о мотивах (или даже просто об ассоциациях, возникающих у читателя), а не о сколько-нибудь четко выраженной структуре волшебной сказки и формирующей эту структуру сказочной условности как самостоятельном типе вымысла. Во всяком случае мы не находим в произведении ни пространственно-временного континуума, задаваемого сказочной условностью, ни особой «волшебной» формы проявления элемента необычайного.

Еще более сложен вопрос о философской условности. По нашему мнению, говорить о присутствии этого типа вымысла в «Мастере и Маргарите» вполне возможно, так как здесь, пусть и в неявной форме, прослеживаются его главные признаки: философичность и обобщенность, рождающие особый «вечный» семантический пласт повествования, и иносказательность, т. е. проступающий за сюжетными событиями некий иной, важный для автора, смысл изображаемого.

Об иносказаниях в «Мастере и Маргарите» критика писала подробно и много. Но нас интересуют не все и всякие скрытые

параллели, содержащие конкретные политические, исторические, авторско-биографические аллюзии и отсылки, а именно присущая притче вторая (подразумеваемая) философская интерпретация ситуаций. И этот тип иносказания, бесспорно, ощутим в романе. Например, в эпизодах, связанных с Иешуа и Пилатом, первый смысловой план (апокрифическая версия Евангелия, стилизованная под историческое повествование, претендующее на документальную точность) не заслоняет второй — чем-то необычайно важную для автора проблему предательства вообще, проблему истины и путей ее поиска, «преодоления себя» по требованию собственной совести.

И история Мастера и Маргариты тоже важна не только сама по себе или как зашифрованный рассказ об отношениях М. Булгакова и Е. Шиловской, но и как история любой истинной любви, вбирающая в себя все конкретные проявления и варианты развития этого чувства: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!.. За мной, читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» (484).

Бесспорно наличествует в романе и особый, рождаемый философской условностью «вечный» и «всеприсущий» пространственно-временной план притчи. Читатель не может не обратить внимание на намеренную обобщенность, отрывочность и неконкретность изложения некоторых эпизодов, создающую почву для их символического «вневременного» истолкования. Например, подобным образом передается Мастером история его встреч с Маргаритой, попыток опубликовать роман и, наконец, ареста: «Он повел дальше свой рассказ, но тот стал несколько бессвязен. Можно было понять только одно, что тогда с гостем Ивана случилась какая-то катастрофа...» (409). В другом, ершалаимском плане сюжета так же намеренно затенена история предательства Иуды. Интересно, что в черновых вариантах романа сохранились отброшенные затем автором более подробные версии, включающие эпизоды заседания Малого Синедриона и упоминания Искарота как лучшего сыщика тайной службы первосвященника.

Постепенно теряют конкретный облик столь важные для сюжета романа города — Москва и Ершалаим. Насколько узнаваемо

и детально рисуется столица России в первых главах (Патриаршие пруды, «крестный путь» Ивана Бездомного по знакомым читателю улицам), настолько обобщенно и символично выглядит она в финале («...необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг...», 631). Нечто подобное происходит и с Ершалаимом: «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом» (654). Это уже не реальный населенный пункт, пусть и двухтысячелетней давности, а скорее Небесный Иерусалим, христианский символ — или, по крайней мере, Город с большой буквы (как в «Белой гвардии» Киев), обобщенное обозначение жилья, центра культуры, очага цивилизации.

Слившимся в один Город городам соответствуют в романе освобожденные от привязки к конкретной эпохе человеческие судьбы. Самый яркий пример — Мастер, отказавшийся от фамилии, как и вообще от связи с современностью. По его признанию, «не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве», он жил совершенно один и даже не помнил толком, когда и на ком был женат.

Но и вообще большинство попавших в сферу внимания Воланда лиц временно или навсегда прекращают обычное земное существование, определяемое конкретными историческими обстоятельствами: от Маргариты и Наташи, то ли умерших, то ли похищенных «гипнотизерами», до Берлиоза, Майгеля или недолго пробывших, один — «перевозочным средством», а другой — «вампиrom-наводчиком», Николая Ивановича и Варенухи. Что же говорить о тех, кого «оба ведомства» намеренно изымают из реального мира в трансцендентную «вечность»: о Левии Матвее, Пилате, Коровьеве — Фиолетовом рыцаре, да и о самих главных героях в дарованном им «приюте», находящемся вне времени и пространства!

Итак, «город вообще» и «человек вообще» проступают в тексте за конкретно-бытовым обликом обитателей Москвы и Ершалаима (ср. мнение Воланда о москвичах: «Люди как люди... Любят деньги, но ведь это всегда было... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...» (392). После встречи с Иешуа, говорит Н. Утехин, Пилат «начинает вдруг ощущать себя

не прокуратором Иудеи, римским патрицием, всадником Золотое Копье, а просто человеком, братом таких же, как и он, людей»¹⁷³. Подобные обобщения мы наблюдали и в финале романа Чапека, и еще ранее, там, где речь шла о мифологических эпосах Толкиена и Манна. Суть приема — в обнажении глубинных пластов человеческого сознания, демонстрации связанности всех планов бытия, от космических до личных.

«Бездомный, Берлиоз, Мастер, Маргарита, Пилат — это типология человеческих точек зрения на мир: они последовательно выводят читателя на сверхчеловеческую, космическую точку зрения Воланда, которая в свою очередь предполагает над собой какую-то особую, абсолютную позицию... “Сверхчеловеческая” же точка зрения требует идентификации воспринимающей ее личности с космосом... преодоления своей ограниченности и обособленности и растворения в беспредельности и множественности...»¹⁷⁴ Обратим внимание на замеченный А. Кораблевым принцип сопоставления позиций, своего рода непрекращающийся внутренний диалог персонажей, каждый из которых отстаивает какую-то определенную концепцию бытия. Опять важнейший для притчи признак.

Разумеется, книге Булгакова в высшей степени присущ историзм. Роман представляет собой яркий, хотя, конечно, субъективный, как и всякое произведение искусства, источник информации о нравах и жизненных ценностях населения советской России 1920–30-х гг. Но современная эпоха, благодаря мифологической и философской условности, непрерывно соотносится здесь с прошлым и будущим, а человеческая история — с бытием в целом, которое намного шире и сложнее ее.

Подведем итоги. Итак, в «Мастере и Маргарите» мы вычленили четыре самостоятельных типа вымысла: *fantasy*, сатирическую, мифологическую и философскую условность. Их сложное взаимодействие ведет к тому, что каждая тема, проблема, мотив получают в повествовании как минимум двойное или тройное освещение и интерпретацию.

Во-первых — предельно возвышенную, идеализированную и одновременно максимально сниженную, огрубленную, будто «вывернутую наизнанку». Иначе говоря, для любого мотива в романе присутствует его *альтернативное звучание*, иногда определяе-

мое как «поэтика двоимирия», заключающаяся в сопоставлении грубо прозаического и идеального.

Амбивалентность интерпретаций лучше всего видна в эпизодах с Маргаритой: романтическая возлюбленная, верная подруга, полная сострадания и милосердия в сценах с ребенком и Фридой женщина на тех же страницах — ведьма со всеми сопутствующими атрибутами: косоглазием, наготой, сквернословием, залихватской удалью и т. п. Двойственность образа подчеркнута двойным обращением: «Ой! — тихо воскликнул он и вздрогнул, — простите великодушно, светлая королева Марго!» (514); ср.: «Как я счастлива, черная королева, что мне выпала высокая честь, — монашески шептала Тофана...» (356). Параллелизм «светлого» и «черного» титулов королевы здесь едва ли случаен, учитывая символику света и тьмы в романе.

Кроме того, любой мотив в «Мастере и Маргарите» предстает перед читателем в тройном хронологическом облике: конкретно-историческом, мифологически-циклическом и вневременном, вечном. Вот терзается, глядя на Лысую Гору, Левий Матвей — не успел спасти самого близкого человека, не смог оказаться рядом! Вот совершенно в том же упрекает себя после ареста Мастера Маргарита — архетип реализуется в ином историческом пласте. А за ними — не имеющая пространственно-временных границ важнейшая и для автора тема, выраженная словами Воланда: «...что ж, тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» (653).

Наконец, любая идея раскрывается в романе в трех эмоциональных ключах: лирическом, героическом и комическом. Тема любви вслед за интимным звучанием (сцены в арбатском подвальчике) обретает бытийно-героический тон (Маргарита просит за Мастера у самого дьявола), но этот тон имеет и комическо-бытовые оттенки (ср. линию «Николай Иванович — Наташа» или разговор на балу: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж», 636). Почти все персонажи романа поочередно оказываются то в смешных, то в печальных, то в откровенно страшных (в обыденном или мистическом понимании) обстоятельствах. И только при сопоставлении поведения героя во всех типах ситуаций становится ясным подлинный смысл образа.

Можно сказать, что, как и в «Войне с саламандрами» Чапека, синтез различных типов вымысла играет в романе Булгакова *интегрирующую роль*, связывая воедино не просто сюжетные линии, но смысловые пласты повествования, объединяя различные, порой очень несхожие между собой поэтические средства (сатирический гротеск и мифологическую развертку «архетипов», философское иносказание и f-посылку) в единую художественную структуру, создавая основу жанровой полифонии («Мастера и Маргариту» можно определить как сатирико-фантастический роман с элементами притчи и мифа). Подробнее о характерной для романов Чапека и Булгакова сложной картине мира, получаемой за счет взаимного наложения вымышленных моделей реальности, мы поговорим позднее, после анализа последнего из избранных нами текстов.

«*Превращение*» Ф. Кафки. По сравнению с пестрым и многообразным фантастическим миром «Мастера и Маргариты» и «Войны с саламандрами» структура новеллы Кафки может показаться упрощенной, а ее сопоставление с рассмотренными выше произведениями — необоснованным. Но это обманчивое впечатление. Вымысел в творчестве Кафки, в частности в «Превращении», не менее ярок, неповторим и интересен с точки зрения изучения законов синтеза различных типов вторичной условности, чем фантастика Булгакова или Чапека.

В «Превращении», как и в булгаковском романе, внешнюю сюжетную канву определяет *fantasy*, все с тем же типичным для нее неожиданным и немотивированным фантастическим допущением, резко «опрокидывающим» привычные представления о мире (превращение человека в насекомое — каким образом? почему? зачем?).

Налицо все характерные черты f-посылки: внезапное изменение устоявшегося порядка вещей, контраст (при возможном внешнем сходстве) «старого» и «нового» миров, растерянность героя, необъяснимость происходящего. Первая фраза новеллы непосредственно вводит читателя в «истинную реальность»: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» (292). Но она же намечает и характерную для Кафки

специфику посылки — принципиальный отказ от какой бы то ни было, пусть даже внесюжетной мотивации.

Симптоматично, что сам факт превращения всячески нивелируется Кафкой. Ни интерьер комнаты Грегора, ни мир за пределами квартиры в результате превращения не претерпевает изменений. Тем разительнее контраст между привычным окружением и новым обликом героя. «Человек превратился в насекомое! А вот попробуйте рассказать об этой чудовищной метаморфозе более буднично, чем это сделал Кафка! — пишет Д. Затонский. — Герой, а вместе с ним и автор не испытывают ни отчаяния, ни даже удивления. Мир не перевернулся, комната осталась комнатой: образцы материи лежат на столе; дешевенькая картинка висит на стене, она и сейчас привлекает внимание Замзы»¹⁷⁵.

Восприятие героем окружающего раздваивается: вначале он психологически еще живет прошлым, и важнее, чем его новый облик, представляется ему опоздание на утренний поезд. Осознание перемены, навсегда оторвавшей его от людей, приходит к Грегору постепенно, по мере того как все больше искажается, а затем и вовсе утрачивается речь, исчезают человеческие потребности и привычки.

Ни в начале новеллы, ни в последующем тексте мы не найдем объяснений случившемуся, равно как и подробностей превращения. «Беспокойный сон» Грегора в эту ночь и «страшное насекомое», оказавшееся в кровати утром, — вот все известные факты. Непонятен и сам механизм перемены: она не подходит под определение «волшебства», не связана с магией и уж тем более не служит проявлением чьей-то разумной воли. Нет даже косвенного обоснования происшествия существованием неких «высших» сил, как в «Мастере и Маргарите». Ситуация напоминает бред или видение, но автор настойчиво повторяет: «Это не было сном».

Остается предположить, что речь идет о проявлении неких загадочных и неизвестных человеку законов бытия, явно имеющих нравственную подоплеку и приведенных в действие внутренними отношениями в семье Замза. «Если мысленно расчленишь романы и новеллы Кафки на их первичные элементы... то мы получим преимущественно осязаемо реальные, ничем не примечательные вещи, предметы, явления. Фантастика появля-

ется лишь тогда, когда Кафка начинает ставить их в определенную зависимость от элементов нереальных или даже просто друг от друга, — она заключена в ситуациях, в расположении предметов, в их взаимном отталкивании или притягивании»¹⁷⁶.

К случившемуся более применимы понятия «судьбы» или «рока», чем «чуда» или «фантастического происшествия». Это подтверждается тем, что превращение Грегора и его семьей, и немногочисленными второстепенными персонажами воспринято как свершившийся факт, нечто вроде стихийного бедствия или болезни. Можно обсуждать последствия несчастья, демонстрировать и высказывать собственное отношение к нему (здесь почти однозначно преобладают страх и отвращение), но нет смысла говорить о самом событии — таково мнение окружающих, близких и дальних.

Этим объясняется и отсутствие огласки. Случившееся остается личным делом семьи: «Грегор так и не узнал, под каким предлогом выпроводили из квартиры в то первое утро врача или слесаря...» (310). «Кстати, прислуга — было не совсем ясно, что именно знала она о случившемся, — в первый же день... попросила мать немедленно отпустить ее, а прощаясь... со слезами благодарила за увольнение как за величайшую милость и дала, хоть этого от нее вовсе не требовали, страшную клятву, что никому ни о чем не станет рассказывать» (311).

В сюжетном плане, к разочарованию большинства читателей, посылка не находит объяснений. Но, исходя из логики Кафки, она и *не нуждается в них*. Лишь по мере все более глубокого проникновения в ткань повествования начинает проясняться смысл происходящего — но уже на уровне не посылки и сюжета, а авторской концепции бытия. Например, превращение героя можно трактовать как его бунт против истинных взаимоотношений в семье, спрятанных под маской уважения и взаимной симпатии. Возможны, конечно, и иные трактовки, но все они — обязанность и привилегия читателей, а не автора. Кроме того, подобные интерпретации, как правило, не связаны с фантастической посылкой, т. е. с вопросом, *кто* или *что* и *каким именно образом* произвело с Грегором Замзой жестокий эксперимент.

Не вполне типичен для *fantasy* и финал. Со смертью Грегора фантастика словно уходит из сюжета, так и не получив формаль-

ных обоснований, а мир, по крайней мере внешне, возвращается в привычное состояние, не измененное превращением. Семья отправляется на прогулку с твердым намерением поскорее забыть о пережитых несчастьях. Чтобы осознать закономерность такого финала, а вместе с тем и специфику плана *fantasy* в новелле, необходимо обратиться к ее второму смысловому и художественному плану, связанному с иным типом вымысла — философской условностью.

Несмотря на большую роль *f*-посылки, служащей завязкой и основной пружиной действия, в произведении доминирует именно философская условность, определяющая характерные для притчи пространственно-временной континуум, систему образов и саму организацию повествования. В этом смысле «Превращение» в контексте творчества Кафки ближе к «Замку», чем к «Сельскому врачу», где *fantasy* главенствует над притчей.

Данный факт определяет и различную степень исторической конкретности образов Кафки по сравнению с персонажами Чапека и Булгакова. Философская условность, как мы видели в предыдущей главе, создает ситуацию, которая, невзирая на точность и верность деталей, *в принципе не поддается однозначной исторической интерпретации*, привязке к определенному времени и месту. При доминировании этого типа вымысла возникает завершенная художественная структура притчи, которая обладает гораздо большей вариативностью конкретных смысловых наполнений, чем также иносказательные, но не столь содержательно инвариантные структуры рациональной фантастики или *fantasy*. Поэтому «современность» в новелле Кафки значительно более условна, чем в «Войне с саламандрами» или «Мастере и Маргарите», применительно к которым мы говорим лишь об *элементах притчи*.

В «Превращении», как и в подавляющем большинстве сочинений Кафки, несомненно главенствует подтекст, символичность ситуаций, двойственность характеристик действующих лиц. Знаменательны сами обозначения персонажей — не по именам, а по исполняемым ими социально-психологическим ролям: Отец, Мать, Сестра, Управляющий, Служанка. Каждый из героев — одновременно и конкретная личность, и символ, тип, житейская маска. Персонажи реалистичны, узнаваемы, жи-

вы — и вместе с тем их будто бы нет. Все они — лишь обобщение их представлений друг о друге и о том, каким должен быть данный член семьи: Грегор — «идеальный сын», его сестра — «почтительная дочь», мать — «заботливая хозяйка дома» и т. п. Грегор не изучает своих близких, он только привычно совмещает их облик с собственными ожиданиями. Тем разительнее звучат диссонансы, когда родные оказываются совсем не такими, как представлялись ранее.

Философская условность в новелле наиболее ощутима на уровне ситуации в целом, разворачивающейся в неопределенном «здесь» и «сейчас». Место действия характеризуется предельно лаконично, отдельные случайные детали — название улицы или упоминания о больнице напротив дома Грегора — подчеркивают общую неопределенность. О времени и стране можно лишь строить догадки: герой носит германизированное имя и вроде бы славянскую фамилию. Обстановка, костюмы, нравы весьма слабо привязаны к какой-либо эпохе.

Налицо типичный для притчи парадокс: действие кажется предельно детализированным, пропитанным бытом, семейными конфликтами и повседневными заботами, а вместе с тем конкретность (в смысле индивидуальной неповторимости и психологической сложности характеров) отсутствует напрочь. Существенно одно: изображаемое внешне правдоподобно и похоже на то, что бывает у всех и всегда. В результате читатель не может победить ощущение, будто сообщаемые ему факты и подробности — просто прикрытие, ширма, а речь идет совсем о другом, действительно важном и для героев, и для автора.

Неповторимость эмоциональных и психологических оттенков поведения персонажей приносится Кафкой в жертву исследованию разных типов ситуаций и характеров, непрерывному (хотя и не всегда словесному) диалогу персонажей, утверждению принципа «равенства прав» каждого из героев. В максимальной степени типизированная, обобщенная, оторванная от реальности ситуация обретает жизненность благодаря своей неоднозначности, сложности, богатству рассудочных обоснований поступков, которые подбирает для героев автор.

В этом отношении показателен практически любой эпизод. Вот семья, собравшись за обеденным столом, обсуждает пла-

ны будущей жизни с преображенным Грегором. Последний не принимает участия в беседе, наблюдая за сценой через приоткрытую дверь своей комнаты. Слова отца об оставшихся от его коммерческой деятельности небольших деньгах наталкивают героя на целую цепь размышлений о родных, о чувствах к ним, о том, почему отец скрывал от домашних эти деньги и как можно было бы распорядиться ими ранее. Размышляя, Грегор и оправдывает отца, и вспоминает о своем намерении оплатить сестре учебу в консерватории, и мучительно переживает свою неспособность помочь семье.

Подробнейшим комментарием сопровождается и каждое, пусть даже незначительное событие — уборка комнаты или изменение пейзажа за окном. «В определенном смысле, — пишет В. Днепров, — герой Кафки становится абстракцией, лишаясь особенного характера и выступая только в одном жизненном отношении. Однако в рамках этого отношения Кафка стремится к многосторонности, создавая впечатление всеобъемлющего образа. Отвлеченная и фантастическая символика объединяется у Кафки с методической полнотой изображения. Полнота достигается... фиксированием всех переходных состояний, всех промежуточных фазисов на роковом пути человека»¹⁷⁷.

Впрочем, жертвование эмоциональными оттенками не исключает для героев Кафки эмоций. Чувства присутствуют, но нет свободы выражения, гибкости и богатства эмоциональных переживаний, как, например, в психологической драме. Настроения не воссозданы, а лишь обозначены: обморок матери при виде Грегора, испуг управляющего, печаль сестры, равнодушие вновь нанятой служанки. Доминирует же в новелле авторский эмоциональный настрой, заключающийся в подчеркнутом бесстрашии, отрешенности, объективированности тона повествователя, что тоже типично для притчи.

Автор не судит и не поучает, он добросовестно коллекционирует наблюдения. Позиция его, конечно же, угадывается в новелле, но именно угадывается, а не заявлена открыто. Такая намеренная постановка повествователя «над» персонажами имеет целью не столько вызвать интерес к происходящему и заставить сопереживать, сколько довести до сознания читателя внутреннюю сложность ситуации и ее значимость для постижения сути

человеческих взаимоотношений. Но довести не путем непосредственного обращения, а именно на уровне контекста, ситуации в целом, смыслов, заключенных в незначительных подробностях действия и немногословных репликах героев.

Подобная позиция автора исключает однозначное деление на «правых» и «виноватых»: в «Превращении» господствует часто присущий притче принцип «равенства правд». Хотя симпатии читателя и, предположительно, автора, находятся на стороне главного героя, доля сочувствия и понимания достается и прочим персонажам. Пусть притча не знает психологизма в классическом смысле слова, но их поведение настолько многовариантно и адекватно по сложности и глубине самой нестандартной ситуации новеллы, что читатель оказывается не в силах однозначно стать на сторону какого-либо из героев.

Близкие Грегора руководствуются в своем поведении прежде всего эгоистическими, а иногда и откровенно мелочными соображениями — стремлением любой ценой сохранить привычный образ жизни, мыслями о несправедливости случившегося с ними, лицемерными представлениями о семейном долге («тяжелое ранение, от которого Грегор страдал более месяца... напомнило, кажется, даже отцу, что, несмотря на свой нынешний плачевный или даже омерзительный облик, Грегор все-таки член семьи, что с ним нельзя обращаться как с врагом, а нужно во имя семейного долга подавить отвращение и терпеть, только терпеть», 323), однако их реакция на происходящее весьма далека от простой «обывательской» схемы.

В нее не вписываются и искреннее стремление помочь Грегору в первое утро его превращения, и старание сестры подобрать ему пищу по вкусу, и даже решение открывать, невзирая на отвращение и страх, что Грегор «вырвется снова», по вечерам дверь его комнаты, давая ему слышать беседы в гостиной. Семья действительно мучается и терпит — пока хватает сил. Другое дело, что их не хватает надолго. Но все же нельзя забывать: прекращение существования Грегора происходит фактически по его собственному желанию и вызвано решительным намерением помочь своим близким, к которым герой не испытывает уже ни неприязни, ни обиды.

Но констатация того, что «правы все» и поведение каждого психологически оправдано и адекватно ситуации, а следовательно, ответственность за происходящее снимается автором с людей и переносится на человеческие отношения и нормы поведения человека в мире вообще, — эта констатация раскрывает лишь один из смысловых пластов новеллы. Еще раз подчеркнем: в «Превращении», в отличие, например, от «Замка», кристально ясный и строгий мир притчи возникает на фундаменте f-посылки, и символическая ситуация, воссоздаваемая с помощью философской условности, существует в рамках мира *fantasy* и не может быть верно интерпретирована без учета обеих соответствующих моделей реальности.

Но есть ли основания говорить применительно к «Превращению» об особом, характерном для *fantasy* пространственно-временном и смысловом континууме — «истинной реальности»? На наш взгляд, основания имеются. И дело, конечно, не только в отсутствии рациональной мотивировки посылки и даже не только в том, что превращение Грегора мгновенно переносит его и близких в иную модель мира, где подобные превращения закономерны. Суть заключается в другом характере существования семьи Замза после случившегося. Этот характер типичен именно для «истинной реальности», резко разграничивающей персонажей по их отношению к ней.

Мы не случайно не знаем подробностей превращения и нового облика героя. Нет, разумеется, конкретные детали присутствуют и здесь — без них невозможно представить манеру повествования Кафки. Но, будучи действительно конкретными, они ничего не проясняют по существу. «Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот... Он почувствовал вверху живота легкий зуд... нашел зудевшее место, сплошь покрытое, как оказалось, белыми непонятными точечками; хотел было ощупать это место одной из ножек, но сразу отдернул ее, ибо даже простое прикосновение вызвало у него, Грегора, озноб» (292–293).

Ясно, что Грегор стал насекомым. Но каким? Жуком? Муравьем? Тараканом? Неясно. Еще менее понятно, каких от него теперь ждать поведенческих стереотипов. Ведь, хотя Грегор

и остается прежде всего человеком, его привычки и жизненные стимулы должны измениться и вправду постепенно меняются весьма существенным образом. Рациональная фантастика сосредоточилась бы именно на этих изменениях — ср. чапковских саламандр, «цивилизующихся» на глазах у читателя. Но у Кафки совершенно иная задача — показать отчуждение человека от себе подобных.

Грегор превратился в насекомое, но мог бы — в животное, или в монстра. Мог бы даже остаться человеком, но приобрести какой-либо отталкивающий нравственный порок или физический недостаток. Главное — отвратительный вид, непредсказуемое поведение (Грегор ведет себя почти нормально, особенно вначале, но всем кажется, что он агрессивен, — следствие омерзительной внешности), невозможность показаться кому бы то ни было постороннему. Он *не такой, как все остальные*, но разве в этом виноват только его облик?

Превращение Грегора произошло, конечно, вопреки его осознанному желанию. Но подсознательно, не отдавая себе отчета, он давно уже отдалялся от близких. Новое состояние становится лишь наглядным подтверждением позиции героя и отношения к нему родных. И, раз наметившись, отчуждение Грегора от семьи постоянно увеличивается. Пока другие стараются вернуться к норме, т. е. жить так, будто ничего не случилось, Грегор изменяется внутренне, словно все глубже врастая в «истинную реальность», ощущая необходимость и естественность своего пребывания в ней. Грегор не просто не может, а именно не хочет возвращаться к старому, хотя и удивляется, что смирился со своим превращением и что пустая комната и гнилая пища кажутся ему предпочтительнее уютного семейного быта.

«И разве, — заключила мать совсем тихо, — убирая мебель, мы не показываем, что перестали надеяться на какое-либо улучшение и безжалостно предоставляем его самому себе? По-моему, лучше всего постараться оставить комнату такой же, какой она была прежде, *чтобы Грегор, когда он к нам возвратится, не нашел в ней никаких перемен и поскорее забыл это время*». Услышав слова матери, Грегор подумал, что отсутствие непосредственного общения с людьми при однообразной жизни внутри семьи помutilo, видимо, за эти два месяца его разум, ибо иначе

он никак не мог объяснить себе появившейся у него вдруг потребности оказаться в пустой комнате. Неужели ему и в самом деле хотелось превратить свою теплую, уютно обставленную наследственной мебелью комнату в пещеру, где он, правда, мог бы беспрепятственно ползать во все стороны, но зато быстро и полностью забыл бы свое человеческое прошлое? Ведь он и теперь уже был близок к этому, и только голос матери, которого он давно не слышал, его востормошил» (317; выделено нами. — Е. К.).

Даже смерть героя может быть интерпретирована как окончательный разрыв с миром семьи, которая вернется в обыденность, оставив его в «истинной реальности». Мотив освобождения, возвращения семьи к привычной жизни подчеркнут Кафкой в финале — и репликой отца над телом Грегора: «Ну вот, теперь мы можем поблагодарить Бога» (335), и его призывом чуть позже: «Забудьте наконец старое!» (337), и прогулкой семьи по весеннему городу с обсуждением радостных планов на будущее.

В новелле Кафки соблюден типичный для «истинной реальности» принцип «восстановления справедливости», снятия нравственных искажений, характерных для реального мира. В «Превращении» идиллическая картина семейного быта, где все полны любви и уважения, где сын помогает родителям, сестра играет на скрипке, старый отец тихо дремлет в кресле, а мать следит за сохранением уюта, оборачивается (уже в «истинной реальности») взаимным отчуждением, неприязнью и открытой враждой. Сын, потерявший способность зарабатывать деньги, родителям больше не нужен. И любящая сестра первой заговаривает об изгнании брата из дома.

Изменяется даже внешность персонажей — не только ставшего животным Грегора, но и его отца. Исчезает маска почтенного старца. «И все же, и все же — неужели это был отец? Тот самый человек, который прежде устало зарывался в постель, когда Грегор отправлялся в деловые поездки; который в вечера приездов встречал его дома в халате и, не в состоянии встать с кресла, только приподнимал руки в знак радости... Сейчас он был довольно-таки осанист; на нем был строгий мундир с золотыми пуговицами... черные глаза глядели из-под кустистых бровей внимательно и живо...» (321). Превращение Грегора перевело обыденный

и лживый, сознательно нравственно искаженный мир семьи в план «истинной реальности», где суть отношений обнажилась.

Итак, взаимодействие *fantasy* и философской условности в новелле Кафки привело к срастанию жанровых структур фантастического рассказа (повести) и притчи. Создаваемая с помощью философской условности интеллектуальная, лишенная четкой пространственно-временной определенности, привязки к конкретной стране и эпохе ситуация благодаря наличию *f*-посылки (превращение человека в насекомое) обогащается чертами особого континуума *fantasy* — «истинной реальности» — с присущими ему принципами развития действия и трактовки образов. В результате каждый мотив, характер, деталь повествования не только могут быть истолкованы в русле традиционной проблематики как одного, так и другого жанра, но обретают многозначность и поистине огромный художественный масштаб, когда за «чудесной» инобытийной моделью реальности *fantasy* встает «вечность» и нравственный императив притчи.

Механизм взаимодействия различных типов повествования о необычайном. Теперь мы можем суммировать наблюдения, сделанные в ходе анализа произведений К. Чапека, М. Булгакова и Ф. Кафки, и ответить на два главных вопроса: в чем состоит сам механизм синтеза различных типов вымысла в рамках одного произведения и какова функциональность подобного синтеза.

Действительно (уточним первый вопрос), как становится возможным одновременное восприятие столь разных в смысловом и художественном плане типов условности? Что общего у безупречно логичного, объективно-эмпирического, прагматического рационально-фантастического допущения с принципиально недоказуемым, основанным, по выражению Т. Манна, на «мечтательных неточностях» миром литературного мифа? А у карнавално переосмысляющих реальность образов и сюжетов *fantasy* — со строгой, бедной событиями, но богатой внутренним смыслом ситуацией притчи?

Еще раз повторим: общего очень и очень много. Отчасти мы уже затрагивали этот вопрос выше, но здесь сходство самых общих принципов осмысления действительности как основы синтеза различных типов условности необходимо подчеркнуть особо. При всем своеобразии отдельных проявлений неизмен-

ными для вымысла как элемента необычайного остаются, на наш взгляд, следующие характеристики.

- *Иносказательность*. Вымысел всегда, сознательно или неосознанно, используется писателем затем, чтобы непривычным способом осветить и высветить реальность. Авторскую логику мог бы выразить тезис: «Я излагаю события *так*, чтобы быть правильно понятым *иначе*». Сатирикам и фантастам с давних пор приходится напоминать об этом читателям, пытающимся видеть в их произведениях единственный буквальный и однозначный смысл: «Вот она, — писал Чапек в романе “Метеор”, — извечная мечта всех фантастов: гоняться за действительностью в дебрях нереального! Если вы думаете, что нас удовлетворяет сочинение вымыслов, то вы ошибаетесь. Наша мания еще чудовищнее: мы пытаемся создать самую действительность»¹⁷⁸.
- *Обобщенность*. Фантастическому образу имманентно присущ более высокий уровень абстракции. Вымысел — не просто «изображение жизни», а определенным способом дополнительно претворенное изображение. При создании фантастического образа необходимо не только вычленив из реальности некие сущностные ее черты и сгруппировать их в соответствии с авторской концепцией бытия, как происходит с любым художественным образом, но и одеть эти черты новой фантастической «плотью», которая адекватно передает их суть, причем выглядит достоверно и вызывает сопереживание читателя. В основе концепции «Мастера и Маргариты» лежит идея высшей вселенской справедливости и возмездия // воздаяния за совершенные в земной жизни поступки. Однако читатель осознает ее в полной мере, лишь наблюдая за похождениями говорящего хулигана-кота, запоминая полет ведьмы Маргариты на метле или цирковое представление сатаны. Вне фантастических образов идея романа адекватно осознана быть не может.
- *Философичность*. Вымысел любого типа всегда нуждается в дополнительном интеллектуальном усилии читателя, в самостоятельной интерпретации изображаемого, ибо требует наглядного представления себе того, чего в реальной жизни «не бывает». Интеллектуальное усилие необходимо еще и по-

стольку, поскольку введение в текст элемента необычайного, как правило (если это не «героическая» *fantasy* и не приключенческая НФ), подразумевает выход на самые общие вопросы, которые ставит перед собой искусство: от путей прогресса (рациональная фантастика) до смысла жизни (*fantasy*), от несовершенства человека (сатира) до гармонии мироздания (миф). Мало того, вымысел всегда позволяет давать на перечисленные вопросы неоднозначные, диалектические ответы. Что представляют собой, например, чапековские саламандры, кто они такие: подопытные животные? еще одна созданная разумными существами цивилизация? кривое зеркало мира людей? Они и то, и другое, и третье, а в интегрирующем значении — угроза человечеству, вызванная к жизни им самим.

- *Необычайность*. Все типы вымысла создают нестандартные, экспериментальные ситуации, требующие от читателя непредвзятости восприятия и нешаблонности мышления. Писатели-фантасты рассчитывают на читательскую готовность не просто смириться с непривычным, но радостно заинтересоваться им. Поэтому фантастическая (в широком смысле) литература рассчитана далеко не на любую аудиторию; поэтому ее чаще любят или не любят, чем попросту не замечают либо равнодушно относятся к ней.

Помимо общих закономерностей создания и восприятия художественной условности, использующему синтез ее различных типов писателю на помощь приходят и традиционные средства поэтики. Одно из главных, пожалуй, особое композиционное строение произведения с последовательной резкой или плавной сменой акцентов семантики вымысла.

«Мастер и Маргарита» может служить примером намеренно резкой смены акцентов — конечно, там, где речь идет о фантастическом и сатирическом планах повествования. Главы «Евангелия от Воланда» и сочинения Мастера чередуются с главами из жизни Москвы, будучи связаны чисто формально — фигурой рассказчика. Противопоставление этих планов осознается читателем и обретает смысл лишь в общем контексте произведения, когда вырисовывается линия «романа в романе» и появляются сквозные персонажи вроде Пилата и Левия Матвея.

А вот смена планов *fantasy* и сатиры происходит у Булгакова гораздо более плавно. Лучший тому пример — первые главы романа, содержащие беседу Воланда с Бездомным и Берлиозом. Вполне тщательно и серьезно выписанные атрибуты *f*-посылки (небывалая жара, пустота аллея, почти ритуальные поминания черта Иваном Бездомным, предшествующие появлению Воланда, внешность «иностранца») перемежаются сатирическими мотивами охватившей Москву шпиономании и сарказмом по адресу всеобщего примитивного атеизма, находящем отражение в откровенном ерничестве дьявола.

В произведениях Чапека и Кафки, как правило, смена акцентов и вовсе ускользает от внимания читателя. Она незаметна настолько, что в «Превращении» до последнего момента длится подсознательное ожидание объяснения основной посылки в рамках «истинной реальности» *fantasy*: кто и почему так жестоко поступил с Грегором Замзой? А у Чапека вообще практически невозможно различить, принципы какого из типов вымысла доминируют в повествовании в данный момент: рациональной фантастики? притчи? сатиры?

Еще один обеспечивающий синтез художественный прием — одновременное сообщение образам (персонажам) характеристик, свойственных различным типам вымысла. Для романа Булгакова мы разобрали этот прием подробно, указав, что почти все главные герои имеют «идеальную» философско-лирическую и «земную» сатирическую ипостаси. У Кафки мы наблюдали фантастическое существо, психологически остающееся человеком. От *f*-посылки — превращения в насекомое — ждешь внутреннего изменения героя, странностей в поведении, открытия каких-то новых нечеловеческих возможностей¹⁷⁹. Но суть превращения в ином: оно, наоборот, выявляет и ярче высвечивает то «человеческое», что уже было в Грегоре, — как всегда и происходит в притче.

Но самое важное условие синтеза — авторский голос, точнее, позиция повествователя, стоящего «над» создаваемыми различными типами условности смысловыми пластами (моделями реальности) и объединяющего их в одно, хотя, может быть, и противоречивое, целое. Ср. оценку соответствующей позиции Булгакова: «Автор романа о Мастере очевидно предлагает читателю две несовместимые модели изображаемого им мира: трагическую

философско-религиозную и буффонадную сатирически-бытовую. Первая дает апокалиптическое объяснение всему происходящему, интерпретируя Воланда как Сатану... вторая объявляет Воланда и его свиту “шайкой гипнотизеров и чревовещателей”... Автор сам дал понять читателю, что ни та, ни другая модель, отдельно взятая, не описывает мира полностью, но и совместить эти модели вполне тоже нет возможности: “Почти все объяснилось”, — пишет он и оставляет очевидные “швы”...»¹⁸⁰

Цитата в целом верна и для Чапека, также намеренно акцентирующего принцип совмещения моделей, вводя в роман эпилог «Автор беседует сам с собой». У Кафки же главенство позиции повествователя над всеми смысловыми пластами проявляется в осуществлении принципа равенства правд, когда каждый из героев достоин сочувствия, а трагизм бытия интерпретируется именно как несовместимость частных истин.

Из значимых для синтеза приемов достойна упоминания и общность атрибутики различных типов вымысла: схожесть отдельных форм и родство питающих эти типы фольклорных и литературных традиций. Например, в романе Булгакова в сцене устрашения финдиректора Римского ведьмой Геллой и превратившимся в вампира администратором Варенухой можно с равным правом усмотреть и сатирический, и фантастический гротеск. За фигурой Воланда стоят и философско-фантастическая (И. В. Гете, В. Брюсов, А. Грин, Ф. Сологуб), и сатирико-юмористическая (А. Лесажа, А. Франс, Н. Гоголь), и волшеббно-сказочная (Г. Х. Андерсен) традиции. Еще более широк спектр традиций для персонажей Чапека и Кафки: разумное животное — образ, активно используемый и сатирой, и притчей, и сказкой, и мифом, и фантастикой различного рода.

Иными словами, различить, на какую именно из связанных с вымыслом художественных традиций опирается автор при создании того или иного фантастического (необычайного) образа, возможно далеко не всегда. Чаще же всего это просто *не нужно*: ценность такого образа заключается в *совмещении разных традиций и смыслов*.

Многомерность изображения. И, наконец, функциональность. Зачем нужен синтез, если каждый из типов условности несет в себе часть общего «смыслового фундамента» вымысла,

а кроме того, обладает несомненными самостоятельными достоинствами? Ведь в таком случае, рассуждая теоретически, художник всегда способен подобрать тот или иной тип вымысла, наиболее полно отвечающий его творческой идее. Все это справедливо; но бесспорная привлекательность синтеза различных типов вымысла заключается в первую очередь и главным образом в открывающихся при этом богатейших возможностях художественного эксперимента, сочетания внешне не сочетаемого, создания конструкций, способных воплотить самый невероятный сюжет.

Прежде всего синтез обеспечивает, пожалуй, особую *стереоскопичность изображения*. С его помощью условный мир обретает не свойственную различным типам вымысла, взятым в отдельности, содержательную глубину, и у читателя возникает иллюзия адекватности этого мира по сложности и многомерности самой объективной реальности. Чем вызван подобный эффект?

Во-первых, большая объемность изображения достигается за счет *присутствия вымысла на самых разных структурных уровнях* произведения. Каждый из типов условности ярко проявляет себя на одном или нескольких уровнях. Для рациональной фантастики это сюжет, определяемый особого типа посылкой, под углом которой рассматриваются все прочие черты реалистически описываемого мира. Для *fantasy* и сказки доминирующей можно признать систему образов, хотя и здесь, конечно, важен определенного типа (для *fantasy* детерминируемый опять-таки посылкой) сюжет и специфическое композиционное построение. Для притчи и мифа характерен жестко заданный пространственно-временной континуум, а также специфическая манера повествования. При взаимодействии же этих уровней, обусловленном синтезом, вымысел буквально «пропитывает» текст, из-за чего нередко бывает трудно вычленивать его отдельные типы.

Кроме того, в произведениях, содержащих подобный синтез, происходит *взаимное наложение моделей реальности*, создаваемых отдельными типами вымысла. Мы показали выше, что каждая из таких моделей несет специфическую смысловую нагрузку и имеет собственные тематико-проблемные приоритеты. В создаваемых моделях бытия, социума и человеческой личности рациональную фантастику привлекает в основном изучение

интеллектуального потенциала человечества и преобразование им среды обитания.

Fantasy вскрывает «чудесный» пласт реальности, акцентирует внимание на сложности и неоднозначности ее восприятия, в котором задействованы и внерациональные элементы сознания. Философская и сказочная условность сосредоточена на раскрытии нравственно-этических аспектов современного человеческого бытия в его соотнесении с «вечностью», а мифологический вымысел — на гармонизации отношений человека и мира в русле единых духовных доминант, предположительно свойственных всей вселенной.

Таким образом, можно сказать, что рациональная фантастика (особенно ее социально-философская разновидность) и сатирическая условность обычно являют читателю модель социума, мифологическая условность — модель космоса, одухотворенного и гармоничного мироздания, а волшебная сказка и притча совмещают данные модели, воспроизводя древнейшие и вместе с тем «вечные» формы существования человека в обществе и в мире, но оценивая эти формы с точки зрения современных автору принципов морали. Взаимное наложение моделей ведет, как минимум, к расширению тематико-проблемного диапазона произведения и к полноте охвата им различных сторон реальности.

Но это далеко не все. Синтез различных типов вымысла способствует решению многих важных задач в сфере поэтики. В частности, он позволяет если не преодолеть, то существенно уменьшить имманентно присущие вторичной условности как особому способу отображения действительности ограничения, касающиеся наглядности, эмоциональной насыщенности, убедительности и жизненности создаваемых с ее помощью образов и картин.

Преодоление схематизма. Тяготее к обобщенности, всеохватности и метафоричности, порождаемые художественной условностью образы, к сожалению, проигрывают в плане тонкости разработки, глубины переживаний, детальной психологической мотивации поступков и душевных порывов героев. Даже в романе Булгакова, в целом очень лиричном и психологически достоверном, при постоянном накале эмоций ощутима некая неизбежная «смазанность», непрорисованность деталей, особенно в сюжет-

ных линиях Мастера и Маргариты, Ивана Бездомного и Левия Матвея, Пилата, Воланда и Иешуа.

Мы видим лишь общий контур, своего рода силуэт судеб, историй предательства и любви. В каждой из них описаны только важнейшие моменты, и это, правда, делает их своеобразным эталоном всех подобных историй и судеб, но лишает читателя возможности постепенно и полно вникать в ощущения и оттенки переживаний героев.

Так и у Кафки, несмотря на подробнейшие описания мельчайших эпизодов семейной жизни Грегора Замзы, нет полной картины чувств и мыслей героя, его нового мироощущения и самооценки: мы знакомы исключительно с той частью его сознания, которая обращена к заботам и бедам семьи.

Определяемая вымыслом глубина проблематики и масштабность образов всегда таят опасность превращения повествования либо в сухое и труднодоступное изложение авторских взглядов, либо в теряющую концептуальные ориентиры игру фантастических мотивов. Всеохватность изображения легко может обернуться набором штампов (что часто демонстрируют оба типа фантастики), метафоричность образов — превратиться в плоскую назойливо-дидактичную аллегорию.

При всех своих достоинствах вымышленный мир на фоне «трехмерной» реальности неизбежно «двумерен», изначально «задан» в основных параметрах, а потому, как и любая модель, выглядит упрощенным подобием оригинала. Чем выше уровень обобщения, достигаемый с помощью вымысла, тем больше опасность сбиться при изложении событий на суховатый тон эссе или трактата там, где используются наиболее «рационалистические» типы вымысла — сатирическая условность и НФ, или на простое перечисление приключений и побоищ в *fantasy* «меча и волшебства».

Разумеется, существуют весьма продуктивные способы художественной маскировки недостатков условных моделей реальности и помимо синтеза различных типов вымысла. Важнейший из них, пожалуй, заключается в совмещении структурных принципов вторичной условности с приемами реалистического повествования, бытописания, беллетристики. Применительно к своему роману об Иосифе этот принцип сформулировал Т. Манн.

Задачей немецкого писателя, по его признанию, стало рассказать легенду заново, «воспользовавшись для этого... всеми средствами, которыми располагает современная литература — начиная с арсенала идей и кончая техническими приемами повествования... Здесь пушены в ход все средства языка, психологизации, драматизации действия и даже приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего»¹⁸¹.

Другой способ состоит в раскрытии с помощью условных моделей реальности проблематики определенного типа, при обращении к которой достоинства вымысла выступают ярче всего, а недостатки мало заметны. К подобной проблематике можно отнести общие вопросы человеческого бытия, рассмотрение «вечных» категорий, социальное прогнозирование и ретроспекцию, критический анализ современного состояния общества и т. п. «Широкие возможности персонализации отвлеченных понятий, проверки абстрактных идей, теорий, неограниченные резервы любых требуемых ситуаций делают фантастику незаменимой...»¹⁸²

Но взаимное наложение различных условных моделей рождает не меньший, а чаще и гораздо больший художественный эффект. В романе Чапека сухость и схематизм обобщенного прослеживания судеб человечества на уровне отдельных стран и народов преодолены (хотя, может быть, и не до конца — «Война с саламандрами» читается труднее, чем чапековские пьесы и новеллы, да и другие его романы) в немалой степени за счет мастерской художественной разработки центрального образа саламандр, претерпевающей смысловую эволюцию и смену акцентов: сверхъестественные существа в стиле *fantasy* — разумные животные в духе рациональной фантастики — сатирическая метафора социума — философский символ разума, лишённого духовности.

Итак, важнейшей функцией синтеза различных типов вымысла в художественном тексте следует признать *ярко выраженную «стереоскопичность» создаваемых в результате подобного синтеза художественных моделей реальности*. Она воплощается в богатстве содержательных оттенков, масштабности образов, полноте воспроизведения различных сторон действительности. Синтез обуславливает многократное усложнение ассоциаций, порождаемых конкретными эпизодами, мотивами,

характерами, и, соответственно, ведет к увеличению возможностей интерпретации изображаемых событий.

«Уже сама по себе... фантастическая гипотеза, — отмечает применительно к «Войне с саламандрами» и «Мастеру и Маргарите» С. Никольский, — способна по-настоящему захватить читателя. В свою очередь чтение-разгадывание, чтение-узнавание побуждает его с особой активностью осваивать (в поисках скрытого смысла) получаемую образную информацию, мысленно сопоставлять ее, перебирать и создавать новые и новые возможные версии, благодаря чему через его сознание одновременно проходят как бы целые “пучки” коннотационно-смысловых вариантов, потенциально заключенных, а отчасти даже не заключенных в тексте. Благодаря этому увеличивается сама емкость и интенсивность творческого процесса чтения»¹⁸³.

Разумеется, вымысел — не единственный фактор, определяющий масштаб и популярность произведений Булгакова, Чапека и Кафки. Но не в последнюю очередь из-за оригинальности и убедительности создаваемых ими миров число трактовок этих произведений умножается с каждым поколением читателей.

Заключение

Восстановим еще раз общую логику нашего исследования, посвященного различным типам повествования о необычном. Итак, несмотря на достаточно большой опыт литературоведения в изучении различных сфер функционирования вымысла — вторичной условности — как элемента необычного (фантастика, сатира, сказка и т. д.), в каждом из этих жанров и областей литературы вымысел традиционно анализируется отдельно от других его разновидностей. Обзор критических концепций привел нас к выводу: локальные классификации конкретных условных приемов в рамках фантастики или сказки, притчи или мифа несовершенны именно из-за недостаточного учета близкого родства, а точнее, многообразного единства всех типов и форм вымысла.

Изложенная в работе концепция основана на идее целостного подхода к изучению вымысла. Это снимает проблему проведения окончательных границ между конкретными типами повествования о необычном и позволяет отказаться от одностороннего соотнесения лишь с сатирической, фантастической, утопической и т. п. традицией произведений, содержащих многообразный спектр связанных с условностью художественных форм.

Анализ текстов позволяет утверждать, что каждому типу вымысла присуще собственное *семантическое поле* (конгломерат не только тем и проблем, но и принципов постижения бытия, некий оригинальный взгляд на мир), определяющее поэтическое своеобразие соответствующих данному типу произведений. В ходе исследования таких полей нами выявлены и охарактеризованы

специфические *модели реальности*, создаваемые в художественном произведении с помощью различных типов условности. При описании моделей учитывались:

- специфика сюжетной схемы, в частности мотивация элемента необычайного (непосредственно в тексте для рациональной фантастики, внетекстуальная для *fantasy*, сказочной, мифологической, философской условности, иронически-пародийная для сатирической условности);
- пространственно-временная организация повествования (открытость // замкнутость вымышленного мира, возможность // невозможность его прямого соотнесения с обыденностью);
- формы воплощения вымысла («чудесное» в *fantasy*, «волшебное» и «магическое» в сказке и мифе, «потенциально возможное» в рациональной фантастике, «гипотетически заданное» для философской условности) и их художественные функции (позволяющие читателю безошибочно отличать, например, передающие изображение на дальнее расстояние священные камни в мифологической эпопее Д. Р. Р. Толкиена от стереоскопического телевидения в научно-фантастическом романе Х. Гернсбека);
- решаемые с помощью этого типа вымысла задачи (например, социальное моделирование для утопии и рациональной фантастики, заострение нравственно-этической проблематики для сказки и притчи и т. п.);
- характерный для каждой из моделей реальности образ героя и соотносимая с отдельными типами вымысла концепция личности и ее взаимодействия с окружающим миром;
- связанные с тем или иным типом вымысла локальные художественные приемы (способы создания иллюзии достоверности, повышения занимательности повествования; принципы характеристики героев и описания событий; специфика художественных деталей и другие).

Мы показали, что конкретный облик моделей определяется действием совокупности имманентных для каждого типа вымысла художественных законов, не формализованных, но отчетливо ощущаемых и автором, и читателями и вводящих фантазию писателя в строгие рамки традиций. Основным результатом нашей

работы можно назвать совокупную обобщенную характеристику моделей реальности, соответствующих различным типам вымысла. В окончательном виде она выглядит следующим образом.

Модель реальности, создаваемая средствами *рациональной фантастики*, отличается прежде всего абсолютизацией интеллектуальной составляющей человеческой психики и материалистического осмысления бытия. Важнейшими своими задачами фантастика этого типа считает социальные и научные прогнозы, проецирование в грядущее тенденций настоящего, анализ экспериментальных ситуаций, моделирующих основные варианты поведения человека при встрече с неизвестным и непознанным, в обстоятельствах, коренным образом меняющих облик социума, условия жизни на планете и т. п.

Соответственно, как убеждает анализ романов А. Толстого, О. Степлдона, В. Обручева, Х. Гернсбека, герои научно-фантастических или социально-фантастических произведений представляют собой не столько психологически индивидуализированные портреты, сколько типические характеристики частей социальной структуры цивилизаций различного рода. Отсюда устойчивые образы рациональной фантастики: ученый («гений» или «mad scientist»), землянин, инопланетянин, разумное животное, мыслящая машина.

Элемент необычайного в данном типе фантастики представлен в виде рационально-фантастической посылки, мотивированной непосредственно в тексте в качестве научного открытия, технического изобретения, социального переворота и т. п. Из-за стремления к непременно логической, отвечающей представлениям читателя о современном уровне научного мышления мотивации посылки рациональная фантастика нуждается в поддержании иллюзии достоверности происходящего, для чего использует самые различные средства. В их числе кольцевое обрамление сюжета нефантастическими эпизодами экспозиции и эпилога, сопоставление фантастического будущего с «реальным» прошлым (для читателя оно является настоящим), апелляция к научным источникам и «документальным» материалам.

Повествуя о фантастических событиях, автор обращает внимание прежде всего на те художественные детали, которые читатель не в состоянии домыслить сам и без которых адекватное

воссоздание ситуации невозможно. Вот почему рациональной фантастике столь свойственны технические описания, подробные картины космических перелетов, панорамные зарисовки жизни обитателей других планет, развернутые социальные характеристики и т. п.

В отличие от рациональной фантастики, *fantasy* раскрывает внелогические аспекты сознания, апеллирует к подсознательным ассоциациям и сфере эмоций. Рационально-логическую интерпретацию бытия *fantasy* не столько замещает, сколько дополняет сверхъестественно-чудесной, словно добавляя к создаваемой картине игнорируемые рациональной фантастикой планы, мотивация которых вынесена за пределы текста и опирается на широкий круг фольклорно-мифологических представлений. Получаемую в результате модель мира — мы показали это на примере романов Г. Майринка, А. Грина, М. Элиаде — авторы *fantasy* стремятся представить как «истинную реальность», т. е. наиболее полно воплощенную действительность.

Наряду с замкнутыми пространственно-временными континуумами «героической» *fantasy*, смыкающимися со сказочной и мифологической картинами бытия, *fantasy* мистического, метафорического и «ужасного» плана свойственно отнесение действия к современности и совмещения фантастических событий с повседневными декорациями, что порождает эффект неожиданности и стимулирует интерес к происходящему.

Для персонажа *fantasy*, выступающего в двух основных «ипостасях» — «обыкновенный человек» и «романтик», характерно, как нигде более в сфере вымысла, индивидуальное своеобразие, поскольку для автора и читателей важна прежде всего его эмоционально-личностная реакция на фантастические события. Это не исключает свойственной герою НФ способности ощущать себя представителем человечества при встречах со сверхъестественными существами, но акцент делается здесь не на интеллектуальные возможности, а на душевный и духовный потенциал человека.

При создании художественного мира *fantasy* важными моментами оказываются введение и снятие фантастической посылки, т. е. способы помещения героев в «истинную реальность» и вывода из нее, оценка персонажей по их отношению

к необычному, решение проблемы нравственного выбора: сознательного вступления героя в один из противоборствующих лагерей — Добра или Зла.

Нередко «истинную реальность» *fantasy* можно интерпретировать как частный случай *мифологической картины мира*, которую раскрывает в XX столетии литературный миф. Эту модель мы рассмотрели на примере эпопей Т. Манна «Иосиф и его братья» и Д. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». Для мифологической модели реальности важнейшим признаком становится космологичность, вселенский охват сюжета. Мироздание в данной модели — единое, гармонично организованное целое, подразумевающее всеобщее родство и сопричастность живых существ, предметов и явлений друг другу, данное в аспекте становления, т. е. развития по определенному первоначальному плану и управляемое некой высшей разумной и одухотворенной волей.

Конструируемая с помощью мифологической условности модель мира антропоцентрична; человек в ней — основное звено мироздания, определяющий фактор реализации первоначального плана его развития. Герой оказывается в важнейшей точке конфликта Добра и Зла, от его поступков зависит дальнейшее существование вселенной. В данном типе повествования наиболее сложной является и концепция личности, включающая четыре смысловых пласта: индивидуальное своеобразие личности; ее семейные, родовые, этнические связи; биосоциальные стимулы поведения (как представителя человечества); мировоззренческую сущность (человек — звено одухотворенной вселенной, воплощающее лежащую в ее основе способность к саморазвитию).

Из-за масштаба конфликта в мифологической модели реальности особую важность приобретает пространственно-временная организация повествования, включающая обязательную сакральную «довременную эпоху» или развернутые ссылки на нее, а также в краткой форме весь путь эволюции вселенной до начала сюжетных событий и проекцию этого пути в грядущее. Элемент необычного фигурирует в данной картине мира в виде мифологических персонажей (эльфы, гоблины, тролли у Толкиена, образы языческого и христианского пантеона у Манна) и магических законов, заданных Творцом и играющих роль органи-

зационных принципов бытия. Доступ к магии становится проверкой правильности этического выбора героя.

Сказочная условность, как показал анализ «Синей птицы» М. Метерлинка, «Дракона» Е. Шварца и «Мэри Поппинс» П. Трэверс, формирует такую модель, для которой характерна бульшая, чем в *fantasy* и литературном мифе, замкнутость и отграниченность от повседневного «большого мира»: прямо соотноси с ним происходящее нередко оказывается невозможным. Данному типу вымысла свойственна максимальная «каноничность» и «традиционность» образности вследствие ориентации на жанровые принципы фольклорной волшебной сказки. Внетекстовая мотивация элемента необычайного в сказочном повествовании размыта даже по сравнению с *fantasy*: действие фактически разворачивается по принципу «все может случиться».

Сказочный вымысел выступает в виде «волшебного», не нуждающегося ни в мотивировке, ни в создании иллюзии достоверности. Волшебный мир убедителен уже потому, что легко узнаваем при соотнесении с фольклорной и литературной сказочной традицией. Степень художественной убедительности и притягательности сказочной модели определяется не ее новизной, а умением писателя воспроизвести традиционный сказочный мир по своему, с неожиданной стороны, не разрушая, однако, его целостности и чудесной природы.

Вымысел в сказке в принципе не требуется скрывать, «приспособливать» к повседневности и требованиям здравого смысла. Напротив, его привлекательность заключается в предельной обнаженности, в непохожести происходящего на что-либо, известное в обычной жизни. Категории Добра и Зла сказочная условность чаще всего абсолютизирует и нередко лишает сверхъестественной природы, переосмысляя в русле «обыкновенного чуда» и превращая в метафорическое изображение душевных свойств человека.

Наиболее сложными для интерпретации являются модели реальности, созданные с помощью *сатирической* и *философской* условности. Сатирические жанры, подобно «классической» (без рационально-фантастической посылки) утопии и притче, редко соотносятся в читательском сознании с вымыслом как фантастическим и необычайным. Причина в том, что данные типы

вымысла по своим функциям оказываются в большей степени, нежели прочие, подчинены общим жанровым критериям.

В сатире доминирующим становится принцип комической интерпретации реальности, уже сам по себе требующий значительного ее переосмысления. Данный принцип находит выражение в сумме художественных приемов, таких, как заострение, гипербола, иносказание, парадокс и т. п., принадлежащих к сфере первичной художественной условности.

Вместе с тем, выступая в максимально ярком, «концентрированном» виде, эти приемы способны породить гротескные и даже гротескно-фантастические образы и сюжеты, основанные на нарушении логики реальности и близкие нонсенсу и абсурду. В подобных случаях картины мира даже в не содержащих несомненной «необычайной» посылки и образности произведениях воспринимаются в качестве условных, вымышленных, не существующих и не могущих существовать «на самом деле».

Наконец, при создании картин бытия, отражающих реальность в «кривом зеркале смеха», сатирическая условность может заимствовать художественные принципы других типов вымысла с неизменным подчинением их собственным содержательным и поэтическим установкам. Это доказывают рассмотренные в книге пьесы В. Маяковского (сатирическое пародирование канонов НФ) и роман А. Франса «Остров пингвинов» (комическое переосмысление принципов мифологической условности).

Модель реальности, сконструированная с помощью *сатирической условности*, характеризуется, во-первых, иносказательностью, становящейся важнейшим принципом построения произведения, во-вторых, постоянным соотношением описываемого с существующим в действительности, «несамодостаточностью» образов, требующей для адекватного восприятия наличия у читателя конкретных ассоциаций, в-третьих, обнажением и комическим «разоблачением» вымысла вплоть до разрушения всякой иллюзии достоверности, пародированием штампов и традиционных атрибутов иных типов вымысла.

Аналогичные признаки свойственны и философской условности. Ей также имманентно присущ набор художественных средств, позволяющих моделировать гипотетическую философско-аллегорическую ситуацию, лишенную пространственно-временной при-

вязки к реальности, психологической глубины и индивидуального своеобразия деталей, зато раскрывающую и усиливающую «вечные», «общечеловеческие» и «общебытийные» аспекты избранной автором проблематики. К подобным средствам относится философское иносказание, принцип полилога и «равенства правд», образы-«маски» и т. п.

Само по себе использование данных средств писателем (мы убедились в этом при анализе романа Ф. Кафки «Замок») еще не означает наличия в тексте элемента необычайного, но нередко способствует его появлению в виде формализованной посылки, сохраняющей лишь внешние атрибуты посылки фантастической, сказочной или мифологической, и соответствующей образности, переосмысленной в интеллектуально-аллегорическом ключе.

Так, в романе Г. Гессе «Игра в бисер» фантастическая посылка сводится к допущению существования в отдаленном будущем особой европейской страны Касталии, быт которой (за исключением Игры — главного занятия жителей) фактически не отличается от современного, а порой и условно средневекового. В драме Ж. П. Сартра «Мухи» персонажи греческой мифологии превращаются в образы-схемы основных вариантов человеческого поведения в ситуации этического выбора.

Создаваемая с помощью *философской условности* модель реальности обладает следующими чертами. Во-первых, иносказательностью, лишенной — в отличие от сатиры — комизма, во-вторых, формализацией элемента необычайного, в-третьих, наличием образов-типов, демонстрирующих более высокую степень абстракции, чем образность, характерная для иных разновидностей вымысла, и, наконец, вполне отчетливо ощущаемой символикой деталей, задача которой не в том, чтобы сделать изображаемое более ярким и наглядным, но в том, чтобы подчеркнуть скрытый смысл событий, — его угадывание и обеспечивает читательский интерес к повествованию.

Присущие различным типам вымысла семантические поля, определяющие художественные доминанты, не имеют четких границ и, по-видимому, базируются на единой существующей в человеческом сознании ментальной области, содержащей не подтвержденные практическим опытом факты и, шире, общие

представления о возможном и невозможном. С этим связаны вариативность функций различных форм условности и продуктивность параллельного использования в тексте произведения нескольких типов вымысла.

На примере романов «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Война с саламандрами» К. Чапека и новеллы «Превращение» Ф. Кафки мы показали: в подобных случаях происходит *взаимное наложение моделей реальности*, создаваемых отдельными типами вымысла, что ведет отнюдь не только к расширению тематико-проблемного диапазона произведения. В результате синтеза различных типов условности повествование о необычайном обретает не свойственную конкретным его разновидностям глубину содержания и совершенство формы, а у читателя возникает иллюзия адекватности этого мира по сложности и полноте самой действительности.

Такой синтез позволяет если не преодолеть, то заметно уменьшить имманентно присущие вторичной условности ограничения, касающиеся полноты, эмоциональной насыщенности и вообще убедительности и жизненности возникающих на ее основе образов и картин. «Стереоскопичность» художественных моделей реальности, создаваемых при помощи синтеза, вызывает у читателя многократное увеличение числа смысловых и художественных ассоциаций и, соответственно, трактовок сюжета.

Сегодня наука о литературе только подошла к серьезному анализу проблемы вымысла как элемента необычайного. Ждут прояснения лишь затронутые в нашей книге вопросы о происхождении вымысла и художественном «наследстве», полученном им от мифа, о психологическом механизме восприятия вымысла (не говоря уже о нейрофизиологических процессах, его порождающих), об исторической эволюции и национальной специфике художественной условности, о связи вымысла с поэтикой разных литературных течений.

Дальнейшее изучение повествования о необычайном представляется нужным и интересным, особенно учитывая эволюцию, которую претерпевает рассмотренная нами система взаимосвязанных типов вымысла во второй половине нынешнего столетия. Эволюцию характеризуют два момента. С одной стороны, продолжается весьма плодотворное использование выра-

ботанных в первой половине XX в. и ставших каноническими способов воплощения вымысла, прежде всего в сфере фантастики. С другой стороны, современная литература не менее охотно нарушает и видоизменяет эти законы, добиваясь увеличения художественной выразительности условных форм и углубления передаваемого ими содержания.

Сегодня писатели нередко прибегают к завуалированным формам вымысла, опираясь на идущую из XIX в. и ранее традицию «скрытой фантастики», которая в русской литературе прослеживается у Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Все чаще сюжет развивается на грани возможного и невозможного, вынуждая читателя самостоятельно решать, происходили ли описываемые необычайные события «на самом деле» или явились следствием особого мировосприятия персонажей или повествователя. Так построены, например, романы «Дом доктора Ди» П. Акройда, «Агасфер» С. Гейма, повесть «Хромая судьба» А. и Б. Стругацких, трилогия М. Стюарт о короле Артуре и другие произведения.

Продолжают привлекать писателей и художественные возможности синтеза различных типов условности, что приводит ко все большему размыванию рамок связанных с вымыслом жанров и жанровых разновидностей. Достаточно вспомнить взаимодействие НФ и *fantasy*; *fantasy*, сказки и мифа; НФ, мифа и притчи и т. п. в романах «Альтист Данилов» и «Аптекарь» В. Орлова, «Буранный полустанок» и «Плаха» Ч. Айтматова, в произведениях У. Ле Гуин, М. Муркока, П. Вежинова, А. Сапковского.

Непростую, но интересную проблему представляют взаимоотношения вымысла с эстетическими принципами постмодернизма, важнейшим из которых является игра смыслов и намеренное стирание границ между непосредственным отображением действительности и реконструкцией сюжетов на базе уже существующих художественных интерпретаций реальности. С учетом этого невозможно однозначно отнести к разряду «условных» или «жизнеподобных» изобразительные средства, к примеру, в романах Д. Фаулза «Волхв» или В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Применительно к подобным произведениям вопрос о закономерностях воплощения вымысла следует, очевидно, ставить совсем иначе.

Мы надеемся, что изучение художественной условности и художественного вымысла во всех вариантах значений данных понятий (и в первую очередь — как элемента необычайного) будет продолжено и в нашей стране, и за рубежом. Ведь книги о невозможном, несуществующем, невозможном, тревожащем воображение в любые времена находят многочисленных почитателей.

Примечания

¹ Речь идет не о необычном как уникальном, т. е. возможном при редком стечении обстоятельств, а именно о *необычайном*, хотя, конечно, границу между понятиями невозможного и невероятного провести порой совсем не легко. В качестве примера подобного разграничения сошлемся на классификацию И. Лифшица. «Современное естествознание, — пишет он, — позволяет разделить ситуации, которые противоречат законам природы и отрицаются наукой, на две категории: ситуации *невозможные*, которые противоречат абсолютным законам природы, и ситуации *невероятные*, которые противоречат законам природы, имеющим статистический характер» (*Лифшиц И. О невероятном и невозможном // Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 91; выделено автором. — Е. К.*).

² Строго говоря, необычайные явления и образы, встречающиеся в художественной литературе, нельзя считать чем-то принципиально новым, невиданным и непознанным до момента написания книги. Человеческий мозг не в состоянии создать такого. Автор повествования о необычайном изображает лишь непривычные комбинации привычных реалий. Кроме того, как мы покажем ниже, он всегда имеет возможность опереться на разнообразнейшие недостоверные сведения, предания, суеверия и предрассудки, на древнейшие по происхождению (вплоть до архаического мифа) представления, неизбежно присутствующие в сознании даже самого рационалистически мыслящего читателя, а также на богатейшую многовековую традицию повествования о необычайном. Вот почему большинство фантастических, сказочных, мифологических и т. п. образов столь «узнаваемо», а многие из них превратились в надоевшие штампы.

³ Наряду с термином «научная фантастика» (НФ) мы будем использовать определение «рациональная фантастика» (РФ), подчеркивающее специфику послышки и особое мировидение, присущее данной группе произведений (значение термина мы объясним во второй главе). Понятие *fantasy* в нашей концепции шире, чем обозначение «коммерческих» повестей и романов, рассказывающих о

локальных вымышленных мирах с условно средневековым магическим декором. Fantasy у нас — любое повествование, содержащее фантастическую (но не сказочную или мифологическую!) посылку без логической мотивации в тексте.

⁴ Ср. определение Р. Нудельмана: «Фантастика — специфический метод отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом — невероятно, “чудесно”, сверхъестественно» (Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 887).

⁵ В «Краткой литературной энциклопедии» читаем: «Вымысел — один из основных моментов литературно-художественного творчества, состоящий в том, что писатель, исходя из реальной действительности, создает новые, художественные факты... Писатель, используя реальные частные факты, обычно соединяет их в новое “вымышленное” целое» (Т. 1. М., 1967. С. 1069).

⁶ А. Белецкий, опираясь на используемое М. Горьким противопоставление «вымысел — домysel», предлагал различать обозначаемые этими терминами два типа художественного творчества. «Произведения, основанные на “домысле”, — писал он, — стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию воспроизведения подлинной действительности, изображенной наглядно, художественно обобщенной и осмысленной. Им противостоят произведения, в создании которых воображение берет верх над наблюдением, произведения, основанные на “вымысле”, более или менее правдоподобной выдумке... Литература “домысла” тяготеет к документальности, литература “вымысла” обращается с документами жизни свободно, не связывая себя требованием абсолютного правдоподобия. Первая в прошлом находила себе наиболее тонкое выражение в реалистическом искусстве XIX в. (преимущественно в русском “критическом реализме”), вторая — в творчестве зарубежных романтиков начала XX в. и в различных типах “занимательной” беллетристики...» До сих пор, по мнению А. Белецкого, во многих национальных литературах «прочно держится традиция авантюрного романа, построенного на запутанной и сложной фабуле, рассчитанной на возбуждение у читателя интереса к необычности и неожиданности действий, к сложной, запутанной интриге... Широко развиваются жанры авантюрно-географического, научно-фантастического, детективного романа» (Белецкий А. Вымысел и домysel в художественной литературе, преимущественно русской // Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 430–431; выделено нами. — Е. К.). Но, на наш взгляд, качество вымысла в авантюрно-приключенческой и детективной литературе, с одной стороны, и в научно-фантастической литературе — с другой, все же весьма различно.

⁷ Хотя та же «Краткая литературная энциклопедия» признает: «Создавая факт, который закономерно мог бы случиться, писатель способен обнажить перед нами “возможности”, заложенные в жизни, скрытые тенденции ее развития. Подчас это требует такого вымысла... который переходит границы “правдоподобия”, порождает фантастические художественные факты...» (Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. С. 1070).

⁸ Правда, размеры подобного отступления регламентированы не были. В итоге в рамках понятия «вторичная условность» оказались столь несхожие по

«степени невероятности» гипербола и символ, фантастическая посылка и сатирическое заострение. Более или менее четкого различия «любого нарушения логики реальности» и «элемента необычайного, явного вымысла, фантастики» проведено не было. Таким образом, наше понимание вторичной условности как элемента необычайного несколько эже общепринятого значения термина. Дополнительно мы поясним это в первой главе.

⁹ Понятно, что в сферу нашего анализа в силу специфики темы попадет не вся мифологическая или сатирическая проза, но только произведения, содержащие элемент необычайного.

¹⁰ Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970. С. 298.

¹¹ Приведем ряд характерных названий работ подобного типа: Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974; Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1984; Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970; Степновская Т. Научная фантастика как вид фантастической литературы. Ростов-на-Дону, 1985; Сулейманов Т. Теоретические проблемы научно-художественной фантастики. Алма-Ата, 1971; Тамарченко Е. Социально-философский жанр современной фантастики. Донецк, 1969; Любимова А. Социально-философская фантастика раннего Г. Уэллса. Пермь, 1970. Николаев Д. Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. М., 1988; Шапошникова О. Гротеск и его разновидности. М., 1978. Медведева Н. Миф как форма художественной условности. М., 1984; Литовецкий М. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992; Брауде Л. Скандинавская литературная сказка. М., 1979; Зуева Т. Волшебная сказка. М., 1993. Ишанова А. Функции притчи в советской прозе 1970 — начала 1980-х гг. М., 1984; Сабина О. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х гг. XX века. М., 1990; Ланин Б., Боршанская М. Русская антиутопия XX в. М., 1994.

¹² Неелов Е. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986; Никольский С. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973 и некоторые другие.

¹³ Энциклопедия фантастики. Минск, 1995. С. 6.

¹⁴ Словарь русского языка. М., 1984. С. 519.

¹⁵ С. Т. Кольридж в «Литературной биографии» (глава XIII) говорит о «первичном» и «вторичном» воображении. А. де Виньи в предисловии к роману «Сен-Мар» размышляет о различиях «правды факта» и «правды искусства». «Искусство, — пишет он, — можно рассматривать лишь в его связи с идеалом прекрасного... Жизненная правда здесь вторична, более того, вымыслом украшивает себя искусство... Искусство могло бы обойтись без нее, т. к. та правда, которой оно должно быть проникнуто, состоит в верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов...» (Виньи А. де. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 424). Наконец, В. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”）」 рассуждает о двух типах поэзии: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрений на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее полноте и истине, оставая-

ясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам... Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на *идеальную* и *реальную*» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1956. С. 262; выделения везде авторские. — Е. К.).

¹⁶ Охлопков Н. Об условности // Театр. 1959. № 11. С. 58. Впрочем, данное разграничение нельзя считать находкой именно 1960-х гг. В «Литературной энциклопедии» 1939 г. читаем: «существенно... куда ведет данная фантастика, какова ее направленность, почему или зачем вводится невероятное в произведение, т. е. какова функция образа фантастики — раскрывает ли она как художественное средство, как “арсенал искусства” подлинную реальность или уводит в сферу идеалистических представлений» (Литературная энциклопедия. Т. 11. М., 1939. С. 657–659). Ср. также цитату из речи М. Горького на Первом съезде советских писателей: «Значение фольклора особенно ярко освещается сравнением его фантастики, основанной на успехах труда, с тяжелой бездарной фантастикой церковной “житийной” литературы и жалкой фантастикой рыцарских романов» (Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 8).

¹⁷ Мартынов Ф. Магический кристалл: Философский очерк об эстетическом восприятии и условности в искусстве. Свердловск, 1971; Апресян Г. Ленинская теория отражения и проблемы реализма // Писатель и жизнь. М., 1961. С. 66–93; Аскаров Т. Художественная условность как эстетическое явление. Фрунзе, 1984; Бейлин И. О понятии «художественная условность» в эстетике // Искусство и действительность: Методологические проблемы эстетического анализа. М., 1979. С. 31–45.

¹⁸ Михайлова А. О художественной условности. М., 1970. С. 19.

¹⁹ Дмитриев В. Условность // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. С. 744.

²⁰ Моруа А. Искусство и действительность // Иностранная литература. 1966. № 12. С. 219.

²¹ Жизненный материал и художественное обобщение: Анкета журнала «Вопросы литературы» // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 5

²² Чехов А.П. О литературе. М., 1955. С. 254. Ср. также высказывание известного кинорежиссера М. Формана: «Литература имеет дело с царством слов, где каждая фраза может вызвать в воображении новый мир. Поток слов прекрасно отражает движение мысли и служит идеальным средством для передачи потока сознания. Фильм обычно показывает мир снаружи, с более объективного наблюдательного пункта. Картинки конкретны, они оказывают большее воздействие, они универсальны и убедительны, но показать с их помощью внутреннюю жизнь гораздо труднее» (Форман М. Круговорот // Иностранная литература. 1995. № 4. С. 184).

²³ «Коренное отличие любых видов искусства, предлагающих *видимое* представление Фантазии, от литературы, состоит в том, что они навязывают зрителю только один единственный видимый образ. А литература создает образы гораздо более универсальные и волнующие... Драма по природе своей враждебна Фантазии. Даже простейшую из Фантазий вряд ли можно с успехом воплотить в Дrame, если последняя предстает перед зрителем во плоти, в звуке и в цвете, как и должно быть. Фантастические реалии невозможно подделать.

У людей, переодетых в говорящих животных, получится буффонада или пародия, но не Фантазия» (*Толкиен Д. Р. Р. Дерево и лист. М., 1991. С. 65–66, 103; выделено автором. — Е. К.*).

²⁴ *Михайлова А.* Указ соч. С. 30 и след.

²⁵ *Еланский Н.* Соотношение условности и жизнеподобия в стиле Гашека // Проблемы русской и зарубежной литературы. Саратов, 1965. С. 345.

²⁶ *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М., 1974. С. 12.

²⁷ *Владимирова Н.* Формы художественной условности в литературе Великобритании XX в. Новгород, 1998. С. 9.

²⁸ *Дмитриев В.* Указ. соч. С. 20.

²⁹ *Волков А.* Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX века. Дис. ... д-ра филол. наук. Черновцы, 1979.

³⁰ *Манн Ю.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма. М., 1973. Ср. также высказывание Ф. Достоевского о двойственной интерпретации фантастического в «Пиковой даме»: «И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (цит. по: *Захаров В.* Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974. С. 118–119).

³¹ *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976; *Мелетинский Е., Токарев С.* Мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1991; *Дьяконов И.* Введение // Мифологии древнего мира. М., 1977. С. 5–54.

³² *Мелетинский Е., Токарев С.* Указ. соч. С. 12.

³³ *Дьяконов И.* Указ. соч. С. 27.

³⁴ *Мелетинский Е.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 139.

³⁵ *Зуева Т.* Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений. М., 1985. С. 147–148.

³⁶ *Левин А.* Англо-американская фантастика как социокультурный феномен // Вопросы философии. 1976. № 3. С. 146.

³⁷ *Ковский В.* Романтический мир Александра Грина. М., 1969. С. 252.

³⁸ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. М., 1955. С. 44.

³⁹ «Художник ломает естественную связь событий или видоизменяет внешнюю форму вещей в том случае, если она не позволяет ему выразить такие стороны характера, событий, которые в этой связи или этой форме непосредственно не обнаруживаются» (*Мартынов Ф.* Указ. соч. С. 155). «Художественная условность, пересоздание форм, увиденных в жизни, в формы эстетические, отбор и переформирование предметов действительности достигают особой цели... Они предоставляют читателю возможность непосредственно пережить то общее, существенное, что адекватное чувственного облика в жизни не имеет» (*Михайлова А.* Указ. соч. С. 188).

⁴⁰ *Симомян К.* Не цель, а средство // Детская литература. 1976. № 4. С. 8.

⁴¹ *Чапек К.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1975. С. 192.

⁴² *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М., 1992. С. 98–99.

⁴³ *Никольский С.* Научная фантастика и искусство иносказания // Советское славяноведение. 1992. № 1. С. 59.

⁴⁴ *Шехтман М.* Фантастология: поиск сущности // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982. С. 25.

⁴⁵ *Худельман Р.* Указ. соч. С. 887.

⁴⁶ *Осипов А.* Библиография фантастики: Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики. М., 1990. С. 9.

⁴⁷ См., например: *Ефремов И.* «...до равной богам высоты» // Книжное обозрение. 1990. № 23. С. 8; *Гуревич Г.* «Научная фантастика — это лодия для потомков» // Книжное обозрение. 1992. № 9. С. 3.

⁴⁸ Подробнее см.: *Бахтина В.* Эстетическая функция сказочной фантастики. Саратов, 1972; *Чернышева Т.* Природа фантастики. Иркутск, 1984; *Чумаков В.* О разновидностях фантастики в литературе // Литературные направления и стили. М., 1976. С. 365–370; *Чумаков В.* Фантастика и ее виды // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1974. № 2. С. 68–74.

⁴⁹ *Wollheim D.* The Universe makers: Science fiction today. N.Y., 1971.

⁵⁰ *Neff O.* Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice. Praha, 1981.

⁵¹ *Чернышева Т.* Потребность в удивительном и природа фантастики // Вопросы литературы. 1979. № 5. С. 211–232.

⁵² *Manlove C.H.* Modern fantasy: Five studies. Cambridge, 1975. Д. 16.

⁵³ *Amis K.* New maps of hell. London, 1962. Д. 18, 26.

⁵⁴ См.: *Уэллс Г.* Невероятное в повседневном // Вопросы литературы. 1963. № 9. С. 171–176; *Брандис Е.* Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире // Там же. 1977. № 6. С. 97–126; Энциклопедия фантастики. Минск, 1995.

⁵⁵ *Бритиков А.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 4, 10, 11, 18.

⁵⁶ *Черная Н.* В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев, 1972. С. 30.

⁵⁷ *Брандис Е., Дмитревский В.* Зеркало тревог и сомнений // Экспедиция на Землю: Сборник фантастики Англии и США. М., 1965. С. 19.

⁵⁸ *Кагарлицкий Ю.* Уэллс и Жюль Верн // Вопросы литературы. 1962. № 6. С. 107–108.

⁵⁹ *Уэллс Г.* Указ. соч. С. 173.

⁶⁰ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* О современном Жюле Верне — Артуре Кларке и творце роботехники Айзеке Азимове // Библиотека приключений. Т. 16. М., 1969. С. 5–6.

⁶¹ *Манн Т.* Иосиф и его братья: Доклад // *Манн Т.* Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1987. С. 705. Подробнее наша позиция в вопросе о соотношении терминов «научная фантастика» и «социальная фантастика», а также «утопия» и «социальная фантастика» изложена в работах: *Ковтун Е.* Функции условности в художественной системе К. Чапека. Традиция Г. Уэллса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1991; *Ковтун Е.* Фантастика Герберта Уэллса и Карела Чапека // Советское славяноведение. 1991. № 2. С. 75–82; *Ковтун Е.* Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М., 1998.

⁶² Ссылки на эти тексты даются по кн.: *Гернсбек Х.* Ральф 124С 41+: Роман о жизни в 2660 году. М., 1964; *Обручев В.* Плутония. М., 1986; *Толстой А.* Голу-

бные города: Повести и рассказы. Аэлига: Роман. М., 1976; *Степлдон О.* Создатель звезд. М., 1996. В скобках указываются номера страниц.

⁶³ Уэллс Г. Указ. соч. С. 174.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ *Моруа А.* Указ. соч. С. 219.

⁶⁶ *Лем С.* Мир на Земле. Фиаско. М., 1991. С. 13.

⁶⁷ *Брандис Е.* Научная фантастика и моделирование мира будущего // Нева. 1969. № 2. С. 198.

⁶⁸ Смысловая наполненность основных типов образов в РФ (преимущественно для социальной фантастики) подробно рассмотрена в нашей диссертации «Функции условности в художественной системе К. Чапека. Традиция Г. Уэллса» (М., 1991). См. главу 2, часть 4 — «Концепция личности в творчестве Г. Уэллса и К. Чапека».

⁶⁹ *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Предисловие // Рыбаков В. Очаг на башне. Рига, 1990. С. 5.

⁷⁰ *Левин А.* Указ. соч. С. 151.

⁷¹ Разумеется, можно возразить, что в этот же период были созданы «О дивный новый мир» О. Хаксли и «Война с саламандрами» К. Чапека — гораздо более сложные по структуре и интересные в художественном плане романы. Но они основаны на синтезе нескольких типов вымысла (прежде всего рациональной фантастики и сатирической условности), значительно углубляющем их проблематику и расширяющем возможности интерпретации образов. Для романа Чапека мы подробно покажем это в последней главе.

⁷² *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Ответ на анкету // Иностран. лит. 1967. № 1. С. 257.

⁷³ *Булычев Кир.* Статья из будущего // Книжное обозрение. 1989. № 42. С. 3.

⁷⁴ *Кагарлицкий Ю.* Указ. соч. С. 11.

⁷⁵ *Чернышева Т.* Указ. соч. С. 215–217. Однако разрыв в «степени достоверности» между рациональной фантастикой и *fantasy* не так уж принципиален. Трудно не согласиться с А. Сапковским, иронически замечающим: «Убейте меня, дорогие, но я не вижу большой разницы между непроверяемостью волшебной тыквы и непроверяемостью удаленных галактик либо Большого Взрыва. А разговоры о том, что волшебных тыкв не было, нет и не будет, а Большой Взрыв мог некогда иметь место либо еще может когда-нибудь случиться, — для меня дискуссия бесплодная и смешная...» (*Сапковский А.* Вареник, или Нет золота в Серых горах // Если. 1997. № 12. С. 225).

⁷⁶ На самом деле все обстоит как раз наоборот. *Fantasy* — явление сугубо литературное и позднего происхождения. Разумеется, своим существованием она в какой-то степени обязана и архаическому мифу, и фольклорной волшебной сказке, но представляет собой уже более высокую ступень развития эстетики вымысла. В своих фантастических посылках и композиционном строении *fantasy* менее формализована, чем сказка и миф (включая и их современные литературные варианты), и это дает ей большую свободу в построении вымышленных конструкций.

⁷⁷ Разумеется, производимый эффект от реализации f-посылки относителен и может, как мы покажем ниже, по-разному выражаться у героев: от удивления и недоверия до ужаса или восторга. В свою очередь читатель *fantasy* не делается,

конечно, мистиком, оставаясь лишь наблюдателем фантастического сюжета. Многие люди вообще не чувствительны к данному типу вымысла. И все же эмоциональное (а в талантливой *fantasy* и интеллектуальное) воздействие на читателя настолько велико, что знакомство с подобной литературой нередко сказывается на его мировосприятии, изменяя, порой незаметно для него самого, представления об объективной реальности.

⁷⁸ Мы не берем произведения «героической» *fantasy*, так как, во-первых, они менее интересны в художественном плане, чем мистико-философская, метафорическая и «черная» *fantasy*, и, во-вторых, за редкими исключениями созданы во второй половине XX в.

⁷⁹ Энциклопедия фантастики. С. 181.

⁸⁰ Ссылки на тексты произведений даются по кн.: *Майринк Г.* Ангел Западного окна. СПб., 1992; *Грин А.* Бегущая по волнам. Уфа, 1990; *Элиаде М.* Девица Кристина // Иностранная литература. 1992. № 3. В скобках указываются номера страниц.

⁸¹ Для «черной» *fantasy* подобного выбора нет. Фантастический фактор в ней должен быть устранен, поскольку угрожает жизни героев, а часто и существованию мира. Однако и здесь возможны исключения, известные европейскому читателю еще со времен первых литературных версий легенды о Фаусте.

⁸² *Льюис К. С.* Космическая трилогия. СПб., 1993. С. 241.

⁸³ В соответствии с концепцией В. Проппа, развитой затем в трудах Е. Мелетинского, В. Иванова и В. Топорова, фольклорная волшебная сказка хранит следы архаических обрядов инициации и путешествия жреца в иной мир — царство смерти. Иначе говоря, сюжет этой сказки являет собой цепь испытаний, задача которых — выявить магическую оснащенность героя, его умение практически применять навыки, вытекающие из обрядов — практических и мифологических — представлений о бытии, в частности о его сверхъестественных (но не осознающихся таковыми) пластах. Суть не в том, «хорошо» или «плохо» с точки зрения окружающих поступает герой, а в том, насколько верно он воспринимает мир и владеет ли накопленным предшествующими поколениями опытом использования данного мироустройства в собственных интересах. Малейшая ошибка или неточность в воспроизведении магической формулы и выполнении ритуала могут привести к смерти — как нередко приводят «ложных» героев и в современной литературной сказке. С течением времени мифопоэтическая трактовка мира размывается, и магическая, «бытийная» мотивация поведения сказочных персонажей ослабевает, замещаясь требованиями морали, диктуемой определенным типом социума. Теперь сказка испытывает именно добрую волю героя, его умение сочувствовать, помогать, жертвовать собою ради других, сражаясь с тем, что ныне воспринимается человечеством как «зло». Современному же читателю невольно представляется, будто так было всегда и сказка была призвана именно выразить собой извечное стремление к справедливости, к конечной победе добра в отношениях между людьми и во внешнем мире (см., например: *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; *Он же.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 132–152; *Мелетинский Е.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 139–148; *Он же.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы

искусства. М., 1972. С. 149–190; *Иванов В., Топоров В.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974; *Топоров В.* Предыстория литературы у славян: Опыт реконструкции. М., 1998).

⁸⁴ Ср. одно из немногих имеющихся определений литературной волшебной сказки, данное Л. Брауде: «Литературная сказка — авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; *произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения* вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором *волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей*» (*Брауде Л.* К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 36. 1977. С. 234; выделено нами. — *Е. К.*).

⁸⁵ *Медведева Н.* Миф как форма художественной условности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 1.

⁸⁶ *Неелов Е.* Указ. соч. С. 13.

⁸⁷ Мифы народов мира. Т. 1. С. 4.

⁸⁸ *Мелетинский Е.* Указ. соч. С. 295.

⁸⁹ *Медведева Н.* Миф как форма художественной условности: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 7, 63. Термин «архетип» здесь и далее будет использоваться в общепринятом для современного отечественного литературоведения значении — для характеристики «наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных... структур», а не «первичных схем образов, воспроизводимых бессознательно и априорно формирующих активность воображения», как в концепции К. Г. Юнга (Мифы народов мира. Т. 1. С. 110–111).

⁹⁰ Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. С. 876.

⁹¹ *Леонова Т.* Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск, 1982. С. 13.

⁹² Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 30. С. 162–165.

⁹³ *Брауде Л.* Скандинавская литературная сказка. С. 76.

⁹⁴ Помимо цитируемых выше см.: *Брандис Е.* От Эзопа до Джанни Родари / Зарубежная литература в детском и юношеском чтении. М., 1980; *Демурова Н.* О литературной сказке в викторианской Англии // Вопросы литературы и стилистики германских языков. М., 1975. С. 99–167; Зарубежная детская литература. М., 1974; *Зуева Т.* Восточнославянская волшебная сказка в аспекте исторического развития: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995; *Краснова Т.* В ладу со сказкой: Традиция фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в. Иркутск, 1993; *Лупанова И.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959; *Federspiel Chr.* Vom Volksmдrchen zum Kindermдrchen. Wien, 1968; *Lbthi M.* Das Mдrchen. Stuttgart, 1990.

⁹⁵ *Багно В.* Ясновидение былого и чудесного // Книга песчинок: Фантастическая проза Латинской Америки. Л., 1990. С. 5.

⁹⁶ Мы намеренно не акцентируем внимание на принятом разграничении «детской» и «взрослой» литературной сказки и оставляем в стороне все многочисленные дискуссии по данному вопросу. Вероятно, так называемая «детская» сказка

действительно имеет свои содержательные и художественные особенности, но с точки зрения нашего исследования они не представляются существенными.

⁹⁷ [Без подписи.] Льюис Клайв Стэплз // Книжное обозрение. 1994 г. № 40. С. 6.

⁹⁸ Бахтина В. Литературная сказка в научном осмыслении последних десятилетий // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 67–68.

⁹⁹ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937. С. XIV–XV.

¹⁰⁰ Бахтина В. Указ. соч. С. 70.

¹⁰¹ Липовецкий М. Указ соч. С. 28–40.

¹⁰² Зуева Т. Указ. соч. С. 10.

¹⁰³ Подробнее об этом см. в наших работах: Ковтун Е. Функции условности в художественной системе Карела Чапека. Традиция Герберта Уэллса; Ковтун Е. Чешская сатирическая фантастика 1920–1930-х гг. в общеевропейском контексте // *Studia bohemica*. М., 1992.

¹⁰⁴ Ссылки на тексты произведений даются по кн: Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1–2. М., 1987; Толкиен Д. Р. Р. Властелин колец. Л., 1991; Он же. Сильмариллион. М., 1992; Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы. СПб., 1992; Метерлинк М. Пьесы. М., 1958; Барри Д., Крюс Д., Трэверс П. Питер Пэн; Тим Талер, или Проданный смех; Мэри Поппинс. М., 1987. В скобках указываются номера страниц, а для романа Т. Манна — номер тома и страницы.

¹⁰⁵ Подробнее об этом см.: Неелов Е. Натурфилософия русской волшебной сказки. Петрозаводск, 1989; Цивьян Т. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 191–213.

¹⁰⁶ Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 13.

¹⁰⁷ Дараган Н. Очерк жизни и творчества Мирча Элиаде // Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 5–6.

¹⁰⁸ Бахтина В. Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 158.

¹⁰⁹ Неелов Е. Указ. соч. С. 7–9 (выделено нами. — Е. К.).

¹¹⁰ Фродо Торбинс у Толкиена, строго говоря, не человек. Он хоббит, в нем есть что-то от кролика (*hobbit* = *homo* + *rabbit*), и его ноги покрыты длинной мягкой шерстью. Но в противовес всем остальным обитателям Средиземья, от Валаров и Майаров до эльфов, гномов и орков, хоббиты с точки зрения психологии практически ничем не отличаются от людей, что дало повод к интерпретации образа хоббита как «обывателя», «обыкновенного», «маленького человека», в руках которого оказываются в конечном итоге судьбы мира (см.: Курицын В. Мир спасет слабость // Дружба народов. 1992. № 2. С. 229–232).

¹¹¹ Нарушение этических доминант сказки и мифа, равно как и принципа интertextуальной мотивации, может привести к разрушению жанра. Любопытный пример — попытка продолжить толкиеновское повествование в ином психологическом ключе, предпринятая уже в наши дни молодым отечественным автором Ником Перумовым (*Перумов Н.* Кольцо тьмы. СПб., 1993–1996). Полностью сохраняя географию и историю Средиземья, он повествует о приключениях не очень дальних потомков героев Толкиена: хоббита Фолко Брендибека, гнома Строри, принца Темных эльфов и т. п. Их главным антагонистом у Перумова

становится человек по имени Олмер, завладевший волшебным кольцом. Под влиянием кольца происходит психологическое перерождение героя, начинающего служить Злу, и это перерождение Перумов прослеживает значительно более подробно, чем Толкиен. Олмер испытывает внутренние муки, ему не чужды добрые порывы, несколько раз он фактически спасает от смерти Фолко и его друзей. Сочувствует он даже тем народам, с которыми воюет, хотя его войны вызывают тотальное опустошение материка. Согласно философии Олмера, насколько о ней можно судить по его поступкам, правы все (хотя на первое место он ставит понимаемые довольно узко интересы людей в противовес интересам иных разумных существ) и все одинаково подчинены неумолимому року, заставляющему обитателей Средиземья истреблять друг друга. В последней части трилогии Олмер добирается даже до Валинора и сражается с валарами, вместе с автором отнюдь не считая их воплощением абсолютного Добра. Эти сцены интересны как попытка психологически усложнить стилизованную под архаичный миф бинарную толкиеновскую модель бытия. Но смещение нравственных акцентов неизбежно вызывает у читателя недоумение, тем более что взамен разрушенной исконной системы ценностей автор не предлагает ничего. Создается впечатление, будто Олмер действует импульсивно, под влиянием обстоятельств, поддаваясь неконтролируемому порывам. Отсутствие понимания долга делает героя внутренне слабым, а его поступки — лишены выходящего за рамки сиюминутных потребностей смысла. Стройность мироздания необратимо нарушается, и его захлестывает тот самый хаос, против которого, теоретически, продолжают выступать основные персонажи и сам Олмер. Не спасает даже введение в текст нового действующего лица — Великого Орлангура, стоящего вне борьбы Валаров с Морготом и охраняющего Всемирное Равновесие. Лишенные этической однозначности, борющиеся стороны становятся всего лишь выразителями частных мнений относительно целей и принципов собственного существования, а для того, чтобы осознать трагичность и внутреннюю достоверность именно такого устройства бытия, автору не хватает глубины обобщений. В результате повествование опускается до уровня заурядной «героической» *fantasy*, но даже в ее системе координат читатель не в состоянии решить, на чью сторону встать — а потому теряет к событиям интерес.

¹¹² *Аверинцев С.* Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972. С. 146.

¹¹³ Мифы народов мира. Т. 1. С. 110–111.

¹¹⁴ *Пропи В.* Исторические корни волшебной сказки. С. 79.

¹¹⁵ *Неелов Е.* Фантастическое как эстетико-художественный феномен // Эстетические категории: формирование и функционирование. Петрозаводск, 1985. С. 99–101.

¹¹⁶ *Иванова А.* Традиционный чудесный вымысел в русской волшебной сказке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1982. С. 1.

¹¹⁷ Толковый словарь русского языка ограничивается в данном случае лишь замкнутым синонимическим рядом: «*Волшебство* — колдовство, сверхъестественные действия... *Колдовство* — система магических приемов, с помощью которых можно вызвать желательные изменения в окружающей среде при содействии

вии сверхъестественных сил... *Сверхъестественный* — в мистических представлениях — не объяснимый естественным образом, чудесный... *Чудесный* — являющийся чудом, заключающий в себе чудо, волшебный... *Чудо* — в религиозных и мифологических представлениях — явление, противоречащее законам природы и не объяснимое ими, но возможное в следствие вмешательства потусторонней силы...» (Толковый словарь... / Под ред. Д. Ушакова. Т. 1–4. М., 1938).

¹¹⁸ Но в целом опять-таки вернее говорить здесь о следовании не «букве», а «духу» фольклора. В литературной волшебной сказке XX в. связь «чудесных» персонажей и всей «сказочной страны» с фольклорным прототипом может быть едва уловимой — главную роль в их создании играет авторская фантазия. Современная сказка знает самые удивительные миры: «есть страны, где все сделано из конфет, страны, где живут цифры, либо буквы, либо музыкальные инструменты; встречается даже страна домино». Столь же непредсказуемы и герои: «В двадцатом веке написано множество книг о куклах и игрушках, среди которых наибольшую популярность завоевал Винни Пух. За ним появилось еще с десяток плюшевых медвежат, а также обезьяны, слоны, собачки, солдатики и другие игрушки: вырастающая из волшебного зернышка кукла Мирабель у Астрид Линдгрен, Петрушка и актеры кукольного театра у Э. Амден, глиняная птица в повести польской писательницы А. Осецкой “Здравствуй, Евгений!” А в книге итальянцев М. Арджилли и Г. Парки среди людей живет мальчик Гвоздик, целиком сделанный из железа... Много героев-предметов у Д. Биссета: живые вокзалы, бульдозеры, волны, точки, лужа, булочка и даже говорящий день рождения и живой Ух!. А у англичанки Филлис Арк в книге “Чудеса в полночь” оживают вывески в трактирах» (Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке // Детская литература. 1977. № 7. С. 35).

¹¹⁹ Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 203.

¹²⁰ Ляхова В. Категория фантастического в советской драматической сказке для детей // Проблемы метода и жанра. Вып. 7. Томск, 1980. С. 21–22.

¹²¹ Сказки народов мира. В 10 т. Т. 8. М., 1993. С. 8.

¹²² О типах авторства см.: Стеблин-Каменский М. Миф. Л., 1976.

¹²³ Для рассматриваемых в данной главе типов условности принятые в нашем исследовании хронологические рамки (первая половина XX в.) гораздо более относительны, чем для других типов вымысла. Сатира в это время отнюдь не переживает эпохи становления, как НФ, и даже эпохи нового расцвета, подобно *fantasy* и литературному мифу. Философская условность, правда, начинает все более активно использоваться в драматургии, но в притче как жанре существенных изменений не претерпевает. Поэтому мы считаем возможным обращаться за примерами функционирования сатирической и философской условности к европейской прозе и драматургии XIX–XX вв.

¹²⁴ Вулис А. Сатира // Большая советская энциклопедия. Т. 22. М., 1975. С. 608.

¹²⁵ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 25. С. 268.

¹²⁶ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 20.

¹²⁷ Подобное обозначение использовала, например, И. Бернштейн в дискуссии «Литература, документ, факт», проводившейся в 1966 г. журналом «Иностранная литература». По мнению И. Бернштейн, произведения, содержащие

«интеллектуальную конструкцию», успешно конкурируют в XX в. с документальным повествованием. «Потребность в достоверной истине “без дураков”, — писала она, — имеет и другое, казалось бы, противоположное эстетическое преломление. Речь идет о *литературе условной интеллектуальной конструкции*, которую П. Палиевский считает не соответствующей современной тяге, так сказать, к “аутентичности”. Думается, что *откровенная, не претендующая на создание иллюзии условная конструкция*, скажем, у Брехта или у Дюрренматта отвечает тому же эстетическому чувству, которое отвергает иллюзорность. Эта важная тенденция современного искусства выросла парадоксальным образом на той же эстетической почве, что и интерес к литературе факта» (Литература, документ, факт: Творческая встреча в журнале «Иностранная литература» // Иностранная литература. 1966. № 9. С. 193; выделено нами. — *Е. К.*). С точки зрения нашей темы любопытно также, что понятие «интеллектуальной конструкции» у И. Бернштейн порой фактически расширилось до рамок понятия «вторичная художественная условность». «В сегодняшней литературе Чехословакии, — отмечала исследовательница, — можно наблюдать, пожалуй, одинаково интенсивное развитие литературы документа и литературы открытой интеллектуальной конструкции (гротеск, притча, разные виды условности, научная фантастика)» (Там же. С. 193).

¹²⁸ *Борев Ю.* Комическое. М., 1970. С. 174.

¹²⁹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 673.

¹³⁰ *Вулис А.* Серьезность несерьезных ситуаций: сатира, приключения, детектив. Ташкент, 1984. С. 5, 13.

¹³¹ Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона. Т. 25. С. 269.

¹³² Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 20.

¹³³ *Байздренко А.* «Врата рая» Ежи Анджеевского как повесть-парабола // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 1. С. 91.

¹³⁴ *Вулис А.* Указ. соч. С. 13–14.

¹³⁵ Понятие «гротеск» в современном литературоведении поливариантно. Под ним подразумевают, во-первых, «один из видов типизации (преимущественно сатирической), при котором деформируются реальные жизненные соотношения, правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов» (Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. С. 401). В данном случае гротеск синонимичен вторичной условности. Во-вторых, гротеском в более узком смысле именуется художественный прием, представляющий собой «структурное соединение воедино предметов, признаков и частей, принадлежащих к разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого» (*Николаев Д.* Указ. соч. С. 11). Но подразумевает ли подобное «совмещение логически несовместимого» непременно явный вымысел (фантастику)? На сей счет мнения исследователей расходятся. «Гротеском является не всякое преувеличение, а такое, которое носит фантастический характер», — отмечает со ссылкой на Ю. Борев («Гротеск — целенаправленное заострение с помощью фантастического изображения») и А. Бушмина («Гротеск — искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающихся в природе и обществе») Д. Николаев (Там же). По мнению же Ю. Манна, «не фантастика является главной приметой гротеска, она

сама играет в нем роль подчиненную. Больше того — возможен гротеск и без фантастики» (*Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966. С. 21). Точка зрения Ю. Манна представляется нам более справедливой, тем более что давно и обоснованно гротеск находят и в «Ревизоре» Н. Гоголя, и в «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гашека, и в «Процессе» Ф. Кафки. В данной работе гротеск понимается узко (как прием); признается существование двух разновидностей гротеска, содержащего и не содержащего вымысел.

¹³⁶ Ссылки на тексты произведений даются по кн.: *Маяковский В.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988; *Франс А.* Остров пингвинов. М., 1951; *Кафка Ф.* Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991; *Гессе Г.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1994; *Сартр Ж. П.* Философские пьесы. М., 1996. В скобках указываются номера страниц.

¹³⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 673.

¹³⁸ Ср., например, анализ с данных позиций М. Золотоносовым романов А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован»: «Философский контекст естественно сопрягается в произведениях Платонова с современным ему политическим контекстом. Собственно говоря, попытка философского осмысления политических реалий 20-х гг. и создает своеобразие платоновских художественных текстов, являясь одной из главных и принципиальных особенностей... Отсюда наложение политического и философского контекстов, соотносящихся как единичное и общее... отсюда же необычайное внимание и почти исчерпывающее знание социально-политической и идеологической повседневности, которые оказываются, на первый взгляд, всего лишь строительным материалом фантазмагорических сюжетов и образов. Но фантазмагорию выявлял в самой же реальности... безжалостный взгляд философа» (Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 247).

¹³⁹ *Адамович А.* Торжество человека // Вопросы литературы. 1973. № 5. С. 116. По совокупности этих признаков термин «притча» в отечественном литературоведении применяется порой и к явно не содержащим вторичной условности и иносказательной сюжетной конструкции произведениям Л. Толстого, В. Гаршина, М. Горького, Л. Леонова, А. Платонова, В. Быкова (См. об этом: *Ишанова А.* Функции притчи в советской прозе 1970 — начала 1980-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.). Оправдывая подобное определение, А. Адамович пытается выделить две разновидности притчи как жанра: «Притчеобразность в реалистической литературе проявляется по-разному... Наряду с традиционной притчей, требующей “убирания декораций”, обнажения мысли и морали, условности характеров и положений, есть, однако, и иная ее разновидность. Это тоже притча (по оголенности мысли и заостренности “морали”), но с предельно реалистическими обстоятельствами и со всем возможным богатством “диалектики души”» (*Адамович А.* Указ. соч. С. 116). Думается, однако, более справедливым в данном случае является или двойное жанровое определение, например повесть-притча, или просто констатация «притчеобразия». Так поступает, в частности, А. Ишанова, говоря о раннем творчестве Ч. Айтматова. «Считать “Белый пароход” повестью-притчей, — пишет она, — было бы не совсем верно; есть больше оснований говорить о притчеобразии, поскольку индивидуализация характеров, их типизация, четкое

обозначение места и времени действия способствуют доминированию жанровых признаков повести» (Ишанова А. Указ. соч. С. 20).

¹⁴⁰ Ишанова А. Указ. соч. С. 8. Ср. определение Г. В. Ф. Гегелем притчи, наряду с басней, как «изображение отдельного и конкретного явления, исходя из которого становится возможным объяснение всеобщего смысла» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 32), а также формулировку А. Потебни: притча есть «форма параболы или сравнения», где «общее объясняющее представлено постоянно повторяющимися явлениями» (Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 483).

¹⁴¹ Седельник В. Г. Гессе и швейцарская литература. М., 1970. С. 75.

¹⁴² Цит. по: Седельник В. Указ. соч. С. 84.

¹⁴³ Павлова Н. Магический кристалл Германа Гессе // Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1994. С. 21.

¹⁴⁴ Каларашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. С. 12.

¹⁴⁵ Каларашвили Р. Там же. С. 110.

¹⁴⁶ Павлова Н. Указ. соч. С. 27.

¹⁴⁷ Павлова Н. Там же. С. 22.

¹⁴⁸ Цит. по: Сартр Ж. П. Указ. соч. С. 362.

¹⁴⁹ Андреев Л. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. М., 1994. С. 111.

¹⁵⁰ Там же. С. 113.

¹⁵¹ Там же. С. 115.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Намеренная неточность, ирония, «маски» идей, в которые превращаются фантастические образы, заимствованные из мифа, не позволяют говорить применительно к драме Сартра о синтезе мифологической и философской условности, хотя, подчеркнем еще раз, четко отграничить случаи «чистого» использования философской (да и сатирической) условности от их синтеза с другими типами вымысла достаточно сложно.

¹⁵⁴ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 10, 131.

¹⁵⁵ Грин А. Указ. соч. С. 78.

¹⁵⁶ Симонян К. Указ. соч. С. 8.

¹⁵⁷ Ссылки на текст произведений даются по кн: Чапек К. Война с саламандрами; Вайс Я. Дом в тысячу этажей. М., 1986.; Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Минск, 1988; Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991. В скобках указываются номера страниц.

¹⁵⁸ Обзор соответствующей критической литературы можно найти в: Бэлза И. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-78: Литературно-теоретические исследования. М., 1978. С. 156–248; Вулис А. Поэтика «Мастера и Маргариты» // Звезда Востока. 1990. № 10–11; Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1965; Казаркин А. Истолкование литературного произведения: вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Кемерово, 1988; Никольский С. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973; Утехин Н. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: об источниках действительных и мнимых // Русская литература. 1979. № 4. С. 89–109.

¹⁵⁹ Никольский С. Указ соч. С. 265, 267.

¹⁶⁰ Толстой Н. Из географии славянских слов: 1. «Дождь». 2. «Саламандра» // Вопросы славянского языкознания. Вып. 6. М., 1962. С. 147.

¹⁶¹ Малевич О. Карел Чапек. Изд. 2-е. М., 1989; Бернштейн И. Карел Чапек: Творческий путь. М., 1969; *Burjáněk F.* Karel Čapek. Praha, 1978.

¹⁶² Никольский С. Указ. соч. С. 262.

¹⁶³ Малевич О. Указ. соч. С. 202.

¹⁶⁴ См., например: Абдуллина Г. О композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1985. С. 55–63; Альми Н. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979. С. 16–40; Андреев М. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 148–154; Бэлза И. Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83; Виноградов И. Завещание мастера // Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 335–381; Вулис А. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991; Гаврюшин Н. Литострон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 75–88; Галинская И. Криптография романа «Мастер и Маргарита» // Галинская И. Загадки известных книг. М., 1986. С. 65–125; Дмитриева Л. Время и пространство в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 230–231; Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцири // Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52; Ионин Л. Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 44–55; Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 35–54; Ладыгин М. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и традиции романтического романа: К вопросу о типологии жанра // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1981. С. 109–128; Лескисс Г. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: манера повествования, жанр, макрокомпозиция // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 38. 1979. № 1. С. 52–59; Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев, 1990; Фиалкова Л. К генеалогии «Мастера и Маргариты» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 40. 1981. № 6. С. 532–537; Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253; Яновская Л. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: о тайнах романа «Мастер и Маргарита» // Таллин. 1987. № 4. С. 101–113; Haber E. C. Mythic structure of Bulgakov's «Master and Margarita» // The Russian Review. 1975. Vol. 34. № 4. P. 412–420.

¹⁶⁵ Кушлин О., Смирнов Ю. Указ. соч. С. 153.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Яновская Л. Творческий путь М. Булгакова. М., 1983. С. 280.

¹⁶⁸ Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите». С. 50.

¹⁶⁹ Гаспаров Б. Указ. соч. С. 96–97.

¹⁷⁰ Кушлин О., Смирнов Ю. Указ. соч. С. 153.

¹⁷¹ Дмитриева Л. Указ. соч. С. 230.

¹⁷² Гаспаров Б. Указ. соч. С. 97.

- ¹⁷³ Утехин Н. Указ. соч. С. 103.
- ¹⁷⁴ *Кораблев А.* Время и вечность в пьесах М. Булгакова // Михаил Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 39.
- ¹⁷⁵ *Затонский Д.* Указ. соч. С. 75.
- ¹⁷⁶ Там же. С. 78.
- ¹⁷⁷ *Днепров В.* Метафорический роман Франца Кафки // Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 466.
- ¹⁷⁸ *Чапек К.* Собр. соч. Т. 5. С. 186.
- ¹⁷⁹ Ср. авторскую трактовку аналогичной ситуации в одноименном рационально-фантастическом рассказе Р. Брэдли (см. рассказ «Превращение» в сб.: *Брэдли Р.* О скитаньях вечных и о Земле. М., 1987). Его герой, некий Смит, после странной болезни, во время которой он, к растерянности врачей, подобно гусенице провел несколько дней в образовавшемся вокруг него коконе, обрел сверхчеловеческие способности и без каких-либо технических приспособлений улетел из больничного сада. Внешне схожий с новеллой Кафки сюжет Брэдли наполнен противоположным смыслом: Грегор при всей необычности нового облика остается человеком, Смит, внешне не меняясь после превращения, быть им перестает.
- ¹⁸⁰ *Магомедова Д.* «Никому не известный композитор — однофамилец...»: О семантических аллюзиях в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 38. 1979. № 1. С. 54.
- ¹⁸¹ *Манн Т.* Иосиф и его братья: Доклад. С. 702.
- ¹⁸² *Нуйкин А.* Фантастика как эстетическая проблема // Детская литература. 1976. № 6. С. 11.
- ¹⁸³ *Никольский С.* Научная фантастика и искусство иносказания // Советское славяноведение. 1992. № 1. С. 70.

Научное издание

Елена Николаевна Ковтун

ПОЭТИКА НЕОБЫЧАЙНОГО:

художественные миры фантастики,
волшебной сказки, утопии,
притчи и мифа
(На материале европейской литературы
первой половины XX века)

Редактор

Е. Г. Домогацкая

Корректор

Е. Г. Домогацкая

Технический редактор

З. С. Кондрашова

Художник

Л. Г. Шайхулова

Компьютерная верстка

Е. Н. Ковтун

Изд. лиц. № 040414 от 18.04.97.
Подписано в печать 16.11.99.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 19,25. Уч.-изд. л. 16,7.
Тираж 300 экз. Заказ .

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета.
103109, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

12 Центральная типография Министерства обороны.
121019, Москва, Староваганьковский пер., д. 17.