Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В.А. БОНДАРЕНКО»

На правах рукописи

Коробейникова Юлия Сергеевна

СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации
(филологические науки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Пыхтина Юлиана Григорьевна

Оренбург – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ 15

1.1 Понятие фантастики в литературоведении 15

1.2 Жанровые разновидности современной фантастической литературы 27

1.3 Особенности русской фантастической прозы XIX – начала XX вв. 39

1.4 Специфика художественного пространства в фантастической литературе 47

1.5 Ключевые пространственные образы в фантастических жанрах 57

ГЛАВА 2. ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XIX – НАЧАЛА XX ВВ. 66

2.1 Художественное пространство в фантастических повестях с предпосылками жанра фэнтези 68

2.2 Функциональные особенности пространственной организации фантастических повестей с предпосылками жанра ужасов 104

2.3 Семантика фантастического элемента, организующего пространство в произведениях с предпосылками научной фантастики 114

2.4 Организация художественного пространства в произведениях с предпосылками утопии 131

2.5 Семантика и функции художественного пространства в произведениях с предпосылками антиутопии 144

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 162

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 168

ВВЕДЕНИЕ

В середине 20-х и в 30-е годы XIX века в русской литературе проза начинает преобладать над поэзией. Самым распространенным прозаическим жанром становится повесть – историческая, бытовая, фантастическая и др. Начало фантастических повестей относится к тому времени, когда в литературе сложилось романтическое направление. Немецкие романтики (Э.Т.А. Гофман, Л. Тик и др.), интересуясь народной сказочностью, определили содержательные и композиционные особенности нового жанра, которые сначала усвоили, а затем и преобразовали авторы русской литературы (А. Погорельский, А.А. Бестужев-Марлинский и др.). Знакомство русских писателей с авторами французской «неистовой» школы (В. Гюго, О. де Бальзак, Ш. Нодье), с романом Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец», с повестью «Вампир» (в то время приписывалась Дж. Байрону), с критическими трудами В. Скотта, в которых поднималась проблема фантастики в литературе, также способствовало развитию русской фантастической прозы.

Фантастический элемент литература освоила с незапамятных времен. И в древние времена, и в средневековье человек пытался объяснить непонятные предметы или явления природы, сложные и противоречивые ситуации общественной жизни и исторические события вмешательством потусторонних сил, Божественным Промыслом. В литературе фантастика способствовала глубокому пониманию жизни, но делала она это по особым законам (показывала столкновение двух миров – реального и сверхъестественного, влияние потустороннего мира на привычный ход вещей, на волю и сознание человека).

Интерес к фантастике как таковой продолжается на протяжении всего девятнадцатого столетия (творчество А.К. Толстого (ранние фантастические произведения «Упырь», «Семья вурдалака» «Встреча через триста лет», «Амена»), И.С. Тургенева («таинственные» повести) и др.), а с начала XX века фантастическое начало реализуется в самых разных жанрах (антиутопия

В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста», научно-фантастическая повесть А.И. Куприна «Жидкое солнце»). Сложность и неоднозначность фантастики породили целый спектр научных проблем, связанных с историей ее происхождения и развития, выявлением жанровых особенностей и т.д. Однако до сих пор не существует общепринятого научного определения *фантастики*. Существующие исследовательские толкования термина разнообразны: о фантастике говорится как об уникальном способе изображения художественного мира и обнаруживаемых неправдоподобных в нем явлений[1]; как о разновидности литературы, в которой вымысел писателя от изображения неправдоподобных предметов простирается до создания нереального мира[2]; как о типе художественной образности, связанном с нарушением (смещением, слиянием) границ «возможного» и «невозможного»[3].

Под *фантастикой* в нашей работе понимается вид художественной литературы, в которой обнаруживаются неправдоподобные явления, ситуации, причудливые образы, рожденные воображением на основе несвойственных обыденной действительности представлений. Основным элементом фантастической литературы служит именно *фантастическое*, т.е. неправдоподобные или необычные с точки зрения реальности качества и свойства, которые приобретают привычные и обыденные предметы и явления.

Степень научной разработанности проблемы. Вопросы становления и развития фантастической литературы уже привлекали внимание ученых: признанные во всем мире исследования М.М. Бахтина о Ф. Рабле и Н.В. Гоголе[4], В.Я. Проппа о сказке[5], работы А.Ф. Бритикова[6], В.И. Бугрова[7],

---

[1] Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия [под ред. А.В. Луначарского]. М.: Наука, 1973; Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время; Российский государственный гуманитарный университет, Центр типологии и семиотики фольклора. М.: Форум, 2015. 214 с.

[2] Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

[3] Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 357 с.

[4] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.

[5] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб: Питер, 2021. 576 с.

[6] Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. 447 с.

Г.И. Гуревича[8], Е.В. Жаринова[9], Ю.И. Кагарлицкого[10], Е.Н. Ковтун[11], В.М. Неелова[12], Е.Д. Тамарченко[13], Н.И. Черной[14], Т.А. Чернышевой[15], С.Г. Шафикова[16] и др.

В последние десятилетия особый научный интерес представляют такие современные фантастические жанры, как фэнтези (С.М. Болдырева[17], А.Д. Гусарова[18], Я.В. Королькова[19], О.П. Криницына[20], Е.А. Сафрон[21]), научная фантастика (Е.В. Абраменко[22], Д.И. Старцев[23]), антиутопия (А.Н. Воробьева[24], Е.Ю. Козьмина[25]).

Ю.И. Кагарлицкий («Что такое фантастика?», 1974) характеризует литературные традиции современной фантастики, рассматривая историю современной зарубежной фантастики на примере творчества Рабле, Свифта, Вольтера, Верна и Уэллса. Г.И. Гуревич («Беседы о научной фантастике», 1983)

---

[7] Бугров В.И. 1000 ликов мечты: О фантастике всерьез и с улыбкой: Очерки и этюды. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1988. 282 с.

[8] Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике: Кн. для учащихся. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1991. 158 с.

[9] Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики: монография. 4-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2021. 184 с.

[10] Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 347 с.

[11] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

[12] Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.

[13] Тамарченко Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики: типологическая характеристика: дис. … кандидата филологических наук. Донецк, 1969. 286 с.

[14] Черная Н.И. Проблемы развития научной фантастики в русской советской литературе на современном этапе: дис. … кандидата филологических наук. Киев, 1969. 343 с.

[15] Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. университета, 1985. 336 с.

[16] Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. 288 с.

[17] Болдырева С.М. Лексические маркеры художественной картины мира М. Семёновой в контексте лингвокультурной специфики жанра «славянское фэнтези»: на материале романа «Валькирия»: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2020. 214 с.

[18] Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореферат дис. … кандидата филологических наук. Петрозаводск, 2009. 22 с.

[19] Королькова Я.В. Две модели фэнтези в современной русской литературе: романы М.В. Семеновой о Волкодаве, М.Г. Успенского о Жихаре: дис. … кандидата филологических наук. Томск, 2012. 256 с.

[20] Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: дис. … кандидата филологических наук. Пермь, 2011. 173 с.

[21] Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX – начала XXI веков: дис. … доктора филологических наук. Саранск, 2021. 437 с.

[22] Абраменко Е.В. Категории метатекста и времени как прагматический способ смыслообразования в научно-фантастическом повествовании Курта Воннегута: дис. ... кандидата филологических наук. Ростов-на-Дону, 2021. 191 с.

[23] Старцев Д.И. Творчество А.Р. Беляева и традиции научно-фантастической прозы в русской литературе второй половины XX в.: дис. … кандидата филологических наук. Саранск, 2021. 219 с.

[24] Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... доктора филологических наук. Самара, 2009. 528 с.

[25] Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: на материале русской литературы XX века: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2005. 222 с.

для определения природы фантастики обращается к истокам научно-фантастического жанра. Т.А. Чернышева («Природа фантастики», 1985) предлагает классификацию фантастических произведений, выделяет типы фантастических образов и разновидности повествования в современной фантастике, а также исследует ее происхождение и развитие. В.М. Неелов («Волшебно-сказочные корни научной фантастики», 1986) показывает генезис научно-фантастического жанра в историческом и общелитературном контексте. С.Г. Шафиков («Философская фантастика Станислава Лема», 2020), рассматривая современные фантастические жанры, выявляет мотивы утопического жанра в научной фантастике, а также определяет место научно-фантастического жанра в литературной фантастике.

К современным исследованиям, посвященным русской фантастической литературе XIX – начала XX веков, относятся работы А.Е. Ануфриева «Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX века» (2002)[26], О.И. Виноградовой «Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века» (2013)[27], В.В. Королевой «"Гофмановский комплекс" в русской литературе конца XIX – начала XX веков» (2020)[28], Д.Д. Николаева «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза (2006)[29], Е.Г. Чернышевой «Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века (2000)[30] и др.

Изучение семантики художественного пространства стало возможным благодаря исследованиям отечественных литературоведов: М.Д. Ахундова[31],

---

[26] Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в.: Эволюция, поэтика: дис. … доктора филологических наук. М., 2002. 381 с.
[27] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.
[28] Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... доктора филологических наук. Владимир, 2020. 338 с.
[29] Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза: дис. ... доктора филологических наук в форме науч. доклада. М.: Изд-во «Наука», 2006. 688 с.
[30] Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века: дис. ... доктора филологических наук. М., 2000. 314 с.
[31] Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. 222 с.

М.М. Бахтина[32], Д.С. Лихачева[33], Ю.М. Лотмана[34], С.Ю. Неклюдова[35], В.Я. Проппа[36], В.Н. Топорова[37], Б.А. Успенского[38], П.А. Флоренского[39] и др.

В последние десятилетия к проблеме художественного пространства обращались М.А. Бердникова[40], Н.А. Вальянова[41], С.С. Жданов[42], Н.И. Комкова[43], К.Ю. Пауэр[44], О.А. Пороль[45], Ю.Г. Пыхтина[46], С.Н. Сорока[47], Н.К. Шутая[48] и др.

Также есть отдельные работы, посвященные фантастической прозе, в которых рассматривается категория пространства (труды О.С. Бочковой[49], И.Ю. Вагановой[50], А.В. Григоровской[51], И.Ф. Замановой[52],

---

[32] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. С. 234-408.

[33] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя, 1997. 550 с.

[34] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.

[35] Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время; Российский государственный гуманитарный университет, Центр типологии и семиотики фольклора. М.: Форум, 2015. 214 с.

[36] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб: Питер, 2021. 576 с.; Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. СПб: Питер, 2021. 256 с.

[37] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227-284.

[38] Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 223 с.

[39] Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

[40] Бердникова М.А. Жанровая специфика художественного пространства: полифонический роман Ф.М. Достоевского: дис. … кандидата филологических наук. М., 2020. 203 с.

[41] Вальянов Н.А. Художественный мир М.А. Тарковского: пространство, время, герой: дис. … кандидата филологических наук. Красноярск, 2018. 234 с.

[42] Жданов С.С. Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века: дис. … доктора филологических наук. Томск, 2019. 455 с.

[43] Комкова Н.И. Лексико-фразеологическое пространство художественной прозы Б.В. Шергина: дис. … кандидата филологических наук. М., 2021. 217 с.

[44] Пауэр К.Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева: дис. … кандидата филологических наук. М., 2018. 280 с.

[45] Пороль О.А. Библейский дискурс и онтологическое пространство в русской поэзии первой трети XX века: дис. ... доктора филологических наук. М., 2017. 321 с.

[46] Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – начала XXI вв.: дис. ... доктора филологических наук. М., 2014. 346 с.

[47] Сорока С.Н. Художественное пространство поэзии Сергея Михайловича Соловьева в контексте лирики 1900–1920-х годов: дис. … кандидата филологических наук. Мытищи, 2022. 173 с.

[48] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв.: дис. … доктора филологических наук. М., 2007. 468 с.

[49] Бочкова О.С. Категории модальности, времени и пространства в жанре научной фантастики: на материале русско- и английских текстов: автореферат дис. … кандидата филологических наук. Саратов, 2006. 25 с.

[50] Ваганова И.Ю. Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики: на материале творчества А. и Б. Стругацких: дис. … кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2009. 181 с.

[51] Григоровская А.В. Пространственно-временная организация и мотивная структура в антиутопии 2000-х годов: «ЖД» Д. Быкова и «Метро 2033» Д. Глуховского: дис. ... кандидата филологических наук. Тюмень, 2012. 198 с.

О.С. Карандашовой[53] и др.). Однако в отечественной науке проблема пространственной организации русской фантастической прозы в период ее становления и развития до сих пор не подвергалась специальному изучению. **Актуальность** исследования определяется важностью рассмотрения художественного пространства в русской фантастической прозе в период ее зарождения и формирования, недостаточной изученностью художественного пространства в фантастических произведениях и возрастающим интересом отечественных литературоведов к специфике пространственной организации литературных произведений, относящихся к жанрам современной фантастики.

Объект исследования – произведения русской фантастической прозы XIX – начала XX вв., в которых прослеживается становление современных жанров фантастической литературы.

Предмет исследования – семантика и функции художественного пространства в русской фантастической литературе названного периода.

Цель диссертационной работы: проанализировать специфику художественного пространства в русской фантастической прозе XIX – начала XX вв.

Для достижения поставленной цели необходимо решить несколько конкретных **задач**, а именно:

– выявить характерные особенности фантастической литературы;

– описать специфику русской фантастической прозы XIX – начала XX вв.;

– рассмотреть принципы организации художественного пространства в фантастической литературе;

– определить семантику художественного пространства в произведениях русской фантастической прозы XIX – начала XX вв.;

---

[52] Заманова И.Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: дис. ... кандидата филологических наук. Орел, 2000. 186 с.

[53] Карандашова О.С. Художественное пространство «украинских» сборников Н.В. Гоголя: «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»: дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 2000. 155 с.

– проследить функционирование художественного пространства в русской фантастической прозе XIX – начала XX вв.

Теоретико-методологическая основой исследования стали литературоведческие труды, в том числе исследования, посвященные проблемам художественного пространства и жанра М.М. Бахтина[54], Н.С. Болкуновой[55], Л.В. Бугровой[56], В.Э. Вацуро[57], Ю.В. Доманского[58], Е.В. Жаринова[59], Е.И. Зейферт[60], О.А. Клинга[61], А.В. Коровина[62], Д.С. Лихачева[63], Ю.М. Лотмана[64], Д.М. Магомедовой[65], Ю.В. Манна[66], В.М. Марковича[67], Ю.В. Подковырина[68], В.Я. Проппа[69], Ю.Г. Пыхтиной[70],

[54] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 392 с.; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Писатель, 1963. 363 с.; Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. С. 234-408.

[55] Болкунова Н.С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя: дис. ... кандидата филологических наук. Саратов, 1999. 201 с.

[56] Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 2004. 188 с.

[57] Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: «Новое литературное обозрение», 2002. 544 с.

[58] Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: дис. … кандидата филологических наук. Тверь, 1998. 184 с.

[59] Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики: монография. 4-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2021. 184 с.; Жаринов Е.В. «Фэнтези» и детектив – жанры современно англо-американской литературы: монография. М.: Международная академия информатизации, 1996. 128 с.

[60] Зейферт Е.И. Жанровые процессы в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв.: дис. … доктора филологических наук. Караганда, 2007. 522 с.

[61] Клинг О.А. В.Я. Брюсов – журналист в литературно-эстетической борьбе конца XIX – начала XX века: дис. … кандидат филологических наук. М., 1981. 246 с.

[62] Коровин А.В. Жанры литературной сказки и фантастической новеллы в эпоху романтизма // Преподаватель XXI век. 2008. № 3. С. 130-136.

[63] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя, 1997. 550 с.

[64] Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. Тарту, 1986. С. 36-43.; Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. Вып. 720. Тарту, 1986. С. 3-6.; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.; Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.

[65] Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезариус: Материалы и исследования: сборник статей. Российский государственный гуманитарный университет; под редакцией Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтмана, А. Садецкого. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. С. 164-174.

[66] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.

[67] Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост. и авторы комментариев А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, М.А. Турьян и др.; авт. вступ. статьи В.М. Маркович, с. 5-47. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 672 с.

[68] Подковырин Ю.В. Пространственность и временность художественного смысла // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. Ч. 2. С. 172-181.

[69] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб: Питер, 2021. 576 с.

[70] Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – начала XXI вв.: дис. ... доктора филологических наук. М., 2014. 346 с.

Н.Д. Тамарченко[71], Е.А. Тозыяковой[72], В.И. Тюпы[73], Н.К. Шутой[74] и др., а также научные изыскания фантастиковедов А.Ф. Бритикова[75], О.И. Виноградовой[76], Г.И. Гуревича[77], Ю.И. Кагарлицкого[78], Е.Н. Ковтун[79], Е.Ю. Козьминой[80], Б.А. Ланина[81], В.Я. Малкиной[82], Е.М. Неелова[83], Е.Д. Тамарченко[84], Ц. Тодорова[85], Н.И. Черной[86], Т.А. Чернышевой[87], С.Г. Шафикова[88] и др.

Для реализации поставленных задач мы используем следующие **методы исследования**: описательный, сравнительно-исторический, структурно-семантический и типологический.

Материалом исследования послужили произведения О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны» (1832), «Ученое путешествие на Медвежий остров» (1833), Н.А. Полевого «Блаженство безумия» (1833), К.С. Аксакова «Облако» (1837), В.Ф. Одоевского «Косморама» (1839), М.Л. Михайлова «За пределами истории» (1869), А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» (1892), В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» (1904–1905), П.Л. Драверта

---

[71] Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра: монография. М.: Интрада, 2007. 255 с.

[72] Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореферат дис. … кандидата филологических наук. Томск, 2007. 18 с.

[73] Тюпа В.И. Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. 212 с.

[74] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв.: дис. … доктора филологических наук. М., 2007. 468 с.

[75] Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. 447 с.

[76] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.

[77] Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике: Кн. для учащихся. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1991. 158 с.

[78] Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 347 с.

[79] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

[80] Козьмина Е.Ю. Фантастика начала XX века в жанровом освещении // Научный диалог. 2017. № 6. С. 148-157.

[81] Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 154-163.; Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. … доктора филологических наук. М., 1993. 350 с.

[82] Малкина В.Я. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория: дискурсивно-визуальные аспекты // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. С. 25-69.

[83] Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.

[84] Тамарченко Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики: типологическая характеристика: дис. … кандидата филологических наук. Донецк, 1969. 286 с.

[85] Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу; пер. с фр. Б. Нарумова. М.: РФО Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.

[86] Черная Н.И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. 228 с.

[87] Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. университета, 1985. 336 с.

[88] Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. 288 с.

«Повесть о мамонте и ледниковом человеке» (1909), А.И. Куприна «Жидкое солнце» (1912), В. Хлебникова «Кол из будущего» (1914–1915), включенные в антологию «Русская фантастическая проза XIX – начала XX вв.» под ред. Ю.М. Медведева[89]. Выбор материала обусловлен тем, что данные произведения мало изучены, относятся к разным жанровым формам и охватывают более чем вековой интервал (XIX – начало XX вв.), позволяя проследить этапы становления и формирования современных жанров фантастической литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Характерной особенностью фантастической литературы является фантастический элемент, наделяющий предметы и явления неправдоподобием и нехарактерными им свойствами. Содержательная сторона фантастических образов и ситуаций связана с генетикой фантастических жанров, восходящих к мифу, сказке, карнавальной традиции.

2. Период развития отечественной фантастики совпал с процессом формирования фантастической повести, ставшей основой для таких современных жанров фантастической литературы, как фэнтези, литература ужасов, научная фантастика, утопия, антиутопия.

3. Функционально-семантический подход к анализу фантастической литературы позволил нам разработать типологию фантастического элемента, формирующего фантастическое пространство и тем самым определяющего жанр фантастического произведения. В ходе диссертационного исследования были описаны следующие фантастические элементы – *научный, fantasy, сказочный, мифологический, философский, фантасмагорический*.

4. Семантика фантастического пространства – это его наполненность фантастическими элементами, специфичными для каждого жанра. Так, фантастические повести с предпосылками жанра фэнтези (О.И. Сенковский «Большой выход у сатаны», Н.А. Полевой «Блаженство безумия», К.С. Аксаков

[89] Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. 480 с.

«Облако», А.П. Апухтин «Между жизнью и смертью») имеют установку на игру, мистичность, перемещение героя вне времени и вне пространства; сюжет фантастических повестей с предпосылками жанра ужаса (В.Ф. Одоевский «Косморама») разворачивается на границе двух миров (реального и потустороннего), создающих атмосферу страха и напряжения, свойственную для «готической» литературы; в научно-фантастических повестях (П.Л. Драверт «Повесть о мамонте и ледниковом человеке», А.И. Куприн «Жидкое солнце») возможная реальность моделируется описанием научных технологий; фантастические произведения утопического повествования (М.Л. Михайлов «За пределами истории», В. Хлебников «Кол из будущего») наполнены специфическими фантастическими образами, восходящими к мифам о «золотом» веке и потерянном рае; фантастические произведения антиутопического повествования (О.И. Сенковский «Ученое путешествие на Медвежий остров», В.Я. Брюсов «Республика Южного Креста») восходят к карнавальной традиции, переходящей в псевдокарнавал: от смеха к страху.

5. Художественное пространство в фантастической литературе выполняет традиционные пространственные функции: *жанрообразующую, психологическую, характерологическую, сюжетообразующую*, главной из которых является жанрообразующая функция. Однако в каждом из жанров иерархия функций изменяется: в фэнтези на первое место после жанрообразующей выходят сюжетообразующая и характерологическая функции, в научной фантастике – сюжетообразующая, в литературе ужасов, в утопии и антиутопии – психологическая.

Научная новизна диссертации заключается в следующем: впервые рассмотрены семантика и функции художественного пространства в фантастических произведениях О.И. Сенковского, Н.А. Полевого, К.С. Аксакова, А.П. Апухтина, В.Ф. Одоевского, П.Л. Драверта, А.И. Куприна, М.Л. Михайлова, В. Хлебникова, В.Я. Брюсова; описана специфика пространственной организации русской фантастической литературы XIX – начала XX вв.; разработана типология фантастического элемента в русской

фантастической прозе XIX – начала XX веков, на основе которой определяется жанровая разновидность фантастического произведения; выявлены предпосылки становления таких жанров современной фантастической литературы, как фэнтези, литература ужасов, научная фантастика, утопия, антиутопия.

Теоретическая значимость заключается в определении функционально-семантических особенностей пространственной организации русской фантастической прозы XIX – начала XX вв., в разработке типологии фантастического элемента, ставшего основой для выделения жанровых разновидностей фантастической прозы, а также обоснованием зарождения и развития основных жанров современной фантастики.

Практическая значимость диссертации связана с актуальностью темы и новизной исследования. Его результаты могут быть использованы преподавателями вузов при чтении курса лекций по теории литературы, истории русской литературы, в спецкурсах по анализу художественного произведения. Материалы и выводы могут также стать базой для дальнейших разработок в области типологии художественного пространства, а также истории становления фантастических жанров.

Апробация исследования: основные результаты исследования представлены в виде докладов и сообщений на XXVI Международной научно-практической конференции «Российская наука в современном мире» (Москва, 2019 г.), Всероссийской научно-методической конференции (с международным участием) «Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры» (Оренбург, 23–25 января 2019 г.), научной конференции кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка «Современные аспекты филологических исследований» (Оренбург, 2022 г.), LIII Международной научно-практической конференции «Advances in Science and Technology» (Москва, 2023 г.).

По теме исследования опубликованы 4 статьи в рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и

науки РФ: «Мир науки и образования» (февраль 2022 г., декабрь 2022 г.), Litera (сентябрь, 2024 г.), Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки (июль, 2025 г.), а также глава в коллективной монографии.

Структура работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, 2 глав, в каждой из которых по 5 параграфов, заключения и списка использованных источников, включающего 260 наименований.

ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

1.1 Понятие фантастики в литературоведении

Фантастика известна искусству с незапамятных времен, она неотделима от понятия художественной условности. Об условности искусства писал еще Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» (336–322 гг. до н.э.), где обозначил задачу поэта – «говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться»[90], определяя тем самым для художественного произведения установку на вымысел.

В «Краткой литературной энциклопедии» (1978) *условность* рассматривается как специфический принцип художественного изображения, включающий в себя сознательное отступление от жизнеподобия[91]. В литературоведении принято отделять первичную условность от вторичной. Первичная условность отличается реалистичностью повествования, вторичная в свою очередь намеренно искажает реальность.

Обычно фантастика воспринимается как вторичная условность. В «Литературной энциклопедии» (1939) Б. Михайловский определяет *фантастику* как «изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы»[92]. В «Краткой литературной энциклопедии» (1978) представлено следующее определение *фантастики*: «специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественный форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, "чудесно",

[90] Аристотель. Об искусстве поэзии / перев. В.Г. Аппельрота. М.: Гослитиздат, 1957. С. 67.
[91] Дмитриев В.А. Условность // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. С. 744.
[92] Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия [под ред. А.В. Луначарского]. М.: Наука, 1973. С. 652.

сверхъестественно»[93]. Данные определения объединяет мысль о том, что ключевым в создании фантастического мира становится неправдоподобный элемент, который в какой-то степень узнаваем, однако одновременно несет в себе признаки иррациональности. Согласно дефиниции, приведенной в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А.Н. Николюкина, фантастика – это «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, "чудесного мира"», а также отмечается, что «в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического – реального»[94]. Мы видим, что в разных литературных энциклопедиях *фантастика* определяется и как художественный способ описания действительности, и как литературный метод, и как разновидность литературы. Таким образом подчеркивается неоднородность и многозначность данного определения.

Из представленных выше толкований мы можем заключить, что фантастика является отдельным видом художественной литературы, который создает вымышленный мир посредством образа особого типа, обладающего высокой степенью условности. Этот фантастический образ дает литературному произведению свободу художественной формы, а также широкий круг идейно-тематических установок для самого автора.

На данном этапе стоит разграничить понятия *фантастика* и *мистика* как типы художественного вымысла. Поскольку мистика – это «религиозная практика, имеющая целью переживание в экстазе непосредственного "единения" с абсолютом, а также совокупность теологических и философских доктрин, оправдывающих, осмысляющих и регулирующих эту практику»[95], а фантастика – это особый способ создания художественного мира, который

---

[93] Нудельман Р.И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. С. 887.
[94] Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 119.
[95] Аверинцев С. София–Логос. Словарь // Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 311.

строится на основе фантастического допущения, т.е. введения в произведение элемента. Этот элемент возможен или невозможен в обыденной действительности.

А.М. Лобин подчеркивает, что окончательного слияния фантастики и мистики не происходит в силу их разной исходной природы, так как писатель-мистик изначально описывает мир, в существование которого он верит, а писатель-фантаст – мир заведомо вымышленный[96]. Однако авторская вера слабо поддается научному анализу, поэтому объектом исследования может служить лишь представленный художественный мир, а результатом – описание этого мира, который может основываться на мифологических, научных, религиозных и др. представлениях.

Фантастику используют самые разные жанры для любого условного построения. Ю.В. Манн, например, сближает ее с преувеличением, так как и фантастика, и преувеличение смещают, искажают реальные явления действительности. По мнению исследователя, такой вид фантастики также используют гротеск и сатира[97].

Следует сказать и о термине «фантастическое». С.П. Лавлинский и А.М. Павлов определяют *фантастическое* как «тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ "возможного" и "невозможного"»[98]. Того же мнения придерживается и В.Я. Малкина[99]. Нарушение указанных границ связано со столкновением читателя и/или героя с явлениями, которые выходят за рамки того, что принято считать понятным и привычным.

---

[96] Лобин А.М. Мистика и фантастика как типы художественного вымысла в современной ретроспективной прозе и антиутопии // Вторые Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема, Самара, 28–30 марта 2013 года / Ответственный редактор А.Ю. Нестеров. Самара: Самарский государственный аэрокосмический университет им. академика С.П. Королёва, 2014. С. 77-88.

[97] Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 181 с.

[98] Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 278.

[99] Малкина В.Я. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория: дискурсивно-визуальные аспекты // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сборник статей. [Б.м.]: Издательские решения, 2017. С. 25-69.

Разрабатывая теорию фантастической литературы, Ц. Тодоров отграничивает *фантастическое* от смежных явлений – *странного* и *чудесного* по принципу соответствия природе и ее естественным законам[100]. Предложенное исследователем разделение *фантастического*, *странного* и *чудесного* на три самостоятельных жанра мы не будем принимать во внимание, однако саму идею разграничения этих понятий считаем плодотворной. Так «странное» мы будем определять как непривычное для человека явление или событие, но вполне возможное в реальной действительности. «Чудесное» же мы представляем как знамение (например, в житиях святых), свидетельствующее о чем-то и поучающее чему-либо. Собственно «фантастическое» должно вызывать у героев и читателя некоторое сомнение, неуверенность в том, что все описанное происходило на самом деле. Аналогичную точку зрения высказывает и Ю. Кагарлицкий[101]. Для рассмотрения художественного пространства в фантастических произведениях мы отводим особое место именно *фантастическому*, которое является стержневым элементом фантастической литературы.

Под *фантастическим* мы будем понимать все то, что не соответствует правдоподобию с точки зрения героя или читателя. В это понятие может входить как непосредственное вмешательство ирреальных сил, так и приобретение бытовыми предметами и явлениями несвойственных им качеств (например, изменение формы, цвета и т.д.) с какой-то определенной целью.

Определение фантастики как изображения не существующих в реальной действительности явлений не учитывает «прозрачности» и зыбкости границ между действительным и «возможными» мирами. «Возможный мир» предполагает один из вариантов развития каких-либо событий, т.е. является таким же познаваемым, как и реальный мир. Вместе с тем интуитивно понятно, что именно «фантастика» зависит от «действительности», а не наоборот, хотя представления о реальности так же изменчивы, как изменчивы представления о

[100] Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу; пер. с фр. Б. Нарумова. М.: РФО Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.
[101] Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 347 с.

фантастическом. То, что считалось вымыслом еще сто лет назад (сапоги-скороходы, волшебное блюдце, показывающее, кто где находится, ковер-самолет и др.), стало обыденностью.

О соотношении реального и фантастического писал В.А. Дмитриев на примере «таинственных» повестей И.С. Тургенева в работе «Реализм и художественная условность» (1974): «… цель автора не то, чтобы создать эффект правдоподобия, нет, рассказчик настаивает на полной реальности изображаемого. Здесь уже нет места фантазии, недоверие к ситуации должно быть исключено, заменено удивлением, загадочностью, но в то же время уверенностью, что все так и было»[102]. Здесь отмечается одна из особенностей фантастики – опора на «привычную» и узнаваемую читателем и автором действительность, незнакомая ранее сторона которой выводит и героя, и читателя на иной уровень понимания/или непонимания описываемых событий.

Оппозиция реального и фантастического создает особый художественный мир. Ю.В. Манн в «Поэтике Гоголя» разрабатывает типологию фантастического, опираясь на изучение характера взаимоотношений категорий «реальное» и «фантастическое» в творчестве Н.В. Гоголя[103]. Первым типом Ю.В. Манн называет *прямую (явную)* фантастику. Она действует в прошлом временном плане, а фантастические события сообщаются автором-повествователем или персонажем, выступающим основным повествователем. Прямая фантастика воздействует на повествовательный сюжет, действия персонажей, создавая особый фантастический мир, где граница между реальным и фантастическим становится прозрачной. В литературном произведении прямая фантастика представлена образами, в которых персонифицировано ирреальное злое начало. Подаваться фантастическое может в сочетании с комическими, а также с прозаически бытовыми деталями, которые умело использовали еще немецкие романтики. Традиция комической

[102] Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. М.: Сов. писатель, 1974. С. 92-93.
[103] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.

подачи фантастического в свою очередь восходит к средневековому гротескному искусству.

Второй тип – *завуалированная (неявная)* или *двойственная* фантастика представляет собой попытку автора ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжетное повествование, в ход событий, в поступки героев и т.д. Создается завуалированная фантастика с помощью *фантастической предыстории, слухов, рассказов и предположений, сна, случайных и странных совпадений, предчувствий*. Важной особенностью становится параллелизм реального и фантастического планов, который определяет двойственность изображенных событий.

Третий тип – *нефантастическая* фантастика уходит в быт, в вещи, в поведение людей и их мысли. Из художественного мира полностью исключается носитель фантастики (образы инфернальных сил – черт, дьявол и т.д., а также лица, вступившие с ними в контакт и ставшие проповедниками их влияния). В произведении остаются лишь импульсы подобного «инфернального» воздействия, которые таким образом освобождались от своего источника и становились анонимными. Такие элементы нефантастической фантастики, как *алогизм в речи персонажей и в их поступках, неожиданные свойства обыкновенных вещей, странное в поведении вещей, дорожная путаница, странные имена и фамилии персонажей* и др. создают особый мир перевернутых отношений, нарушенных связей[104].

Ю.В. Манн также обращает внимание на то, что гоголевская фантастика *редуцировала двоемирие* (термин Ю.В. Манна). Если романтики сохранили представление о существовании двух миров, где мир идеальный, как бы он ни был затенен, всегда стоял рядом с миром реальности, то у Н.В. Гоголя контуры обоих миров слились, определяя специфику его фантастики.

---

[104] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. С. 55-129.

Наблюдения Ю.В. Манна способствовали глубокому изучению истории отечественной фантастики (мы отмечаем работы Е.В. Грековой[105], И.Л. Золотарева[106], О.А. Павловой[107], Е.В. Панитковой[108], Е.Ю. Питерцевой[109], А.В. Федорова[110], Л.Л. Фиалковой[111], О.А. Фоминой[112] и др.).

Ряд исследователей придерживается мнения о родстве фантастики со сказкой, которая восходит к мифу в стадии его разложения. Ю.И. Кагарлицкий подчеркивает, что фантастику с мифом роднит вера в несуществующий мир[113]. Проблема отношений мифа с фантастикой становилась краеугольным камнем многих исследований отечественных фантастиковедов (О.И. Виноградовой[114], Н.И. Черной[115], Т.А. Чернышевой[116] и др.). Фантастика – дитя нового времени. Она возникла тогда, когда нарушилось древнее синкретическое мышление, в котором рациональное и духовное были неразделимы. Фантастика является закономерным следствием этого разрушения, результатом распада первоначального единства на «мозаику вероятного и невероятного» в обыденной действительности. Словом, фантастика возникает в результате разложения мифа, когда рядом с верой встает неверие. На протяжении веков сохранялось состояние некой полуверы, когда человеческое сознание

---

[105] Грекова Е.В. Герой русской романтической литературы: Пробл. генезиса и типологии: дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 1997. 363 с.
[106] Золотарев И.Л. Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме: дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 1999. 178 с.
[107] Павлова О.А. Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков: Проблема жанрового мышления: дис. ... кандидата филологических наук. Волгоград, 1998. 298 с.
[108] Паниткова Е.В. Традиции русской классики в творчестве В.С. Маканина 1980–1990 годов: Ф.М. Достоевский, М.А. Булгаков: дис. ... кандидата филологических наук. Орел, 2004. 173 с.
[109] Питерцева Е.Ю. «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А.С. Пушкина: Проблема преемственности: дис. ... кандидата филологических наук. Череповец, 2000. 188 с.
[110] Федоров А.В. Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. М., 1997. 242 с.
[111] Фиалкова Л.Л. Гоголевская традиция в русской фантастической прозе начала XX века: дис. ... кандидата филологических наук. Рига, 1984. 183 с.
[112] Фомина О.А. Фантастика как конструктивный элемент прозы Ф.М. Достоевского: дис. ... кандидата филологических наук. Самара, 1999. 159 с.
[113] Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 347 с.
[114] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.
[115] Черная Н.И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. 228 с.
[116] Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. университета, 1985. 336 с.

допускает, хотя и с оговоркой, существование сверхъестественных явлений[117]. Зато, как отмечает Т.А. Чернышева, нынешним представлениям о мире мифологические образы и понятия уже не соответствуют, т.е. для современности фантастична вся мифология вообще. Однако А.Ф. Лосев подчеркивает, что миф более реален, чем сама реальность[118], поскольку окружающая действительность – это лишь несовершенное отражение потустороннего мира. Фантастика в свою очередь представляет собой интерпретацию реальности, т.е. всегда будет ощущать свою зависимость от нее и свою неполноту по отношению к ней. Миф требует веры и не допускает сомнения, в то время как фантастика заставляет в себя верить, чтобы научить сомневаться. Отсюда вытекает такая характерная особенность фантастики, как двойственность ее природы.

Сказка является более устойчивым порождением мифологического сознания. Эта реликтовая форма мифа дожила до наших дней без видимых эстетических потерь. Отстраненный от практической жизни миф со временем эстетизировался в форме сказки и тем самым помог заложить основы фантастики. Н.И. Черная пишет, что «корни литературной фантастики уходят в устное народное творчество, в народную мифологию и поверья»[119], которые определяют содержательную сторону фантастических образов в литературе. Те необыкновенные образы, которые мы встречаем в фантастических произведениях разных авторов, связаны с мифологическими и сказочными представлениями. Осознание таких представлений в роли фантастических и делает миф сказкой, а миф и сказка продолжают существовать в современной литературе уже в качестве фантастических произведений.

Ю.И. Кагарлицкий рассматривает фантастику как самостоятельный предмет исследования, а не только как литературный прием[120]. Такая

---

[117] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 35-36.
[118] Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Издательство АСТ, 2021. 448 с.
[119] Черная Н.И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. С. 7.
[120] Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 347 с.

постановка проблемы связана с теми изменениями, которые претерпела фантастика XX века. Эти изменения определили возникновение научной фантастики, «всплески» которой наблюдались еще в XIX веке. Однако лишь в XX веке научная фантастика оформилась окончательно в самостоятельный жанр фантастической литературы. Подобное мы наблюдаем и с популярным на сегодняшний день жанром фэнтези.

Современная фантастика имеет множество загадок. Одна из них связана с попыткой «воспринять научную фантастику как особый метод или сумму приемов (создание иллюзии правдоподобия с помощью научных подробностей, "остранения")»[121], которая немедленно лишает научную фантастику собственной истории. Мы же, читатели XXI века, воспринимаем произведения научной фантастики уже не просто как фантазию или сказку, а как быль будущего.

В современном литературоведении принято рассматривать фантастику как жанр и как прием. Фантастический жанр определяет целое литературное произведение, а фантастика как прием используется в различных литературных жанрах для самых разных целей: для популяризации науки, или для романтической героики, или для сатиры и т.п. Невозможно представить себе жанр, охватывающий все литературные произведения, содержащие фантастический (сверхъестественный) элемент, ведь в таком жанре оказались бы произведения Гомера, У. Шекспира, М.А. Булгакова. Наличие фантастического элемента не позволяет характеризовать тексты этих авторов «ближайшим образом»[122].

Разграничение жанра и приема в фантастике совпадает с чередованием фантастического элемента по степени его значимости для литературного произведения. Варьирование этого элемента позволяет проводить различие между *формальной* и *содержательной* фантастикой, по В.М. Чумакову[123]. К

---

[121] Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. университета, 1985. С. 68.

[122] Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу; пер. с фр. Б. Нарумова. М.: РФО Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 44.

[123] Чумаков В.М. Фантастика как литературно-художественное явление: автореферат дис. … кандидата филологических наук. М., 1977. 18 с.

содержательной фантастике можно отнести, например, повесть Н.В. Гоголя «Нос» (1832–1835), где фантастической идее подчиняется все художественное повествование, а повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» (1834) – к формальной фантастике, где фантастический элемент служит обрамлением, литературным приемом.

Опираясь на опыт современных исследователей, Т.А. Чернышева предлагает разграничить собственно фантастику (самоценную) от фантастической художественной условности. Это необходимо, по мнению исследователя, поскольку дальнейшая попытка отделить произведения внутри самой фантастики будет только множить определения. В одних произведениях фантастический образ выполняет функцию литературного приема и тогда оказывается одной из составляющих вторичной художественной условности (у В.М. Чумакова этот прием называется «формальной фантастикой»). Однако существуют произведения, в которых фантастический образ или идея становятся главным содержанием литературного произведения, главной целью автора. Этот тип фантастических произведений В.М. Чумаков называет «содержательной фантастикой», а Т.А. Чернышева – «самоценной» фантастикой. Самоценная фантастика распадается на повествование сказочного типа и повествование о необычайном и удивительном. По словам Т.А. Чернышевой, первое обязано своим происхождением карнавалу, второе – развитию потребности человека в удивлении (научная фантастика представляет собой такой пример).

О.И. Виноградова разделяет точку зрения Т.А. Чернышевой, подчеркивая, что литературная фантастика опирается на карнавальную традицию, которая наделяет ее характерной чертой – необходимостью игры как особого познания действительности и как эстетического начала деятельности человека[124]. Мысль о генетической связи фантастической литературы с карнавалом будет применена нами при дальнейшем рассмотрении художественного пространства

[124] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.

в русской фантастической прозе XIX – начала XX вв., поэтому мы подробнее остановимся на традициях карнавала, рассмотренных М.М. Бахтиным в фундаментальном труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и эпохи Возрождения»[125].

По утверждению М.М. Бахтина, карнавал был вторым лицом мира, второй жизнью народа, в основу которой был положен смех. Карнавал стирал все социальные, моральные и этические нормы, создавая определенные правила игры, по которым все жили во время проведения карнавальных празднеств. Карнавальный смех, как и сам карнавал, всенароден (смеются все без исключения), универсален (смех направлен на всех и на все) и амбивалентен (он веселый и одновременно высмеивающий, он рождает и хоронит). Карнавальное мироощущение придерживалось так называемой логики «шиворот-навыворот», которая подразумевала перестройку мира, выворачивая его наизнанку и осознавая иллюзорность такой перестройки.

Изменение внешности (ряженье) с помощью маски, вывороченного тулупа или просто обмазывания мукой, сажей и проч. является центральным моментом карнавального празднества. Таким образом передавалась та топографическая динамика, которую исследователь назвал перемещением «верха и низа» (например: в космическом плане – земля вместо неба; в социальных отношениях – низшие сословия вместо высших и др.). Условием же реализации карнавальных празднеств служило «веселое место» (например, ярмарочная площадь) и «веселое время» (например, смена времен года, сбор урожая).

По мнению Т.А. Чернышевой, карнавальная перестройка имела для народа познавательное значение. Играя с миром, человек познавал его, испытывая на прочность, и искал границы его возможностей. Карнавал передал искусству свою способность свободно играть с миром, что отразилось и в фантастических произведениях. Литературоведы отмечают карнавальные

[125] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.

элементы в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя[126], в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О.И. Сенковского[127], в фантастических повестях А.Ф. Вельтмана[128] и т.д.

Фантастическая литература выступает в роли эксперимента писателей-фантастов, стремящихся создать в определенной степени иной мир в соответствии со своими представлении о том, каким он может быть, или показать скрытые смыслы, спрятанные в привычном и обыденном, размышляя о вечном.

Одной из важнейших особенностей фантастики является игра, которая позволяет создать такую «действительность», где нечто невероятное с точки зрения обыденности преобразуется в условно возможное. В отличие от исторической прозы, фантастическая проза позволяет авторам создавать практически любые условия и ситуации. Писатель-фантаст чувствует себя творцом в полной мере, обретая свободу в возможности реализации самых смелых замыслов (вспомним машину времени в научной фантастике). Авторы фантастических произведений большое значение придают пространству и самой обстановке при создании фантастического мира, которому так важна «внутренняя логичность/нелогичность реальности».

Таким образом, фантастика представляет собой отклонение от привычного и обыденного. Само определение фантастики связывается с пониманием соответствия или несоответствия обыденной действительности. Фантастика в литературоведении рассматривается как жанр и как прием. Данное разграничение определяется степенью значимости фантастического элемента. В современном литературоведении существует несколько классификаций фантастики. Фантастика генетически связана с архаичными мифом, сказкой и карнавалом.

---

[126] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.

[127] Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореферат дис. … кандидата филологических наук. Томск, 2007. 18 с.

[128] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.

1.2 Жанровые разновидности современной фантастической литературы

Если каждый интуитивно понимает разницу между реалистической прозой и фантастикой, то разницу между видами фантастики, между формальной фантастикой и содержательной понять труднее. Также сложно отделить научную фантастику от других жанров фантастической литературы.

Широкий диапазон жанровых, идейных, стилевых и прочих характеристик определяет разнообразие моделей художественного мира, создаваемых фантастической литературой. С.Г. Шафиков выделяет следующие жанровые виды фантастики: 1) классическая сказка, 2) фэнтези, 3) литература ужасов, 4) научная фантастика[129]. Рассмотрим некоторые особенности названных жанровых разновидностей фантастической литературы.

В ходе нашего исследования мы под *классической* сказкой (термин С.Г. Шафикова) будем понимать *литературную* сказку. В отечественном литературоведении для обозначения произведений, ориентированных на сказочные каноны и составляющих преимущественно детское и легкое чтение, долгое время употреблялся термин «литературная сказка». Вслед за М.Н. Липовецким мы будем понимать под литературной сказкой «произведения, в которых аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей "памяти жанра" волшебной сказки»[130].

Прототипом *литературной сказки* служит народная волшебная сказка. Изображаемый художественный мир в литературных произведениях этого жанра подчинен канону фольклорной сказки. К традициям народной сказки

---

[129] Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. 288 с.

[130] Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: на материале русской литературы 1920-1980-х годов. Свердловск, 1992. С. 155.

относятся, например, восприятие чуда как обыденность, а также статичность героев, когда персонажи строго делятся на «добрых» и «злых», и их этическая предопределенность, при котором главный злодей получает наказание, а добрый герой – награду за свои действия[131]. Отступление от сказочной народной поэтики (например, когда «добрый» герой переходит в разряд «злых», и наоборот) трансформирует сказку в *фэнтези*.

Вопрос о соотношении литературной сказки и фэнтези стал актуальным еще в конце 1980-х гг., когда отечественный читатель знакомится с переводными произведениями Дж.Р.Р. Толкиена, У. Ле Гуин, Р. Говарда и др., отмеченными словом «фэнтези». В современном отечественном литературоведении нет общепринятого толкования понятия «фэнтези». Исследователи определяют *фэнтези* как «вид фантастической литературы или литературы о необычном, основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению»[132]; как литературный жанр, который «возник на основе переосмысления авторами традиционного мифологического и фольклорного наследия»[133]. А.Ю. Лебедев и И.В. Эйдемиллер отмечают, что «мир фэнтези – это пропущенные через современное сознание и ожившие по воле автора древние мифы, легенды, сказания»[134]. Таким образом, для фэнтези характерна естественность фантастических явлений и событий, не требующих никакой мотивировки и логического толкования. Художественный мир произведений этого жанра наполнен мифологическими и сказочными образами, выражающими индивидуально-авторский замысел.

---

[131] Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. С. 15-17.
[132] Гопман В.Л. Фэнтези // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1162.
[133] Добровольская О. Фэнтези и фольклор // Литература. 1996. № 43. С. 13.
[134] Эйдемиллер И. Мир фэнтези // М.: Звезда. 1993. № 10. С. 205.

Сам термин «фэнтези» появился в 60–70-х гг. XX века, и лишь на исходе двадцатого столетия о жанре фэнтези стали говорить как о феномене. При этом, рассматривая художественное пространство в фантастических повестях XIX – начала XX вв. О.И. Сенковского, Н.А. Полевого, К.С. Аксакова, А.П. Апухтина, мы обнаружили в них характерные для жанра фэнтези черты (нарушение баланса добра и зла, наличие фантастического элемента, допускающего существование потустороннего мира и др.). Это позволяет говорить нам о том, что, во-первых, русская фантастическая проза XIX – начала XX вв. не имеет четких жанровых форм фантастической литературы; во-вторых, что процесс становления и развития фэнтези начался задолго до признания исследователями самоценности этого жанра.

Литературную сказку и фэнтези объединяет естественность чуда, связанная с традициями волшебной сказки, для которой чудо в структуре сказочного мира служит неотъемлемой частью действительности (например, наличие волшебных предметов, сказочных существ, вмешательство сверхъестественных сил). Сходство этих жанров проявляется и на уровне создания образов персонажей, разделенных на «добрых» и «злых». Изображение героев литературной сказки довольно схематично, так как автор наделяет их несколькими качествами, неизменно проявляющимися на протяжении всего повествования. Герои фэнтези также представляют схематичное воплощение определенных качеств, типов поведения, однако «добрые» могут попасть в число «злых», и наоборот. Схематичность построения сюжета позволяет главному герою фэнтези установить равновесие между добром и злом, порядком и хаосом, светом и тьмой порой ценой собственной жизни. Обращение авторов фэнтези к мифам приводит к усложнению художественного мира произведений: сказочная модель сочетается с мифологическими сюжетами, мотивами (например, мотив двойничества).

Таким образом, литературную сказку и фэнтези следует рассматривать как два самостоятельных жанра фантастической литературы, восходящих к

общей фольклорной основе, но по-разному осваивающих ее опыт. Для авторов литературной сказки фольклор служит неким фундаментом, на котором надстраивается образ современного писателю мира. Фэнтези же использует архаичный материал для создания новых, собственных миров. Помимо этого, свойственная фэнтези игра с действительностью искажает схему баланса добра и зла.

Современный *жанр литературы ужасов, или horror,* возник в эпоху английского предромантизма на основе готического романа конца XVIII века, истоки которого следует искать еще в средневековой литературе. К особенностям жанра ужасов относятся установка писателя на динамическое повествование, авантюрные сюжетные построения, а также сильный элемент развлекательности. Именно эти установки позволяют проводить параллели между готическим романом XVIII века и современным жанром horror.

Повествовательный сюжет произведений жанра ужасов связан с чувством страха перед сверхъестественными явлениями, нарушающими привычный порядок вещей. Среди характерных признаков этого жанра Е.В. Жаринов выделяет: наличие сюжетных архетипов (к примеру, архетип дома становится излюбленным местом описания действий); связь с принципом романтического двоемирия; влияние готической традиции на формирование жанра ужасов и др. Сходство литературы ужаса с готическим романом и с романтической эстетикой отражается в устойчивых сюжетных архетипах (дом-призрак, зло внутри, зло вовне и т.д.), которые становятся *клише* для авторов, пишущих в данном направлении:

1. «История о доме, находящемся во власти призраков». Дом-призрак становится сосредоточением греха и опасности и теряет основную функцию «защиты». В дальнейшем авторы наделяют данный архетип способностью воздействовать на обитателей «дома».

2. «Повествование о монстрах». Фантастические существа (призраки, живые мертвецы и проч.), которые являются необходимым элементом для готического романа, переходят в литературу ужасов.

3. «География» в жанре ужаса заставляет переосмыслить рациональную концепцию мира, обращая внимание на нечто непознанное, таинственное, находящееся за границами привычного мировосприятия. В произведениях данного жанра параллельные миры соприкасаются с реальной действительностью, нарушая привычный ход вещей[135].

Отечественное литературоведение долгое время оставалось в стороне от исследования влияния европейской литературной готики на русскую прозу. В фундаментальной работе В.Э. Вацуро определяется готический роман как «целостная и хорошо структурированная система, порожденная предромантической эстетикой и философией; эта последняя определила характер конфликта, расстановку действующих лиц, иерархию мотивов и сумму повествовательных приемов; она создала и специфические романные модели»[136]. Единство повторяющихся элементов поэтики, т.е. тематики, композиции, стилистики, позволяет говорить о традициях готического романа, которые наследует жанр ужаса.

К устойчивым признакам готического жанра относится специфический хронотоп, на котором базируется повествовательный сюжет. Канон жанра определяет основное место действия, находящееся на границе двух миров, реального и потустороннего. Готический сюжет отражает борьбу этих миров, добрых и злых сил. В сюжете также необходима таинственная атрибутика (зеркало, свечи, загадочные знаки, древнее проклятие), а также имеют место повторяющиеся мотивы (мотив сна, послание незнакомца, мотив инцеста и др.). Помимо этого, канон готического жанра определяет контрастную характеристику героев: молодая девушка – злодей.

В русской литературе готический жанр нашел выражение в произведениях средней и малой формы (повестях, рассказах, новеллах, эссе). Среди русских произведений, перенявших традиции готического романа, исследователи называют «Остров Борнгольм» (1793) Н.М. Карамзина, «Замок

[135] Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики: монография. 4-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2021. С. 89-108.
[136] Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: «Новое литературное обозрение», 2002. С. 3.

Венден» (1821) А.А. Бестужева-Марлинского и др. Однако историческая и литературная эпохи, индивидуально-авторский стиль повлияли на видоизменение устойчивых характеристик готического романа. Отметим, что в русской готической традиции изменяется хронотоп (изображается привычное для русского человека окружение), появляется новый тип героя, имеющий иную систему ценностей. Так, границы готического канона изменяются, образуя синтез и трансформацию в русской культуре.

Литература жанра ужаса, основываясь на традиции готического романа, усиливает эффект потрясения следующими приемами:

1 прием террора – нагнетание страха жуткой атмосферой и напряжением;

2 прием хоррора – изображение сверхъестественного для создания эффекта и атмосферы страха;

3 прием отвращения – детализированное изображение страшных событий[137].

Таким образом, фантастический элемент, переходящий из готического романа в литературу ужаса, создает атмосферу ужаса и страха; влияние готического романа и романтической эстетики отражается на устойчивых сюжетных образах (например, дом теряет функцию «защиты»); романтические традиции определяют пространственную организацию литературы ужасов (место действия находится на границе реального и потустороннего).

Еще одним жанром фантастической литературы является *научная фантастика*. Вслед за С.Г. Шафиковым определим следующие особенности научно-фантастического жанра: 1) рациональное объяснение необычных событий; 2) изображение «странного, но реального» мира, который при эмпирической проверке вызывает сомнения в возможности существования; 3) имеет три основные фигуры: ученый, обыватель, «чудесный персонаж»: самый распространенный герой жанра – «ученый», представляющий позицию науки; «обыватель» предстает неискушенным наукой человеком; «чудесный

[137] Рыкунов С.В. Жанр ужаса и его влияние на литературу // Молодежь и XXI век – 2016: Материалы VI Международной молодежной научной конференции. В 4-х томах, Курск, 25-26 февраля 2016 года. Том 2. Курск, 2016. С. 231-233.

персонаж» – необычный человек или странное существо и т.д.[138]. Немаловажной чертой научной фантастики служит наличие принципа достоверности. Данный принцип используется для убеждения читателя в том, что описываемые события действительно имели место (или будут иметь). Е.Н. Ковтун выделяет несколько способов создания данного принципа: во-первых, с помощью кольцевого обрамления сюжета нефантастическими эпизодами экспозиции и эпилога: знакомство с героями, а нередко и сама завязка действия происходят в обыденных обстоятельствах, часто с уточнениями дат и географических пунктов; во-вторых, подчеркивается «обыкновенность» героев. Их поведение в фантастических обстоятельствах сохраняет естественность и обставляется множеством реалистических деталей[139]. Персонажи научной фантастики быстро адаптируются к необычайному, помогая сделать то же самое читателю.

В отечественном литературоведении существует проблема фольклорно-литературных взаимосвязей. В.М. Неелов в монографии «Волшебно-сказочные корни научной фантастики»[140] рассматривает связь поэтики научной фантастики с традицией фольклорной сказки. Мысль о близости фольклорной сказки и научной фантастики выражалась многими писателями. Так, классик научной фантастики А.Р. Беляев писал: «Всем известны сказочные сапоги-скороходы, ковер-самолет, волшебные зеркала, при помощи которых можно видеть на далекое расстояние. Подобные сказки – предшественники научной фантастики»[141]. Г.И. Гуревич подчеркивал, что «научная фантастика продолжает линию тех волшебных сказок, которые выражали мечту человека о власти над природой»[142]. Данные суждения объединяет мысль о волшебной сказке как начальном этапе становления фантастики.

---

[138] Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2020. С. 39-40.
[139] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 87-89.
[140] Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.
[141] Беляев А.Р. Создадим советскую научную фантастику // Детская литература. 1938. № 15-16. С. 1.
[142] Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике: Кн. для учащихся. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1991. С. 22.

Таким образом, фантастический элемент формирует модель научно-фантастического мира, фольклорно-сказочная традиция в свою очередь служит фундаментом для изображения «странного, но вполне реального» мира научной фантастики.

Исследуя фантастику, мы обнаружили, что многие ученые относят утопию и антиутопию к жанрам фантастической литературы (например, М.И. Мещерякова выделяет утопию и антиутопию как жанры фантастики в предисловии к справочнику «Русская фантастика XX века в именах и лицах»[143], а также авторы учебного пособия «Русская проза конца XX века» поднимают вопрос о принадлежности утопии и антиутопии к жанрам фантастики[144]). Следовательно, рассмотрим эти жанры как фантастические.

В переводе с древнегреческого утопия означает «место, которого нет». Впервые это слово встречается в философском произведении Томаса Мора «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» (1516). В.А. Чаликова определяет утопию как литературный жанр, который близок научной фантастике и который описывает идеальную модель построения общества. Утопия, пишет исследователь, отличается от антиутопии созданной автором-утопистом моделью «лучшего» общества[145]. Утопия рисовала нечто нереальное как существующее, поэтому, фантастическое, воображаемое во все эпохи было их необходимым элементов. Фактически антиутопия является логическим развитием утопии. Слово «антиутопист» как противоположность «утописту» впервые употреблено английским философом Джоном Стюартом Миллем в 1868 году. Сам термин антиутопия как литературный жанр ввели Гленн Негли и Макс Патрик, составляя антологию утопий «В поисках утопии» (1952)[146]. В

[143] Русская фантастика XX века в именах и лицах: справочник / под ред. М.И. Мещеряковой. М.: Мегатрон, 1998. 136 с.
[144] Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич и др.; под ред. Т.М. Колядич. М.: Академия, 2005. 420 с.
[145] Чаликова В.А. Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий // Социокультурные утопии XX в. Реф. сб. ИНИОН РАН. 1986. Вып. 3. С. 92-166.
[146] Шепелева Ю.Е. Антиутопия как жанр фантастической литературы // Вестник магистратуры. 2015. № 11-4 (50). С. 13-15.

научном дискурсе термин утопия иногда заменяется, словом, эвтопия (с древнегреческого означает «хорошее место»), а термин антиутопия заменяется, словом, дистопия (с древнегреческого означает «нехорошее место»).

В утопическом повествовании находит свое воплощение миф о «золотом веке». В словаре «Мифы народов мира» мы находим следующее определение «золотого века»: это «мифологическое представление, существовавшее в античном мире, о счастливом и беззаботном состоянии первобытного человечества. Отчетливее всего это представление выражено в поэме «Труды и дни» Гесиода и в «Метаморфозах» Овидия»[147]. В «Большом толково-фразеологическом словаре» «золотой век» истолковывается как век Сатурна, без горя, забот и тяжких трудов[148]. Люди в это время жили в гармонии и любви, не знали войн и разногласий; они не были подвержены болезням, смерть была скорее похожа на сон; им не приходилось трудиться, так как земля сама плодоносила. Схожие с античным мифом о «золотом веке» представления можно найти и у других народов. Они отразились в скандинавской, египетской, персидской, китайской мифологиях. Образ золотого века из античной мифологии переходит и в европейскую литературу. Например, этот образ питал веру в «естественного человека» в литературе XVI–XVIII вв. (М. Монтень, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро и др.), а в XIX веке активно использовался в литературе социалистов-утопистов (Р. Оуэн, Ш. Фурье и др.); в русской литературе XVIII–XIX вв. этот образ был воспринят как элемент античной образности в поэтике классицизма, как принадлежность жанра идиллии, в этом качестве был развит и переосмыслен М.В. Ломоносовым, А.П. Сумароковым, Г.Р. Державиным и др. Изображение золотого века в прошлом человечества приводит к размышлению об утрате райского состояния, о грехопадении и рождает надежду на возвращение благоденствия в будущем. Недовольство существующим миропорядком и желание построить прекрасный новый мир отразились в устойчивых формах утопических произведений (отметим «Европейские

[147] Мифы народов мира: энциклопедия: в двух томах / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980-1982.
[148] Михельсон М.И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона. М.: Си ЭТС, 2004.

письма» (1820) В.К. Кюхельбекера, «4338-й год: Петербургские письма» (1835) В.Ф. Одоевского и др.).

Если утопия в современном употреблении означает идеальный общественный строй, антиутопия, наоборот, обозначает общество с преобладанием негативных черт развития. Б.А. Ланин отмечает, что главным структурным стержнем для антиутопии служит псевдокарнавал[149]. Разница между карнавалом, рассматриваемым М.М. Бахтиным, и псевдокарнавалом сводится к тому, что карнавал основывается на амбивалентном, двойственном смехе, а псевдокарнавал – на абсолютном, безусловном страхе. Именно страх создает особую атмосферу «антиутопического» мира.

Влияние карнавальных элементов также наблюдается при организации антиутопического пространства. Иногда автор напрямую говорит, что все происходящее – розыгрыш, возможный путь развития событий. В некоторых произведениях эта роль отводится повествователю антиутопических событий, который обращает внимание читателя на инсценировку тех или иных сюжетных ситуаций. Такой прием связан с мотивом увенчания-развенчания карнавального короля, отмеченным еще М.М. Бахтиным.

Немаловажную роль в антиутопии играет ритуал. Ритуализация жизни способствует борьбе с непокорностью отдельной личности. Сюжетный конфликт возникает тогда, когда герой отказывается от назначенной роли в ритуальном действии и выбирает собственный путь.

Отдельные исследования посвящены рассмотрению пространственно-временных отношений в антиутопии (работы А.В. Григоровской[150], Е.Ю. Козьминой[151], П.Ю. Повалко[152] и др.). Литературоведы отмечают использование в антиутопическом сюжете приема трансформации временных

---

[149] Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 154-163.

[150] Григоровская А.В. Пространственно-временная организация и мотивная структура в антиутопии 2000-х годов: «ЖД» Д. Быкова и «Метро 2033» Д. Глуховского: дис. ... кандидата филологических наук. Тюмень, 2012. 198 с.

[151] Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2005. 222 с.

[152] Повалко П.Ю. Семиозис текстовых категорий времени и пространства в современном русском романе-антиутопии: дис. ... кандидата филологических наук. М., 2018. 173 с.

структур (путешествие во времени, перенесение действия в иное время и др.), заимствованного у научной фантастики. Пространство же в антиутопии всегда ограничено и замкнуто. Характерное литературной антиутопии ограниченное пространство не дает героям ощущения душевного комфорта. Все события и перемены в антиутопическом мире не имеют качественного значения, герой будто живет «во чреве кита», как пишет Дж. Оруэлл: «Пусть снаружи бушует: ураган, разбивающий в щепки все линкоры мира, – сюда донесется лишь слабое эхо. Даже движение самого кита для пребывающего внутри останутся едва ощутимыми»[153].

В современном литературоведении ученые рассматривают вышеназванные жанры фантастической литературы отдельно, при этом авторы в каждом жанре выделяют его разновидности. К примеру, Е.Н. Ковтун разработала следующую классификацию разновидностей фэнтези, основанную на различающихся задачах и роли фантастического элемента в произведениях этого жанра:

1) мистико-философское фэнтези: фантастический элемент определяет содержание и смысл повествования. Для главного героя здесь характерно стремление к познанию мира, таинственного и скрытого от простого обывателя. Постепенное «узнавание» иного мира со временем открывает герою истинный смысл бытия (в качестве примеров исследователь приводит творчество прозаиков второй половины XIX века: О. де Бальзака, О. Уайльда, М. Корелли; среди отечественных авторов в начале XX века к фэнтези обращаются Л.Н. Андреев, Д.С. Мережсковский, А.И. Куприн);

2) метафорическое: здесь фантастический элемент служит первоосновой удивительного, «волшебного», которое содержится в реальности или скрыто внутри героя. Автор классификации подчеркивает, что данная разновидность фэнтези воплощает авторскую мечту об идеале, отражает романтическое восприятие «настоящего», т.е. подлинно человеческого, душевного и духовного

[153] Оруэлл Дж. Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии. (Перевод осуществлен по изданию: George Orwell. The Collected Essays, Journalism and Letters. Vol. 1–4. – London: Penguin Books in association with Martin Secket & Warburg.). М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 87.

в жизни. Герои метафорического фэнтези предстают одинокими мечтателями, тонко чувствующими и глубоко переживающими несовершенство реального мира (творчество русских символистов (А. Белый, Ф. Сологуб и др.), а также произведения Р. Брэдбери, Г. Каттнера);

3) «ужасное» или «черное»: фэнтези демонстрирует вторжение в обыденность «истинной реальности», играющей зловещую и непостижимую для простого человека роль, где действуют вампиры Д. Байрона и Б. Стокера, демоны М. Корелли и Г. Лавкрафта;

4) «героическое», или фэнтези «меча и волшебства»: фантастический элемент служит декорацией, своеобразным принципом эстетического оформления пространственно-временной организации, благодаря которому развивается приключенческий сюжет. Здесь мы обнаружим штампы разных литературных жанров: битва на мечах и борьба с магией граничат с научно-техническим прогрессом, параллельные пространства и инопланетные цивилизации уживаются с земным Средневековьем. Исследователь указывает, что расцвет «героического» фэнтези приходится на вторую половину XX века. У истоков находятся не только романтическая фантастика Э.Т.А. Гофмана и Г.Х. Андерсена, но и мифологические эпопеи Дж.Р.Р. Толкина («Властелин колец», «Сильмариллион») и сказочный цикл романов К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»[154].

При анализе данной классификации представляется возможным обозначить такие характерные особенности современного жанра фэнтези, как, во-первых, существование иного мира, нераздельно связанного с действительностью; во-вторых, особое предназначение главного героя, постигающего подлинную природу реальности. Данные особенности наметились уже в литературном наследии XIX века.

Мы дополняем классификацию Е.Н. Ковтун сатирическим фэнтези, основоположником которого является английский писатель Т. Пратчетт. Для

[154] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 103-106.

произведений этой разновидности характерны пародия на действительность и интертекстуальные связи с произведениями мировой литературы. В повести О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны», которая является пародией на раннюю повесть О. де Бальзака «Бал у сатаны», написанную в традициях «неистового романтизма», мы также видим признаки сатирического фэнтези, поскольку в произведении есть сатира на современное автору общество, а также используются основной сюжет и образы из произведения французского писателя для высмеивания романтической эстетики.

Таким образом, наличие фантастического элемента, связь с мифом, сказкой и карнавалом стали основанием для выделения таких жанровых разновидностей внутри фантастической литературы, как литературная сказка, фэнтези, литература ужасов, научная фантастика, утопия и антиутопия. Е.Н. Ковтун, в свою очередь, внутри фэнтези выделяет его жанровые разновидности: мистико-философское, метафорическое, «ужасное» или «черное», «героическое» фэнтези. Мы же дополняем данную классификацию сатирическим фэнтези, в основе которого лежит пародийность на обыденную действительность.

1.3 Особенности русской фантастической прозы XIX – начала XX вв.

Изучение и восприятие жанра напрямую зависит от эпохи бытовая литературного произведения[155]. Фантастика как жанр в русской литературе начинает складываться только в начале XIX века, а фантастические ситуации, явления, герои использовались как литературный прием, который существует с

[155] Зейферт Е.И. Жанровые процессы в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв.: дис. … доктора филологических наук. Караганда, 2007. С. 18.

древнейших времен, еще до возникновения фантастики как жанра, в легендах, балладах, переводных рыцарских романах (к примеру, «Повесть о Бове-королевиче», «Повесть о Петре Златых Ключей») и т.д. и продолжает существовать в отдельных самостоятельных жанрах.

В середине 20-х годов XIX века в русскую прозу вошел необычный жанр, который позднее стали называть фантастической повестью. Этот жанр быстро завоевал успех у читателя, и на протяжении 1830-х годов русские прозаики начинают активно писать в «фантастическом русле». Множество сочинений такого рода нередко складывались в циклы, объединенные либо сюжетом, либо общей тематикой, либо жанровой однородностью. Так появляются «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) А.А. Погорельского-Перовского, «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832) Н.В. Гоголя, «Пестрые сказки» (1833) В.Ф. Одоевского и др.

Любой литературный жанр обладает устойчивыми признаками, собственной историей. Показательна история возникновения готического жанра. Исследователи отмечают, что данный жанр восходит к выражению «жанр готического романа», претерпевшему некоторую смысловую трансформацию, в связи с которой под жанром стали понимать разножанровые структуры – роман, повесть, новеллу и др. Что касается характерных признаков фантастической повести, то О.И. Виноградова выделяет следующие особенности этого жанра: 1) лаконичность в изображении характеров (в повести К.С. Аксакова «Облако» это является характерной чертой фантастического); 2) динамизм повествования (в произведениях В.Ф. Одоевского); 3) занимательность сюжета, которая приобретает форму приключений (в повести О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров»); 4) наличие фантастического элемента, который неизменно должен присутствовать в литературной фантастике[156]. Названные жанровые признаки

[156] Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Белгород, 2013. 203 с.

указывают на самостоятельность фантастики, которые не позволяют рассматривать ее только как литературный прием.

Историю русской фантастической повести принято начинать с повести А.А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825), которая позднее вошла в цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), и повести А.А. Бестужева «Замок Эйзен» (1825), впервые напечатанной под названием «Кровь за кровь». Исследователи признают названные произведения оригинальными и в то же время отмечают разнородные влияния, которые способствовали становлению нового жанра в русской литературе.

В «Лафертовской маковнице» современники отмечали влияние гофмановской фантастики (постоянное переплетение фантастического с буднично-реальным). В мире двойственной фантастики немецкого романтика природа гротеска размывала границы между идеальным и реальным, добрым и злым, прекрасным и безобразным. В повести А.А. Погорельского, напротив, фантастика не вносит атмосферу карнавальной игры, в которой потерялись бы четкие границы между нравственными и эстетическими противоположностями. Ясное различение праведного и грешного, торжество добра и крушение зла, вознаграждение добродетели и ощущение доброго чуда не могли не вызвать ассоциаций с хорошо известной читателю 20-х годов балладой В.А. Жуковского «Светлана» (1808–1812). Отсюда возникает своеобразная черта нового жанра, которая связана с отечественной традицией, – сходство повести и баллады.

Именно баллады В.А. Жуковского приобщили русского читателя к поэтической атмосфере «тайн и ужасов», высвободили читательское сознание из плена обыденной жизни и строгой логики и, наконец, приблизили к фольклорному мышлению и наивному взгляду на мир. На скрещении тех же традиций складывается и фантастическая повесть А.А. Бестужева «Кровь за кровь».

В.И. Коровин, опираясь на способы введения и воплощения фантастического, выделяет гротесковую повесть, «таинственную» повесть и

повесть с фольклорной окраской. В гротесковой повести фантастическое выступает своеобразным «проявителем» странностей и необычностей, которые наблюдаются в реальной жизни («Нос» Н.В. Гоголя). Сюжет «таинственной» повести состоит из попыток персонажа проникнуть в потусторонний мир, постичь взаимодействие двух миров, реального и фантастического, которые так или иначе влияют на судьбу героя. Содержание таких повестей основывается на противоестественном общении человека со сверхъестественными существами («Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Заколдованное место» Н.В. Гоголя). В фантастической повести с фольклорной окраской оживает народная демонология – черти, ведьмы, духи, а также чудесные явления (сплав язычества с христианством) предстают зримым воплощением легенд, поверий, преданий («Русалка», «Киевские ведьмы» О. Сомова, «Страшное гадание» А.А. Бестужева-Марлинского)[157]. При этом писатель был достаточно свободен в выборе жанрового определения, и фантастическая повесть могла называться волшебной повестью, как «Черная курица…» А. Погорельского, восточной повестью, как «Антар» О.И. Сенковского, и др.

В.М. Маркович, в свою очередь, выделяет несколько типов фантастического повествования в русской литературе XIX века, за каждым из которых утвердилась особая роль в развитии литературного процесса[158]. Первая разновидность жанра представляет собой повествование, которое продолжает традицию утопической литературы. Традиция утопического жанра, который в русской литературе утвердился и приобрел популярность еще в XVIII веке, связана с использованием фантастики для создания образа счастливой жизни. Чистых утопий в эти эпохи появлялось немного («Путешествие в землю Офирскую» М.А. Щербатова, «Европейские письма» В.К. Кюхельбекера, «Сон» А.Д. Улыбышева, «4338-й год» В.Ф. Одоевского). Появлялись и антиутопии, которые в основном выполняли функции сатиры («Путешествие на

[157] Нежданные гости: русская фантастическая повесть эпохи романтизма / сост., авт. предисл. и примеч. В.И. Коровин; худож. С. Алимов. М.: Дет. лит., 1994. С. 7.
[158] Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост. и авторы комментариев А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, М.А. Турьян и др.; авт. вступ. статьи В.М. Маркович, с. 5-47. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 672 с.

остров подлецов» (1805) Н.П. Брусилова, «Ученое путешествие на Медвежий остров» (1833) О.И. Сенковского).

Наряду с утопиями и антиутопиями существовало фантастическое повествование сказочного типа, принципы которого определили, к примеру, строение фантастической повести К.С. Аксакова «Облако» (1837). В сюжет произведений данного типа авторы могли включать элемент чудесного без всяких ограничений и мотивировок. В этом заключалось сходство подобных повествований с фольклорной сказочной прозой, и этим обосновывалось их право на жанровое определение «сказки». Отличие же связано с тем, что народная сказка не знает двоемирия, так как реальное и чудесное в ней сливаются в одну и ту же сказочную «действительность», которая воспринимает чудесное как естественное явление. В фантастических повествованиях сказочного типа автор изображает взаимопроникновение и прямое противоборство двух миров – реального и идеального. Тем самым наблюдается осложнение и преображение художественного мира произведений сказочного типа.

Параллельно повествованию сказочного типа развивалось фантастическое повествование, сюжет которого связан с испытанием мечты обыденной реальностью (повести А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гадание» (1831), Е.А. Баратынского «Перстень» (1832)). Литературные приемы, встречаемые в этой разновидности фантастического повествования, были изобретены и разработаны уже давно. Некоторые из них заимствованы из готических романов (особенно из романов А. Радклиф): сюжет вводил читателя в атмосферу «тайн и ужасов», чудесное рано или поздно оказывалось мнимым, герои выступали жертвами неведомой силы, однако все это нагнеталось для того, чтобы в определенный момент получить вполне естественное объяснение. Рассмотрим существенные и устойчивые признаки готических романов. Сюжетные действия относятся, как правило, либо к эпохе Средневековья, либо к менее отдаленному прошлому, которое резко отличается от современной действительности. Помимо таких традиционных мотивов готической

литературы, как мотив *замка, монастыря, тайны, женщины в подземелье, инцеста, вещего сна, портрета и т.д.,* которым предстояло развиваться в романтической литературе, в готических романах также встречаются мотивы рыцарских романов: крестовые походы, разбойники и др. Все мотивы стягиваются к образу героя-злодея, который, ставя себя выше закона и морали, приобретает демонические черты. Основной конфликт строится на столкновении позиции героя по отношению к божественным и дьявольским силам. Отсюда возникают мотивы заключения сделки с дьяволом, проклятия, наказания грешника и т.п., а также определяется значение сделанного героем этического выбора. Изображенный мир готических романов ставит перед нравственным выбором не только своих героев, но и читателя, за которым остается право верить в сверхъестественное или же считать явления этого рода лишь плодом воображения писателя.

Повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» (1834) открыла новый путь для развития русской фантастической прозы. Традиционный закон волшебной сказки, связанный с испытанием героя, преобразован в повести А.С. Пушкина. Переход к реализму существенно усложнил функции фантастики, призванной изображать не только диалектику жизни, но и связь между ней и мечтой. Элементы народной сказочной прозы вступают в новые связи, изменяют свою форму и свое содержание, обретая философско-иносказательное содержание. В повести «Пиковая дама» главный герой испытания не выдерживает, поэтому его постигает закономерный крах. А.С. Пушкин, с одной стороны, с иронией говорит о попытках человека управлять судьбой, а с другой стороны, утверждает закон справедливости, парадоксально связанный с иррациональностью и подвижностью жизненных событий и явлений.

Реалистическая фантастика Н.В. Гоголя определила иной путь фантастической литературы. В гоголевской фантастике границы, разделяющие действительное и фантастическое, исчезают, создавая гротескный мир, где нарушение привычных закономерностей обнажает сущность бытия. Для писателя очевидно, что истина скрывается за «видимыми» реалиями, за

рамками тех иллюзий, которыми ослеплен современный читатель. Поэтому необходимо разрушить, деформировать или смешать все обманчивые видимости обыденной действительности, чтобы открылась ее подлинная сущность.

Так переход повести от романтической к реалистической определил фантастическое как свойство ненормальной действительности, ее искаженный лик. В лучших повестях русских авторов фантастика не была самоцелью. Она оказывала действенную помощь в раскрытии многообразия и богатства жизненного содержания.

Русская фантастическая проза XIX века не была ограничена кругом законченных, «чистых» форм. Интерес читателей иногда вызывали произведения переходные, совмещавшие несколько типов фантастической повести. К примеру, в повести «Уединенный домик на Васильевском» (1828), написанной (вернее записанной) В.П. Титовым на основе устного рассказа А.С. Пушкина, читатель обнаруживает уже знакомое ему сочетание повседневного городского быта с неожиданным вторжением потусторонних сил. Фантастическое здесь воспринимается двояко, поэтому повесть близка к поэтике «Лафертовской маковницы» и восходи к пушкинской традиции, которая отличается установкой на неоднозначность восприятия изображаемого.

А.Ф. Бритиков, исследуя отечественную научную фантастику, отмечает, что научно-фантастический жанр начал выделяться из синкретической утопически-публицистической романистики в конце XIX – начале XX вв., в пору стремительного подъема промышленности и развития науки[159]. Ряд писателей этого периода начинает экспериментировать со временем и пространством. Например, М.Л. Михайлов в утопическом очерке «За пределами истории» (1863–1865) изображает доисторическое прошлое, опираясь на дарвиновскую теорию эволюции. Подобный подход при создании

[159] Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. 447 с.

очерка стал определяющим для последующей научно-фантастической литературы.

К концу XIX века появляются художественные произведения, в которых темы мистицизма и научной фантастики совмещаются с вопросами философии. Так, наука и научный подход предлагают свои ответы на «вечные» вопросы философии (в фантастическом рассказе «Между жизнью и смертью» (1892) А.Н. Апухтин связывает смерть с переселением душ).

Проблема неоднородности фантастической литературы начала XX века изучалась Е.Ю. Козьминой в работе «Фантастика начала XX века в жанровом освещении»[160]. Исследователь отмечает, что в конце XIX – начале XX вв. возникли три разновидности фантастической литературы: научная фантастика, авантюрная фантастика и авантюрно-философская фантастика. Научно-фантастические произведения сочетают литературный сюжет с научными (или псевдонаучными) элементами, приобретая публицистический характер. Основными жанровыми формами научной фантастики стали сциентема (схожая по форме с философемой М.М. Бахтина) и научно-фантастический очерк. Авантюрная фантастика полностью построена на традициях авантюрной литературы. Подобные произведения еще называют «антуражной фантастикой», в которой замена фантастических элементов на сказочные, волшебные не оказывает особого влияния на сюжет. Наряду с научной фантастикой появилась еще одна разновидность фантастической литературы – авантюрно-философская, сочетающая авантюрный сюжет и философский эксперимент.

В начале XX века отечественные писатели пытались предугадать будущее человечества, исходя из тенденций прошлого столетия. Их видения и прогнозы нашли свое отражение в жанре антиутопии, возникшем как противоположность мифу об идеальном обществе, созданном утопистами без оглядки на реальность. Антиутопия, основанная на утопических началах, изображала мир изнутри, через чувства одного героя, испытывающего давление

[160] Козьмина Е.Ю. Фантастика начала XX века в жанровом освещении // Научный диалог. 2017. № 6. С. 148-157.

общества тотальной несвободы. В классическом сюжете события разворачиваются на фоне катастрофы или трагедии (войны, переворота, эпидемии и т.п.) и в каком-то определенном, отграниченном от остального мира месте. К примеру, в антиутопии В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» (1905) государство охватывает эпидемия загадочной смертоносной болезни, которая ставит под угрозу жизни людей и само существование этого государства.

Таким образом, мы видим, что процесс зарождения и развития отечественной фантастической прозы XIX – начала XX вв. практически совпал с процессом формирования жанров и жанровых форм в русской фантастической литературе, что отменило наличие четких границ и строгих правил для определенного фантастического жанра. Поэтому при близком рассмотрении того или иного фантастического произведения, относящегося к данному периоду, мы можем говорить об элементах различных жанров фантастической литературы, входящих в общее фантастическое повествование.

1.4 Специфика художественного пространства в фантастической литературе

Любое фантастическое произведение обладает особенной пространственной структурой, именно она влияет на его жанровую специфику. Впервые на жанрообразующую функцию художественного пространства обратил внимание М.М. Бахтин в работе «Форма времени и хронотопа в романе». Исследователь также, помимо жанрообразующей функции, выделяет сюжетообразующую, которая организует основные события повествования, связанные с сюжетным движением персонажа (события) в пространстве; характерологическую, которая участвует в создании образа героя, описывая его действия, внутренние чувства и переживания[161]. Е.М. Букаты, опираясь на

[161] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. С. 234-408.

исследование М.М. Бахтина, дополняет классификацию функций пространства психологической функцией, которая раскрывает внутреннее состояние героя. Главной функцией, как и М.М. Бахтин, она называет жанрообразующую, так как пространство определяет жанр литературного произведения.

Мы определяем, что пространство, создаваемое автором художественного произведения, представляет собой прежде всего место действия литературных героев, которое оказывает влияние на сюжет и раскрытие персонажей. Вслед за Е.М. Букаты обозначим приемы, формирующие художественное пространство: *пейзаж* как описание окружающего героев пространства, среды, в котором происходят действия; *предметно-вещный мир*, то есть интерьер и художественная деталь, создающие материальную среду; *перемещение героя* в пространстве на сюжетно-фабульном уровне литературного произведения[162]. Эти же приемы используются и при организации пространства в фантастической литературе. Подробнее рассмотрим их функционирование в следующей главе.

Ю.М. Лотман в трудах «Заметки о художественном пространстве»[163], «Структура художественного текста»[164], «Художественное пространство в прозе Гоголя»[165] и др. определяет семантику художественного пространства не только как знаковую модель художественного мира автора, но и как типы самого пространства литературного произведения. Художественное пространство, по мнению исследователя, – это акт творчества, в котором обнаруживаются особенности художественного сознания определенной эпохи. И как это сознание меняется вместе с переменой социальной обстановки, так изменяются и формы пространства в литературе, отражающие отношение автора к реальному миру.

---

[162] Букаты Е.М. Поэтика художественного пространства: учебное пособие. Новосибирск: Новосибирский гос. технический ун-т, 2008. 101 с.
[163] Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. Тарту, 1986. С. 36-43.
[164] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
[165] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.

Литературоведы выводят и рассматривают отдельные типы художественного пространства: *бытовое* пространство (организованное материальным миром), *пейзаж* (связанный с местонахождением главного героя – отсюда выделяют такие подтипы данного типа пространства, как природное, т.е. морское, небесное, пространство гор и т.д., сельское, городское и проч.), *реальное* (представляет собой привычный, обыденный мир), *фантастическое* (незнакомый мир, наполненный нереальными предметами и явлениями), *онтологическое* (организованное библейским текстом), *сакральное* (связано с местами совершения религиозных и магических обрядов: соборы, часовни, капища, костелы и т.д.) и мн. др. (работы Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарина[166], Д.С. Лихачева[167], Ю.М. Лотмана[168], О.А. Пороль[169], Ю.Г. Пыхтиной[170], В.Н. Топоров[171] и др.).

Ю.Г. Пыхтина, опираясь на функции пространственных образов, выделяет следующие базовые типы художественного пространства: *социальное* пространство (изображает «объективно существующую» обжитую среду), *психологическое* пространство (характеризует собой внутренний мир героя как некий микромир), *виртуальное* пространство (задает вымышленную реальность). Исследователь отмечает, что основанием для выделения виртуального пространства как базового послужило множество примеров использования параллельных реальностей в произведениях разных эпох и литературных жанров для воссоздания таинственной атмосферы, фантастического фона, а также для передачи чувств и переживаний героев. Исходя из данной классификации, мы определяем, что фантастическое пространство является частью виртуального. Но в связи с задачами нашего

---

[166] Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. М.: Флинта: Наука, 2003. 496 с.

[167] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя, 1997. 550 с.

[168] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.

[169] Пороль О.А. Библейский дискурс и онтологическое пространство в русской поэзии первой трети XX века: дис. ... доктора филологических наук. М., 2017. 321 с.

[170] Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – начала XXI вв.: дис. ... доктора филологических наук. М., 2014. 346 с.

[171] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс. Культура, 1995. 624 с.

исследования мы сосредоточены только на фантастическом пространстве. Понятие фантастического пространства исследуется и зарубежными литературоведами (П. Гарсиа[172]; Д. Пантер, К. Бруна Манчини[173]).

Структура фантастического пространства соотносится со структурой художественного пространства в целом. Сюжетные события анализируемых произведений происходят в фантастическом пространстве, которое, по мнению Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарина, формируется нереальными, с точки зрения обыденного взгляда или с точки зрения науки, явлениями, вещами и событиями[174]. Принимая во внимание мнение ученых, мы определяем данный тип пространства как жанрообразующий. В фантастической литературе действия разворачиваются в фантастическом пространстве, которое, во-первых, напрямую не «вырастает» из реальности и имеет особое внутреннее строение, и, во-вторых, наполнено фантастическими явлениями и событиями (в нашем исследовании – это фантастический элемент), которые намеренно вводятся авторами в художественное повествование как противопоставление реальной действительности.

Роль фантастического элемента в литературном произведении разнообразна. Исследователь научной фантастики Г.И. Гуревич определил, что фантастический элемент (явление, образ, ситуация и т.д.) в литературном произведении наделяет сюжет исключительностью, наглядностью и значительностью вывода. Исключительность связана с неповторимостью фантастического образа, явления или ситуации. Второе достоинство фантастического элемента – это наглядность, которая помогает построить сюжет и выявить главную идею произведения. Третья особенность заключается в стремлении к глобальному выводу, который выполняет нравоучительную

---

[172] García P. Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void. New York; London: Routledge, 2015. 187 p.

[173] Punter D. & Mancini C. B. (Eds.). Space(s) of the Fantastic: A 21st Century Manifesto. New York: Routledge, 2020. 173 p.

[174] Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. М.: Флинта: Наука, 2003. 496 с.

функцию в литературном произведении[175]. Фантастический элемент также позволяет посмотреть на заурядное и обыденное с непривычной стороны, что дополняет и обогащает основное содержание текста.

В современном литературоведении существует несколько типологий фантастического, разработанных на основе жанровой специфики фантастической литературы. Например, классификация типов вымысла Е.Н. Ковтун опирается на жанровые особенности литературной волшебной сказки, утопии, притчи, мифологического, сатирического, фантастического романа[176]. Теория фантастических допущений Д. Громова и О. Ладыженского, пишущих под псевдонимом Г.Л. Олди, соотносится с концепцией М.М. Бахтина в том, что пространство задает жанр и жанровую разновидность произведения. Фантастическое допущение, по мнению Г.Л. Олди, определяет фантастическое пространство: любой фантастический элемент (образ, явление, ситуация) преобразует реальное пространство в фантастическое[177]. Рассмотрим подробнее названные классификации.

Е.Н. Ковтун выделяет шесть типов вымысла: *рациональную (научную) фантастику, fantasy, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условность*. Рациональная фантастика создает необыкновенное неизвестными законами природы или силами науки. Fantasy обнажает «знакомую» повседневность, используя древние представления о магических потусторонних и сверхъестественных существах и силах. Мифологическая условность предполагает наличие широкого, «космического» масштаба действия и проблематики, в центре которой тема долга, служения человека высоким нравственным идеалам. Сказочная условность лежит в основе литературной сказки, заимствуя у фольклорной сказки образность, особую пространственно-временную организацию, а также принципы художественной реализации «волшебного». Философская условность, при которой явный

---

[175] Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике: Кн. для учащихся. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1991. 158 с.
[176] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
[177] Олди Г.Л. Допустим, ты – пришелец жукоглазый // Мир фантастики. 2008. № 54. С. 52-56.

вымысел играет второстепенную роль, раскрывает возможности иносказания как художественного принципа, порождает многозначность образов и сюжета, двуплановость действия. Содержащие данный тип вымысла произведения всегда требуют определенной расшифровки, угадывания реальных явлений за их обобщенным и символическим описанием, представленном в тексте (обнаруживаем этот тип в притче, философской драме, отчасти – в утопии. Сатирическая условность связана с приемами и способами комического изображения реальности (гипербола, гротеск и т.п.)[178]. Данная классификация применима, по словам исследователя, для произведений первой половины XX века и в общих чертах – для европейской литературы XIX–XX вв. Далее мы будем использовать латинское написание понятия fantasy (по Е.Н. Ковтун) в значении вымысла, а фэнтези, написанное кириллицей, – в значении жанра фантастической литературы; под типом вымысла будем понимать тип фантастического элемента.

В классификации Г.Л. Олди выделяются следующие типы фантастического допущения: 1) научно-фантастическое. В основе этого допущения находятся реальные и потенциальные научные открытия в области прикладных и гуманитарных наук (встречается в произведениях С. Дилэни «Вавилон-17», А. Валентинова «Око Силы»); 2) мистическое допущение связано с несоответствием двух миров, реального и воображаемого. В подобных литературных произведениях автор не объясняет происхождение мистического, врывающегося в обыденную повседневность (*«у нас как принято: ежели вампир – значит, мистика»*): этот тип встречается в произведениях Ф. Говарда, Лавкрафта, Ф. Кафки и др.; 3) футурологическое допущение задает картину далекого будущего, а также представляет пути развития человечества, стремящегося освоить и завоевать весь Космос: данный тип обнаруживаем в повести братьев Стругацких «Трудно быть богом»; 4) фольклорное допущение вводит фольклорных героев, фольклорные ситуации и

[178] Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 49-51.

архетипы, цель которых определяется сюжетным повествованием. Этот тип допущения имеет несколько разновидностей: а) сказочное допущение представляет собой установку на вымысел; б) легендарное допущение опирается на реальные события и исторические лица. Например, просто абстрактный вампир, вурдалак – сказочное допущение, а граф Дракула, он же Влад Цепеш, который воевал с турками, – легендарное допущение; в) мифологическое допущение отличается от фольклорного и сказочного основной функцией самого мифа – здесь боги и титаны являются стихиями или законами жизни общества; 5) мироформаторское допущение позволяет создать новую реальность, которая характерна для так называемого «нового мира» – параллельного, альтернативного, волшебного и т.д.: этот тип присутствует в произведениях Д.Р.Р. Толкина, Урсулы Ле Гуин, Р. Желязны и др.; 6) фантасмагорическое допущение – это гротеск, бурлеск, карнавал, балаган. Этот тип не имеет связей ни с фольклором, ни с мистикой, здесь нет и следа науки. Фантасмагорическое допущение позволяет носу гулять по Невскому проспекту, Э. Хемингуэю и Л.Н. Толстому боксировать на ринге[179].

Данные классификации имеют некоторые сходства в значении и именовании фантастических типов. Например, научно-фантастическое и футурологическое допущения повторяют значение рационального (научного) типа вымысла. Соотносимы также фольклорное допущение и сказочный тип вымысла, однако Г.Л. Олди делит фольклорное допущение на некоторые разновидности (сказочное, легендарное, мифологическое допущения). Также близки по семантике мироформаторское допущение и fantasy (термин Е.Н. Ковтун), внутри которого можно выделить мистическое допущение. Сатирический тип вымысла, на наш взгляд, является частью фантасмагорического допущения, по Олди.

За основу в своем исследовании пространства в русской фантастической прозе XIX – начала XX вв. мы берем типологию, разработанную Е.Н. Ковтун, дополнив ее значениями фантастических допущений Г.Л. Олди. При этом мы

[179] Олди Г.Л. Допустим, ты – пришелец жукоглазый // Мир фантастики. 2008. № 54. С. 52-56.

будем называть все фантастические явления, образы, предметы, ситуации и проч. – фантастическим элементом. Таким образом, мы выделяем следующие типы фантастического элемента.

1. Научный тип встречается в литературных произведениях, где описывается ситуация (предмет, явление) невозможная в известной нам реальности, но гипотетически возможная, поскольку связана с тем или иным открытием в науке и технике и с неведомыми ранее законами природы. Научный тип также оперирует научной картиной мира, использует (интерпретирует, экстраполирует) научные сведения. Фантастический элемент образует особый, «принципиально возможный» мир, для которого характерно сопоставление реального с фантастическим и наличие иносказательного плана.

2. Fantasy исходит из того, что мир на самом деле выглядит иначе, чем это представляется обыденному сознанию; что существуют особые сверхъестественные и чудесные сферы, не поддающиеся рациональному пониманию, но вполне способные вступать в контакт с нашим миром, т.е. данный тип словно срывает с глаз читателя слой привычной и знакомой повседневности и, используя представления о потустороннем и сверхъестественном, обнажает «истинную реальность», которая строится по своим собственным законам. Фантастический элемент допускает существование потустороннего, сверхъестественного, идеального мира, где действуют силы добра и зла, влияющие на судьбы людей.

3. Сказочный тип формирует «сказочную действительность», основанную на фольклорно-сказочной поэтике, образности и особой пространственно-временной организации, исключающей принципиальную отграниченность реального от фантастического. Фантастическое здесь не нуждается ни в мотивировке, ни в создании иллюзии достоверности, так как представленный мир оказывается убедительным читателю уже потому, что легко узнаваем при соотнесении с традициями фольклорной и литературной сказок.

4. Мифологический тип обязательно предполагает наличие широкого, «космического» масштаба действия и проблематики. В таких произведениях

поднимается тема долга, служения человека высоким нравственным идеалам. Важно здесь не то, что автор заимствует элементы мифа (героев, названия, местность) и вводит их в свой текст, а то, что очеловечиваются нечеловеческие силы и явления, демонстрируя глобальность представлений внутри созданного мира.

5. Философский тип стремится к глобальности сделанных автором выводов. Данный тип придает произведению черты притчи, тяготеющей к раскрытию общечеловеческой проблематики. Философский тип может выражаться и в особой «заданности» художественного образа, рассматриваемого как воплощение некой абстрактной идеи, требующей определенной расшифровки, угадывания реальных явлений за общим описанием. Тем самым литературное произведение воспринимается не просто как повествование о событиях, но как философская дискуссия, затрагивающая важнейшие проблемы современности.

6. Фантасмагорический тип не требует никаких реальных и логических обоснований. Это гротеск, гипербола, бурлеск, карнавал, балаган и т.п.

А.В. Федоров к особенностям пространственной организации фантастической литературы относит «удвоение» художественного пространства, которое связано с понятием «чертово место», то есть с некоторой пограничной зоной взаимодействия двух миров. Это столкновение двух миров, как правило, объясняется либо действиями инфернального существа, связанного с потусторонним миром, либо преступлением, совершенным в доме или в отдельной комнате[180]. Так воплощается принцип романтического двоемирия в фантастической литературе, отражающий взаимопроникновение и противоборство двух миров. Принцип двоемирия является основополагающим композиционным приемом в произведениях эпохи романтизма. Концепция двоемирия связана с убежденностью писателей в том, что мир реальный и мир мечты и идеала – антиподы. Романтическое двоемирие, в свою очередь,

[180] Федоров А.В. Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. М., 1997. 242 с.

опирается на более ранние эстетические системы, в частности, на поэтику эпохи Просвещения, которая определяет мир как единство двух противоположных сфер: одна представляет собой город, рабство, предрассудки, другая же – свободу и естественность, процветавших вдали от города, в деревне. В классическом сюжете произведений эпохи Просвещения герой стремится обрести покой и гармонию, переходя из одной среды в другую. Поэтика романтизма отчасти переняла эту схему, но изменила пропорции конфликта. Если ранее противоположные сферы имели одинаковую степень конкретности, то в романтизме та область, куда стремился попасть герой, утратила четкие границы, приобрела расплывчатость и перестала быть замкнутым пространством.

Двоемирие представляет собой противоречие и – одновременно – единство реальности и мечты. В рассматриваемых фантастических произведениях начала XIX века самой реальности мы не обнаруживаем. Писатели лишь отталкиваются от нее, сосредотачиваясь на романтическом идеале. Здесь явный конфликт реальности и мечты, однако сама действительность полностью не раскрыта во всей своей материально-предметной полноте. В литературных произведениях мы обнаруживаем мир «этот», безрадостный, тесный и недостойный и «тот» мир, прекрасный, идеальный и гармоничный. Таково романтическое двоемирие у Н.А. Полевого, К.С. Аксакова и др.

Двоемирие задает характер пространственных отношений, составляющих оппозиционные пары: «тут – там», «лево – право», «свой – чужой», «верх – низ», «реальный – фантастический» и др. Наличие этих оппозиций в русской фантастической прозе XIX и начала XX века определило появление в едином художественном пространстве нескольких пространственных зон – реальной и фантастической, граница между которыми зыбка и изменчива.

Таким образом, изучив научные работы, посвященные анализу художественного пространства, мы разработали типологию фантастического элемента (*научный, fantasy, сказочный, мифологический, философский,*

фантасмагорический), формирующего фантастическое пространство, и тем самым определяющего жанр и жанровую разновидность фантастического произведения.

Вслед за М.М. Бахтиным и Е.М. Букаты мы определили такие основные функции художественного пространства (фантастического в том числе), как *жанрообразующую*, *психологическую*, *характерологическую*, *сюжетообразующую*.

Пространству в фантастической литературе свойственны двоемирие и оппозиционные пространственные пары: «тут – там», «свой – чужой», «реальный – фантастический» и др., которые определяют в едином художественном пространстве несколько пространственных зон – реальную и фантастическую, граница между которыми зыбка и изменчива.

1.5 Ключевые пространственные образы в фантастических жанрах

Специфика пространства литературной фантастики может определяться образами, которые организуют фантастическое пространство. В ходе исследования мы заметили, что это пространство задают те же образы, которые характерны и для других литературных жанров, например, *дом, путь, дорога* и др., семантика которых может меняться в зависимости от особенностей жанра.

Исследователи относят *дом* к числу основных архетипических образов (мотивов), которые существуют с незапамятных времен в человеческом сознании[181]. С древности *дом* означал кров, семью, определенное место, с которым человек имел кровную связь. В мировой культуре понятие дома также сопоставлялось со своим народом, страной, памятью и верностью заветам предков. До наших дней сохранилось представление о доме как о пристанище или приюте, т.е. месте, где можно спастись, спрятаться или отдохнуть. Данная концепция восходит к представлениям славянофилов об образе дома, который

[181] Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: дис. … кандидата филологических наук. Тверь, 1998. С. 70.

«подобен Ноеву ковчегу»[182]. Именно образ ковчега – дома-корабля, который играет спасительную роль и переносит человека из одного мира в другой, из одной эпохи в другую, важен для традиционного понимания образа дома. Помимо этого, существует тезис, соотносящий дом с понятием «внутренний», т.е. дом в этом случае является воплощением человеческой души – того, что называют внутренним миром. Данное значение дома характерно, к примеру, для прозы Н.В. Гоголя. Это связано с тем, что писатель, как отмечает Н.С. Болкунова, большое значение придавал всему, что было связано с христианством[183]. Именно в Библии человеческая душа уподобляется дому: «Христос сказал: "Се, стою у двери и стучу; если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему"» (Откровение 3:20). Данные слова имеют символическое значение. Не у двери реального дома стоит Христос, а у двери человеческой души.

Одним из постоянных признаков дома является покой, защищенность от внешнего вторжения, от всего чужого. Однако по разным причинам этот покой может быть нарушен – так, возникает образ антидома, наполненный злым началом, страхом, греховностью и т.п. (этот образ мы находим в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», в пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира»).

Помимо своего дома у каждого человека должен быть свой путь, своя дорога. В различных словарях русского языка[184] понятия «путь» и «дорога» являются синонимами. Однако стоит разграничивать смысловые оттенки этих слов. Дорога в прямом своем значении предстает как расстояние от дома до дома, от места до места[185]. К ее разновидностям можно отнести тропинку, колею, проселок и проч. Также образ дороги непосредственно связан с процессом движения (это путешествие, езда). Но помимо прямого значения

---

[182] Щукин В.Г. Концепция дома у ранних славянофилов // Славянофильство и современность. СПб: Наука, 1994. С. 40.

[183] Болкунова Н.С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя: дис. ... кандидата филологических наук. Саратов, 1999. 201 с.

[184] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978. Т.1. С. 465-466.; Русская фантастическая повесть эпохи романтизма / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Коровин; Худож. В. Юрлов. М.: Советская Россия, 1987. 368 с.

[185] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978. Т.1. С. 465-466.

существует еще и так называемое условное значение, характерное для понимания внутреннего мира героя, где дорога преобразуется в некий путь и приобретает более возвышенное и абстрактное значение. Осмысляя образ дороги, в котором реализуется метафора «жизненный путь», М.М. Бахтин указывал на фольклорную основу такого соотношения: «…дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути…»[186].

В мифологическом и религиозном представлении путь объединяют две отдаленные точки пространства, т.е. путь имеет начало (дом, храм и т.д.) и конец (достижение цели, связанной с высшей наградой). Преодоление некоего пути – это всегда подвиг, так как неотъемлемой его частью являются некоторые трудности и опасности. Отсюда выделяют такое понятие, как путь искупления, наполненный муками и страданиями. Помимо этого, путь может быть вертикальным (вниз – в подземный мир или вверх – на небо) и горизонтальным, который либо приводит героя к сакральной цели, либо удаляет от нее. Также существует противопоставление прямого и кривого пути, иначе говоря путь спасения противопоставлен греховному пути.

С образом пути также связаны мотивы странничества и скитания. Странник – это тот, кто путешествует по чужбине, совершает паломничество по святым местам. Скиталец же – тот, «кто не живет оседло, скитается; бездомный, бесприютный, странник, шатун, бродяга»[187]. Данные понятия в какой-то степени имеют религиозный оттенок (если брать во внимание, что слово «скиталец» однокоренное слову «скит», т.е. уединенное жилище монаха-отшельника). Итак, образ пути может представляться символической, духовной категорией. Кроме того, исследователи отмечают, что путь – один из самых распространенных образов в русской литературе второй половины XIX века[188].

---

[186] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 271.
[187] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978. Т.4. С. 465-466.
[188] Андреева В.Г. Национальное своеобразие русского романа второй половины XIX века: дис. ... доктора филологических наук. Кострома, 2017. 497 с.

Для того чтобы определить, как преобразуются рассматриваемые образы в текстах фантастической прозы XIX – начала XX вв., необходимо понять, что они обозначают не только в фольклорно-мифологическом сознании, но и в миропонимании писателей данного периода.

Поскольку зачатки фантастического жанра сформировались в эпоху романтизма, то ключевые пространственные образы вобрали в себя особенности романтической литературы. Л.В. Бугрова, изучая ранние повести Н.В. Гоголя, в которых отразилась раннеромантическая концепция мировидения о едином ритме человека и мира, пишет, что образ дома теряет свою основную функцию защиты, перестает быть замкнутым, внутренним пространством, противопоставленным пространству внешнего мира, и получает весьма шаткие, размытые границы. Такой дом приобретает малозначащую роль по отношению к пути, вбирая в себя свойства динамичного, подвижного пространства, способного к расширению и преодолению своей «материальности» («Вечера на хуторе близ Диканьки»). Однако жилище колдуна, хата Пацюка, заброшенное жилище панночки из «Майской ночи» образуют своего рода «антидом», для которого характерна замкнутость от внешнего мира, отграниченность и отдаленность[189]. Таким образом, на примере ранних повестей Н.В. Гоголя исследователь трактует образ дома как часть мира и в то же время как знак отстраненности от него, указывая на противоречивость этого образа.

Значение образа дома у поздних романтиков претерпевает некоторую трансформацию, связанную с трагическим настроением писателей. Идеальное начало, которое пронизывало весь мир, являясь воплощением мировой души, теперь было сосредоточено в душе одного человека, способного привнести идеальное в реальность. Романтическое мироощущение было направлено в сторону осознания чуждости мира человеку, отстраненному и непонятому. Дом как сосредоточение своего, личного бытия противопоставлен бездуховности

[189] Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Тверь, 2004. 188 с.

окружающего мира, его раздробленности и хаосу. Резкая оппозиция духа и материи, земного и небесного, своего и чужого, конечного и бесконечного проявились в пространственной противопоставленности дома и пути, дома и мира. К примеру, в повести В.Ф. Одоевского «Сильфида» (1837) дом воплощает собой ограниченное земное бытие, показанное в трагической разобщенности с идеальным миром.

Готическая литература, к которой восходит фантастический жанр ужасов, внесла свои штрихи в общее представление об образе дома. По канону жанра местом действия служат такие разновидности дома, как замок, монастырь, тюрьма, подземелье, представляющие собой место сосредоточения потусторонних сил, оказывающих влияние на человеческую борьбу с грехом и со страстями. В готической литературе замок выполняет функцию отдельного персонажа, создавая атмосферу страшного и таинственного, а также служит местом, напоминающим лабиринт, где герой сталкивается со всевозможными опасностями, угрожающими его жизни. Так возникает связь образа дома как внутреннего мира, где прячутся страхи и потаенные помыслы героя, с образом пути-дороги, имеющим метафорическое значение «жизненного пути». Помимо этого, готический замок противопоставлен внешнему миру, открытому и привычному для героя. Чтобы попасть к нему, необходимо пройти некоторый путь через горы или густой темный лес, скрывающий его местонахождение. Для связи между двумя мирами – привычным, своим, и таинственным, незнакомым, – используется образ дороги и сопряженный с ним мотив путешествия, который выполняет функцию движения в пространстве. Например, образ замка в фантастической повести А.А. Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь» вбирает в себя названные черты готического жанра: он становится местом проявления и влияния потусторонних сил, передает атмосферу таинственности, создает чувство страха и тревоги.

Утопическое повествование наполняет образы дома, пути и дороги иными смыслами, которые позволяют говорить об искажении традиционного понимания этих образов в литературном произведении. С.В. Филиппова,

исследуя творчество С.П. Залыгина, отмечает, что утопический дом (он же город) предстает неким райским садом, т.е. местом гармонии и блаженства. Образ дома-рая способствует выстраиванию идеальных отношений между утопическим героем и социумом, который изображается как одна большая семья, природой и целым мирозданием. Образ дороги в утопическом пространстве приобретает плутовской потенциал, позволяющий героям странствовать по разным местам «земного рая», который служит общим домом для всех[190]. Сам образ рая вызывает большой интерес в научной литературе[191]. Путь же персонажей заведомо определен, так как все ведет к блаженству и гармонии. В утопии Томаса Мора города унифицированы, их заполняют одинаковые дома, а жизнь людей привязана к определенному месту и временному распорядку.

В антиутопиях образ дома часто представлен как пространство, которое утрачивает приватность, становится объектом контроля со стороны государства. Такой дом может символизировать тоталитарное устройство общества, где жители лишены частной жизни. В романе Е. Замятина «Мы» жители Единого Государства живут в домах со стеклянными стенами, где по талонам можно задвинуть шторы для приватных встреч. Это символизирует полный контроль государства над гражданами и утрату свободы. Дом, теряя свою основную функцию защиты от внешнего влияния, становится ложным и мнимым. Отсюда возникают пространственные оппозиции: внутреннее – внешнее, личное (надгосударственное) – государственное и др.

Помимо традиционных образов дома, пути и дороги, в фантастической литературе важные функции выполняют и другие пространственные образы, которые также трансформируются под влиянием жанра.

В работе «Философские поиски и научная фантастика» С.И. Грабовского представлены размышления о таких пространственных образах, как сад и

---

[190] Филиппова С.В. Утопический вектор натурфилософской прозы С. Залыгина: 1970–1990-х годов: дис. … кандидата филологических наук. Мичуринск, 2007. 201 с.

[191] Дмитриенко О.А. Поэтика русскоязычной прозы В.В. Набокова: репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей: дис. ... доктора филологических наук. СПб, 2017. 413 с.

город. С.И. Грабовский указывает, что именно образы сада и города формируют «идеально-реальное» устроение окружающего мира, через данные образы мир «очеловечивается», т.е. из хаоса переходит в упорядоченный человеческий мир[192]. С начала 90-х гг. XIX века возрастает интерес писателей к городу[193]. Город, как и сад, противопоставлен лесу (лес – символ дикой природы, где человек подобен животному, а сад – источник красоты и силы). В городе человек ограждает себя от природы, меняет мир вокруг себя с помощью знаний. Отсюда зародилась традиция представлять город как символ человеческого прогресса, культурных достижений. С другой стороны, город выступает символом пространства, лишенного духовности, некой «механической» цивилизации. Как считает С.И. Грабовский[194], в фантастических произведениях город – это точка, из которой возникает цивилизация, но горожане часто избирают путь не культурного развития, а саморазрушения. Следовательно, пространство города, включающее в себя два начала – созидание и разрушение; изображается в художественных произведениях как модель вселенной. Именно такой город представлен в повестях В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» (1904–1905), В. Хлебникова «Кол из будущего» (1914–1915).

Исследуя художественное пространство и время в фантастической литературе, Е.Д. Тамарченко подчеркивал важность принципа границы в построении художественного произведения. По словам исследователя, «фантастика и ее художественный мир являются границей границ в культуре конкретного времени»[195], поскольку в традиционной литературе граница разделяет, а в фантастической, наоборот, разные области соединяет. Таким образом, по мысли исследователя, фантастический мир не знает

---

[192] Философские поиски и научная фантастика: (Беседа за «круглым столом») / Редактор Л.К. Кравцова. М.: Знание, 1990. 62 с.
[193] Клинг О.А. В.Я. Брюсов – журналист в литературно-эстетической борьбе конца XIX – начала XX века: дис. … кандидата филологических наук. М., 1981. 246 с.
[194] Философские поиски и научная фантастика: (Беседа за «круглым столом») / Редактор Л.К. Кравцова. М.: Знание, 1990. 62 с.
[195] Тамарченко Е.Д. Уроки фантастики // В мире фантастики: Сб. ст. М.: Мол. гвардия, 1989. С. 133.

пространственно-временных барьеров, запретов, существующих в обыденной реальности.

Особое место в литературе занимает образ ада. Он становится местом действия изображаемых событий во многих литературных произведениях (в «Одиссее» Гомера, «Энеиде» Вергилия, «Божественной комедии» Данте, «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, в пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и др.). Для прояснения значения данного образа мы обратились к работе Е.Л. Гинзбург, где представлено понятие «ад» в трех значениях: 1. Нравственные страдания, муки, испытываемые кем-либо; хаос и ужас, царящие в душе. 2. Тяжелые условия, невыносимая обстановка, пребывание в которой мучительно. 3. Преисподняя, место, где души грешников после смерти подвергнутся вечным мукам[196]. Во втором и в третьем значениях еще сохраняется привязанность ада к определенному месту. Первое же значение понятия «ад» уже не привязано к конкретному местоположению и имеет отношение исключительно к душе и сознанию человека. Ад является разновидностью загробного мира (места) и/или душевного состояния. Современная фантастика, отмечает А.А. Москвин, для изображения загробного мира использует такие образы, как *мегаполис, чиновничий кабинет, концентрационный лагерь, тюрьма* и др. (романы С. Логинова «Свет в окошке» (2002), А. Белянин «Казак в раю» (2005), Г. Зотова «Элемент крови» (2007))[197]. Такого рода образы служат выражением современного отношения к смерти как к чему-то бесчеловечному, чужеродному, отстраненному. Фантастические загробные миры, будучи по определению вымышленными и нереальными, выступают в качестве своеобразного зеркала массового восприятия смерти, поскольку точно также воплощают в себе жизнь после смерти, реинкарнацию, окончательное уничтожение и другие способы представления смерти. Образ загробного мира встречается в фантастических повестях К.К. Случевского

[196] Гинзбург Е.Л. Словарь языка Ф.М. Достоевского. М., 2008. С. 5-8.
[197] Москвин А.А. Образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти // Культурология и искусствоведение: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, июнь 2018 г.). Казань: Молодой ученый, 2018. С. 2-6.

«Профессор бессмертия» (1891), А.Н. Апухтина «Между жизнью и смертью» (1892).

Изучая пространство научной фантастики, Е.М. Неелов[198] делает акцент на анализе образов корабля, леса, океана, острова и пути-дороги. Все эти образы в научной фантастике, по мнению исследователя, восходят к сказочным прототипам и сохраняют функции границы между домом и чужим пространством, освоенным и неосвоенным пространствами. В научной фантастике корабль волшебной сказки преобразуется в космический корабль, однако функция его остается неизменной – он является частью освоенного мира, выполняя роль дома (например, образы океана и корабля мы находим в научно-фантастическом романе С. Лема «Солярис»).

Образ леса может быть связан с литературной традицией, т.е. представляться как место действия, пейзаж, и с фольклорно-сказочной традицией, которая определяет лес как границу, преграду, опасное место, испытывающее героя (например, металлические леса в романе С. Снегова «Люди как боги»). Пройти через лес в научной фантастике, как и в сказке, – значит, победить. Для данного образа также характерны оппозиции: свое – чужое, реальное – фантастическое и др. В этом лесу может оказаться дом, который либо перенимает функцию опасного места, либо имеет функцию защиты от опасностей, таящихся в лесу.

Итак, рассмотренные нами пространственные образы *дома, дороги, пути, границы, города, сада, ада*, *океана, леса* и др. участвуют в организации художественного пространства и служат основными двигателями сюжета. Традиционное понимание вышеназванных образов способно претерпевать некоторую трансформацию, связанную со спецификой фантастических жанров. Например, такие пространственные образы, как корабль и лес, встречаемые в фантастических произведениях, вбирают в себя функции дома и границы, что определяет специфику пространственной организации литературной фантастики.

---

[198] Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.

ГЛАВА 2. ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Предпринятый нами в первой главе анализ пространственной организации фантастической литературы с жанровой точки зрения дал основание для исследования фантастических произведений XIX – начала XX вв. в избранном аспекте.

В послесловии антологии Ю.М. Медведев определил жанр каждого включенного в нее произведения. К фантастическим повестям он относит произведения О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны» (1832), Н.А. Полевого «Блаженство безумия» (1833), К.С. Аксакова «Облако» (1837), В.Ф. Одоевского «Косморама» (1839), А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» (1892). Фантастическую повесть О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров» (1833) составитель определяет как первую антиутопию в русской литературе. К антиутопиям он относит также повести П.Л. Драверта «Повесть о мамонте и ледниковом человеке» (1909) и В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» (1904–1905). Научно-художественную фантазию М.Л. Михайлова «За пределами истории» (1869) как «первую в мировой литературе пассеистическую (обращенную в будущее) утопию, изображающую первобытного человека»[199]. Повесть А.И. Куприна «Жидкое солнце» (1912) как научно-фантастическое произведение. И завершают сборник утопические наброски В. Хлебникова «Кол из будущего» (1914–1915).

Рассматривая художественное пространство в данных произведениях, мы заметили, что именно его особенности и структура определяют жанр. Помимо

[199] Здесь и далее цитируется по: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. 480 с.

этого, семантика фантастического в разных текстах имеет специфику, благодаря которой мы распределили эти произведения по следующим группам:

- *фантастические повести с предпосылками жанра фэнтези;*
- *фантастические повести с предпосылками жанра ужаса;*
- *фантастические произведения с предпосылками научной фантастики;*
- *фантастические произведения с предпосылками утопии;*
- *фантастические произведения с предпосылками антиутопии.*

Исследование пространственной организации данных произведений показало, что они содержат предпосылки таких современных жанров фантастической литературы, как фэнтези и ужасы (литература ужасов, horror).

Рассмотрев семантику и пространственные функции в текстах антологии, мы выделили следующие особенности (см. таблицу 1):

Таблица 1 – Семантика и функции художественного пространства в русской фантастической прозе XIX – XX вв.

фантастические повести с предпосылками жанра фэнтези	фантастические повести с предпосылками жанра ужасов	фантастические произведения с предпосылками научной фантастики	фантастические произведения с предпосылками утопии	фантастические произведения с предпосылками антиутопии
фантастический элемент				
допускает существование иного, позволяет «играть с действительностью»	создает атмосферу страха и напряжения	создает «возможную» реальность	создает образ идеального прошлого или будущего, в основе которого лежит миф о «золотом веке	нарушает причинно-следственные связи при изображении событий
семантика художественного пространства определяется типами фантастического элемента				
fantasy, философский, сказочный, фантасмагорический и мифологический типы	fantasy, философский типы	научный, фантасмагорический, сказочный и философский типы	научный, мифологический, философский типы	научный, философский и фантасмагорический типы
функции художественного пространства: психологическая, характерологическая, сюжетообразующая, жанрообразующая				

главными функциями, после жанрообразующей, становятся сюжетообразующая и характерологическая	жанрообразующая и психологическая функции становятся ключевыми	психологическая функция является второстепенной	пейзаж и предметно-вещный мир напрямую связаны с психологической функцией	жанрообразующая и психологическая функции выступают ведущими

Обоснуем приведенные в таблице 1 наблюдения при подробном анализе пространственной организации каждой выделенной нами группы произведений в отдельных параграфах.

2.1 Художественное пространство в фантастических повестях с предпосылками жанра фэнтези

Повесть О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны» неизменно входит в различные сборники русской фантастической литературы. Сюжет произведения связан с действиями сатаны и его последователей, бесов и чертей, в мире поднебесном, среди людей на земле, и в преисподней. Сатана, восседающий в огромном подземном зале на украшенном летучими мышами и человеческими остовами престоле, дает аудиенцию своим подданным или же принимает поздравления от чертей, заполняющих эту залу до самого потолка. Каждому бесу отведена определенная область влияния на чувственную природу человека, а также назначена роль служения князю тьмы в аду.

В подземном мире бес фон Аусгабе прислуживает сатане во время завтрака, подавая на съедение книги, о существовании которых человечество вскоре забывает (*«Но в аду и сухари не похожи на наши: у нас они печеные, а там – печатные. <…> Царь чертей стал копаться в бочке, ища лучших сухарей. Он взял «Гернани», «Исповедь», «Петра Выжигина», «Рославлева», «Шемякин суд» и кучу других отличных сочинений»*[200]). В упомянутых произведениях поднимаются различные темы и решается ряд проблем:

[200] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 4-7.

например, тема войны 1812 года, проблема нравственного выбора между любовью и долгом (романтическая драма «Эрнани» (1830) В. Гюго, романы «Петр Иванович Выжигин» (1831) Ф.В. Булгарина, «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831) М.Н. Загоскина), а также проблемы несправедливости и продажности суда (древнерусская сатирическая повесть «Шемякин суд») и «болезни века» (роман-исповедь «Исповедь сына века» (1836) А. де Мюссе). Отталкиваясь от указанного списка произведений, которые съедает сатана, мы можем заключить, что через гротескный характер образа князя тьмы автор создает сатиру на литературную моду на романтизм, который представляется писателю «адским» творением, достойным забвения.

В рассматриваемом фрагменте важно подчеркнуть наметившуюся оппозицию «у нас – там», где «у нас» является своим, т.е. адом, «там» же чужим, т.е. землей. Следовательно, главной оппозицией в повести становится «ад – земля» / «свое – чужое».

На земле черт Астарот отвечает за мятежи и революции *(«Предстал черт старый, гадкий, оборванный, изувеченный, грязный <…> Всяк, и тот даже, кто не был в Париже, легко угадывал по его наружности, что это должен быть злой дух мятежей, бунтов, переворотов…»*[201]). Автор указывает, что, глядя на внешний облик этого черта, без труда можно определить, что он является духом переворотов и бунта. Черт гадок, изувечен, оборван. Следовательно, внешность персонажа становится важным инструментом для передачи внутреннего состояния героя, неспокойного и мятежного.

За журналистику ответственен черт Бубантус, который является любимцем *«повелителя ада: он исправляет при нем двойную должность – придворного клеветника и издателя ежедневной газеты <…> «Лгун из лгунов». В аду это официальная газета»*[202]). При описании образа черта журналистики автор подчеркивает характер его деятельности – обман, поскольку при дворе он занимает должность клеветника и издателя официальной газеты под названием

[201] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 10-11.
[202] Там же. С. 20.

«Лгун из лгунов». Самый приближенный и любимый слуга сатаны продолжает свою службу на земле, создавая ложные новости для управления общественным мнением, что заставляет его смеяться над людьми и получать удовольствие от происходящего.

Далее в произведении дается характеристика черта Точкостава, который является ответственным за словесность (*«Он не похож на других чертей, он черт хорошо воспитанный, хорошего тона, высокий, тонкий, сухощавый, черный – очень черный – и очень бледный»*[203]). Главная задача черта словесности заключается в том, чтобы мучить читателей прозой и поэзией в духе романтизма. С помощью литературы Точкостав распространяет темы насилия, ужаса и разврата, действуя при этом изощренно: он вредит человеческой душе посредством литературы «дурного тона».

Последним с докладом выступает черт супружеских измен по имени Фифи-Коко: *(«… черт Фифи-Коко есть злой дух презлой, прековарный, но вместе с тем очень любезный – смирный, покорный, услужливый <…>. Он-то привел во искушение первую нашу прародительницу, сообщив ей великую тайну всего доброго и всего злого…»*[204]). Комический характер имени персонажа отражает легкомысленную природу злого духа, отвечающего за столь интимную сферу человеческих отношений. Черт супружеских дел провоцирует людей на ревность, измены, расшатывает основы брачного союза. Следовательно, с помощью этого образа автор показал разрушение института семьи в современном ему обществе.

Отталкиваясь от авторского представления о нечистой силе, мы можем заключить, что О.И. Сенковский, с одной стороны, придерживается народных представлений о злых духах, внушающих страх и трепет (подобное мы встречаем в повести Н.В. Гоголя «Вий), а с другой, использует гротеск и сатиру при изображении сатаны и чертей, что привносит определенный комический

[203] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 26.
[204] Там же. С. 31.

эффект (этот прием также использует Н.В. Гоголь в повести «Ночь перед Рождеством»).

Исходя из описания персонажей, мы можем выделить такие характерные особенности героев, как бунтарство, лукавство, услужливость, пронизывающие как ад, так и землю, поскольку бесы и черти «населяют» оба этих мира. Следовательно, пространство повести не имеет строгих и четких границу между «своим» и «чужим», а представлено как соединенное пространство.

Для героев повести нет границ, удерживающих их силу и главную цель, – разрушить и погубить. Сам сатана, бесы и черти оказываются без каких-либо усилий в любом месте – и в Париже, чтобы стать причиной революции, а после «подогревать» ее различными способами, влияя на умы людей, и в эдемском саду, чтобы искусить прародительницу человечества.

Е.А. Тозыякова отмечает, что повесть «Большой выход у сатаны» представляет собой пародийную обработку сюжета и образной системы ранней повести О. де Бальзака «Бал у сатаны», написанной в традициях «неистового романтизма». По словам исследователя, творчество О.И. Сенковского оказалось в точке пересечения между романтизмом и зарождающимся реализмом. Писатель создал в своих литературных произведениях «изнаночный» мир антикультуры и антиценностей, разрушая признанную в 1830-е годы романтическую поэтику[205]. Автор произведения не просто не принимает романтическую эстетику, а иронизирует над ней: *«В романтизме главное правило, чтобы все было странно и наоборот»*[206]. Получается, что в произведениях О.И. Сенковского на первый план выходят принцип игры, парадокса, карнавальной перестройки мира.

В «Большом выходе у сатаны» писатель подчеркивает бутафорский, театрализованный характер подземного мира и подвергает демоническую атмосферу, окруженную в романтической эстетике неким ореолом, осмеянию и

[205] Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования: автореферат дис. … кандидата филологических наук. Томск, 2007. 18 с.
[206] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 22.

пародийной диффузии. Позже этот прием позаимствует М.А. Булгаков, который восхищался мастерством О.И. Сенковского в изображении чертей, для своего романа «Мастер и Маргарита» (театрализация бала сатаны, образы инфернальных артистов и т.д.).

В повести О.И. Сенковского ад – это гротескное подобие современного писателю общества, где главенствует сатана. Правителя подземного мира писатель наделяет властью обличать общественные пороки посредством действий своих подчиненных: *«Покорно прошу сказать, когда этот прославленный ум был сильнее нашего искушения?.. Люди всегда будут люди»*[207]. Парадокс повести заключается в том, что свита сатаны причиняет вред не только человечеству, но и своему подземному правителю (к примеру, черт Астарот, уведомляя сатану о приобретенной способности людей разбираться в коварных и опасных действиях со стороны нечистой силы, подвергается со стороны князя тьмы гонению из ада: *«Сатана гонялся за Астаротом по всей зале <…> Поймав и держа за конец хвоста, он поднял его на воздух и … бросил его вверх со всего размаху»*[208]). Интересно сравнить с романом М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», где сатана и его свита делают добро, что усиливает карнавальность текста. По словам Д.С. Лихачева, адовый мир – это мир наизнанку, мир кромешный, а «кромешный мир активен, идет в наступление на мир действительный и демонстрирует неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности»[209]. Действительно, в аду О.И. Сенковского нет логики, он асистемен.

Фантастический элемент наделяет сюжет повести следующими характеристиками:

во-первых, исключительностью (данная особенность проявляется в своеобразном описании ада в виде огромного зала в глубинах земли, а также в изображении сатаны и его поручителей: *«Мгновенно выскочил из толпы дух*

---

[207] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 18.
[208] Там же. С. 17.
[209] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя, 1997. 550 с.

огромного роста, плотный, жирный, румяный, в старой трехугольной шляпе, и ударил челом повелителю. Это был его библиотекарь, бес чрезвычайно ученый, прежде бывший немецкий учитель-схоласт, который знал наизусть полные заглавия всех сочинений…»)[210]. Примечательно также, что злой дух, который сам по себе бесплотный, описывается автором как человек, который имеет тело. При этом, ученый бес наделяется человеческими качествами и свойствами, а также имеет профессию;

во-вторых, значительностью вывода (в конце повести один из обитателей ада произносит: *«Сколько у нас в аду великих мужей, глубокомудрых философов, мудрецов, святошей, фанатиков <…> Когда их, ваша милость, так легко поймать на приманку сладкого греха»*)[211]. Авторская философия заключается в том, что человечество оказывает большую услугу темным силам, добровольно склоняясь ко греху.

Названные выше особенности фантастического элемента задают такой его тип, как fantasy, допускающий существование потустороннего мира, который оказывает непосредственное влияние на все человечество, что подчеркивает его связь с философским типом. Повесть преподносит подземный мир как вечно существующий, как данность, которая вторгается в обыденную реальность. Реальное и фантастическое в «Большом выходе у сатаны» образуют единство, выражающее многогранность мироздания.

Действия героев повести не ограничиваются пространством ада, представленного в недрах земного шара, а переходят в земное пространство, которое формируется образами границы и пути-дороги.

Потолок адского зала является границей между «своим» и «чужим», между светом и тьмой, между землей и адом. Карнавальная перевернутость в повести особенно ярко выражена в том, что ад выступает для сатаны и его служителей как свое пространство, а земля, в свою очередь, как чужое

---

[210] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 5.
[211] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 32-33.

пространство, наполненное светом, причиняющим вред повелителю тьмы: «*что-то такое беспокоило его зрение: он чувствовал в глазах неприятную резь. Вдруг, посмотрев вверх, он увидел в потолке расщелину, чрез которую пробивались последние лучи заходящего на земле солнца*»[212]. Однако представленная в самом начале повествования пространственная оппозиция «свое – чужое» в ходе развития сюжета перестает обладать четкими границами, что позволяет смотреть на художественное пространство повести как на единое целое, где два мира, земной и подземный, свой и чужой, тесно переплетены друг с другом.

В повести есть представление о перемещении в пространстве, т.е. пути. Образ пути-дороги эфемерен, так как не представлен конкретными словами. Он складывается из отрезков «большой» дороги из ада на землю, и обратно, которая организует все пространство повести. Посланники сатаны, возвращающиеся из поднебесных стран, докладывают подземному правителю о новых мятежах, последних революциях, драках, бунтах, супружеских изменах и «*теперь они грешат еще по журналам и газетам: по ним лгут, крадут, убивают, плутуют, святотатствуют, по ним живут и гибнут в бесчестии*»[213]. Здесь также подчеркивается связь ада с земной жизнью, вобравшей свойства подземного мира.

Ранее было отмечено, что рассматриваемая повесть является пародией на романтическую литературу. Свое отношение к романтизму автор выразил через образ сатаны, которому близка романтическая эстетика: «*я люблю романтизм: там все темно и страшно и всякое третье слово бывает непременно мрак и мрачный – это по моей части*»[214], «*романтизм – славное изобретение*»[215]. Комический пафос, использование системы образов из повести О. де Бальзака для политической, научной и литературной сатиры определяют данное

[212] Там же. С. 7.
[213] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 24.
[214] Там же. С. 20.
[215] Там же. С. 21.

произведение как сатирическое фэнтези, которое представляет собой пародию на действительность.

Помимо этого, в повести «Большой выход у сатаны» мы отмечаем черты «черного» фэнтези, которое описывает проникновение темной силы в обыденность «истинной» реальности, а также последствия этого вторжения. Финальный монолог сатаны заканчивается следующими словами: «*Теперь пойду гулять между огней в геенне, чтобы подышать свежим воздухом и полюбоваться приятным зрелищем, как жарятся люди*»[216]. В произведении О.И. Сенковского показана разрушительная сила и ненависть сатаны и бесов к человечеству. Исходя их этого, можно заключить, что повесть «Большой выход у сатаны» имеет предпосылки жанра фэнтези, в основе которого лежит принцип игры с действительностью.

Исследуя пространственную организацию повести, мы обнаружили, что стихия театральной игры пронизывает все произведение. Е.А. Полякова дает следующее определение театральности: «Под театральностью в литературе понимается специфический театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой»[217].

Происходящее в подземном пространстве О.И. Сенковский описывает в подчеркнуто сниженном гротесковом варианте. Писатель так сгущает краски, что мир зла, описываемый романтиками, предстает не как таинственный и мрачный, а скорее как смешной. Огромный зал, где проходит демонический прием, носит открыто бутафорский характер (престол из костей, множество книг и т.д.). Сатана же вместе со свитой больше напоминают артистов, которые поочередно выходят на сцену большого зала. Таким образом, наличие игровых моментов (способов отражения мира через действие, гротеск, пародию и проч.), влияющих на восприятие повести как своеобразного представления, позволяет

[216] Там же. С. 33.
[217] Полякова Е.А. Театральность в литературе // Новый филол. вестник. 2008. № 2 (7). С. 37-38.

обозначить тип карнавального пространства, в основе которого лежит смеховое начало.

В повести-пародии О.И. Сенковского на неистовый романтизм обнаруживается самопародирующая направленность творческой деятельности. Вывернув и опрокинув привычные установки романтизма, писатель в итоге подвергает карнавальному осмеянию и собственное литературное творчество. Так, черт журналистики Бубантус является травистийным воплощением самого О.И. Сенковского, который был известен современникам в первую очередь как журналист. О.И. Сенковский через Бубантуса дает следующую оценку собственной деятельности: *«Не хвастая, ваша милость, я один более проложил людям путей к пагубе, чем все прочие мои товарищи. Я удвоил общую массу греха»*[218]. Следовательно, созданный О.И. Сенковским мир на самом деле насквозь проникнут ложью, профанацией. В этом мире все наизнанку, все опрокинуто, в том числе и собственное творчество. Еще одним подтверждением этого карнавального мироустройства служит литературная маска О.И. Сенковского, его псевдоним барон Брамбеус, которая является единственной реальностью вымышленного мира писателя.

Ранее мы выявили, что в организации художественного пространства в повести участвуют философский тип фантастического элемента и fantasy. Печать карнавализации (термин М.М. Бахтина) определяет фантасмагорический тип фантастического элемента, который задает специфику пространственной организации повести «Большой выход у сатаны».

Подчеркнем основные черты карнавального начала в рассматриваемом произведении О.И. Сенковского, что позволит нам вывести тип карнавального пространства. Карнавал прежде всего устанавливает особый тип отношений, при котором наблюдается отступление от социальных, моральных, этических и религиозных правил и норм. В перевернутом мире О.И. Сенковского наблюдается карнавальная замена верха низом, благодаря чему возможны

[218] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 24.

любые фантастические метаморфозы. Дихотомия верха и низа в повести «Большой выход у сатаны» выражается, например, в поглощении сатаной различных книг, философских и научных, что образует карнавальную замену головы желудком, разума – безумием, начало – концом.

В самом начале повести присутствует центральный момент карнавального переодевания, когда сатана *«…надевает на себя халат из толстой конвертной бумаги, расписанный в виде пылающего пламени, и который получил он в подарок из гардероба испанской инквизиции: в этих халатах у нас, на земле, люди сожигали людей»*[219]. Переодевание как «обновление одежды и социального образа» передает пространственное перемещение «верха в низ» (а именно в повести перемещение – земли и преисподней) и связанную с этим тенденцию к амбивалентности и преодолению всего традиционного и устойчивого.

У О.И. Сенковского фантастическое соединяет несоединимое и создает абсурдные ситуации. Фантастические образы и события выступают в современном ему временном плане, что оттесняет принцип постепенного проникновения фантастики в обыденную действительность. Отсутствие в повести фантастической предыстории, легенды и свидетельств очевидцев необыкновенных событий определяет автономию фантастических происшествий и явлений.

В «Большом выходе у сатаны» прямое нарушение правдоподобия определяет основное место действия – ад. Здесь автор использует особый вид фантастики для условного построения подземного пространства. Границы ада в повести «Большой выход у сатаны» четко не обозначены и представлены достаточно условно. Помимо этого, автор точно не может *(«кажется»*[220]) определить параметры подземного пространства, явно преувеличивая его границы. Еще Ю.В. Манн подчеркивал сходство фантастики с преувеличением, поскольку и фантастика, и преувеличение смещают, искажают, преломляют

[219] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 3.
[220] Там же.

пространственные границы[221]. Повесть «Большой выход у сатаны», которая является, по словам Ю.М. Медведева, примером литературного гротеска[222], имеет театрализованный характер. Уже в самом названии произведения дается установка на театральную форму: выход на сцену, площадку.

В повествовательный сюжет открыто вмешиваются введенные в повесть образы, в которых персонифицировано «ирреальное злое начало» – сатана и черти. Эти образы «очеловечиваются», перенимая от людей привычки, слабости, манеру поведения. О.И. Сенковский также использует прием «обытовления» персонажей, относящихся к миру вечности, что производит яркий комический эффект. К примеру, в самом начале повести подробно описан повседневный режим повелителя тьмы. Пробуждается сатана во время отпевания вечерни в Риме. Проснувшись, он надевает на себя халат из бумаги, расписанный в виде пылающего пламени. Затем сатана выпивает свой адский кофе, поглощая вместо сухарей книги. Вновь карнавальная перестройка мира, выраженная перемещением верха и низа.

Необходимо отметить, что в образах сатаны и чертей прослеживаются бытующие в народе представления о нечистой силе, которые значительно отличаются от религиозных догм. Эти герои имеют «дом», профессии (черт мятежей и революций, черт журналистики, черт словесности, черт супружеских дел, к примеру, черт Лукулл заведует кухней в аду: *«Лукулл, скончавшийся от обжорства, исправляет при дворе его должность обер-гофмейстерскую: он заведует кузнею, заказывает обед и сам подает завтрак»*[223]), привычки, нужды т.д.

Автором используются также возможности прямой фантастики. Фантастическое воплощено в образах сатаны и чертей, в своеобразном изображении ада, а также в сюжетно-содержательных особенностях

[221] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.
[222] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 459.
[223] Сенковский О.И. «Большой выход у сатаны»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 4.

произведения. Карнавальная перестройка мира, пародия на романтическую эстетику, гротеск и т.д. образуют в повести тождество «мир – театр/площадка».

Художественное пространство в данной повести выполняет несколько основных функций. Сюжетообразующая функция, связанная с действиями героев, стирает границу между реальным и фантастическим пространствами. Жанрообразующая функция определяет жанровую разновидность произведения: fantasy допускает существование потустороннего мира, тесно связанного с реальным. Примененная автором игра случая исключает характерологическую функцию, поскольку романтическая эстетика задает неоднозначный образ сатаны, который оставил неизгладимый след в мировой литературе, в частности – русской. Этот образ встречается в литературных произведениях Данте Алигьери, Д.Г. Байрона, И.В. фон Гете, М. Корелли, М.Г. Льюиса, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова, А.И. Куприна и мн. др., где дьявол представлен по-разному в зависимости от эпохи, индивидуально-авторской мысли и мировоззрения писателя. Сатана, Мефистофель, Воланд, князь тьмы и др. – все это имена одного падшего ангела, главного антагониста Бога, противника небесных сил, представляющего собой воплощение злого начала, пытающегося воздействовать всевозможными способами на волю человека. В повести О.И. Сенковского инфернальные силы имеют имена собственные, значение которых напрямую связаны с действиями и способностями героев. К примеру, имя черта словесности Точкостав – производное от названия главного знака препинания, точки, которая необходима для ясного и понятного выражения мыслей в письменной тексте, однако в повести она искажает мысль, ставится там, где не надо, что соответствует карнавалу.

Итак, семантику художественного пространства в фантастической повести О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны» определяют fantasy, философский и фантасмагорический типы фантастического элемента. Пространственная организация связана с оппозицией «свое – чужое», которая не имеет четких и строгих границ. В формировании художественного

пространства принимают участие пространственные образы ада, пути-дороги, границы. Сами же действия происходят в подземном пространстве, пронизанном карнавальным началом, что позволяет выделить тип карнавального пространства. Основными функциями художественного пространства в повести выступают жанрообразующая и сюжетообразующая.

Пространственная организация в повестях Н.А. Полевого «Блаженство безумия», К.С. Аксакова «Облако» и А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» также определяется фантастическим элементом, допускающим существование иного мира.

Ю.М. Медведев отмечает, что на развитие основных событий в повестях Н.А. Полевого «Блаженство безумия» и К.С. Аксакова «Облако» оказала влияние тесная взаимосвязь двух миров – фантастического (идеального, потустороннего) и реального (материального, вещественного)[224]. Идея двоемирия сформировала пространственную организацию многих произведений мировой литературы рассматриваемого периода (отметим сказку «Золотой горшок» (1814) Э.Т.А. Гофмана, поэму «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1809–1811) лорда Байрона и мн. др.). Далее попытаемся определить характер влияния принципа романтического двоемирия на пространственную организацию названных повестей.

В повести «Блаженство безумия» автор размышляет о сложности и неоднозначности человеческой натуры, которая одновременно может вмещать в себя доброе и злое начала. Отражается эта установка и в самом названии повести, которое характеризует человеческое безумие как обретенное счастье и благополучие.

Центральное событие повести – влюбленность Антиоха в Адельгейду – также внутренне противоречиво. С одной стороны, изображается характерная для романтиков «идеальная» страсть, с другой – герой-рассказчик подчеркивает болезненный характер чувственных переживаний, овладевших душой Антиоха:

[224] Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 459.

«Увы! Я предчувствовал, я предвидел гибель, в которую упал Антиох; я припоминал слова его: "Умрем, моя мечта, умрем, да и на что нам жить?"»[225]. Чрезвычайно показательно изображение героя, впавшего в безумие: *«Он был худ; кожа присохла к костям его; длинная борода выросла у него в это время, и голова его была почти седая. Только глаза, все еще блиставшие, хотя желтые, показывали тень прежнего Антиоха»*[226]. Перед нами физически изможденный человек, во внешности которого нет ничего возвышенного; даже единственная романтическая деталь, блеск глаз, тут же снижена упоминанием желтизны. Вопрос о том, насколько страсть Антиоха была «блаженным» началом и, шире, где то необходимое равновесие между идеальным и реальным, остается в повести открытым.

Сюжет повести К.С. Аксакова построен на любовной интриге, призванной подчеркнуть трагичность стремления главного героя к недостижимому идеалу. Лотарий, главный герой повести, будучи ребенком, замечает плывущее по небу маленькое облачко, напоминающее силуэт человека: *«… он не спускал с него глаз; ему даже показалось, что оно имеет человеческий образ»*[227]. Этим облачком оказывается девушка, которая вопреки воли отца-облака временно оставляет небо и принимает человеческий облик, чтобы сопровождать возлюбленного на земном пути. Повзрослевший Лотарий, поддавшись обаянию света, губит в праздности свою жизнь: *«… на лице, прежде беззаботном и прекрасном, проглядывалась смешная суетность и тщеславие, какое-то глупое самодовольство»*[228]. На балу он замечает девушку, лицо которой кажется ему знакомым: *«Лицо ее казалось ему знакомым; он как будто видал ее где-то»*[229]. Этой незнакомкой оказывается девушка-облако, которая известна светскому обществу под именем Эльвира.

---

[225] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 140.
[226] Там же. С. 165.
[227] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 168-169.
[228] Там же. С. 171.
[229] Там же. С. 172.

Принцип завуалированной фантастики освоен и использован как в повести «Блаженство безумия», так и в повести «Облако». Напомним, что к элементам, создающим и поддерживающим завуалированную фантастику, относятся такие поэтические средства, как *фантастическая предыстория, форма слухов и предположений, форма сна, предчувствие и др.*

В «Блаженстве безумия» фантастическое концентрируется в *предыстории*, повествующей об обсуждении произведения Э.Т.А. Гофмана «Повелитель блох» (1821–1822) образованными молодыми людьми. Герой-повествователь сообщает читающей публике, что сказка немецкого писателя похожа на реальную историю одного его лучшего друга – Антиоха: *«Сначала мне показалось даже, будто я слышу рассказ о том, что случилось с одним из моих лучших друзей»*[230]. Н.А. Полевой уже в самом начале повести сближает фантастический план повествования с реальным.

Примечательно и то, что герой-рассказчик по имени Леонид своей историей задает установку на вымысел, изменяя реальные имена героев произошедших событий на непривычные для читателя имена греческого и древнегерманского происхождения: *«Вы позволите мне скрыть имена и предварительно объявить, что я ни слова не прибавлю и не убавлю к истине»*[231]. Измененные имена героев истории способствуют созданию определенного характера повествования, который позволяет слушателю сосредоточиться на внутренних переживаниях, а также глубже понять трагедию главного героя, чья душа была охвачена несбыточными мечтами.

Прямое вмешательство фантастического также зависит от героя-рассказчика, который подтверждает «странные» и необыкновенные события, произошедшие с Антиохом: *«Окончание у Гофмана, однако ж, совсем не то. Бедный друг мой не улетел в волшебное царство духов: он остался на земле и дорого заплатил за мгновенные прихоти своего бешеного воображения»*[232].

---

[230] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. 119.
[231] Там же. С. 120.
[232] Там же.

Здесь рассказчик связывает фантастическое с особым мироощущением своего друга Антиоха, который открыл неведомый ему ранее мир: *«Антиох открыл мне новый мир, фантастический, прекрасный, великолепный <…> Душа Антиоха была для меня этим новым, волшебным миром: она населила для меня всю природу чудными созданиями мечты…»*[233]. Так внутренний мир героя, наполненный мечтаниями и чувственными переживаниями, организует один из типов художественного пространства – внутреннее пространство, которое противопоставлено внешнему, реальному. Сам Антиох повествует о том, что из реального мира он вдруг перешел *«… в мир совершенно противоположный»*[234], поскольку не смог примириться с пошлостью и грубостью обыденной действительности, что усилило мечтательность его души.

Внутреннее пространство в повести имеет свои характерные особенности, по которым мы можем выделить его как самостоятельный тип пространства. Во-первых, оно отражает внутренние переживания, мысли и состояние героя: *«Леонид! – говорил мне Антиох, – человек есть отпадший ангел Божий. Он носит семена рая в душе своей и может рассадить их на тучной почве земной природы и на лучших созданиях Бога – сердце женщины и уме мужчины!»*[235]. Эти слова героя-мечтателя пронизаны тоской по раю, который он мечтает восстановить на земле, указывая на то, что отпавший от Бога человек несет следы рая внутри себя. Во-вторых, внутреннее пространство противопоставлено материальному миру, который чужд герою: *«Только равная Антиоху душа могла понять его или сердце младенческое, чистое, беспечно отдавшись ему»*[236]. Следовательно, в повести реализуется один из принципов романтической литературы – исключительный герой в исключительных обстоятельствах. Герой повести убежден, что понять его сможет лишь равная ему душа или человек с чистым сердцем, что усиливает эффект отстраненности от общества, в котором он находится.

---

[233] Там же. С. 123-124.
[234] Там же. С. 126.
[235] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 124.
[236] Там же.

Герой-повествователь странные поступки Антиоха объясняет не только склонностью к мечтательности, но и интересом к магнетизму, психологии, философии: *«Мечтатель! <…> ты погубишь себя! Мало тебе идеалов, которых не находишь в жизни – ты хочешь из них создать целый мир»*[237]. Герой-мечтатель не находит себе покоя в видимом мире и погружается в мир иллюзий, создавая собственный идеальный мир, где все, как ему кажется, реально (образ такого героя мы встречаем в повести «Белые ночи» (1847 или 1848) Ф.М. Достоевского). Это подчеркивает исключительность героя повести, вобравшего в себя черты романтической поэтики: *«Я искал душ в этих прозябающих телах, – говорил Антиох. – … Но грубые формы их вскоре отталкивали меня»*[238]. Главный герой истории романтически противопоставляет себя окружающему миру, смотря на него с презрением и насмешкой: *«Как легко понял я тогда и насмешливую улыбку Антиоха при взгляде на известные обоим нам светские общества, и презрение, какое невольно изъявлял он при взгляде на наших товарищей»*[239]. На этом противопоставлении внутреннего и внешнего и образуется основная пространственная оппозиция «реальное – фантастическое», где общество выступает как реальное пространство, а внутренний мир Антиоха как один из типов фантастического пространства.

Далее фантастическое переходит в форму слухов о заключенной сделке бродячего артиста по имени Людовик фон Шреккенфельд, приехавшего со своей дочерью Адельгейдой в Петербург, с дьяволом: *«Шреккенфельд улыбнулся адски и, казалось, проницал в душу Антиоха своими ядовитыми глазами»*[240]; *«Он казался всезнающим демоном, а Адельгейда духом света, которого заклял, очаровал этот демон и держит в цепях»*[241]. Здесь фантастика работает на персонификацию инфернальных сил в человеческий облик. Эти же

[237] Там же. С. 130.
[238] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 127.
[239] Там же. С. 124.
[240] Там же. С. 143.
[241] Там же. С. 134.

образы переходят из фантастического плана в реальный, где «демон», держащий в заточении невинную душу, узнав о болезни дочери, уже не был *«коварным, отвратительным шарлатаном – он был отец, он плакал»*[242]. Здесь подчеркивается свойственная фэнтези игра случая, при которой положительный персонаж может стать отрицательным, и наоборот.

С Адельгейдой также связан такой элемент завуалированной фантастики, как *предчувствие*. Антиох видит в образе своей возлюбленной воплощение той души, которая была создана вместе с его душой еще до земной жизни. При первой же встрече с этой девушкой герой-мечтатель не находит покоя в своей душе, вспоминая, где мог бы он видел ее раньше: *«… Леонид! Я видел, я знал когда-то Адельгейду – да, я знал ее, знал… <…>… Но где, где?»*[243].

Изображение событий в повести все время развиваются на грани реального и фантастического планов. Фантастика влияет на сюжетное повествование и поступки героев. В каждый момент читателю предлагается два прочтения и открывается сложное взаимодействие реального и фантастического, которое определяет двойственность происходящего: *«Что такое успели мы разгадать нашим умом и выразить нашим языком? Величайшая горесть, величайшая радость – обе безмолвны; любовь также молчит – не смеет, не должна говорить…»*[244]. Двойственность происходящего также предоставляет читателю и героям повести свободу верить или не верить в историю любви, рассказанную Леонидом: *«Он все выдумал. Так не любят, и что за радость так любить?»*[245]. Следовательно, принцип двойственности, который может касаться событий, интерпретации, позиции читателя, а также структуры художественного мира, в фантастической литературе служит инструментом для создания глубины и неоднозначности художественного смысла, часто провоцируя у читателя «колебание» между верой и неверием в происходящее.

---

[242] Там же. С. 160.
[243] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 137.
[244] Там же. С. 119.
[245] Там же. С. 166.

Автор повести в значительной степени эстетизирует фантастическое, наделяя его способностью выражать идеальный мир сильных чувств и творческого «священного безумия». В повести фантастическое наделяет сюжет значительностью вывода. Данная особенность проявляется в своеобразном отношении главного героя к возлюбленной как к собственной душе: *«Но ведь нельзя жениться даже на родной сестре, не только на собственной душе своей?.. А, злой дух! Ты смеешься надо мною!»*[246]. Такое отношение героя к возлюбленной отражает глубокую эмоциональную связь, при которой женщина становится неотъемлемой частью его внутреннего мира, а ее душа – центром его переживаний (похожее описание чувств героя к женщине мы встречаем и в произведении А.И. Куприна «Гранатовый браслет»).

Семантика художественного пространства в фантастическом произведении определяется типом фантастического элемента. В рассматриваемой повести представлена противоположность реального и идеального миров, которая рождает мечты о месте вечного единства любящих друг друга душ: *«Мы переселимся туда, где нет людей, где нет ни Адельгейд, ни Антиохов, ни Шреккенфельдов – где я и ты одно»*[247]. Данная характеристика свойственна fantasy типу, а стремление писателя к всеобщему выводу на уровне бытия (*«Если иначе не смеешь любить, скажи, милый друг: не блаженство ли безумие Антиоха и смерть Адельгейды?»*[248]) задает философский тип фантастического элемента.

Семантика пространства позволяет определить рассматриваемое произведение, как мистико-философское и романтическое фэнтези, где фантастическое отражает романтическое восприятие «подлинно настоящего» и определяет путь героя и его жизненный выбор. Антиох поверил в свою мечту, в высокий идеал, который невозможен в обыденной реальности (романтическая ирония), что повлекло за собой безумие: *«Я видел раздирающее душу зрелище:*

---

[246] Там же. С. 157-158.
[247] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 159.
[248] Там же. С. 167.

я видел разрушение Адельгейды, прекрасного, юного, цветущего создания! Подле смертного одра ее сидел мой друг – в явном помешательстве, о котором я не мог более сомневаться»[249]. Эта сцена смерти юной Адельгейды и помешательства Антиоха, находящегося у смертного одра своей возлюбленной, отражает одну из основных тем русской романтической прозы XIX века – тему трагической любви и безумия. Она также становится главной в повести А. Погорельского «Двойник» и в романтических повестях о «гениях», где часто фигурируют художники, музыканты, писатели, чей талант граничит с безумием. В таких героях – исключительных и «странных» личностях, авторы видят идеал (отметим повесть «Последний квартет Бетховена» (1832) В.Ф. Одоевского, повесть «Живописец» (1833) Н.А. Полевого).

Пространство в повести строится на перемещении главного героя – Антиоха. Дом в Петербурге становится местом редких встреч с товарищами и знакомыми в день именин, в другое же время *«… редко можно было застать его дома»*[250]. Здесь дом теряет характерную для него функцию защиты от окружающей действительности. Главный герой, лишенный внутреннего мира и покоя, вынужден скитаться по всему свету.

Дорога в повести выступает основным пространственным образом. Главный герой из Петербурга уезжает в Ораниенбаум, где встречает Леонида: *«Местоположение прелестное, дикое, уединенное, солнце, утопающее в волнах Финского залива, море, зажженное его лучами, небо ясное, безоблачное – все это расположило меня к какому-то забвению самого себя»*[251]. Пейзаж передает внутренне состояние героев, оказавшихся вдали от светского общества, суетного и омрачающего души и мысли героев. Простор и свобода наполняют сердца героев повести, Леонида и Антиоха, которые случайно встречаются в этом месте и открывают друг другу свои мысли, переживания, став с этого момента верными друзьями: *«Леонид! – сказал он мне, – дай руку! Отныне ты*

[249] Там же. С. 160.
[250] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 121.
[251] Там же. С. 122.

видишь во мне доброго своего друга!»[252]. Дорога как тип пространства, образующаяся из встреч, меняющих жизнь главного героя, приобретает метафорическое значение «жизненный путь», свойственное фольклору.

Находясь в деревне с родными, Антиох испытывает душевную тесноту, которая отдаляет его от реальности и переносит в мир книг по философии: *«Мне и потому несносно было оставаться более в деревне, что меня там невзлюбили наконец, называли философом – страшная брань в устах тамошних обитателей, – чудаком, нелюдимом, насмешником»*[253]. Главный герой отправляется в Германию, которая представлялась ему, как *«парник, где воспитывает человечество самые редкие растения, унесенные человеком из рая; но она – парник, Леонид! – а не раздольное поле…»*[254]. Перемещение героя в пространстве определяет сюжетообразующую функцию, которая напрямую связана с психологической, поскольку внутренние переживания не дают покоя герою и вынуждают его покинуть место, где он чувствует душевную тесноту. Пространственная оппозиция Германии как своего, освоенного пространства (*«… в ней провел я лучшие минуты жизни»*[255] и России как чужого и неосвоенного пространства выражают раскол в душе героя, который не может найти себе место в реальном мире. Смерть деда Антиоха заставляет его вернуться в Россию, где он также продолжает заполнять внутреннюю пустоту различными увлечениями философией, магнетизмом и посещениями светских мероприятия: *«Мне хотелось забыть и мечты мои, и противоположности жизни в деятельных, достойных мужа трудах; хотелось узнать и большой свет»*[256]. Однако встреча с Адельгейдой расширяет характерологическую функцию художественного пространства, поскольку граница между реальным и фантастическим пространствами постепенно стирается: *«Каждый думал тогда, что видит в Адельгейде какое-то воздушное существо, каждый ждал, что она*

[252] Там же.
[253] Там же. С. 127.
[254] Полевой Н.А. «Блаженство безумия»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 127.
[255] Там же.
[256] Там же. С. 128.

рассеется, исчезнет легким туманом»[257]. Жанрообразующая функция формирует пространственную организацию повести по принципу двоемирия как основы жанра фэнтези, а также допускает использование игры случая, которая нарушает схему баланса добра и зла (к примеру, демоническая характеристика отца героини сменяется образом плачущего и смиренного отца).

Таким образом, фантастический элемент допускает существование иного, идеального пространства, тесно переплетенного с пространством обыденной реальности. Семантику художественного пространства определяют fantasy и философский типы фантастического элемента. Сюжетообразующая и психологическая функции художественного пространства становятся напрямую связанными между собой. Характерологическая функция в рассматриваемой повести расширяется, так как граница между реальным и фантастическим пространствами постепенно стирается. Пространственную организацию задают образы дома, дороги, пейзаж и перемещение героев в пространстве, а также оппозиции «свое – чужое», «внутреннее – внешнее» и др., связанные с романтическим принципом двоемирия. Внутренний мир героя, наполненный мечтаниями и чувственными переживаниями, организует один из типов художественного пространства – внутреннее пространство, которое противопоставлено внешнему, реальному.

В повести К.С. Аксакова фантастическое концентрируется в предыстории, в которой автор повествует о встрече маленького Лотария с девушкой-облаком: *«Вот происшествие из младенческой жизни Лотария; оно сделало на него сильное впечатление…»*[258]. Примечательно то, что первая встреча между героями происходит в поле, бескрайнем и свободном: *«Десятилетний Лотарий выходил медленно из леса. <…> Ему оставалось пройти еще целое поле <…> Вдруг ему показалось, что на небе явилось что-*

[257] Там же. С. 133.
[258] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 171.

то; он поднял опять глаза: легкое облачко неприметно неслось по небу»[259]. Значение слова «поле» в русском языке многозначно: 1) простор за городом, селеньем, безлесная незастроенная, обширная равнина; 2) пашня, нива, засеянная хлебом; 3) простор, грунт[260]; 4) пространство, охватываемое глазом[261]. Герои оказываются во власти пространства *целого* поля, которое становится проводником между небом и землей. Поле служит местом тайных встреч девушки-облака со своим отцом, белым облаком: *«На поляне стоял седой высокий пасмурный старик, весь в белом; перед ним, тоже в белом платье, – девушка с русыми волосами, – то была Эльвира»*[262]. Поле также становится местом расставания Лотария с Эльвирой, поскольку он невольно становится свидетелем встречи отца с дочерью: *«Эльвира вздохнула, опустила глаза и, поворотившись, чтобы идти назад, увидела Лотария, который во все это время был, как прикованный, и не знал, что делать»*[263]. Итак, образ поля в данной повести соединяет два противоположных пространства, небесное и земное. Характер двоемирия позволяет «небесному» буквально одолевать «земное»: покинув земную жизнь, Лотарий становится облаком: *«Мать его грустила о сыне, расспрашивала его, но он ничего не мог ей сказать, все усилия ее развлечь, рассеять Лотария были тщетны. <…> Однажды, пришедши к своему сыну, она нашла его мертвым, а по небу удалялись два легких облачка»*[264]. Позже этот сюжет откликнется в романе С. Лема «Солярис».

Фантастический элемент наделяет сюжет повести «Облако» исключительностью и наглядностью, которые проявляются в своеобразном изображении девушки-облака и ее отца: *«Облачко плыло. Лотарий еще явственнее различал в нем вид человека, ему показалось теперь, что видит в*

---

[259] Там же. С. 168.
[260] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1978. Т.1. С. 258.
[261] Словарь современного литературного языка: в 17 т. Т. 10. (По - поясочек) / Под ред. К.А. Тимофеева, Н.М. Меделец. М.; Л., 1960. С. 954-957.
[262] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 180.
[263] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 181.
[264] Там же. С. 182.

нем прекрасный женский образ: распущенные волосы, струящаяся одежда»[265]; *«… другое облако также он разглядел лучше; оно имело вид грозного старика с длинною бородою, с нахмуренными бровями»*[266]). В первом фрагменте описывается, как маленький Лотарий наблюдает за плывущим по небу облаком и постепенно начинает улавливать в нем человеческий образ, который со временем становится более явным – перед ним уже прекрасная женщина с распущенными волосами и в струящейся одежде. Во втором отрывке дано описание отца девушки-облака, грозного и хмурого старика. Эти художественные эпизоды создают определенную атмосферу загадочности и фантастичности. В тексте усиливается ощущение таинственности тем, что автор передает эти события через восприятие маленького героя и романтизирует детское мироощущение.

Значение фантастического позволило определить повесть «Облако», как мистико-философское фэнтези, где фантастическое определяет судьбу героя и его жизненный выбор. Для Лотария жизнь на земле без Эльвиры становится невыносимой: *«Говорят, всегда потом Лотарий был молчалив и грустен; но случалось, что на лице его проглянет улыбка, и он весь оживится глубокою сердечною радостью. Тогда взор его бывал устремлен к небу – а по небу неслось легкое облачко»*[267]. В произведении описывается судьба Лотария, который переживает сложное эмоциональное состояние, вызванное расставанием с возлюбленной. Автор отмечает, что после определенных событий (главный герой узнает тайну небесного происхождения возлюбленной) Лотарий становится молчалив и грустен, но, когда его взор устремлен на небо, на его лице появляется улыбка. В такие моменты он наблюдает на плывущим по небу облачком, которое символизирует что-то эфемерное, мистическое, связанное с небесным миром. В финале повести мать находит Лотария мертвым, в то время как по небу плывут два легких облачка. Таким образом,

---

[265] Там же. С. 169.
[266] Там же.
[267] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 182.

девушка-облако как фантастический элемент влияет на судьбу главного героя, определяя его жизненный путь.

В повести «Облако» автор сосредотачивает внимание читателя на внутренних переживаниях героя, его душевных и духовных качествах. В произведении воплощается мечта об идеале, отражается романтическое восприятие «настоящего», подлинного. Главный герой предстает одиноким мечтателем, который тонко чувствует и переживает несовершенства реального мира. Однако встреча с Эльвирой наполняет его жизнь смыслом, заставляя отказаться от прошлого, вызывающего тоску по несбыточному: *«Прежний Лотарий проснулся в нем. Боже мой! Боже мой! Сколько верований и надежд погубил он понапрасну, сколько сил истощил даром!»*[268]. Отсюда мы можем определить рассматриваемую повесть как метафорическое (или романтическое) фэнтези, где фантастическое предстает идеальным образом чудесного (в повести это девушка-облако).

В повести автор не называет страну, город, местность, где происходят события, но использует устойчивые пространственные образы, задействованные в формировании пространственных оппозиций согласно принципу двоемирия. Реальное пространство напрямую оказывается связанным с действиями Лотария и образуется несколькими пространственными образами.

В формировании реального пространства участвует образ дома. Дом как свое, освоенное пространство – это отеческий дом, окруженный садом, лесами, рощами и полями: *«После Лотарий бросился бегать по дорожкам цветника, по аллее сада, побежал в березовую рощу, взглянул на липы, которые закрывали уже ветвями своими окна его детской комнатки, сбегал на реку – везде, везде воспоминания; он перенесся совершенно в лета младенчества, и ему стало грустно»*[269]. В представленном эпизоде показано, как главный герой, вернувшись в деревню после годовой разлуки, испытывает одновременно радость и грусть, погружаясь в воспоминания о детских годах. Этот фрагмент

[268] Там же. С. 172.
[269] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 176-177.

подчеркивает тему детства, памяти и внутренних переживаний в контексте разворачивающихся в произведении событий.

В организации реального пространства также участвует образ псевдодома. Псевдодом как чужое, неосвоенное пространство – это дом у г-жи Н., куда Лотарий пребывает на бал: «*В освещенной большой зале гремела музыка и вертелись одна за одною легкие пары. Лотарий, одетый по последней моде, был там, и, казалось, весь предался удовольствию бала. Кто бы узнал в нем того десятилетнего мальчика с розовыми щечками и веселым личиком!*»[270]. В повести «Облако» светское общество играет ключевую роль в формировании личности главного героя, определяя его характер, манеры, поступки и мировоззрение. Автор описывает повзрослевшего Лотария, изменившегося внешне и внутренне: его манеры стали изысканными, однако лицо приобрело высокомерное выражение. Этот псевдодом разрушает душу главного героя, ведя его по ложному пути. Поэтому девушка-облако оставляет небо и спускается на землю, чтобы спасти Лотария от верной гибели.

Дорога не является одним из типов пространства в данной повести, поскольку нет конкретного описания передвижения героя. Однако мы обнаруживаем размышления Лотария о дороге как о жизненном пути, что сближает данный образ с фольклорным пониманием образа «путь-дорога»: *«Вы смотрите туда, где дорога сливается с небом, вы знаете, что она еще не тянется, туда, далеко, далеко, душа стремится за нею и летит <…>верно, вы сами испытали все это, когда в деревне вечером выходили на дорогу и смотрели вдаль»*[271]. Размышления героя обращены к переосмыслению прошлого, представленного туманной далью, за которой скрывается надежда приблизиться к заветному идеалу, невозможному в реальном мире.

Фантастическое (или идеальное пространство) напрямую связано с действиями девушки-облака, спустившейся с небес. Здесь мы отмечаем образ неба: *«Потом мы опять унесемся с тобою на небо и, если хочешь, умчимся*

[270] Там же. С. 171.
[271] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 177.

далеко, далеко отсюда…»[272]. Для девушки-облака небо является своим, освоенным и безопасным пространством, которое она была вынуждена покинуть, спустившись на землю для спасения дорогого ей человека. В произведении образу неба противопоставлен образ земли: «*…не променяю я небо на землю; здесь мне трудно ходить, на каждом шагу спотыкаюсь я, а там привольно летать и носиться на крыльях ветра…»*[273]. Земля становится для девушки-облака чужим, неосвоенным и опасным пространством. Отсюда возникает оппозиция «небесное – земное», которая связана с действиями главных героев повести.

Сюжет рассматриваемого произведения также наделен сказочными мотивами, определяющими специфику пространственной организации. Один из них связан с родительским запретом, нарушение которого влечет за собой беду и несчастье: *«Тебе известно, дитя мое, что он не должен знать о любви твоей»*[274]. Лотарий, спрятавшись за липовым деревом, подслушивает разговор между дочерью и отцом и узнает тайну возлюбленной, что приводит к их земной разлуке. После разговора с дочерью отец-облако исчезает в лесной чаще, чтобы вновь стать облаком: *«Старик исчез между деревьями. Эльвира смотрела ему вслед. Скоро белое облако промчалось по небу»*[275]. Роща выполняет роль границы между двумя мирами (фольклорная трактовка), небесным и земным: *«Лотарий все еще смотрел на небо. Вдруг в роще послушался ему шум; <…> Они вышли из рощи и тихо между собою разговаривали»*[276]. Этот образ по роли и функции соотносится со сказочным лесом, который служит границей между миром живых и мертвых.

Отсюда обозначим типы фантастического элемента, определяющие семантику пространства рассматриваемой повести. Поскольку фантастический элемент наполняет «знакомую» повседневность представлениями о

---

[272] Там же. С. 170.
[273] Там же.
[274] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 180.
[275] Там же. С. 181.
[276] Там же. С. 170.

потустороннем и сверхъестественном (девушка-облако как душа влюбленного юноши), то мы можем отметить fantasy тип, который предполагает иной взгляд на знакомую реальность и допускает существование в этой обыденной действительности существам иного мира.

В повести одушевляются явления природы, в частности – облако приобретает человеческий облик. Это указывает на глобальность представлений внутри созданного мира, где фантастическое охватывает небесное и земное пространства, видимый и невидимый мир. Отсюда мы выделяем мифологический тип, связанный с широким масштабом действий.

Наличие сказочного мотива запрета и пространственного образа рощи, соотносимого по своей функции с ролью сказочного леса, который является границей между мирами, позволяет нам выделить сказочный тип.

Автор использует средства фантастики для реализации романтических представлений о скрытом и непостижимом в мире. Представления эти часто облекались в женские образы. Важно вспомнить о том, что еще в ранних повестях Новалиса и в философии Шеллинга утверждалась мысль о женственности как о незыблемом начале, составляющем основу бытия. По мнению романтиков, лишь через любовь открывается путь, ведущий к познанию женственной «души мира». В повести «Облако» главный герой также познает тайны бытия благодаря любовному озарению: *«… и когда перед тобою пронесется девушка с чудным, с вдохновенным взором, с небесной прелестью на лице, – знай: это гостья между вами, это создание из другого, чудесного мира»*[277]. Таким образом, содержание повести определяет философский тип фантастического элемента.

Помимо перемещений героев художественное пространство в повести также формирует пейзаж. Природное пространство, организованное образами леса, неба, поля, пруда, находящимися в гармонии и единстве, параллельно внутреннему миру десятилетнего Лотария. Романтическая идеализация детства

[277] Аксаков К.С. «Облако»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 181.

героя не является случайностью, поскольку в простоте и непосредственности детского взгляда на мир романтики видели проявление высшей нравственности и человечности. Детство, по мнению писателей-романтиков, заключает в себе гармоническую связь человека и природы*: «Десятилетний Лотарий выходил медленно из леса: он набегался и наигрался вдоволь; в руке у него был маленький детский луг и деревянные стрелки; пот катился с его хорошенького, разрумянившегося личика, оттененного светло-русыми кудрями. Ему оставалось пройти еще целое поле…»*[278]. Лотарий, оказавшись на границе между двумя мирами, сталкивается с тем неведомым и необыкновенным, которое изменит его жизнь. А пока он стоит перед *целым* полем, предоставляющим ему свободу в выборе собственного пути.

Художественный мир повести «Облако» воплощается в пространстве вымышленного мира, в котором представлено единство реального и фантастического пространств. В повести «Облако» загадочный образ девушки-облака дважды возникает на жизненном пути Лотария Грюненфельда. Именно Лотарию-ребенку дано соприкоснуться с миром фантастических существ и вызвать любовь одного из них, так как только наивная, чистая душа способна соприкоснуться с истиной высшего порядка. Напротив, приобретенный жизненный опыт, просвещенность как таковая делают взрослого человека слепым и глухим к высшим смыслам бытия.

Психологическая функция художественного пространства позволяет установить баланс между реальным и фантастическим пространствами, поскольку любовь между главными героями, которые принадлежат двум противоположным мирам, стирает границу между «своим» и «чужим».

Характерологическая и сюжетообразующая функция связаны с героями повести: девушка-облако с «чужим», небесным, фантастическим пространством, юноша – с реальным, земным, «своим» пространством. Однако действия героев стирают границу между этими пространствами (например, облако материализуется в образ земной девушки). Характерологическую

[278] Там же. С. 168.

функцию расширяет игра случая, свойственная жанру фэнтези, поскольку граница между реальным и фантастическим пространствами постепенно стирается.

Жанрообразующая функция зависит от фантастического элемента, который задает пространственную организацию повести по принципу двоемирия, что указывает на предпосылки жанра фэнтези, для которого данный принцип станет характерной жанровой особенностью.

Таким образом, в повести «Облако» романтическая эстетика определила характер фантастического элемента, обнажающего неидеальную природу человека и допускающего существование иного, потустороннего мира, который тесно связан с обыденной действительностью. Семантику художественного пространства задают fantasy, сказочный, мифологический, философский типы фантастического элемента. Идея двоемирия определила специфику художественного пространства. Игра случая расширила характерологическую функцию художественного пространства. Пейзаж, перемещение героев стали основными приемами создания художественного пространства в повести. Пространственные оппозиции («свое – чужое», «реальное – фантастическое», «небесное – земное») задали традиционные пространственные образы дома, псевдодома, границы, пути-дороги, поля, неба и др.

Установка на вымысел сюжета повести А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» очевидна уже в заглавии и подкрепляется эпиграфом, взятым из рассказа Э. Золя «Смерть Оливье Бекайя» (1884). При переводе оригинальной фразы «C'est un samedi, à six heures du matin que je suis mort» на русский язык в начало предложения было вынесено «скончался я», чтобы парадоксально-вывернутый смысл был наиболее отчетлив: *«Скончался я в субботу, в 6 часов утра»*[279]. Читателю сразу заданы маркеры фантастической повести, тем более что к концу столетия этот жанр в русской литературе уже имел богатую

[279] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 302.

традицию, восходящую к А. Погорельскому и др. и к вдохновляющей писателей-фантастов гофманиане 1820-х годов.

В повести А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» повествование ведется от лица умершего, который наблюдает за действиями родных, близких и знакомых в комнате, где находится его тело: *«Глаза мои были закрыты, но я видел и слышал, что происходило вокруг меня»*[280]. Повествование от лица умершего стало отличительной чертой и современного фэнтези (отметим роман Ю.Н. Вознесенской «Мои посмертные приключения»).

Ю.М. Медведев пишет, что на сюжет повести А.П. Апухтина повлиял «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского, где главный герой также лежит и не может сделать ни малейшего движения[281]. Однако есть и более ранний источник. В произведении древнерусской литературы XVI века «Повесть о споре жизни и смерти» проблема, волновавшая Ф.М. Достоевского и А.П. Апухтина, уже поднималась, получив завершенное художественное воплощение, и в современном фэнтези стала одной из центральных.

Фантастические события наделяют сюжет повести «Между жизнью и смертью» наглядностью и значительностью вывода. Наглядность позволяет автору описать состояние души главного героя, Дмитрия Трубчевского, после смерти. В выводе отразились размышления писателя о переселении душ и реинкарнации как возможности вечного духовного существования. В конце повести подчеркнута мысль о бессмертии человеческой души: *«Я вступал в новую жизнь…»*[282]. Обращение к буддийским религиозным идеям о переселении душ не было основным направлением русской художественной мысли. В творчестве А.П. Апухтина исследователи отмечают поиск соответствий христианства и буддизма: «Размышления о предопределенности и взаимообусловленности всего живого приводят писателя к попыткам опереться не на опыт буддизма или индуизма, не на понятия кармы и сансары (для него

[280] Там же. С. 303.
[281] Там же. С. 463.
[282] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. Там же. С. 329.

это было неприемлемо), а на свидетельства единственного для него сакрального текста – Библии»[283].

В повести мы встречаем большое число библейских отсылок, цитирования Псалтири. В прозе А.П. Апухтина продолжается традиция стихотворного переложения псалмов как реминисцентного фона русской поэзии. Главный герой повести «Между жизнью и смертью» предается воспоминаниям о земной жизни на фоне отпевания. Его душа после окончания панихиды оказывается вне времени и вне пространства: *«Панихида кончилась. <…> Я сразу перестал видеть и слышать»*[284]. Герой находится в неопределенном месте, где ему стали являться сцены из прошлых жизней.

Сначала душа героя оказалась в замке графа Ларош-Модена на юге Франции, где он путешествовал со своей женой еще при жизни. Именно там Дмитрий Трубчевский впервые переживает дежавю: *«Я, без сомнения, в первый раз в вашем замке, а между тем мне кажется, что я здесь прожил целые года»*[285]. Здесь реальный и фантастический планы повести тесно переплетаются, стирая границы «возможного» и «невозможного».

Далее герой видит большое русское село. Бревенчатые избы с соломенными крышами, тянущиеся под гору, широкие и просторные улицы, реки и мост без перил: *«С моста были две дороги: налево, в гору, продолжалось село, направо, словно нагнувшись над оврагом, стояла старая деревянная церковь с зеленым куполом. Я пошел направо»*[286]. Герой не просто вспоминает прошлую жизнь, он переживает эти моменты вновь, потеряв понятия времени и пространства: *«… никакого понятия о пространстве для меня не существовало»*[287]. Пространственные границы между жизнью и смертью

[283] Сапронова А.Ю. Псалтирь и Евангелие как интертекст рассказа А.Н. Апухтина «Между смертью и жизнью» // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. 2022. № 3(38). EDN QZWGDZ.
[284] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 319.
[285] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 311.
[286] Там же. С. 323.
[287] Там же. С. 320.

становятся прозрачными, образуя бесконечное и вечное пространство, в котором пребывает душа героя.

В конце повествования бесконечное пространство сужается до границ комнаты дома Трубчевских. Душа героя переселяется во чрево кухарки, которая родила ребенка во время выноса тела князя из дома: *«И вдруг я вскрикнул, всей грудью, изо всей силы вскрикнул. Безумная радость охватила меня при этом крике, но звук моего голоса поразил меня»*[288].

Фантастический элемент (событие, явление) определяет содержание и смысл повествования. В художественном мире рассматриваемой повести существует иной, потусторонний мир, где оказывается лишь главный герой повести. Сюжет начинается с момента проникновения главного героя в это потустороннее, мистическое пространство, что само по себе является чем-то небывалым, фантастическим. Влияние фантастического на развитие сюжета указывает на то, что повесть имеет предпосылки мистико-философского фэнтези, поскольку главный герой стремится к познанию мистического мира, который открывает истинный смысл бытия.

Автор использует возможности завуалированной фантастики, которая определяет двойственность описываемых событий. В повести «Между жизнью и смертью» ирреальное скрывается в обыденной действительности, что определяет позицию читателя между «верой» и «неверием», которая сопоставляет реальный и фантастический планы повествования. Отсюда мы можем заключить, что семантику художественного пространства в повести А.П. Апухтина задает fantasy-тип, который допускает существование иного (потустороннего, ирреального, фантастического мира).

Пространство строится на взаимодействии реального и ирреального пространств. Реальное пространство для главного героя замкнуто (комната и гроб), так как он не может его покинуть. Ирреальное пространство в свою очередь противопоставлено реальному, поскольку оно появляется в сознании уже умершего человека и оказывается возможным лишь благодаря бессмертию

[288] Там же. С. 328.

человеческой души. Так возникает тип мистического пространства, по которому путешествует бессмертная душа героя.

В своем воображении умерший переносится на юг Франции, где он был когда-то с женой, и оказывается в замке Ларош-Модена. Пространство постепенно расширяется благодаря воспоминаниям, связанным с каскадом прудов, о которых не знал даже сам граф, но которые существовали на старых картах. Пространство изменит форму в конце произведения, поскольку душа героя окажется во чреве кухарки и останется в том доме, откуда тело умершего князя будет вынесено навсегда.

Основные события в повести «Между жизнью и смертью» происходят в доме главного героя, чья душа перерождается заново. Кабинет Дмитрия Трубчевского становится местом столкновения жизни и смерти: *«Мой большой кабинет, в который меня перенесли с начала болезни, наполнился людьми, которые все сразу зашептали, заговорили, зарыдали»*[289]. Образ дома в рассматриваемой повести выполняет роль границы между жизнью и смертью, поскольку во время выноса тела из дома душа главного героя перерождается.

Находясь в потустороннем пространстве, герой вспоминает про замок Ларош-Моден: *«Вот широкий двор (La cour d'honneur), посыпанный красным гербом графов Ларош-Моденов; <…> Даже особый, специфический запах мускуса, плесени и розового дерева – поразил меня, как что-то слишком знакомое»*[290]. Так, образ замка участвует в формировании мистического пространства, в котором пребывает герой после смерти.

Образ села также участвует в образовании мистического пространства, так как воплощает собой образ жизни в прошлом: *«В какое время жил я в этом селе? Было ли это время нашествий татарских или позже? Иноземный ли разорил это гнездо, или свои внутренние воры выгнали жителей в леса и степи»*[291]. В родном селе его никто не встретил. Герой оказывается

[289] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 302.
[290] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. Там же. С. 310.
[291] Там же. С. 323.

единственным жителем этого бескрайнего и живописного пространства, где он видит речонки, мосты, церковь, леса, степи, горы. Чем дольше герой находится в этом месте, тем шире и шире раздвигаются границы его памяти. Он начинает предаваться философским размышлениям о счастье, жизни и смерти и приходит к заключению, что счастье – это сама жизнь: *«О, только бы жить! Я вовсе не прошу продолжения моего прежнего существования, мне все равно, чем родиться: князем или мужиком, богачом или нищим»*[292].

Путь-дорога в повести приобретает метафорическое выражение «жизненный путь». Герой путешествует во времени и пространстве, не встречая никаких преград. В конце повествования он называет себя странником, поскольку его душа проделала колоссальный путь по бескрайнему пространству бытия: *«Я немедленно заснул, как странник, уставший после долгого утомительного пути, и во время этого глубокого сна забыл все, что происходило со мной до этой минуты»*[293].

Основными приемами формирования художественного пространства в повести «Между жизнью и смертью» являются предметно-вещный мир и перемещение героя в пространстве. Предметно-вещный мир создает материальную среду благодаря описанию интерьера: *«Я лежал в большой зале на столе, обитом черным сукном. Мебель была вынесена, шторы спущены, картины завешены черной тафтой»*[294]. Комната, где лежит покойник, становится подобием гроба, замкнутого и отгороженного от внешнего мира. Предметно-вещный мир формирует реальное пространство повести и задает психологическую функцию художественного пространства, которая напрямую связана с остальными функциями. Перемещение героя влияет на границы пространства (расширяет их и сужает), тем самым определяя его сюжетообразующую и характерологическую функции. Описание

[292] Там же. С. 325.
[293] Апухтин А.П. «Между жизнью и смертью»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 329.
[294] Там же. С. 306.

фантастических событий, пережитых главным героем повести, определяет жанрообразующую функцию художественного пространства.

Итак, семантику художественного пространства в повести «Между жизнью и смертью» определяет fantasy тип фантастического элемента. Основные функции художественного пространства связаны с действиями главного героя. Художественное пространство формируют предметно-вещный мир и перемещение героя. В организации художественного пространства также участвуют образы дома, замка, села, определяющие оппозицию «реальное – ирреальное». Образ дома в свою очередь выполняет роль границы между реальным и ирреальным пространствами. Тип мистического пространства, для которого характерны бескрайность, таинственность и непостижимость, образуется таким приемом образования художественного пространства, как перемещения души героя вне пространства и вне времени.

Таким образом, рассмотрев пространственную организацию данных фантастических повестей, мы обнаружили в них следующие предпосылки жанра фэнтези: во-первых, использование авторами принципа игры с действительностью; во-вторых, семантику художественного пространства задает такой тип фантастического элемента, как fantasy; в-третьих, специфика пространственной организации, которую определяет фантастический элемент, сближает рассматриваемые повести с «мистико-философским», «метафорическим», «черным» и «сатирическим» фэнтези.

Специфика художественного пространства в фантастических повестях с предпосылками фэнтези определяется:

1) типом фантастического элемента: в данных произведениях мы обнаружили такие типы, как fantasy, фантасмагорический, философский, сказочный и мифологический;

2) функциями художественного пространства, которые напрямую связаны с действиями героев. Помимо этого, игра случая и принцип завуалированной фантастики, определяющий род отношений между реальным и фантастическим планами, исключают/расширяют роль характерологической функции;

основными пространственными функциями становятся жанрообразующая, сюжетообразующая и характерологическая;

3) типами художественного пространства, на формирование которых влияют пространственные образы, приемы формирования художественного пространства, пространственные функции, семантика фантастического.

В рассматриваемых повестях мы выделили такие типы художественного пространства, как *карнавальное* пространство, которое образуют фантастический элемент, театрализованный принцип творчества, установка на игру (в повести О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны»); *внутренне* пространство, противопоставленное внешнему, реальному миру (в повести Н.А. Полевого «Блаженство безумия»), *природное* пространство, которое параллельно внутреннему миру героя (в повести К.С. Аксакова «Облако»); *мистическое* пространство, которое формируется перемещением героя, оказавшегося вне времени и вне пространства (в повести А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью»).

2.2 Функциональные особенности пространственной организации фантастических повестей с предпосылками жанра ужасов

Двойная мотивировка сюжета повести В.Ф. Одоевского «Косморама» постоянно держит читателя на грани между реальным и фантастическим, не позволяя читателю окончательно склониться в ту или иную сторону. К примеру, эпиграф из неоплатоников (так отмечает автор) «Что снаружи, то и внутри» указывает на существование двух миров, внешнего и внутреннего, один из которых непосредственно наполняет другой. Необыкновенное, фантастическое настолько становится неотъемлемой частью жизни главного героя повести, что он даже «*не мог вполне оценить всю странность своего положения»*, а все его *«существование стало цепью непонятных дивных*

приключений»[295]. Повествование от первого лица, однако, внушает читателю доверие к герою, хотя и оставляет за ним право сомневаться: *«…пораженный всем мною виденным, будучи решительно не в состоянии отличить действительность от простой игры воображения, я до сих пор не могу отдать себе отчета в моих ощущениях»*[296]. Здесь мы видим, как главный герой находится в пограничном состоянии, между верой и неверием в случившееся, то ли это было реальным, то ли плодом его воображения. Герои произведения поначалу отрицают прямое влияние ирреальных сил на их поступки, мысли и чувства. Странное состояние и видение необыкновенного представляются им как «слабость нерв» или магнетизм: *«Магнетизм! <…> Может быть, в нем и найду я объяснение странного состояние моего духа. Надобно познакомиться покороче с книгами о магнетизме»*[297]. В этой фразе отражается внутренний, психический распад главного героя, при котором рациональное уступает место хаотичному и иррациональному.

Володя, главный герой «Косморамы», в детстве получает необычную игрушку от семейного доктора Бина*: «…я увидел на столе род коробки, облепленной цветной бумажкой, на которой золотом были нарисованы цветы, лица и разные фигуры; весь этот блеск удивил, приковал мое детское внимание»*[298]. В самом начале Владимир повествует о том, как он, будучи ребенком, заглянув в косморама, увидел супружескую измену, которую в будущем совершит его тетя. Здесь для главного героя реальность и видения из подаренной игрушки тесно переплетаются между собой: порой он видит возможное будущее, иногда – темные мысли и сокровенные желания окружающих его людей. Вернувшись после долгого отъезда из Москвы в дядюшкин дом в качестве наследника, Владимир начинает вести светскую жизнь, наполненную шумом, разговорами и встречами, которые оказывают

[295] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 184.
[296] Там же.
[297] Там же. С. 223.
[298] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 185.

влияние на его жизнь. Однажды на балу он знакомится с графиней Элизой Б. и влюбляется в нее. Супруг графини вскоре умирает, что дает возможность соединиться любящим сердцам. Однако покойник возвращается из потустороннего мира, чтобы забрать с собою в ад неверную жену. Накануне Нового года графиня с детьми и вернувшимся мертвецом погибают при пожаре, возникшем в доме графа и уничтожившим всех его обитателей: *«ночью в доме у него сделался пожар; все сгорело: он сам, жена, дети, дом – как не бывали»*[299]. Узнав о смерти любимой, Владимир потеряет рассудок и связь с реальностью, постепенно погружаясь в мир сновидений и мечтаний: *«Роковая дверь отворена: я, жилец, здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действователь, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни!»*[300]. В этой фразе главного героя повторяющееся личное местоимение «я» как зацикленность на самом себе свидетельствует об его отграниченности от реальности, от подлинной жизни.

Пространственная организация повести В.Ф. Одоевского определяется фантастическим предметом – косморамой, которая одновременно принадлежит двум мирам, реальному и фантастическому, как игрушка, которая ничем не примечательна для остальных, кроме главного героя, и как предмет, имеющий необыкновенные свойства: *«…в ящике было круглое стекло, сквозь которое виднелся свет; оглянувшись, чтобы посмотреть, нейдет ли тетушка, я приложил глаз к стеклу и увидел ряд прекрасных, богато убранных комнат, по которым ходили незнакомые мне люди…»*[301]. Здесь фантастический план оживает, становится реальным для героя повести.

Фантастический элемент, представленный в образе детской игрушки, определяет тип героя, обладающего «сверхъестественными» способностями, позволяющими ему видеть будущее: *«…я старался понять, отчего в ее образах я видел то, что действительно случилось, и прежде, нежели случилось»*[302].

---

[299] Там же. С. 229.
[300] Там же. С. 233.
[301] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 186.
[302] Там же. С. 190.

Фантастическое становится неотделимым от главного героя повести, события которой предстают перед читателем через призму личных впечатлений, отраженных в дневниковых записях Владимира.

Помимо этого, в повести фантастическое переводится в *форму слухов и предположений*, а также в *форму сна.* Что касается формы слухов и предположений, то обратимся к моменту возвращения из преисподней умершего графа, супруга возлюбленной Владимира – Элизы, заключившего сделку с дьяволом. Об этом событии нет прямых свидетельств, повествователь лишь испытывает на себе его страшную силу, которая губит судьбы многих людей: *«Мертвец возвращался нарушить счастье живых»*[303].

Форма сна образует во второй части повести онирическое пространство, или пространство сновидений, поскольку герои все чаще погружаются в мир снов. Мотив сна становится ключевым компонентом сюжета. Сон в повести выполняет функцию прогноза, предупреждения о надвигающейся угрозе, опасности. После похорон графа Владимир засыпает и видит вещий сон о том, что граф оживает и возвращается на землю, охваченный желанием мести (*«Никогда еще сон мой не был спокойнее <…> Но вдруг все исчезло, раздался ужасный треск, сады обратились в голую скалу и на той скале явился мертвец и доктор, каким я его видел в космораме; но вид его был строг и сумрачен, а мертвец хохотал и грозил мне своим саваном»*[304]*).* Элиза же пересказывает Владимиру слова графа, обращенные к ней: *«Дорогою, страшною ценою купил я это возвращение, – ценою, которой ты и понять не можешь… Зато весь ад двинется со мною на твою преступную голову – готовься принять меня»*[305]. В повести сон несет символический, трагический, религиозный смысл. Он приближает героя к расплате за запретную любовь к замужней женщине, а также стирает границу между реальным (смерть графа) и фантастическим (возвращение мертвеца) пространствами.

---

[303] Там же. С. 213.
[304] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 210-211.
[305] Там же. С. 212.

Данный мотив обуславливает другой – мотив «живого» мертвеца, который создает атмосферу страха, которая оказывает влияние на внутренние переживания как главного героя (*«холодный пот лился ручьями»*[306]), так и графини (*«бледна как смерть, руки дрожали, глаза не двигались»*[307]).

Жанровую особенность фантастической повести В.Ф. Одоевского, художественный мир которой пронизан ужасом и страхом, определяют традиционные для готического жанра мотивы сна, договора с дьяволом, роковой влюбленности и др. Для создания атмосферы страха и напряжения писатель включает в повествовательный сюжет фантастический элемент, находящийся на границе двух миров, реального и потустороннего, а также особым способом выстраивает сюжетную линию, при которой зарождается тревожное ожидание чего-то сверхъестественного и страшного. Усложняется сюжет повести такими приемами создания эффекта потрясения, характерными для литературы ужаса, как:

во-первых, прием террора, связанный с нагнетанием страха (применен при неожиданном воскресении мертвого графа, вернувшегося из потустороннего мира, заключив сделку с дьяволом, а также при описании мертвецов): *«… лицо пепельного цвета, по которому прорезывались тонкою нитью багровые губы; волосы белые, свернувшиеся клубком <…> Я закричал от ужаса, закрыл лицо руками…»*[308]. Подробное описание мертвеца в тексте создает атмосферу страха, тревоги, а также позволяет глубже раскрыть тему смерти, иллюзорности бытия;

во-вторых, прием хоррора, который опирается на эффект потрясения, используется в эпизоде пожара в доме, при котором погибают все его жители: *«… синеватое пламя побежало по всем членам мертвеца… посреди кровавого блеска обозначились его кости белыми чертами… Платье Элизы загорелось; тщетно я хотел вырвать ее руку из мстительного пожатия… глаза мертвеца*

---

[306] Там же. С. 211.
[307] Там же.
[308] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 231.

следовали за каждым ее движением и прожигали ее…»[309]. Пламя охватывает видимый дом, людей, однако во фрагменте указывается, что глаза вернувшегося из ада супруга прожигали душу неверной жены, обличали ее советь, то есть герои сгорали изнутри.

Необходимо подчеркнуть некоторые черты авантюрного повествования в повести В.Ф. Одоевского: обилие сменяющих друг друга событий, определяющих динамику развития сюжета, а также отсутствие сопротивления материальной среды, поскольку герои передвигаются с немыслимой скоростью; острота и переменчивость сюжетных ситуаций; некоторое преувеличение в изображении переживаний героев; мотив преследования, тайны и др. Отсюда мы можем заключить, что в рассматриваемой повести ярко выражен элемент развлекательности, который стал характерной особенностью жанра ужасов.

В повести «Косморама» представлены следующие типы фантастического элемента: 1) fantasy («знакомая» реальность сосуществует с потусторонним миром, например, «оживший» мертвец – граф); 2) философский – создание вымышленной ситуации для придания значительности вывода («предупреждение» косморамы становится явью). «Оживший» граф – это уже не человек, а демон в человеческом обличии, купивший себе возвращение из потустороннего мира страшной ценой. Главный герой видит все деяния графа с детства и до зрелости, зарождение безобразной, чудовищной личности, черными делами проклявшей свое поколение и поколение тех, кто находился рядом (здесь его дядя, тетя, Поль). Поступки, слова и мысли людей на протяжении многих веков наслаивались друг на друга и сложились в чудовищное преступление. Герой начинает понимать ценность каждого шага, так как за ним следует ответственность и за свой поступок, и за людей, с которыми он связан. Так из уст чистой и непорочной Сони звучит предупреждение для всего человечества: *«Берегитесь слов, ни одно наше слово*

[309] Там же. С. 228.

не теряется; мы иногда не знаем, что мы говорим нашими словами!»[310]. Эти слова не только предупреждают о силе необдуманных высказываний, но и становятся ключом к понимаю философских и мистических идей в повести В.Ф. Одоевского.

Художественное пространство образуется с помощью разных приемов: предметно-вещного мира, перемещения героев и др. В рассматриваемой повести предметно-вещный мир представлен в качестве детской игрушки, видимой и реальной. Однако эта же игрушка становится проводников в мир потусторонней силы. Тогда реальное пространство тесно переплетается с потусторонним, фантастическим пространством, что создает единое художественное пространство, где уже непросто обозначить границы между реальным и фантастическим. Перемещение героев в этом пространстве создает свою очередь «глубину» и объемность изображаемого мира (реальное и фантастическое пространства взаимопроникают). Автор также использует принцип достоверности (например, описание ожогов на телах погибших убеждают читателя и главного героя в реальности случившегося), при котором и читатель, и герой повести переходят в такую общую «точку зрения», где реальное и фантастическое неотделимы друг от друга.

Структуру художественного пространства в повести также определяет принцип двоемирия, при котором реальное и фантастическое пространства тесно связаны между собой. Фантастический элемент задает пограничное положение главного героя повести: *«Роковая дверь отворена: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действователь, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни»*[311]. Отсюда мы можем заключить, что основной темой «Косморамы» становится тема влияния потустороннего на жизнь человека – одновременное существование или мерцание мира эмпирически доступного и запредельного. Главный герой принадлежит как

[310] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 200.
[311] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 233.

реальному пространству, так и потустороннему пространству: *«Чудные обстоятельства, в которых я был и свидетелем <…> так естественно примешались к обстоятельствам ежедневной жизни, что в первую минуту не мог вполне оценить всю странность моего положения»*[312]. Он встречает разных людей: реальных, которые живут в обыденном мире (тетушка, Поль, знакомый героя), и мистических (доктор Бин, Соня, Эльфа, граф). Каждый из этих героев показан как с положительной, так и с отрицательной стороны. Таким образом, в повести В.Ф. Одоевского реализуется мотив двойничества, в соответствии с которым определяется пространственная организация «Косморамы». События повести происходят не только в реальном пространстве (дом в Москве), но и в потустороннем, загробном пространстве, откуда возвращается оживший мертвец. В обыденную жизнь героя вплетаются мистические видения, появляющиеся и исчезающие, как дым.

Универсальный пространственный образ дома связан, в первую очередь, с детством главного героя: *«Надобно пройти долгую, долгую жизнь, мятежную, полную страстей и мечтаний, горьких опытов и долгой думы, чтоб понять это ощущение, которое производит вид старого дома, где каждая комната, стул, зеркало напоминает нам происшествия детства»*[313]. В данном фрагменте описываются внутренние переживания главного героя, оказавшегося в доме родного дяди, где он провел свое детство. Дом здесь реализует свою традиционную функцию защиты от внешнего мира, герой отстранен от прошлых тревог, оставшихся за стенами дома, в котором он провел свое детство.

Владимир на протяжении всего повествования путешествует от одного дома к другому, размышляя о старинной поговорке: «Скажи мне, где ты живешь, – я скажу, кто ты». Так он оказывается о доме тетушки, где встречает Соню, наивную девушку, которая влюбляется в главного героя, однако без взаимности. Оказавшись в Сониной комнате, отличавшейся от остальных

[312] Там же. С. 184.
[313] Там же. С. 189.

комнат тетушкиного дома особенною чистотой и порядком, Владимир формирует о девушке собственное мнение: *«ничто нас столько не знакомит с человеком, как вид той комнаты, в которой он проводит большую часть своей жизни»*[314]. Отсюда мы заключаем, что образ дома в повести представлен как внутренний мир героев, позволяющий глубже проникнуть в психологию персонажей, мотивы их поступков и действий, моральных качеств.

Основная трагедия разворачивается в доме овдовевшей графини Элизы Б., в которую отчаянно влюблен Владимир. Дом графини становится сосредоточением греха, рокового искушения, которому поддается главный герой, забыв о моральных и этических установках. Так дом теряет основную функцию защиты, что позволило проникнуть за его стены силам ада: *«Мертвый возвращался нарушить счастье живых…»*[315]. Мотив ожившего мертвеца, роковая страсть, атмосфера страха и напряжения задают образ псевдодома, который в свою очередь оказывает влияние на душевное состояние героев, ввергая их в отчаяние и сбивая с пути спасения: *«Едкий горячий смрад задушал меня, заставлял закрывать глаза, – я слышал, как во сне, вопли людей, треск разваливающегося дома…»*[316]. Став сосредоточением греха, человеческих пороков и сил зла, дом графа и графини Элизы Б. сгорает дотла, не оставив после себя никаких признаков жизни, будто его никогда и не было.

Психологическая функция художественного пространства, во-первых, определяется тем, что то место, где оказываются герои повести, влияет на их поведение, чувства, мысли и состояние (например, рассмотрев комнату Сони, главный герой «додумывает» себе образ девушки); во-вторых, она напрямую связана с внутренним миром героя. Так, потеряв своих родных и близких людей, Владимир покидает дядин дом и уезжает в деревню, в глушь непроходимой лесной чащи. Там он хоронит себя заживо; боится встречи с человеком, так как знакомство с ним становится мукой для ближнего; боится

[314] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 197.
[315] Там же. С. 213.
[316] Там же. С. 228.

смотреть на цветы, так как цветок тут же вянет перед его глазами: *«… я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действователь, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни!»*[317]. Он становится жильцом пограничного мира, мира живых и мертвых. Отсюда возникает образ сказочного леса, служащего границей между двумя мирами, а сам главный герой повести становится эквивалентом Яги, вбирая в себя такие характерные для нее признаки, как связь со смертью, проживание в лесной глуши и др. Таким образом, психологическая функция становится ключевой, после жанрообразующей, и оказывает влияние на остальные пространственные функции.

Сюжетообразующая функция, связанная с действиями героев, определяет пространственные границы. Они становятся зыбкими за счет постоянного переплетения двух миров, реального и фантастического, что приводит к потере чувства реальности происходящего как у героев повести, так и у читателя. Мотив сна как ключевой мотив готической литературы формирует пространство сновидений, границы которого по ходу повествования становятся шаткими. Поддаваясь греху, не в силах противиться всеохватывающей страсти, герой теряет связь с реальностью. Он постепенно умирает внутри, существуя при этом лишь физически.

Характерологическая функция художественного пространства в повести В.Ф. Одоевского постепенно расширяется за счет стирания границы между реальным и фантастическим пространствами.

Жанрообразующая функция, в свою очередь, связана с фантастическим элементом, который влияет на развитие сюжета, задает особый тип героя, определяет специфику художественного пространства в «Косморамe».

Итак, в рассматриваемой повести фантастический элемент, находящийся на границе двух миров, создает атмосферу страха и необычайного напряжения. Нами были обнаружены fantasy и философский типы фантастического

[317] Одоевский В.Ф. «Косморама»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 233.

элемента, повлиявшие на пространственную организацию самого произведения. В повести возникает образ леса, который сохраняет роль границы между миром живых и миром мертвых. Специфику художественного пространства во многом определила и «готическая» поэтика, оказавшая влияние на традиционное понимание образа дома. Он – материализованный символ преступлений и грехов его владельцев, совершившихся здесь трагедий. Отсюда возникает образ псевдодома и связанные с ним мотивы ожившего мертвеца, сна и др. По ходу сюжета повести реальный и фантастические планы тесно переплетаются, формируя пространство сновидений, где герой переживает настоящую трагедию всей своей жизни. Подчеркнем, что писательский метод В.Ф. Одоевского близок романтическим традициям (принципу двоемирия, диалектике добра и зла), что отразилось на пространственной организации данного произведения. Помимо этого, использованные писателем приемы создания эффекта потрясения, усиленный элемент развлекательности позволяют нам говорить о предпосылках жанра ужасов в повести «Косморама».

2.3 Семантика фантастического элемента, организующего пространство в произведениях с предпосылками научной фантастики

В теоретической части нашего исследования была рассмотрена специфика художественного пространства в научной фантастике. Поскольку данный жанр окончательно сформировался лишь в начале XX века, то проследим предпосылки его становления, рассматривая пространственную организацию повестей П.Л. Драверта «Повесть о мамонте и ледниковом человеке: совершенно фантастическая история» и А.И. Куприна «Жидкое солнце».

Ранее мы отмечали, что некоторые литературоведы относят произведение П.Л. Драверта к числу антиутопий[318]. Однако, подробно рассмотрев характерные особенности научной фантастики, антиутопии и других жанров современной фантастической литературы, мы определили, что в повести П.Л. Драверта отразились сюжетные и идейные особенности научно-фантастического жанра. Данное произведение повествует о воскрешении доктором умершего человека, что уже известно мировой фантастической литературе (вспомним роман 1818 года М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», который стоит у истоков жанра научной фантастики). Отсюда мы определяем, что повесть П.Л. Драверта идейно подчинена научной фантастике, поэтому далее мы рассмотрим специфику ее пространственной организации через призму данного жанра.

В «Повести о мамонте и ледниковом человеке» молодой натуралист Виктор Антрацитов отправляется на Крайний Север охранять тушу найденного местным жителем мамонта до приезда научной экспедиции из Ленской области. Добравшись до пункта назначения, Виктор обнаруживает, что туши мамонта нет на месте. В ходе своих вылазок по окрестностям Виктор находит нечто более стоящее – тело ледникового человека. Когда приезжает экспедиция, то находящийся при ней доктор Сабуров заявляет, что *«разбудит в этом теле не угаснувшую в нем жизнь»*[319]. Заканчивается первая часть повести тем, что участники экспедиции переносят тело ледникового человека в юрту для проведения эксперимента.

Далее доктор пытается воскресить умершего человека с помощью сил науки. Примечательно, что автор не дает подробного описания этого процесса, что ставит читателя в положение между «верой» и «неверием» (однако принцип достоверности, который убеждает читателя в том, что описываемые события

[318] Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. 480 с.
[319] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 365.

действительно происходили, является характерной особенностью для научно-фантастического жанра).

В повести образ «ледникового человека» может служить своего рода символом прошлого, которое современное человечество стремится осознать через призму научных экспериментов и открытий. Следовательно, в данном произведении поднимается ключевая проблема научно-фантастической литературы – проблема взаимоотношения человека и науки, включающая в себя вопрос об ответственности ученого за свое открытие, осмысление этической стороны научного эксперимента и его влияния на общество и личность.

В данном произведении проявляется тип завуалированной фантастики в форме случайности, на которой построен весь фантастический сюжет. Отчаявшийся натуралист, возвращаясь с охоты, «случайно» обнаруживает в снегу труп ледникового человека. Завуалированная фантастика изображает события на грани реального и фантастического, определяя положение читателя между «верой» и «неверием». Этот же принцип сохраняется при описании реакции членов экспедиции при виде умершего человека, которого доктор невероятным способом возвращает к жизни: *«Со странным чувством глядели гости доктора на своего предка. Теперь, когда они видели и могли осязать его, им меньше верилось в реальность происходящего»*[320]. Участники экспедиции стали свидетелями научного эксперимента, завершившегося положительным результатом, после чего с трудом верят в реальность произошедшего, что характеризует их двойственную позицию между «верой» и «неверием».

В повести используется принцип создания иллюзии достоверности, свойственный научно-фантастическому жанру, при описании места основных действий. Автор особое внимание уделяет перемещению героев по Крайнему Северу, уточняя географические пункты и событийные даты, что способствует убеждению в достоверности произошедших событий: *«До Алдана ехать на лошадях, отсюда через Верхоямс до Усть-Ямска… <…> расстояния между*

[320] Там же. С. 369.

ними достигали порой 230 верст, а в промежутках находились так называемые "поварни"»[321]. Данный прием придает пространству и самой обстановке важную для произведений научной фантастики «внутреннюю логичность» реальности.

Фантастическое в повести наделяет сюжет исключительностью, которая связана с неповторимостью фантастической ситуации: возвращение к жизни человека, который замерз около пятидесяти тысяч лет назад: *«Этот человек жил и умер <> ведь ему около пятидесяти тысяч лет»*[322]. Дальнейшее развитие сюжета неизвестно. Е.И. Беленький отмечал, что в архивах писателя не было найдено продолжения этой рукописи[323].

На данном этапе мы определяем, что фантастическое в повести относится к научному типу, который определяет основное развитие сюжета, посвященного воскрешению умершего человека: *«Это была какая-то фантасмагория… <…> доктор, подвинув табурет, сел около спящего человека. Он ждал…»*[324]. Происходящее в повести становится «принципиально возможным» в силу достижений науки и техники, а также компетенции ученого, владеющего специальными знаниями. При этом, как было отмечено ранее, автор намерено опускает детальное описание процесса оживления умершего человека, что обуславливает пограничное положение читателя между «верой» и «неверием» в произошедшее.

В рассматриваемой повести встречаются ситуации абсурдного характера. Определенную реакцию у читателя вызывают нарушение логики происходящего или нелепость, которая противоречит здравому смыслу. Иллюстративным примером служит эпизод, связанный с обнаружением Виктором ледникового человека: *«…он увидел в разрезе берега торчащие*

---

[321] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 353.
[322] Там же. С. 359.
[323] Драверт П.Л. Незакатное вижу я солнце: (стихи и проза); [Вступ. статья Е.И. Беленького]. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. С. 6-20.
[324] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 269.

наружу чьи-то голые волосатые ноги»[325]. Нарушение логики происходящего связано с тем, что у давно умершего человека не могут сохраниться ноги в том виде, как это представлено в тексте. Следовательно, данное описание относится к фантасмагорическому типу, на что указывает и сам автор, используя алогичные детали для достижения комического эффекта.

Основным приемом формирования художественного пространства в рассматриваемой повести служит пейзаж как описание окружающего героев пространства, в котором происходят действия. Особое место в повести занимает описание пространства Сибири. При этом автор опирается на традиции «просветительского путешествия»[326]: он пишет о быте и местных традициях, например, описываются *поварни*, где путники останавливаются для отдыха и кормежки оленей: *«Поварня – это низенькое строение, кое-как сооруженное из самого разнообразного материала: дерева, камней, моха и снега»*[327].

В первой главе отмечалось, что на специфику научно-фантастического жанра оказала влияние сказочная поэтика, в частности – на устойчивый пространственный образ пути-дороги. Образ пути-дороги в «Повести о мамонте и ледниковом человеке» вбирает в себя как фольклорную, так и литературную традиции. Фольклорно-сказочная традиция связана с выражением «жизненный путь», который герой определяет для себя сам. Этот образ связан с Виктором, поскольку он добровольно отправляется на Крайний Север, чтобы охранять найденного мамонта: *«Когда Начальник края предложил Виктору отправиться на Север для охраны мамонта, тот с удовольствием согласился»*[328]. Литературная традиция, в свою очередь, определяет «географическую» роль

[325] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 358.
[326] Козьмина Е.Ю. Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике XX века: дис. ... доктора филологических наук. М., 2017. 430 с.
[327] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 353.
[328] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 352.

пути-дороги, по которой герои следуют к заветной цели – получить мамонта для проведения научных исследований.

Фантастический сюжет повести, связанный с популяризацией науки, определяет семантику и жанрообразующую функцию художественного пространства: *«Люди XX столетия! Я с помощью науки вернул к жизни ледникового человека… Он теперь спит»*[329].

Сюжетообразующая функция пространства позволяет читателю следить за перемещениями героев повести из Ленской области до Крайнего Севера. Сам автор отказывается от подробного описания путешествия: *«Мы не станем описывать первую часть путешествия…»*[330]. Здесь можно подчеркнуть отсутствие сопротивления материальной среды, присущего пространству волшебного повествования, как отмечал Д.С. Лихачев[331]. Быстрая смена действий, отсутствие подробного описания перемещения героев являются характерными чертами пространственной организации сказочного сюжета и заимствуются автором данной повести.

Среди жанровых признаков научной фантастики в рассматриваемом произведении мы также отмечаем следующее.

Во-первых, научное объяснение описываемых событий, связанных с воскрешением первобытного человека: по окончанию научного опыта доктор заявляет, что он благодаря науке вернул к жизни умершего человека. Сам процесс эксперимента сопровождается спорами между участниками экспедиции о правильности поступка доктора: *«– Не человеческое это дело, – тоном глубокого убеждения добавил он, – не по чину поступает Сабуров: как бы чего не вышло?»*[332]. Событие, произошедшее в первый день Пасхи *(«…Шамиоль откупоривал бутылку хорошего красного вина (был 1-й день Пасхи), в комнату вошел доктор. Он весь сиял торжеством*

---

[329] Там же. С. 367.
[330] Там же. С. 353.
[331] Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя, 1997. 550 с.
[332] Драверт П.Л. «Повесть о мамонте и ледниковом человеке»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 366.

победившего…»[333]), размышления героев о вмешательстве человека в законы природы определяют философский тип фантастического, который позволяет автору вступить в диалог с классическим романом мировой литературы М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей».

Во-вторых, характерную для научной фантастики систему образов: ученый как представитель науки, обыватель как неискушенный наукой человек и «фантастический персонаж» как необычный человек, влияющий на судьбы людей. В данной повести доктор Сабуров представляет позицию науки, в качестве обывателя выступает натуралист Виктор, отправленный в Сибирь охранять тушу мамонта, фантастическим существом является оживший ледниковый человек.

Итак, в данной повести семантику художественного пространства определяют такие типы фантастического элемента, как научный, фантасмагорический и философский, оказавшие влияние на организацию пространства в целом. Пейзаж и перемещение героев, являющиеся основными приемами образования пространства, напрямую связаны с образами пути-дороги, вбирающим в себя фольклорно-литературную трактовку, и Сибири. Среди функций, формирующих художественное пространство, мы выделяем жанрообразующую, подчиненную фантастическому элементу, неотделимому от научных изысканий, и сюжетообразующую, которая связана с перемещением героев из Ленской области в Сибирь, где герои сталкиваются с необыкновенным. Принцип достоверности, использованный автором при описании места действия, исключает четкую границу между реальным и фантастическим, что исключает характерологическую пространственную функцию. Обнаруженные нами в данной повести черты и приемы научной фантастики (принцип достоверности, научное объяснение происходящих событий, система образов) определяют повесть А.Л. Драверта как фантастическую повесть с предпосылками жанра научной фантастики.

---

[333] Там же. С. 367.

Однако неоконченная повесть не дает полного представления о специфике пространственной организации научно-фантастических произведений этого времени. Перейдем к рассмотрению пространственной организации научно-фантастической повести А.И. Куприна «Жидкое солнце».

В ряде статей последних лет звучит мысль о невероятно актуальном звучании «Жидкого солнца» в наши дни, о том, что все произведение пронизывает пафос ответственности ученого за результат собственной деятельности (см., например, работы А.Т. Грязновой[334], Е.С. Манченко[335]). Однако наше внимание привлекла не только острота поставленных в повести проблем и конфликт талантливых ученых, которые обладают противоположными характерами и разными жизненными установками – одаренного физика и харизматичного лорда Чальсбери, честного и трудолюбивого Генри Диббля и эгоистичного мистера де Мон де Рика – сколько пространственная организация произведения.

Главный герой, молодой англичанин Генри Диббль, от лица которого ведется повествование, долгое время влачит бедное существование, сменив множество профессий. Однажды он узнает о размещенном в газете объявлении о поиске человека для путешествия на экватор. Генри Диббль проходит собеседование в конторе под названием «Э. Найдстон и сын» и получает эту должность. Стряпчий Найдстон, который является посредником между основным заказчиком и молодым человеком, поручает Диббли выполнить несколько заданий: в разных городах Европы закупить стекла, колбы разнообразных форм и множество других малодоступных инструментов. Не разглашая продавцам цели научного исследования, Диббль с достоинством выполняет поручение стряпчего и заслуживает доверие к себе. Найстон раскрывает Генри конечную точку его путешествия – вершина вулкана Каямбэ, где известный, однако много лет загадочно исчезнувший, ученый лорд

[334] Грязнова А.Т. «Экспериментальная» фантастика А.И. Куприна. Лингвопоэтический анализ повести «Жидкое солнце» // Русский язык в школе. 2015. № 8. С. 42-48.
[335] Манченко Е.С. А.И. Куприн как последователь традиций Г. Уэллса // Гуманитарные исследования. 2015. № 4 (56). С. 145-150.

Чальсбери проводит научный опыт по преобразованию солнечных лучей в сжиженный газ. Отправляясь в путешествие на гигантском пароходе «Южный крест», Диббль знакомится с еще одним помощников загадочного ученого, мистером де Мон де Риком.

Прибыв в Эквадор, молодые исследователи оказываются на вершине вулкана, где знакомятся с самим ученым и его молодой женой. Чальсбери показывает Генри результаты своего исследования и со временем признается, что видит в нем своего преемника. Вскоре происходит неприятность: де Мон де Рик сбегает с женой лорда. После пережитого предательства Чальсбери постепенно погружается в уныние, все чаще думая о ненужности своих научных изыскании и о приближающейся смерти. Загадочный ученый решает вернуться в покинутую ранее Европу и совершает непоправимое. Чальсбери случайно устанавливает приборы на уничтожение, что приводит к мощнейшему взрыву, пробудившему спящий вулкан. От взрыва в океане поднимается огромная волна, которая уносит жизнь лорда Чальсбери. Генри Диббль остается в живых, добирается чудесным образом до Англии и, страдая от амнезии, пытается восстановить последовательность пережитых им событий.

В данной повести принцип завуалированной фантастики, определяющий двойственность происходящего, выражается в формах *сна* и *безумия*. В самом начале главный герой подчеркивает нереальность произошедших с ним событий, граничащих с миром снов или безумием: *«…мне самому часто кажется, что годы, проведенные мною частью в путешествиях, частью на высоте шести тысяч футов на вершине вулкана Каямбэ <…> не прошли в реальной действительной жизни, а были лишь странным фантастическим сном или бредом мгновенного, потрясающего безумия»*[336]. Непрямая фантастика постепенно входит в сюжет повести, оказывая влияние на описываемые события и состояние героев. Скрываясь за маской логического

[336] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 370.

объяснения происходящего, она держит читателя на грани между реальным и фантастическим планами повествования.

Фантастический элемент в повести связан с научным достижением – это жидкое солнце, полученное в лаборатории лорда Чальсбери с помощью преобразования солнечной энергии. Этот элемент наделяет сюжет следующими особенностями:

во-первых, наглядностью, раскрывающей процесс собирания жидкого солнца: *«Затем вы должны "поймать солнце". Для этого вы ежедневно в полдень проверяете вот эти два хронометра по солнцу…»*[337]. В повести подробно описан процесс собирания солнечной энергии, которая превращается в сжатый газ, а затем в жидкость, тем самым автор использует характерный для научной фантастики «принцип достоверности», который заставляет читателя принять «возможность происходящего»;

во-вторых, исключительностью, которая определяет уникальность научного эксперимента, основанного на принципе «а что, если», характерном научно-фантастическому жанру: *«Это только первые шаги, первые ученические опыты, первые семена. <…> Вы видели этот чудесный, ровный, ласкающий свет. Верите вы теперь в мою задачу?»*[338]. Среди похожих произведений мировой литературы можно назвать произведения Герберта Уэллса (например, роман «Пища богов», написанный в 1904 году) и Жюля Верна. Повесть А.И. Куприна вбирает в себя художественные традиции писателя: образ ученого, научно-фантастический элемент, а также приключенческий сюжет;

в-третьих, значительностью вывода, который восходит к традиционной для научной фантастики проблеме ответственности ученого за последствия своего открытия: *«И моя идея продлить солнечную жизнь Земли станет достоянием кучки негодяев, которые будут править ею или употреблять мое жидкое солнце на пушечные снаряды и бомбы безумной силы… Нет, не хочу*

[337] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 405.
[338] Там же. С. 410.

этого…»[339]. В данном высказывании лорда Чальсбери отражается характерный для научной фантастики конфликт между практическим назначением науки и ее деструктивным использованием в различных сферах общества. Главный герой опасается за будущее своего изобретения, подвергая критике жизненный уклад современного ему общества.

Научно-фантастический прием создания иллюзии достоверности используется автором при описании научных подробностей (например, четкая последовательность действий героев при «ловле солнца»: *«Узнайте, который теперь час. Определите среднее время: десять часов тридцать минут десять секунд»*[340]), а также при создании кольцевого обрамления сюжета нефантастическими эпизодами, т.е. множеством уточнений географических пунктов и событийных дат, знакомством с героями и др. (к примеру, ведение главным героем дневниковых записей по датам: *«27 июня. Пишу впопыхах, и руки у меня дрожат. Вчера ночью я задержался в лаборатории до двух часов»*[341]). Использование автором данного приема позволяет создать у читателя впечатление правдоподобия, реальности изображаемого мира, минимизируя осознание его несоответствия действительности.

Итак, автор постепенно вводит фантастическое в реальную действительность, наделяя привычное и обыденное неизвестными ранее свойствами, т.е. способностью солнечной энергии преобразовываться в жидкость. Пространство повести определяется научно-фантастическим принципом «а что, если», который задает два плана повествования, реальный и фантастический. Самому пространству автор придает большое значение, поскольку для научно-фантастического жанра важна внутренняя логичность реальности для создания «странного, но возможного» мира.

На данном этапе мы можем выделить в повести «Жидкое солнце» типы фантастического элемента. Создание лаборатории на вершине вулкана для

---

[339] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 425.
[340] Там же. С. 405.
[341] Там же. С. 419.

«ловли» солнечной энергии, научный эксперимент, связанный с преобразованием солнечной энергии в жидкость, определяют научный тип, который создает необыкновенное неведомыми законами природы и научными изысканиями.

В повести автор поднимает проблему ответственности ученого за сделанное им научное открытие, которая отражается в произведениях, относящихся к жанру научной фантастики или имеющих предпосылки этого жанра (отметим роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и др.). Отсюда мы заключаем, что научный тип становится неотделим от философского типа, который позволяет воспринимать литературное произведение как философскую дискуссию, поднимающую важные проблемы человечества.

Пространство повести образуется с помощью перемещения главного героя из Англии в южноамериканскую республику Эквадор, где на вершине вулкана находится лаборатория лорда Чальсбери. Пространственные «остановки» составляют маршрут путешествия Генри Диббля, что определяет сюжетообразующую функцию художественного пространства. Сам образ Англии представлен через описание характера одного из персонажей, мастера Джона Джонсона, который является представителем *«доброй, старой, веселой Англии»*[342]. Также в повести описываются некоторые локации, связанные с Англией: Ист Энд, Королевский университет, Сити, Реджент-стрит (*«Я жил тогда в самом грязнейшем из грязных переулков Бетналь Грина, в забытом Богом Ист Энде и ютился за ситцевой перегородкой у портового рабочего, носильщика угля»*[343]. При этом автор с благоговением относится к Англии, что отражается в том, что главный герой, англичанин Генри Диббль, уважает себя как джентльмена, представителя *«величайшей нации в мире»*[344].

---

[342] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 371.
[343] Там же. С. 372.
[344] Там же.

Первой остановкой, с которой начинается путешествие героя, служит контора мистера Найдстона, находящаяся на улице Реджент-стрит. Кабинет стряпчего, куда вошел герой-рассказчик, представляет собой запущенное помещение, что и приемная. Здесь находится ветхая мебель с облупившимся клеенчатым покрытием: два стула, диван и два кресла, на которых располагались двое мужчин пожилого возраста[345]. В организации замкнутого пространства кабинета стряпчего использован прием предметно-вещного мира, при этом автор подчеркивает удивительное внимание главного героя к деталям.

Позже Генри Диббль на пароходе «Лев и Магдалина» отправляется в разные места Европы, чтобы принять и привезти в Англию ценные предметы, необходимые для научного эксперимента: *«Вы должны будете принять в разных местах Европы несколько дорогих и очень хрупких стекол, а также несколько чрезвычайно тонких и чувствительных физических инструментов»*[346]. Он посещает Париж, Иен, Мюнхен, Берлин, Амстердам, следуя по маршруту, составленному мистером Найдстоном. Здесь отсутствует подробное описание перемещения героя по Европе с указанием времени и дат, что позволяет следить за размышлениями героя о загадочном и все более непонятном предприятии: *«Одно лишь становилось мне все более ясным: загадочное предприятие, которому я служил, ничего не имело общего с постройкой обсерватории»*[347]. Отсюда мы определяем еще один прием научной фантастики – занимательность сюжета, которая держит читателя в напряжении на протяжении всей повести.

Последняя остановка – экватор: *«…вам придется прожить три-четыре года бок о бок черт знает в какой пустыне на экваторе, на самой макушке потухшего вулкана Каямбэ»*[348]. На вершине вулкана находится лаборатория лорда Чальсбери, который *«вот уже девять лет трудится над неимоверным*

---

[345] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 376.
[346] Там же. С. 382.
[347] Там же. С. 386.
[348] Там же. С. 392.

по своей грандиозности предприятием»[349]. Описание самой лаборатории занимает в повести несколько страниц, поскольку автором используется научно-фантастический принцип достоверности для создания «странных, но вполне возможных» событий: *«Лабораторией оказалось массивное, круглое, похожее на башню, белое здание, увенчанное тем самым куполом, который вчера первый бросился мне в глаза…»*[350]. Фантастическим же делает это пространство сам научный эксперимент: *«Необычный золотистый свет, нежный, рассеянный, точно призрачный, вдруг разлился по зале, мягко, но четко осветив ее стены, и блестящие приборы, и фигуру самого учителя»*[351]. Итак, в повести возникает оппозиция реального и фантастического пространств. Чтобы преодолеть преграду между этими пространствами, герой отправляется в путешествие через океан, выполняющий функцию границы в данной повести: *«Я ничего не могу припомнить значительного из дней нашего океанского перехода»*[352].

Далее подробнее рассмотрим характеристику пространственных образов. Океан выполняет роль границы между реальным (Англия и другие страны и города Европы) и фантастическим (Северный полюс и его составные части: вулкан, лаборатория лорда Чальсбери) пространствами. Лаборатория как компонент фантастического пространства в повести принимает следующие облики: 1) дома как освоенного пространства (с прибытием помощников лорд Чальсбери проводит большее время в лаборатории, пытаясь преобразовать солнечную энергию в жидкость) и 2) антидома как опасного пространства, где происходит страшный взрыв, пробудивший спящий вулкан. Эти противоречивые характеристики вмещает один образ – лаборатория, поскольку научное открытие, проводимое в ней, приводит ученого к смерти, а саму лабораторию к полному уничтожению.

---

[349] Там же. С. 393.
[350] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 402.
[351] Там же. С. 410.
[352] Там же. С. 395.

В данной повести образ корабля, на котором главный герой и лорд Чальсбери отправляются с острова (места «ловли солнца») в Англию, включает в себя фольклорно-литературную трактовку. Фольклорная традиция определяет для образа корабля роль помощника, поскольку сохраняет жизнь Генри Диббли при взрыве на острове. В литературе образ корабля служит способом перемещения героев между мирами, своим и чужим, реальным и потусторонним, символизируя собой поиск, путь, спасение (вспомним романы «Солярис» (1961) С. Лема, «Волшебник Земноморья» (1964) Урсулы Ле Гуин, «Автостопом по Галактике» (1979) Дугласа Адамса). Следует подчеркнуть, что характеристика данного образа зависит от авторского замысла и литературного направления. В повести А.И. Куприна образ корабля вбирает в себя традиционное литературное понимание, при котором возникает оппозиция «свое, освоенное – чужое, неосвоенное», с постепенно стирающимися границами: *«Вам придется плыть дней шестнадцать – восемнадцать»*[353].

Лес чаще всего служит задерживающей преградой. Данную функцию в повести «Жидкое солнце» перенимает контора мистера Найдстона (*«Я сам ничего не знал и бродил ощупью, точно ночью в незнакомом лесу»*[354]), где главный герой получает определенные рекомендации и поручения, успешное выполнение которых обеспечивает отправление на экватор для проведение научного эксперимента, который может изменить жизнь всего человечества: *«О да, мой друг, у вас будет много прекрасной и возвышенной по своей идее работы»*[355]. Образ конторы связан как с обыкновенной литературной трактовкой (как место действия), так и с фольклорно-сказочной традицией (как место испытаний). Представленное сходство формирует образ леса как преграды, препятствия на пути героя.

В повести также представлен вечный образ дороги. Здесь он дополняется принципом выбора пути: например, главный герой и лорд Чальсбери оставляют

---

[353] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 393.
[354] Там же. С. 385.
[355] Там же. С. 393.

лабораторию, приняв решение вернуться в родную Англию («*Я понял, вернее, почувствовал, что не стоит будущее человечество ни забот о нем, ни нашей самоотверженной работы»*[356]). Также данный образ выступает одним из типов пространства, формируя пространство повести. Дорога неотделима от приема перемещения героя в пространстве, который задает сюжетообразующую пространственную функцию. Однако при рассмотрении этого образа в широком смысле как «пути-дороги», устанавливается фольклорная традиция, объединяющая дорогу как некоторый тип пространства и путь как движение героя в этом пространстве. Сам путь, который зависит от выбора героя, определяет психологическую функцию пространства, раскрывающую внутренние переживания персонажей: в рассматриваемой повести образ пути, определяющий кольцевую композицию повести и психологическую пространственную функцию, связан с образом ученого – лорда Чальсбери: *«Милый друг, я чувствую, что близится моя смерть, и во мне проснулись старые предрассудки. Хочу умереть и быть похороненным в Англии»*[357]; *«Мне нечего терять. Я одинок во всем мире»*[358]. Герой выбрал одинокий, беспросветный путь, разочаровавшись в жизни, науке и во всем человечестве.

В повести «Жидкое солнце» образы океана, корабля, леса, дома, антидома, Северного полюса и его составные части (вулкан, лаборатория), пути-дороги имеют как фольклорные значения (например, «границы», «опасности»), так и чисто литературную символику (место действия), что определяет особую пространственную организацию, тем самым мы выделяем еще один тип фантастического – сказочный, оказывающий влияние на значение и понимание пространственных образов. Помимо этого, эти пространственные образы формируют пространственные оппозиции: свое – чужое, освоенное – неосвоенное, реальное – фантастическое и проч.

Выделим функции художественного пространства в данной повести.

---

[356] Там же. С. 424.
[357] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 422.
[358] Там же. С. 428.

Жанрообразующая функция, определяющая жанр и жанровую разновидность произведения, подчинена фантастическому элементу, создающему «странный, но принципиально возможный» мир, в котором необычайное получает научное (рациональное) объяснение: *«Это еще не солнце, сгущенное в газ, а всего лишь уплотненная невесомая материя. Я целыми месяцами нагнетал солнце в мои хранилища, но ни одно из них не стало тяжелее кончика человеческого волоса»*[359].

Ранее мы подробно рассмотрели роль сюжетообразующей функции. Подчеркнем еще раз, что она напрямую связана с действиями героев, их перемещением, а также образом пути-дороги.

Характерологическая функция, определяющая типы пространства, зависит от сюжетообразующей функции и задает в повести пространственную оппозицию «реальное – фантастическое», где в качестве реального типа пространства выступает образ Англии и других европейских стран, а в роли фантастического – Северный полюс, где лежит вечный снег, где на вершине вулкана находится лаборатория, где герой сталкивается с необыкновенным: *«Я смотрел и думал: какая же, однако, пламенная воля и какое колоссальное богатство могли обратить бесплодную вершину вулкана в настоящее культурное место, в завод, мастерскую и лабораторию…»*[360].

Что касается психологической функции, то в данной повести она играет второстепенную роль, поскольку главным объектом описания становится материальная среда, что характерно для научной фантастики, преследующей цель убедить читателя в достоверности происходящего.

Итак, в данной повести семантику художественного пространства определяют научный, философский и сказочный типы фантастического элемента. Перемещение героев, предметно-вещный мир как основные приемы формирования пространства связаны с пространственными образами океана, пути-дороги, Северного полюса и др. Среди функций, формирующих

[359] Куприн А.И. «Жидкое солнце»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 410.
[360] Там же. С. 398.

художественное пространства, мы выделяем жанрообразующую, подчиненную фантастическому элементу, неотделимому от научных изысканий, и сюжетообразующую, которая связана с перемещением героев, образом пути-дороги. Характерологическая функция, определяющая пространственную оппозицию «реальное – фантастическое», зависит от сюжетообразующей. В данной повести психологическая функция становится второстепенной, так как автора интересует материальная среда, создающая иллюзию достоверности описываемых событий.

Таким образом, исследование пространственной организации в данных повестях, имеющих предпосылки жанра научной фантастики, показало, что фантастический элемент (фантастическая «наука и техника») создает «возможную» реальность, а также жанрообразующую пространственную функцию. Принцип достоверности, использованный авторами рассматриваемых повестей, позволяет постепенно адаптироваться и персонажу, и читателю в научно-фантастическом пространстве. Семантику художественного пространства определяют научный, философский, фантасмагорический и сказочный типы фантастического элемента. Психологическая функция является второстепенной для формирования художественного пространства в данных произведениях. Предметно-вещный мир, перемещение героя в пространстве, пейзаж становятся основными приемами формирования пространственной организации. В пространственных образах обнаруживается фольклорно-сказочная традиция, формирующая пространственные оппозиции ряда: «свое – чужое», «освоенное – неосвоенное», «реальное – фантастическое» и проч. Отнесение же повести П.Л. Драверта «Повесть о мамонте и ледниковом человеке» к жанру антиутопии ошибочно.

2.4 Организация художественного пространства в произведениях с предпосылками утопии

В параграфе 1.2 «Жанровые разновидности современной фантастической литературы» были подробно рассмотрены признаки утопии как фантастического жанра. Ю.Г. Чернышев, исследуя взаимосвязь утопических идей с мифом о «золотом веке» и представлениями о потерянном рае и островах блаженных, пишет о том, что обращение авторов утопического повествования к прошлому связано с поисками утраченного рая, в то время как обращение писателей к будущему – с поисками грядущего рая: «для утописта совершенно необязательным является перенесение идеала в будущее: утопические идеалы могут помещаться и в прошлом, и в настоящем времени и, наконец, быть "вневременными", не связанными ни с одним конкретным моментом исторического времени»[361]. Ю.М. Медведев отмечает, что произведение М.Л. Михайлова «За пределами истории» (1869) – это первая в мировой литературе обращенная в прошлое утопия, изображающая первобытного человека[362]. В рассматриваемом нами произведении обращение писателя к прошлому человечества определяет фантастичный план повествования, где свобода авторской фантазии ограничена особенностями утопического жанра.

Утопии показывали нечто нереальное как существующее, поэтому фантастическое было их необходимым элементом (например, в утопическом романе 1784 года М.М. Щербатова «Путешествие на землю Офирскую» представлен образ идеального государства на неведомой «Офирской земле», находящейся в Антарктике, куда главный герой попадает волей судьбы).

В утопическом повествовании также находят свое воплощение представления о «золотом веке» и островах блаженных, которые остались в далеком прошлом. Изображение золотого века в прошлом приводит к размышлению об утраченном райском состоянии и рождает надежду на возвращение благоденствия в будущем. М.Л. Михайлов в своем произведении показывает утраченное человеком райское блаженство в прошлом.

---

[361] Чернышов Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: В 2 ч. Ч. 1: До установления принципата. Изд. 2-е, испр. и доп. Новосибирск: изд-во Новосибирского ун-та, 1994. С. 33.
[362] Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. 480 с.

В самом начале утопии «За пределами истории» изображается отдаленный остров в «Индейском море», растительная и животная жизнь которого поражает воображение читателя своей роскошью и изобилием. Автор подробно описывает пространство блаженного острова, на котором человек жил в гармонии с природой. Вдоль южного берега острова шла горная цепочка, замыкавшаяся тремя горами на востоке. К северу, за этими горами, высокая, вечнозеленая долина, по которой вился поток, застланный темными рощами. Высокие холмы, богато одетые леса, реки, болота и т.д., а также разноцветные *«попугаи и райские птицы, узорчатые бабочки и золотистые мухи»*[363], которые кажутся порхающими цветами, мяуканье леопарда, свист и щебетанье птиц напоминают райский сад, место обитания Адама и Евы.

Фантастическое в рассматриваемой утопии наделяет сюжет значительностью вывода, который оказывается напрямую связан с мифом о «золотом веке»: *«В этой силе независимость человека, его свобода, его счастье»*[364]. Уже с первых страниц повествования перед читателем предстает образ счастливой жизни человечества в прошлом.

Пространство произведения М.Л. Михайлова связано с действиями героев. Пока обитатели райского места еще мало походили на людей, на всем острове не было ни единого шалаша, построенного ими; и *«ни на чем не видно их руки»*[365]. Буйствовала растительная и животная жизнь, поражающая читателя обилием красок, разнообразием видов. В произведении представлено подробное описание природного ландшафта: лужайки, деревья с широкими листьями, пышное цветение трав у их подножья. Автор использует такие средства художественные выразительности, как эпитет («великолепных венцах»), метафора («пышные зеленые подушки»)[366], что создает яркий визуальный образ. Следовательно, именно пейзаж становится одним из ключевых способов создания пространства в рассматриваемой утопии.

---

[363] Михайлов М.Л. «За пределами истории»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 236.
[364] Там же. С. 238.
[365] Там же. С. 237.
[366] Там же.

Художественное пространство в данном произведении в первую очередь выполняет психологическую функцию. Это примечательно при описании беззаботной жизни на острове, где человек был свободен и волен в своих проявлениях. Писатель также подчеркивает наготу первых людей, что служит отсылкой к наготе Адама в пределах рая. Помимо этого, человек борется здесь не с собственными внутренними «зверями», а с внешним противником с глазу на глаз. Например, в одном из эпизодов подробно описывается смертельная схватка одного молодца с леопардом, в которой человек оказывается победителем, что подтвердит его положение венца творения: *«в этих глазах, может быть, можно уже было прочесть, что когда-нибудь потомки его станут величать себя венцом творения и царями земли»*[367]. Данный эпизод утверждает исключительную и главенствующую роль первых людей среди всех обитателей земли.

Далее рай сменяется адом. Разъяренное море, черные дожди, смерчи и землетрясение уничтожили половину обитателей земли, людей и зверей, и им *«… настало время горя»*[368]. Полупустынное место, где когда-то стояли одетые зеленью горы, синели озера, меняет поведение людей, вселяя в них мысль о необходимой потребности крова и пищи: *«А потребности все в том, чтоб быть целу, быть сыту»*[369]. Здесь следует отметить то, что автор сам противоречит своему утопическому раю, используя в качестве создания особой атмосферы прием антиутопии – страх как элемент псевдокарнавала для создания антиутопического мира.

Второе поколение людей перестает чувствовать себя в безопасности под открытым небом, что понуждает их думать о таком месте, которое будет охранять человека от внешних угроз. И таким местом становится пещера, которая принимает на себя роль дома, из которого человек *«выходил только искать пропитания»*[370]. Чувство страха отграничивает человека от природы,

[367] Михайлов М.Л. «За пределами истории»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 243.
[368] Там же. С. 253.
[369] Там же. С. 255.
[370] Там же. С. 258.

которой он перестает доверять: *«Входы почти всех пещер завалены большими камнями. Это первые двери, в которые не может пробраться никто, кроме человека»*[371]. Дверь выступает в качестве границы между человеком и природой, которая таит в себе опасность для людей.

Страх также заставляет людей объединиться и поселиться в соседних пещерах, чтобы хищные звери перестали нападать на них: *«Их просто согнал туда страх преследования от хищных зверей, – и они остались вместе»*[372]. Отсюда возникают универсальные оппозиции: свое – чужое, внутреннее – внешнее, безопасное – враждебное, отграниченное – открытое. Пещера выступает в роли своего, безопасного пространства, выполняющего функцию дома, а природа, в свою очередь, как чужое, враждебное, открытое пространство, которое может принести горе, беды и смертельную опасность.

Нужда и лишения заставляют людей осваивать новый мир, учиться выживать в нем, тем самым оставшаяся в живых часть населения переступает границу между своим и чужим мирами – люди становятся рыбаками. Здесь реализуются характерологическая и сюжетообразующая функции пространства, которые постепенно становятся основными функциями в организации утопического пространства.

Следующим важным приемом формирования художественного пространства в утопической повести становится перемещение героев: *«Люди, как муравьи, расползаются в разные стороны небольшими группами и вереницами. Одни тянутся к горам, другие к пустыням»*[373]. Пространство утопии постепенно расширяется от гор до пустынь, образуя тип географического пространства, которое по-прежнему враждебно к человеку.

Географическое пространство в утопии «За пределами истории» имеет следующие особенности:

– оно вбирает в себя черты реального пространства, т.е. узнаваемо;

---

[371] Там же. С. 259.
[372] Михайлов М.Л. «За пределами истории»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 259.
[373] Там же.

– имеет тенденцию к постепенному расширению;

– продолжает вызывать чувство страха и нести смертельную опасность.

Население разрасталось, и ему становилось тесно. Каждый стоял перед выбором собственного пути-дороги. В утопии «За пределами истории» образ дороги как тип пространства связан с образом пути как внутреннего пространства, который мог привести либо к жизни, либо к смерти. Одна вереница странников избрала прямой и верный путь, ведущий к обильным горам, которые *«как будто нарочно поднялись так высоко, такими чудными террасами и изломами, чтобы привлечь к себе мысль и воображение человека»*[374]. Другая часть путников *«дошла до печальной и бесплодной пустыни»*[375], которая послужила им местом встречи со смертью. Здесь образ пути-дороги связан с мотивом скитальчества, который выражает поиск смысла человеческой жизни. Те, кто избрал правый путь, обретает жизни, а другие – лишь горечь и смерть. Так образ пути-дороги образует пространственную оппозицию «правый – левый», связанную с мотивом скитальчества.

Оказавшись в долине, граничащей с непроходимом лесной чащей, люди начинают строить шалаши, которые станут их новым домом. В утопическом повествовании все еще сохраняется оппозиция «свое – чужое», связанная с образом дома как своего пространства и образом леса как чужого пространства.

Человеческое любопытство расширяет представления о мире. Появляется герой-авантюрист, стремящийся добраться до острова в море: *«Один авантюрист решился добраться до маленького острова, темневшего вдали, среди голубой глади моря»*[376]. Действия нового типа героя расширяют пространственные границы замкнутого пространства острова.

Человек пытается освоить морскую стихию, которая позволила бы ему добраться до необитаемого острова. Образ моря здесь выступает в роли границы между обитаемым и необитаемым островами. Путь-дорога в свою

---

[374] Михайлов М.Л. «За пределами истории»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 271.
[375] Там же.
[376] Там же. С. 284.

очередь становится образом надежды на лучшую жизнь: *«… впереди пловцов лежит светлая дорога. Куда она ведет? Они знают только откуда»*[377]. Приближаясь к острову на лодке, люди начинают мечтать о пище, пресной воде и лучшей жизни. И этот остров, наконец, становится их владением. Борьба с морем позади; человек ступил на новую землю.

Переселение людей на новый остров не избавляет их от страха перед естественными явлениями природы, которым теперь они начинают поклоняться, принося кровавые жертвы. Опасность и угроза со стороны иного племени заставили прибывшее с другого острова население взять в руки оружие и защищаться: *«На этой ступени культуры героизм есть мудрость – мудрость – героизм»*[378]. По мере развития общественного строя первобытные люди, которые прибыли с блаженного острова, все дальше отходят от первоначального идеала, погружаясь в заботы о крове и пищи, думая о защите и сохранении жизни.

В конце повествования описание жизни людей на острове все больше напоминает реальность, противопоставленную той жизни в раю, которую человечество потеряло. Бесконечные войны, образование рабского сословия, взятие в плен женщин и детей и т.д. становятся признаками неидеального места, которое является противоположностью райской жизни в прошлом. Утопическое повествование приобретает черты антиутопического мира, атмосферу которого определяет псевдокарнавал, связанный с мотивами страха и страдания.

Всякий утопический идеал строится на противопоставлении его «неидеальной» реальности, причем идеал отдаляется от этой реальности пространственными (острова в море) и хронологическими (события происходят в прошлом) расстояниями.

Для описания утопических событий используется дарвиновская «теория биологической эволюции». Создавая художественный мир утопии,

---

[377] Там же. С. 286.

[378] Михайлов М.Л. «За пределами истории»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 295.

М.Л. Михайлов опирается, во-первых, на гипотетическое учение, которое основано преимущественно на формальном развитии мысли, а не на данных естественнонаучных наблюдений и экспериментов; во-вторых, на миф о «золотом веке», посвященном счастливой и беззаботной жизни первобытного человека.

Жанрообразующую пространственную функцию задает фантастический элемент, семантику которого мы определяем согласно классификации типов фантастического. Связь сюжета произведения с мифом о «золотом веке» и представлениями о потерянном рае и об островах блаженных указывает на мифологический тип, с его ориентацией на глобальность происходящих событий. С данным типом фантастического напрямую связан философский, который сближает произведение с притчей. Помимо этого, автор использует для создания сюжета гипотетическое дарвиновское учение, что обуславливает научный тип, который по-своему интерпретирует научные сведения для создания художественной картины мира.

Итак, в произведении «За пределами истории» представлен образ идеального прошлого. Характерный для утопического повествования миф о «золотом веке» и острове блаженных определил пространственную организацию повести М.Л. Михайлова. Научный, мифологический и философский типы фантастического элемента, опирающиеся на гипотетическое дарвиновское учение, миф о «золотом веке», представления о потерянном рае и об островах блаженных, а также на псевдокарнавал, задают семантику художественного пространства. Среди основных приемов формирования художественного пространства мы выделили пейзаж и перемещение героя, которые определяют основные функции пространства. Данные приемы образуют тип географического пространства, который связан с пространственными образами дома (в повести роль дома выполняют пещеры и шалаши), пути-дороги, моря, острова, формирующими оппозиции «свое – чужое», «внутреннее – внешнее», «безопасное – опасное», «отграниченное – открытое». Помимо этого, стоит подчеркнуть, что рассматриваемая утопия в

процессе формирования пространства использует основной прием антиутопического повествования, что подчеркивает смешанность жанровых форм фантастической литературы рассматриваемого периода. Среди функций художественного пространства основной, после жанрообразующей, является психологическая функция, которая зависит от окружающей героя среды, места основных действий.

Утопический цикл В. Хлебникова «Кол из будущего», состоящий из четырех глав, пронизан фантастическими видениями и грезами о городе будущего.

Пейзаж как один из основных приемов формирования художественного пространства в рассматриваемой утопии напрямую связан с психологической функцией художественного пространства. Окружающее героев пространство влияет на их действия и чувства. Предметно-вещный мир в свою очередь создает материальный план повествования, в который проникает фантастика. В утопии «Кол из будущего» фантастика уходит в быт, предметы и мысли людей о будущем, тем самым определяется жанрообразующая функция художественного пространства.

Пространственную организацию очерка «Мы и дома» задают оппозиции ряда «настоящее – будущее», «реальное – фантастическое», основанные на представлениях писателя о городе настоящего и городе будущего, которые неотделимы от традиционного образа дома. Так, настоящий город, который отвергает сам автор, состоит из домов-крысятников, которые «… *строятся союзом глупости и алчности»*[379]. Писатель противопоставляет этому образу город будущего, предназначенный для *«крылатых жителей»*, т.е. свободных от привычных забот людей. Образ города настоящего формирует реальное пространство, а образ города будущего – фантастическое.

Рассмотрим подробнее образы города настоящего и будущего в утопическом очерке В. Хлебникова «Кол из будущего».

---

[379] Хлебников В. «Кол из будущего»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 434.

1. Черты города:

а) город настоящего сверху напоминает щетку, а сами жители смотрят на него сбоку. Крыша достигает небесной синевы. Люди по городу ходят пешком или на собратьях, вооруженных копытами;

б) город будущего повернет вверх ось зрения, а люди будут смотреть на него сверху. Крыша станет стоячей осью. Толпа научится к этому времени летать. А основной чертой города станет так называемая улица над городом.

2. Что строилось:

а) современные города напоминают ящик с мусором. У улиц нет биения. Дома этого города построены для пушек. Их сплющенные стены отнимают кругозор городского жителя. Эти дома, являясь потомками замков, автор называет крысятниками.

б) город будущего стал сетью нескольких пересекающихся мостов. Он состоит из избоулов, дворцеулов, житеулов, градоулов. Здесь и дома-мосты, дома-тополи, дома-подводные дворцы, дома-пароходы, дом-пленка, дом-шахматы, дом-качели, дом-волос, дом-чаша, дом-трубка, дом-поле, дом на колесах[380].

Итак, при формировании художественного пространства в утопии «Кол из будущего» основное значение приобретают образы-символы дома, дворца, корабля, башни и др., которые выступают в роли знаков будущего, а также ориентиров настоящего. В городе будущего фантасмагоричные типы домов одушевляются, обретают способность к движению, меняют очертания и ждут тех, кто сможет поселиться в них: *«Как зимнее дерево ждет листвы или хвои, так эти дома-остовы, подымая руки с решеткой пустых мест, свой распятый железный можжевельник, ждут стеклянных жителей, походя на ненагруженное невооруженное судно»*[381].

Утопическое повествование очерка «Мы и дома» заканчивается тем, что герой вспоминает русскую народную сказку и миф об Атлантиде: *«Я думал про*

[380] Хлебников В. «Кол из будущего»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 435-436.
[381] Там же. С. 433.

сивок-бурок, ковры-самолеты и думал: сказка – память старца или нет? Или детское ясновидение? Другими словами, я думал: потоп и гибель Атлантиды была или будет? Скорее я склонен был думать – будет»[382]. Здесь В. Хлебников противопоставляет сказочный мир современной ему цивилизации и человеку, неспособному понять и постичь его. Писатель переносит приметы сказки в будущее, размышляя о цикличности истории.

В утопическом очерке «Лебедия будущего» В. Хлебников предлагает свою космогоническую концепцию, в которой человек выступает как создатель мира. Лебедия здесь предстает как обетованная земля будущего, как «мастерская» для творческого выражения мысли и действия.

Этот утопический очерк состоит из четырех небольших глав, в каждой из которой описываются этапы освоения человеком пространства неба и земли.

Изображение неба чрезвычайно необычно. Из утопии мы узнаем, что на площади города, где отдыхают творцы, стоят белые стены, похожие на белые книги, развернутые на небе. Небесное пространство откликается на события, происходящие на земле. На облаках печатаются последние новости. Некоторые, умирая, просят, чтобы на облаках была напечатана весть об их смерти.

В следующей главе писатель проектирует будущие отношения человека с землей и небом. В. Хлебников подчеркивает, что между ними существует духовная связь, которая помогает земледельцу управлять стихиями. Позже человек-пахарь переселяется на облака, чтобы возделывать целые поля. Так труд возносит человека до небес, что способствует стиранию границы между пространственной оппозицией «небесное – земное». Здесь художественное пространство выполняет сюжетообразующую и характерологическую функции, определяющие пространственные границы.

Миф о «золотом веке» также находит свое выражение в утопическом повествовании «Кол из будущего». В этом мире будущего обнаруживаются черты потерянного рая. Теперь главным деревом сознания *(дерево познания в райском саду)*, которое откроет тайны и объединит человечество, станет радио

[382] Там же. С. 438.

будущего. Местом обитания пахаря станет небо, где он будет возделывать землю: *«Пахарь переселился на облака и сразу возделывал целые поля, земли всей задруги»*[383]. В «Лебедии будущего» писатель выдвигает концепцию о единстве человека и природы. Животные и растительный мир – это место, где человек созерцает прекрасное и врачует душу: *«В отгороженном месте получали право жить, умирать и расти растения, птицы и черепахи»*[384].

В последней главе «Утес из будущего» небесное и земное пространства изображены как единый космос, населенный и обжитый людьми и животными. Люди сидят под лучами светлых облаков, на воздухе, в невесомых креслах. Некоторые шагают или бегают «*по воздуху, опираясь на посох»*[385].

Далее обозначим типы фантастического элемента, определяющие семантику пространства. В тексте дано описание города будущего, который возможен благодаря техническому прогрессу и развитию науки. Следовательно, мы выделяем научный тип, благодаря которому автор изображает гипотетически возможное будущее человечества. Черты потерянного рая в городе будущего, где человек и природа едины, утверждают мифологический тип, который задает масштабность происходящего, а также связанный с ним философский тип, благодаря которому автор подчеркивает важность единства всего живого в мире. В результате обнаруживается, что семантику художественного пространства в произведении В. Хлебникова определяют те же типы фантастического элемента, что и в повести М.Л. Михайлова «За пределами истории».

Художественное изображение бесконечных метаморфоз, единства человека с космосом, стремление к созиданию будущего привели В. Хлебникова к созданию футуристической (направленной в будущее) утопии. Опираясь на возможности этого жанра, писатель не только запечатлел дух эпохи коренных преобразований, отразил ее общественные закономерности, но

---

[383] Хлебников В. «Кол из будущего»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 439.
[384] Хлебников В. «Кол из будущего»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 440.
[385] Там же. С. 445.

и философски обобщил вопросы бытия, в некоторой степени прогнозировал будущее, освоил приемы фантастической интерпретации действительности.

Итак, специфика художественного пространства в повести «Кол из будущего» связана с таким типами фантастического элемента, как научный, мифологический и философский, придающие образу города новые смыслы, а также определяющие оппозицию «настоящее – будущее», «реальное – фантастическое». В формировании пространства участвуют пейзаж и предметно-вещный мир, которые связаны с основными функциями художественного пространства. Наряду с жанрообразующей функцией художественного пространства мы выделяет психологическую функцию как одну из главных, поскольку место, среда определяют внутреннее состояние героев. Помимо этого, образы дома, корабля, дворца, башни, неба определяют такие типы пространств, как небесное и земное, которые постепенно образуют единое пространство утопического будущего.

Таким образом, исследование пространственной организации в данных произведениях показало, что семантику художественного пространства определяют научный, мифологический и философский типы фантастического элемента, наполняющие новыми смыслами такие образы, как остров, город, дом, корабль, дворец, башня, небо, путь-дорога, море, которые участвуют в формировании различных пространственных оппозиций: «свое – чужое», «небесное – земное», «настоящее – будущее», «реальное – фантастическое» и др. Среди основных приемов формирования художественного пространства мы отмечаем пейзаж, предметно-вещный мир и перемещение героя, которые определяют жанрообразующую, психологическую, сюжетообразующую и характерологическую пространственные функции, среди которых жанрообразующая и психологическая становятся ведущими.

2.5 Семантика и функции художественного пространства в произведениях с предпосылками антиутопии

Ю.М. Медведев определяет повесть О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров» как одну «из первых в мировой литературе антиутопий»[386]. К этому же жанру относится и повесть В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста». Многими литературоведами уже подчеркивалась связь научно-фантастического жанра с антиутопией. Мы, в свою очередь, отмечаем, что сюжет антиутопии «Ученое путешествие на Медвежий остров» перекликается с сюжетами приключенческих романов Жюль Верна, относящихся к жанру научной фантастики, что также определило особенность пространственной организации данной повести. Далее исследуем художественное пространство в произведениях с предпосылками антиутопии.

В повести «Ученое путешествие на Медвежий остров» сосредоточением фантастического становится Писанная пещера на Медвежьем острове, где египтолог барон Брамбеус и немецкий натуралист Шпурцман обнаруживают таинственные знаки, похожие на египетские иероглифы: *«Кажется, будто кто-то, спасшийся от потопа в этой пещере, вздумал описать на стенах ее свои приключения»*[387]. Расшифровав эти надписи, ученые узнают о жизни людей в некой Барабии, существовавшей до потопа, вызванного падением кометы. Обнаружение учеными египетских иероглифов в пещере на севере Сибири имеет в тексте «научное» объяснение: *«Это только новое доказательство, что так называемые египетские иероглифы не суть египетские, а были переданы жрецами того края древнейшим народам, без сомнения, людьми, уцелевшими от последнего потопа»*[388]. В тексте представлена неизвестная науке версия возникновения письменности в Древнем Египте, согласно которой иероглифы были переданы египтянам от древнего народа, жившего до «последнего»

---

[386] Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 459.
[387] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 47.
[388] Там же. С. 47-48.

потопа. Отсюда мы определяем научный тип фантастического элемента, который создает необыкновенное законами природы и силой науки: *«Да это клад!.. Надпись единственная, бесценная!..»*[389]. Обнаруженные в пещеры иероглифы представляют для научного мира ценность в том, что благодаря им современное человечество узнает о людях до потопа, об их обычаях и нравах.

Само пространство повести связано, в первую очередь, с путешествием героев по Сибири: *«14 апреля (1828) отправились мы из Иркутска в дальнейший путь, по направлению к северо-востоку, и в первых числах июня прибыли к Берендинской станции, проехав верхом с лишним тысячу верст»*[390]. В данном отрывке детально представлено путешествие героев по сибирскому краю: указываются дата, место отправления, траектория движения, место прибытия, пройденное расстояние. На основании этого мы можем заключить, что автор повести использует научно-фантастический принцип достоверности для убеждения читателя в реальности происходящего.

В первой части повести большую часть занимают пейзажные зарисовки, которые показывают богатство и красоту природы Сибири. Героев впечатляет вид берегов реки Лены: *«Кто не бывал в этой части Сибири, тот едва ли постигнет мыслию великолепие и разнообразие картин…»*[391]. Сама же природа влияет на внутреннее состояние персонажей: ее красота радует и воодушевляет, а запустения – наводят тоску: *«Наконец вступили мы в пустынное царство Севера <…> Я был очень недоволен устьем Лены и Ледниковым океаном»*[392]. Следовательно, наряду с перемещением героев мы можем выделить следующий прием организации художественного пространства – пейзаж.

Пейзаж в рассматриваемой повести выполняет несколько функций: во-первых, сюжетообразующую, которая связана с описанием пещеры на Медвежьем острове, где герои обнаруживают таинственные иероглифы:

---

[389] Там же. С. 47.
[390] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 34.
[391] Там же. С. 35.
[392] Там же. С. 43-44.

«Доктор напомнил мне, что вне устья Лены находится известная пещера»[393]; во-вторых, психологическую, которая создает определенную эмоциональную атмосферу: например, пейзаж северной части Сибири, напоминающий царство мертвых, меняет воодушевленное настроение главного героя, барона Брамбеуса, на разочарование и грусть.

При описании Медвежьего острова и находящейся на нем пещеры автор также прибегает к научно-фантастическому приему достоверности: *«Медвежий Остров состоит из одной, почти круглой, гранитной горы, окруженной водою, и от Новой Сибири отделяется только небольшим проливом. <…> Пещера, известная под именем Писанной Комнаты, лежит в верхней его части, почти под самою крышею горы»*[394]. Сам же остров представляется в виде каменной пирамиды со множественными уступами[395]. Итак, подробное описание главным героем местности, природных явлений, а также записи маршрута путешествия, фиксация основных остановок и дат способствуют образованию «реального» пространства в рассматриваемом произведении.

Автор использует возможности завуалированной фантастики, которая определяет двойственный характер изображаемых событий. Носителем фантастического становится барон Брамбеус, который считает себя преемником известного египтолога Шампольона-младшего. Реальные сталагмиты в Писанной пещере он принимает за египетские иероглифы: *«Это кристаллизация сталагмита, называемого у нас, по минералогии, «глифическим», или «живописным»»*[396]. Здесь реальные и фантастические планы переплетаются, образуя фантастическое пространство допотопной Барабии, которая существует лишь в воображении барона Брамбеуса: *«Я переводил их по Шампольону: всякий иероглиф есть или буква, или*

---

[393] Там же. С. 41.
[394] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 45.
[395] Там же.
[396] Там же. С. 113.

метафорическая фигура, или ни фигура, ни буква, а простое украшение почерка»[397].

В первой части повести фантастический план также создается с помощью слухов и историй о Писанной пещере. Главный герой повествует о том, что о ее существовании было известно еще в средние века. Надписи в этой пещере пытались расшифровать многие ученые. К примеру, исследователь Клапротом отмечал, что их можно прочитать только при помощи травы, растущей на могиле Конфуция. Посол римского папы присовокуплял, что надписи сделаны на языке, которым говорили в раю: *«Впрочем, о существовании ее было уже известно в средних веках. <…> в ней находятся надписи на языке, которым говорили в раю»*[398]. Так устанавливается прямое вмешательство фантастики в сюжет, в ход повествования.

Собственно фантастическое концентрируется во второй части произведения, посвященной описанию жизни человечества в предпотопной Барабии. Фантастика здесь выступает в ироничном плане. Высмеиваются пороки людей, их страхи и чувства, которые и вызвали потоп в этом государстве. Останавливает же глобальное наводнение последний предпотопный человек, который съедает тело своей неверной супруги: *«Вода остановилась на одной точке и выше не поднимается. Я съел кокетку!»*[399]. Автор иронизирует над учеными, которые убеждены, что имеют исчерпывающие знания о прошлом, и описывает жизнь предпотопного государства, намекая на современные ему явления в обществе. Занимаясь расшифровкой надписей в пещере, ученые сталкиваются с характеристикой «кокетка», что вызывает дискуссию между персонажами о возможности существования подобных социальных явлений в допотопной Барабии.

В повести О.И. Сенковского используются разные типы фантастического (по Ю.В. Манну). К прямой фантастике относится образ Барабии, который

---

[397] Там же. С. 115.
[398] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 41-42.
[399] Там же. С. 106.

представляет собой место, где граница между реальным и фантастическим становится неуловимой. Элементом завуалированной фантастики служит форма слухов о таинственной пещере; сама же пещера выступает «носителем» фантастического. К нефантастической фантастике, которая проявляется в предметах и вещах, относятся найденные в пещере «иероглифы», утверждающие принцип параллелизма реального и фантастического пространств.

Фантастический элемент наделяет сюжет повести исключительностью, связанной с образом допотопного государства, описание которого ученые обнаруживают на стенах пещеры: *«Здесь, где теперь простирается это бурное море, покрытое льдинами, еще недавно процветало сильное и богатое государство, блистали яркие крыши бесчисленных городов, среди зелени пальмовых рощ и бамбуковых плантаций…»*[400]. Перед читателем предстает картина благоустроенного и процветающего государства, которое, однако, было уничтожено по причине людских страстей и похотливых желаний: *«Вода смыла с лица земли последний след глупостей и страданий нашего рода»*[401]. В повести автор раскрывает главные причины гибели человечества – это цинизм людей и полное равнодушие к происходящему. Вместо того, чтобы думать о спасении, жители Барабии поддались разврату, а элита общества пыталась разжечь войну.

Исследуя фантастическое пространство предпотопной Барабии, мы обнаруживаем предпосылки антиутопического жанра. Отметим, во-первых, изображение мира через чувства одного героя (вторая часть повести, посвященная истории предпотопного государства, ведется от лица жителя Барабии). Эта особенность и задает тон повествованию, поскольку записи в пещере принадлежат единственному оставшемуся в живых во всем мире человеку: *«О Барабия! О мое отечество! Где ты теперь?.. где мой прекрасный дом?.. моя семья?.. <…> Я один остался на свете, но и я скоро последую за*

[400] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 51.
[401] Там же.

вами!..»[402]. Во-вторых, основные события повести происходят на фоне катастрофы (падение кометы, потоп) в отграниченном от всего мира государстве (в допотопной Барабии), что характерно для классического антиутопического сюжета (безусловно здесь необходимо отметить романы «Мы» (1920) Е. Замятина и «О дивный новый мир» (1932) О. Хаксли, которые являются вершинами антиутопической литературы).

Далее мы отмечаем основной структурный стержень антиутопии – псевдокарнавал, основанный на страхе, который создает специфическую «антиутопическую» атмосферу. Героев рассматриваемой повести постепенно охватывает паника по мере приближения кометы, которая, по предсказанию местного астронома Шимшика, неизбежно столкнется с Землей, что приведет к трагедии космического масштаба: *«Тщетно некоторые из моих молодых приятелей старались восстановить в обществе веселость и расположение к забавам. Все мои гости были встревожены, расстроены, печальны»*[403]. В последние минуты перед потопом жители начинают думать о способе выживания в сложившейся ситуации. Страх перед неминуемой катастрофой постепенно начинает охватывать умы людей.

Еще подчеркнем связь с научной фантастикой. Автор рассматриваемой повести заимствует у научно-фантастического жанра традиционную образную систему. Самый распространенный герой научной фантастики – «ученый», представляющий позицию науки, выступает в данной повести в образе немецкого натуралиста Шпурцманна; в роли «обывателя» выступает Иван Антонович, горный чиновник, который обнажает тайну Писанной комнаты: *«Будто это иероглифы! <…> Это кристаллизация сталагмита, называемого у нас, по минерологии, «глифическим», или «живописным»*[404]; а «чудесным персонажем» является барон Брамбеус, который «прочитал» историю допотопных людей по сталагмитам.

---

[402] Там же.
[403] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 70.
[404] Там же. 113.

В повести также обнаруживаются элементы карнавала, по которому барон Брамбеус творит свой мир, где действительное и фантастическое не разграничиваются. Сам барон Брамбеус является литературной маской О.И. Сенковского, а маска в свою очередь – неотъемлемой частью карнавальных празднеств. Главный герой имеет черты двойственного образа, сочетающего свет и тьму – роль созидателя и разрушителя одновременно. Барон Брамбеус играет роль «дурака», который вскрывает, разоблачает и обнажает все несоответствия мира. Так, описывая жизнь допотопной Барабии, он обличает пороки современности и высмеивает гипотезы всемирно известных ученых: палеонтолога Жоржа Кювье и основателя египтологии Жана-Франсуа Шампольона-младшего, поскольку в конце повести выясняется, что таинственные знаки на стенах пещеры – это кристаллизация сталагмита.

В организации пространства повести также участвуют пространственные образы. Путешествие ученых задает реальное пространство в повести, сформированное образом пути-дороги: *«Я ехал из Каира в Торопец и, признаюсь, сам не знал, каким образом и зачем забрался в Якутск»*[405]. Сам образ пути-дороги вбирает в себя «остановки» героев в разных городах (например, Иркутск, Якутск), а также описание городов, природы (*«Июня 10-го прибыли мы в этот небольшой, но весьма красивый город, изящным вкусом многих деревянных строений напоминающий царскосельские улицы»*[406]). Путь-дорога в первой части повести определяется как тип пространства, имеющий литературную трактовку – перемещение героев, однако во второй части, повествующей о Барабии, приобретает метафорическое значение внутреннего пути, поскольку Барабия – это плод воображения барона Брамбеуса.

Образ Медвежьего острова и его составная часть – Писанная пещера – становятся сосредоточением взаимодействия и взаимопроникновения реального и фантастического пространств. Остров и пещера как части реального пространства становятся очередной «остановкой» в путешествии

[405] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 40.
[406] Там же.

героев по Сибири: *«Медвежий Остров состоит из одной, почти круглой, гранитной горы, окруженной водою… <…> Пещера, известная под именем Писанной Комнаты, лежит в верхней его части, почти под самою крышею горы»*[407]. Подробное описание этого места отдаляет читателя от ожидания каких-либо чудес и чего-то необычного, что могло бы здесь встретиться. Однако остров и пещера одновременно являются частью фантастического пространства, поскольку обнаруженные «иероглифы» содержат описание *«великого переворота в природе»*[408], который с самого начала и до конца оказывается вымыслом, основанным на теории о четырех потопах: *«…я увидел в них полную историю потопа потому, что вы вскружили мне голову своими теориями о великих переворотах земного шара»*[409].

Помимо научного типа фантастического элемента в данной повести выделим фантасмагорический тип, определяемый нарушением причинно-следственных связей и любых нравственных, физических и психологических законов (например, герой съедает тело возлюбленной, и потоп прекращается),а также философский тип, который задает метафорическое изображение действительности, поскольку условное «здесь» является «кулисой» вечности – «везде» (О.И. Сенковский предлагает иной вариант развития цивилизации на примере вымышленной Барабии). В данной повести философский тип тесно связан с научным и фантасмагорическим, что определяет иронический или философско-метафорический подтекст литературного произведения.

Что касается пространственных функций, то в первую очередь выделим жанрообразующую, которая зависит от значения фантастического элемента в данной повести и позволяет применить вымысел в изображении героев и описании исторических событий (жизнь людей до потопа), которые получают иное толкование: *«Во-первых, имеете вы в нем верное, ясное, подлинное, доселе*

---

[407] Там же. С. 45.
[408] Там же. С. 47.
[409] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 115.

единственное наставление о том, что происходит в потоп, как должно производить его и чего избегать в подобном случае»[410].

Сюжетообразующую пространственную функцию определяют такие приемы формирования пространства, как перемещение героев и пейзаж. Помимо этого, данная функция участвует в образовании реального и фантастического пространств в данной повести.

Характерологическая функция становится неотделимой от сюжетообразующей функции, что задает пространственную оппозицию «реальное – фантастическое», где фантастическое предстает внутренним миром главного повествователя истории допотопных людей.

Отсюда мы определяем тип внутреннего пространства, особенность которого заключается в уникальном выражении личностных переживаний, собственного отношения к действительности, своего настроения и состояния: *«Напротив, вы меня обманули. Кто из нас первый сказал, что это иероглифы?.. Кто состряпал теорию для объяснения того, каким образом египетские иероглифы зашли на Медвежий Остров?..»*[411].

Психологическая функция художественного пространства связана с описанием жизни в предпотопном государстве. Сам рассказ ведется от лица жителя Барабии, который не скрывает от читателя своих чувств и переживаний. При описании погибающего государства автор также показывает, как место и события влияют на состояние героев: кто-то поддается панике, теряя рассудок, кто-то разжигает войну, кто-то пытается не думать о происходящем, погружаясь в чувственные наслаждения. Итог такой, что последний житель Барабии съедает собственную жену, которая была ему неверна. Следовательно, психологическая функция становится основной (наряду с жанрообразующей) при описании жизни героев, раскрывая их внутреннее состояния, мысли и чувства.

---

[410] Там же. С. 108.
[411] Сенковский О.И. «Ученое путешествие на Медвежий остров»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 115.

Итак, семантика художественного пространства в повести «Ученое путешествие на Медвежий остров» определяется научным, фантасмагорическим и философским типами фантастического элемента. В образовании пространства участвуют такие приемы формирования художественного пространства, как перемещения героев и пейзаж, которые задают основную пространственную оппозицию «реальное – фантастическое». Взаимопроникновение и взаимодействие этих пространств, реального и фантастического, формирует тип внутреннего пространства. Основными же функциями художественного пространства являются жанрообразующая и психологическая.

В ряде рассматриваемых произведений мы находим установку *нарушения правил* (моральных, нравственных и т.д.), которая совпадает с определенным пространством (например, в произведениях В.Ф. Одоевского «Косморама», В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста»). В этом пространстве отменяются принятые нормы поведения и возникает новый мир людских отношений.

В антиутопии В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» описывается возникновение и распространение в Республике Южного Креста заболевания «противоречием», при котором заболевший вместо «да» говорит «нет», а *«желая сказать ласковые слова, осыпает собеседника бранью и т.д.»*[412]. Все социальные, моральные и этические нормы нарушаются под воздействием эпидемии. Начинается все с мелочей: посетители музеев переворачивают картины к стене. Позже в городе разворачивается трагедия. Няни детских садов убивают детей, врачи прописывают пациентам смертельные лекарства, тем самым *«самый веселый город южного полушария»*[413] оказывается самым страшным местом на земле.

М.М. Бахтин отмечал, что карнавальное начало реализуется в «веселом месте». Все вышеописанное свидетельствует о том, что *место* постепенно претерпевает характерные изменения. Мы наблюдаем процесс изменения

[412] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 335.
[413] Там же. С. 337.

карнавального мироощущения в фантастической литературе XIX – начала XX веков. Если под амбивалентностью карнавала понималось единство противоположных начал (смерти и рождения, печали и радости и т.д.), то перед нами явное осложнение этой динамики. «Веселое» сменяется не просто «грустным», но чем-то «ужасающим», «пугающим». Для антиутопии же, по мнению Б.А. Ланина, главным структурным стержнем служит псевдокарнавал, основанный на безусловном страхе, что становится характерной особенностью и для произведения В.Я. Брюсова, где страх создает особую атмосферу антиутопического мира: *«С наступлением мрака пала последняя дисциплина в городе. Ужас и безумие окончательно овладели душами. Началась страшная оргия отчаявшихся людей»*[414].

Что касается проявления необычайного в данном произведении, то отметим, что фантастическое здесь неотделимо от слухов, рассказов и сведений, касающихся трагедии на Южном полюсе, поскольку те сведения, которые получают другие города и державы о катастрофе в Республике Южного Креста, противоречивы: *«Они поразительно разнятся между собой и передают немало событий явно фантастических и невероятных»*[415]. Это создает двойственность восприятия описываемых событий. Постепенно Звездный город, главный город Республики, где разворачиваются основные события катастрофы, становится предметом малодостоверных и невероятных разговоров, что заставляет усомниться всех остальных живущих в мире людей в его реальном существовании.

Исследователи фантастической литературы неоднократно подчеркивают связь научной фантастики с антиутопией, которая проявляется в заимствовании основного конфликта, образной системы, трансформации пространственно-временных структур и т.д. (А.Н. Воробьева[416], Б.А. Ланин[417], О.А. Петрова[418] и

[414] Там же. С. 344.
[415] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 330.
[416] Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... доктора филологических наук. Самара, 2009. 528 с.
[417] Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. … доктора филологических наук. М., 1993. 350 с.

др.). Повествование антиутопии В.Я. Брюсова посвящено борьбе человечества с внезапно возникшей эпидемией «противоречия», меняющей сознание заболевшего. Таким образом, сюжет рассматриваемой антиутопии основан на характерном для научной фантастики конфликте, где герои сталкиваются с природной или техногенной катастрофой.

Основные события в «Республике южного Креста» происходят в главном городе Республики, получившем название Звездный. Этот город находится на самом Южном полюсе, в той самой точке, где проходит земная ось и сходятся все земные меридианы. В центре города *«стояло здание городской ратуши, и острие ее шпиля, подымавшегося над городской крышей, было направлено к небесному надиру»*[419]. Все улицы города расходились от ратуши, постройки были одинаковыми и имели одну высоту. Ввиду суровости климата над городом была построена крыша с огромными вентиляторами для непрестанного обмена воздуха. Соединяли же между собой населенные места Республики подвесные электрические дороги, которые ежедневно перекидывали из одного города в другой тысячи людей и различные товары. Представленное описание города типично для антиутопического жанра, который наделяет его замкнутостью и ограниченностью от прямого воздействия со стороны внешнего мира.

Фантастическое наделяет сюжет повести наглядностью, исключительностью и значительностью вывода. Наглядность проявляется в изображении несуществующей Республики, расположенной в Южно-Полярном округе. Возникла Республика сорок лет назад на базе треста сталелитейных заводов, находящихся в южно-полярных областях. Новое государство заявило территориальные претензии на все земли в пределах Южно-Полярного

---

[418] Петрова О.А. Жанр утопии в русской прозе первой половины 1920-х годов: дис. ... кандидата филологических наук. Тюмень, 1998. 182 с.

[419] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 331.

округа[420]. Это новое государство, претендующее на лидерство, стремительно развивается, охватывая значительную часть земного шара.

Исключительность связана с описанием строя жизни в Республике, где единственными полноправными гражданами считались работники металлургических заводов, составлявшие около шестидесяти процентов всего населения. При этом подчеркивается ритуализация жизни в этой стране, что также характерно для антиутопического жанра: *«При кажущейся свободе жизнь граждан была нормирована до мельчайших подробностей»*[421], поскольку для сохранения власти в руках правящего совета требовалась регламентация всей жизни страны. При этом здания городов Республики строились по одному образцу, убранство помещений было единообразным, одежда была одинаковая, после определенного часа запрещалось выходить из дома, печать подчинялась цензуре (ритуализация и регламентация строя жизни укоренятся и станут отличительными особенностями классических антиутопических романов, например, Дж. Оруэлла «1984» (1949), Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953) и др.).

Значительность вывода в свою очередь позволяет автору показать влияние образа жизни в молодом процветающем городе, где человек, находящийся под жестким контролем властей, начинает сопротивляться установившемуся миропорядку, что приводит к заболеванию «противоречием»: *«…в психиатрических лечебницах Звездного города никогда не было недостатка в заболевших ею»*[422].

Среди выделенных типов фантастического элемента в данной антиутопии мы обнаруживаем взаимодействие научного и философского типов. В повествовательном сюжете лежит мысль автора о том, что стремительное развитие Звездного города, а также ритуализация человеческой жизни послужили причиной возникновения страшного заболевания: *«Таков был в*

[420] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 330.
[421] Там же. С. 333.
[422] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 334.

самых общих чертах строй жизни… <…> Задачей будущего историка будет определить, насколько повлиял он на возникновение и распространение роковой эпидемии, приведшей к гибели Звездного города»[423].

Помимо этого, мы отмечаем фантасмагорический тип, который используется при изображении действий и поступков людей, заболевших «противоречием»: *«Так как распознание болезни в ее первых стадиях очень затруднительно, то хроника первых дней эпидемии полна комических эпизодов»*[424]. Автор предлагает читателю следующие примеры: заболевший кондуктор сам платит деньги пассажирам; газеты, исправленные рукой заболевшего корректора, переполнены смешными нелепостями и проч. (*«Тогда болезнь имела характер случайных, спорадических заболеваний»*[425]). Однако со временем симптомы заболевания приобретают ужасающие и шокирующие нормальных людей черты. Первый случай *«состоял в том, что врач, заболевший «противоречием», прописал одной девушке средство, безусловно смертельное для нее, и его пациентка умерла»*[426]. Так город, имеющий элементы карнавализации (например, «перевертыш» месяцев и времен года: *«Но это отношение в мае месяце (осеннем месяце в Республике)…»*[427], приобретает черты псевдокарнавала, основанного на страхе, который становится основным структурным стержнем рассматриваемой антиутопии: *«И скоро все общество было охвачено неодолимым, стихийным ужасом перед неслыханным бедствием»*[428].

В рассматриваемой произведении перемещения героев становятся основным приемом формирования антиутопического пространства. В связи с распространением болезни люди начали покидать город, при этом границы Республики становятся все отчетливее и строже: *«При этом число здоровых неизменно уменьшалось, так как началась массовая эмиграция из города, как из*

---

[423] Там же.
[424] Там же. С. 336.
[425] Там же. С. 334.
[426] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 336.
[427] Там же. С. 335.
[428] Там же. С. 337.

зачумленного места, и число больных увеличивалось»[429]. Поскольку число заболевших «противоречием» увеличивалось, городской совет решает пригласить из других городов врачей, расширить больницы, построить новые и проч., что подчеркивает отграниченность молодого города: *«Постановлено было также отправлять ежедневно и по всем дорогам поезда исключительно для больных, так как врачи признавали лучшим средством против болезни перемену места»*[430].

Перемещение героев также участвует в формировании пространственной оппозиции «реальное – фантастическое», где реальное пространство представляет собой мир за пределами Республики, а фантастическое пространство – страну, охваченную эпидемией: *«Бежали все, кто мог бежать»*[431]. Соединяет же эти пространства образ дороги (электрические дороги), по которым люди покидали город: *«Станции электрических дорог осаждались громадными толпами. Билеты в поездах покупались за громадные суммы и получались с бою»*[432]. Отсюда мы заключаем, что дорога в данной антиутопии выполняет функцию границы между городами и странами.

Однако город со временем становится полностью изолированным от остального мира, поскольку не нашлось тех людей, которые добровольно бы согласились исправить дороги, пострадавшие после страшных железнодорожных катастроф (*«Население города, доходившее в то время до 600 000 человек, оказалось отрезанным от всего человечества»*[433]), что также усиливает псевдокарнавальную атмосферу, пронизывающую всю Республику.

Мы также отмечаем образ дома, который утрачивает свою основную роль защиты, так как он становится подобием склепа, где хранятся тела умерших от болезни людей: *«Начали находить трупы на улицах и в частных домах»*[434]. Жители города начинают покидать свои дома и селиться в тех, которые

---

[429] Там же. С. 336.
[430] Там же. С. 337.
[431] Там же. С. 338.
[432] Там же.
[433] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 342.
[434] Там же. С. 341.

находятся ближе к его центру. Так пространство города постепенно сужается, стирая границу между «своим» и «чужим»: *«Чувство собственности исчезло. Никому не жаль было бросить свое, никому не странно было пользоваться чужим»*[435].

В антиутопии «Республика Южного Креста» психологическая, характерологическая и сюжетообразующая функции пространства напрямую зависят от жанрообразующей, связанной с историей возникновения и распространения страшной эпидемии.

Психологическая пространственная функция, раскрывающая влияние места на состояние героев, позволяет увидеть причины возникновения и распространения заболевания «противоречием» в самом молодом и некогда процветающем Звездном городе: *«С развитием болезни эти "противоречия" наполняют всю телесную и духовную жизнь больного, разумеется, представляя бесконечное разнообразие, сообразно с индивидуальными особенностями каждого»*[436]. Пребывая в этом городе, где были *«лучшие оперы, лучшие концерты, лучшие художественные выставки; здесь издавались самые осведомленные газеты. Магазины Звездного города поражали богатством выбора»*[437] и проч., человек был лишен внутренней свободы, притесненной внешней роскошью и доступностью всех земных богатств. Автор показывает, как место земного достатка опустошает духовную жизнь человека и лишает его рассудка.

Примечательно это и при изображении погибающего города, когда люди, лишенные надежды на то, что останутся в живых, предаются разврату и своим низменным желаниям, чтобы забыть о постигнутой их беде: *«Еще существовали тайные притоны – карт, вина и разврата, – куда убегали несчастные люди, чтобы забыть ужасную действительность»*[438]. Так пространство города оказывает влияние на внутреннее состояние людей,

---

[435] Там же. С. 342.
[436] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 335.
[437] Там же. С. 334.
[438] Там же. С. 343.

которые начинают забывать о своем человеческом достоинстве и сознательно идти на преступления.

Сюжетообразующая пространственная функция, неотделимая от действий героев, их перемещений, поступков и переживаний, связана с образами города и дороги, служащей границей между Республикой Южного Креста и другими странами. Сюжет произведения постепенно сосредотачивается и замыкается в пределах одного места – Звездного города, тем самым наделяя пространство замкнутостью и отграниченностью, что является характерными особенностями антиутопического пространства.

Характерологическая пространственная функция участвует в образовании пространственной оппозиции «реальное – фантастическое», граница между которыми по ходу повествования становится более отчетливой и выразительной: *«Бежать было некуда: везде были те же сцены ужаса, везде были оргии, битвы, зверское веселье и зверская злоба – или абсолютная тьма, которая казалась еще более страшной, еще более нестерпимой потрясенному воображению»*[439].

Итак, научный, философский и фантасмагорический типы фантастического элемента участвуют в образовании художественного мира рассматриваемой антиутопии. Основным приемом формирования пространства становится перемещение героев, который определяет пространственную оппозицию «реальное – фантастическое». В организации пространства также участвуют образы города, дороги и дома, которые наделены в данной повести, помимо традиционных значений (например, дорога выполняет функцию границы), особыми смыслами, создающими псевдокарнавальную атмосферу антиутопического мира: дом утрачивает функцию свою основную функцию защиты, город *«был громадным черным ящиком»*[440], где люди, жившие в постоянном страхе и отчаянии, теряли рассудок и свой человеческий облик: *«Это был город безумных, гигантский дом сумасшедших, величайший и*

[439] Брюсов В.Я. «Республика Южного Креста»: Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. М.: Правда, 1989. С. 346.
[440] Там же.

отвратительнейший Бедлам, какой когда-либо видела земля»[441]. Среди ведущих функций художественного пространства в данной повести мы называем жанрообразующую и психологическую.

Таким образом, в рассматриваемых нами антиутопиях встречается такие типы фантастического элемента, как философский, задающий метафорическое изображение действительности; научный, который выступает пародией или маской, напоминающей идею научной фантастики, для выделения проблемы, над которой читатель ранее не задумывался; фантасмагорический, который создает гиперболизированную реальность. Эти типы фантастического элемента, приемы формирования пространства, а также пространственные образы участвуют в формировании пространственных оппозиций ряда: свое – чужое, реальное – фантастическое. В «Ученом путешествии на Медвежий остров» эти пространства также объединяет образ барона Брамбеуса, который является носителем карнавального мироощущения, тем самым наделяя антиутопический мир Барабии элементами карнавала. Карнавальное мироощущение свойственно и антиутопии «Республика Южного Креста», где главное место действий в начале повествования описывается как «самое веселое место» на земле. Отсюда мы заключаем, что в жанре антиутопии фантастическое восходит к карнавальной традиции, которая позволяет авторам играть с миром, так как фантастика, замешанная на карнавале, использует элемент игры как способа познания действительности, расширяя границы возможного и невозможного. Однако карнавал, основанный на смехе, в данных повестях сменяется псевдокарнавалом, опирающемся на страх, который создает особую антиутопическую атмосферу. Жанрообразующая и психологическая функции художественного пространства выступают ведущими в обеих повестях.

[441] Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с задачами нашего исследования в первой главе были рассмотрены понятия *фантастики* и *фантастического*. Главным элементом фантастической литературы является именно *фантастическое*, т.е. неправдоподобное или необычное, обладающее качествами, которые наделяют предметы и явления нехарактерными им свойствами.

Нами было обнаружено, что содержательная сторона фантастических предметов и ситуаций определяется архаичными мифом и сказкой, а также карнавальной традицией, к которым фантастическая литература восходит генетически. Фантастика является закономерным результатом нарушения древнего синкретического мышления, где рациональное и духовное были единым целым, т.е. она появляется тогда, когда рядом с верой возникает сомнение. При этом для мифа обыденная реальность является несовершенным отражением потустороннего мира, в то время как фантастика представляет собой интерпретацию привычной и знакомой реальности. Фантастическая литература может истолковывать данную реальность самым необычным способом, экспериментируя со временем и пространством, вводить фантастические ситуации и образы. Отступающий миф эстетизировался в форме сказки и тем самым заложил основы фантастики. Литературная фантастика также опирается на карнавальную традицию, наделяющую ее принципом игры как одним из способов познания действительности. Карнавал стирает все социальные, моральные, этические и религиозные нормы, устанавливая определенные правила игры. Играя с миром, человек познавал его, испытывал на прочность и искал границы его возможностей, что также отразилось в фантастической литературе.

В современном литературоведении фантастика рассматривается как жанр и как прием. Фантастический жанр определяет литературное произведение, а фантастика как прием используется авторами в различных литературных жанрах с конкретной целью. Данное разграничение зависит от степени

важности фантастического элемента в том или ином художественном произведении.

Мы рассмотрели такие жанры фантастической литературы, как литературная сказка, фэнтези, литература ужасов, научная фантастика, утопия и антиутопия, отличающиеся друг от друга спецификой фантастического элемента, а также видом повествования, который может быть генетически связан с мифом, или сказкой, или карнавалом. Некоторые исследователи внутри отдельных фантастических жанров выделяет их разновидности. К уже ранее выделенным разновидностям жанра фэнтези (мистико-философское; метафорическое; «ужасное» или «черное»; «героическое», или фэнтези «меча и волшебства») мы добавляем сатирическое фэнтези, в основе которого лежит пародия, отражающая ироническое переосмысление произведений мировой литературы.

Далее мы обратились к анализу литературного процесса XIX – начала XX вв., отмеченного этапом становления и развития русской фантастической прозы. Нами было замечено, что период формирования отечественной фантастики практически совпал с процессом развития жанра фантастической повести, особенности которой были также рассмотрены в данной главе. Мы убедились, что этапы развития русской фантастической прозы XIX – начала XX вв. совпали с формированием жанров и жанровых разновидностей фантастической литературы, которые, однако, еще не имели четких границ и строгих правил. Эта особенность позволила нам выделить элементы иных жанров фантастической литературы, входящих в общее фантастическое повествование.

В фантастической литературе действия разворачиваются в пространстве, напрямую не связанном с обыденной реальностью, что определяет его особую структуру. Это пространство наполнено фантастическими явлениями, предметами и событиями, т.е. фантастическими элементами, которые авторы намеренно вводят в художественное повествование как противопоставление реальной действительности.

Изучив труды, посвященные анализу художественного пространства, мы разработали типологию фантастического элемента (*научный, fantasy, сказочный, мифологический, философский, фантасмагорический*), формирующего фантастическое пространство, и тем самым определяющего жанровую разновидность фантастического произведения. Научный тип создает необыкновенное неизвестными явлениями природы или законами науки; fantasy стирает границу между реальным и потусторонним мирами; мифологический предполагает «космический» масштаб описываемых действий; сказочный тип снабжает образную систему, сюжет, пространственно-временную организацию элементами поэтики фольклорной сказки; философский тип отражает философские позиции автора; фантасмагорический тип использует приемы и способы комического изображения обыденной действительности (гипербола, гротеск и т.п.).

Художественное пространство в фантастической литературе выполняет традиционные пространственные функции: *жанрообразующую, психологическую, характерологическую, сюжетообразующую*, главной из которых является жанрообразующая функция, поскольку пространство задает жанр произведения. Специфика художественного пространства в литературной фантастике, помимо фантастического элемента, может определяться категорией двоемирия, пространственными оппозициями, формирующими реальный и фантастический планы повествования, а также образами, которые могут менять свое семантическое наполнение в зависимости от особенностей фантастического жанра.

Вторая глава посвящена анализу фантастических повестей XIX – начала XX вв., имеющих разную жанровую специфику. В рассмотренных фантастических повестях с предпосылками жанра фэнтези О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны», Н.А. Полевого «Блаженство безумия», К.С. Аксакова «Облако», А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью» семантику художественного пространства задают такие типы фантастического элемента, как fantasy, философский, сказочный, мифологический,

фантасмагорический. Фантастический элемент в данных повестях допускает существование иного мира, позволяет «играть с действительностью», используя гротеск и сатиру при изображении места действия и героев, показывает значимость сделанного автором вывода, связанного с широким масштабом действий, а также использует фольклорную основу при изображении пространственных образов и при организации пространства по типу «реальный мир – потусторонний мир».

Семантику художественного пространства в повести В.Ф. Одоевского «Косморама», которую мы отнесли к жанру фантастической повести с предпосылками литературы ужасов, определяют fantasy и философский типы фантастического элемента, которые показывают сосуществование и взаимовлияние двух миров – реального и потустороннего, а также создают вымышленную ситуацию для придания значимости вывода. Помимо этого, мотивы «ожившего мертвеца» и заключения сделки с дьяволом, восходящие к готической литературе, так же, как и образ игрушки, участвуют в создании атмосферы напряжения и страха.

В научно-фантастических повестях П.Л. Драверта «Повесть о мамонте и ледниковом человеке» и А.И. Куприна «Жидкое солнце» семантику художественного пространства определяют научный, фантасмагорический, сказочный и философский типы фантастического элемента, которые создают необыкновенное благодаря неведомым ранее законам природы и силам науки, а также влияют на традиционное понимание пространственных образов, позволяют использовать сатиру при описании событий.

Научный, мифологический и философский типы фантастического элемента задают семантику художественного пространства в произведениях утопического повествования М.Л. Михайлова «За пределами истории» и В. Хлебникова «Кол из будущего». Сюжет этих произведений строится с использованием таких ключевые пространственных образов, как остров, город, дом, корабль и т.д., восходящих к мифам о «золотом» веке и потерянном или

приобретенном в будущем рае, а также включает описание научных представлений и открытий.

В повестях антиутопического повествования О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров» и В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» семантику художественного пространства определяют научный, философский и фантасмагорический типы фантастического элемента, для которых характерно изображение необыкновенного с помощью неведомых законов природы и науки, нарушение причинно-следственных связей при изображении событий, а также метафоричность и значительность вывода.

Фантастический элемент также влияет на функции художественного пространства. Основные пространственные функции (психологическая, сюжетообразующая, характерологическая, жанрообразующая) совпадают с функциями фантастического пространства, но они приобретают особое значение, поскольку задают тип фантастического пространства.

Функциональный анализ повестей позволил нам сделать вывод о том, что во всех рассмотренных произведениях пространство выполняет одни и те же функции: жанрообразующую, психологическую, сюжетообразующую, характерологическую. Однако в зависимости от специфики жанра иерархия функций изменяется. Так, в фантастических повестях с предпосылками фэнтези, помимо жанрообразующей пространственной функции, на первый план выходят сюжетообразующая и характерологическая функции, связанные с действиями героев. В фантастической повести В.Ф. Одоевского «Косморама», в которой мы увидели предпосылки литературы ужасов, основной функцией является психологическая функция, которая связана с образами дома и псевдодома, указывая на внутреннее состояние героев, их переживания и чувства. В научно-фантастических произведениях повести А.Л. Драверта «Повесть о мамонте и ледниковом человеке» и А.И. Куприна «Жидкое солнце» главной является сюжетообразующая функция, которая по иерархии функции после жанрообразующей стоит на первом месте, связана с действиями героев, их перемещением, а также образом пути-дороги. В рассмотренных утопиях

М.Л. Михайлова «За пределами истории» и В. Хлебникова «Кол из будущего» и антиутопиях О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров» и В.Я. Брюсова «Республика Южного Креста» так же, как и в литературе ужасов, ключевой становится психологическая функция, поскольку авторы большое внимание уделяют описанию окружающего мира, влияющего на внутреннее состояние героев

Выявленные нами в ходе исследования особые типы художественного пространства в произведениях разных жанров, например, *карнавальное* пространство в повести О.И. Сенковского «Большой выход у сатаны», *внутреннее* пространство в повестях Н.А. Полевого «Блаженство безумия» и О.И. Сенковского «Ученое путешествие на Медвежий остров», *природное* пространство в повести К.С. Аксакова «Облако», *мистическое* пространство в повести А.П. Апухтина «Между жизнью и смертью», *онирическое* пространство в повести В.Ф. Одоевского «Косморама», *сказочное* пространство в повести А.И. Куприна «Жидкое солнце», *географическое* пространство в произведении М.А. Михайлова «За пределами истории», *небесное* и *земное* в утопии В. Хлебникова «Кол из будущего» могут стать предметом отдельного научного исследования. В этом мы видим перспективы дальнейшего изучения художественного пространства в фантастической литературе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Драверт П.Л. Незакатное вижу я солнце: (стихи и проза) / П.Л. Драверт; [Вступ. статья Е.И. Беленького]. – Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1979. – 224 с.

2. Нежданные гости: русская фантастическая повесть эпохи романтизма / сост., авт. предисл. и примеч. В.И. Коровин; худож. С. Алимов. – Москва : Дет. лит., 1994. – 429 с.

3. Русская фантастическая повесть эпохи романтизма / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Коровин; Худож. В. Юрлов. – Москва : Советская Россия, 1987. – 368 с.

4. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост. и авторы комментариев А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, М.А. Турьян и др.; авт. вступ. статьи В.М. Маркович, с. 5-47. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 672 с.

5. Русская фантастическая проза XIX – начала XX веков / Сост., послесл. и прим. Ю.М. Медведев; Ил. И.Н. Мельникова. – Москва : Правда, 1989. – 480 с.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

6. Абасов А. Пространство и время, пространственно-временная организация / А. Абасов // Вопросы философии. – 1985. – № 1. – С. 71-82.

7. Абраменко Е.В. Категории метатекста и времени как прагматический способ смыслообразования в научно-фантастическом повествовании Курта Воннегута : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. / Е.В. Абраменко. – Ростов-на-Дону, 2021. – 191 с.

8. Аверинцев С. София–Логос. Словарь / С. Аверинцев // Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. – Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.

9. Аксенова А.А. Ужас как «повторное выбрасывание в мир» / А.А. Аксенова // Вестник Кемеровского гос. ун-та. Серия : Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 1. – С. 60-65.

10. Андреева В.Г. Национальное своеобразие русского романа второй половины XIX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / В.Г. Андреева. – Кострома, 2017. – 497 с.

11. Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в.: Эволюция, поэтика : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / А.Е. Ануфриев. – Москва, 2002. – 381 с.

12. Аристотель. Об искусстве поэзии / перев. В.Г. Аппельрота. – Москва : Гослитиздат, 1957. – 183 с.

13. Арнхейм М.Р. Структура пространства и времени / М.Р. Арнхейм // Новые очерки по психологии искусства. – Москва : Прометей, 1994. – С. 92-105.

14. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М.Д. Ахунтов. – Москва : Наука, 1982. – 222 с.

15. Ахундов М.Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени / М.Д. Ахундов. – Москва : Наука, 1974. – 252 с.

16. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – Москва : Флинта : Наука, 2003. – 496 с.

17. Бабушкин А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка: монография / А.П. Бабушкин. – Воронеж : Воронежский госуниверситет, 2001. – 86 с.

18. Балашова Т.А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики: на материале научно-фантастического романа Великобритании : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03. / Т.А. Балашова. – Москва, 2003. – 188 с.

19. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – Москва, 1975. – 392 с.

20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Москва : Сов. Писатель, 1963. – 363 с.

21. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 541 с.

22. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва : Изд-во «Худож. лит.», 1975. – С. 234-408.

23. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. Н.В. Кислова, Г.В. Волкова, М.Ю. Михеев. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 376 с.

24. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В.Г. Белинский // Собр. Соч. в 3 т. – Москва : Просвещение, 1948. – 524 с.

25. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2007. – 320 с.

26. Беляев А.Р. Создадим советскую научную фантастику / А.Р. Беляев // Детская литература. – 1938. – № 15–16. – С. 1-8.

27. Бердникова М.А. Жанровая специфика художественного пространства : полифонический роман Ф.М. Достоевского : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / М.А. Бердникова. – Москва, 2020. – 203 с.

28. Березина Т.Н. Пространственно-временные особенности внутреннего мира личности : автореф. дис. …д-ра психол. наук : 19.00.01 / Т.Н. Березина. – Москва, 2003. – 38 с.

29. Болдырева С.М. Лексические маркеры художественной картины мира М. Семёновой в контексте лингвокультурной специфики жанра «славянское фэнтези» : на материале романа «Валькирия» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С.М. Болдырева. – Белгород, 2020. – 214 с.

30. Болкунова Н.С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.С. Болкунова. – Саратов, 1999. – 201 с.

31. Бочкова О.С. Категории модальности, времени и пространства в жанре научной фантастики: на материале русско- и английских текстов : автореферат дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / О.С. Бочкова. – Саратов, 2006. – 25 с.

32. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология / А.Ф. Бритиков // Русская литература. – 1984. – № 3. – С. 55-74.

33. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман / А.Ф. Бритиков ; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Ленинград : Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. – 447 с.

34. Бритиков А.Ф. Что скрывается за «кризисом» современной фантастики? / А.Ф. Бритиков // Современная литературно-художественная критика. – Ленинград : Наука, 1975. – С. 221-243.

35. Бройтман С.Н. Историческая поэтика : Хрестоматия-практикум : Учеб. пособие / С.Н. Бройтман. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.

36. Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л.В. Бугрова. – Тверь, 2004. – 188 с.

37. Бугров В.И. 1000 ликов мечты: О фантастике всерьез и с улыбкой: Очерки и этюды / В.И. Бугров. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1988. – 282 с.

38. Букаты Е.М. Поэтика художественного пространства : учебное пособие / Е.М. Букаты. – Новосибирск : Новосибирский гос. технический ун-т, 2008. – 101 с.

39. Бунге М. Пространство и время в современной науке / М. Бунге // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 81-92.

40. Ваганова И.Ю. Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики: на материале творчества А. и Б. Стругацких : дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / И.Ю. Ваганова. – Екатеринбург, 2009. – 181 с.

41. Вальянов Н.А. Художественный мир М.А. Тарковского: пространство, время, герой: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.А. Вальянов. – Красноярск, 2018. – 234 с.

42. Ванслов В.В. Эстетика романтизма / В.В. Ванслов. – Москва : Искусство, 1966. – 404 с.

43. Вацуро В.Э. Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – Москва : «Новое литературное обозрение», 2002. – 544 с.

44. Виноградова О.И. Фантастические повести А.Ф. Вельтмана в контексте русской прозы 20-х – 40-х годов XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.И. Виноградова. – Белгород, 2013. – 203 с.

45. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / А.Н. Воробьёва. – Самара, 2009. – 528 с.

46. Габричевский А.Г. Пространство и время / А.Г. Габричевский // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 134-147.

47. Гаков Вл. Четыре путешествия на машине времени: (научная фантастика и ее предвидения) / Вл. Гаков. – Москва : Знание, 1983. – 191 с.

48. Галиев С.С. Функция мифологического в произведениях Дж.Р.Р. Толкина и А.В. Иванова : автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / С.С. Галиев. – Москва, 2012. – 23 с.

49. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения / Н.К. Гей // Контекст 1974. – Москва : Наука, 1975. – С. 213-228.

50. Гинзбург Е.Л. Словарь языка Ф.М. Достоевского / Е.Л. Гинзбург. – Москва, 2008. – С. 5-8.

51. Глазычев В.Л. Образы пространства: проблемы изучения / В.Л. Глазычев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ие 1978. – С. 120-144.

52. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы : монография / И.В. Головачева. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2014. – 412 с.

53. Гончаров В.Л. Русская фэнтези – выбор пути / В.Л. Гончаров // Если. – 1998. – № 9. – С. 216-227.

54. Гопман В.Л. Золотая пыль: фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX вв. / В.Л. Гопман. Москва : РГГУ, 2012. – 486 с.

55. Гопман В.Л. Фэнтези / В. Л. Гопман // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1120-1124.

56. Город, усадьба, дом в литературе: сб. науч. ст. / сост. и науч. ред. А.Г. Прокофьева, О.М. Скибина, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. – 216 с.

57. Грекова Е.В. Герой русской романтической литературы : Пробл. генезиса и типологии : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Грекова. – Тверь, 1997. – 363 с.

58. Григоровская А.В. Пространственно-временная организация и мотивная структура в антиутопии 2000-х годов : «ЖД» Д. Быкова и «Метро 2033» Д. Глуховского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Григоровская. – Тюмень, 2012. – 198 с.

59. Грязнова А.Т. «Экспериментальная» фантастика А.И. Куприна. Лингвопоэтический анализ повести «Жидкое солнце» / А.Т. Грязнова // Русский язык в школе. – 2015. – № 8. – С. 42-48.

60. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры / А.Я. Гуревич. – Москва : Искусство, 1981. – 359 с.

61. Гуревич Г.И. Беседы о научной фантастике : Кн. для учащихся / Г.И. Гуревич. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Просвещение, 1991. – 158 с.

62. Гуревич Г.И. Карта страны фантазий / Г.И. Гуревич. – Москва : Искусство, 1967. – 174 с.

63. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века : проблемы поэтики : автореферат дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Д. Гусарова. – Петрозаводск, 2009. – 22 с.

64. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – Москва : Русский язык, 1978. Т.1. – С. 465-466.

65. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – Москва : Русский язык, 1978. Т.4. – С. 465-466.

66. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность / В.А. Дмитриев. – Москва : Сов. писатель, 1974. – 279 с.

67. Дмитриев В.А. Условность / В.А. Дмитриев // Краткая литературная энциклопедия. – Москва : Сов. энцикл., 1962–1978.

68. Дмитриенко О.А. Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова: репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / О.А. Дмитриенко. – Санкт-Петербург, 2017. – 413 с.

69. Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Ю.В. Доманский. – Тверь, 1998. – 184 с.

70. Дрозд Е. Фэнтези: пробуждение спящих богов / Е. Дрозд // Всемирная литература. – 1997. – №11. – С. 157-177.

71. Добровольская О. Фэнтези и фольклор / О. Добровольская // Литература. – 1996. – № 43. – С. 13-19

72. Дьяконова Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези / Е.С. Дьяконова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2008. – № 1. – С. 10-16.

73. Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики: монография / Е.В. Жаринов. – 4-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2021. – 184 с.

74. Жаринов Е.В. «Фэнтези» и детектив – жанры современно англо-американской литературы: монография / Е.В. Жаринов. – Москва : Международная академия информатизации, 1996. – 128 с.

75. Жданов С.С. Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / С.С. Жданов. – Томск, 2019. – 455 с.

76. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – Санкт-Петербург : Аксиома, 1996. – 230 с.

77. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Г.В. Заломкина. – Самара, 2003. – 224 с.

78. Заманова И.Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И.Ф. Заманова. – Орел, 2000. – 186 с.

79. Зейферт Е.И. Жанровые процессы в поэзии российских немцев второй половины XX – начала XXI вв. : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.08 / Е.И. Зейферт. – Караганда, 2007. – 522 с.

80. Золотарев И.Л. Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / И.Л. Золотарев. – Тверь, 1999. – 178 с.

81. Кабаков Р.И. «Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина: эпос или роман? / Р.И. Кабаков // Рук. деп. в ИНИОН АН СССР, 1988. – № 37042 от 06.03.89. – С. 7.

82. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Дж.Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. 1996. – №22. – С. 33.

83. Кагарлицкий Ю.И. Предисловие / Ю.И. Кагарлицкий // НФ: сб. науч. фантастики. – 1972. – Вып. 12. – С. 3-7.

84. Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? / Ю.И. Кагарлицкий. – Москва : Художественная литература, 1974. – 347 с.

85. Канунова Ф.З. Из истории русской повести конца XVIII – первой трети XIX вв. : Н.Н. Карамзин, А.А. Бестужев-Марлинский, Н.В. Гоголь : в 2-х

томах : дис. ... д-ра филол. наук : 10.00.00 / Ф.З. Канунова. – Томск, 1968. – 765 с.

86. Карандашова О.С. Художественное пространство «украинских» сборников Н.В. Гоголя : «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.С. Карандашова. – Тверь, 2000. – 155 с.

87. Клинг О.А. В.Я. Брюсов – журналист в литературно-эстетической борьбе конца XIX – начала XX века : дис. … канд. филол. наук : 10.01.10 / О.А. Клинг. – Москва, 1981. – 246 с.

88. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – Москва : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.

89. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие / Е.Н. Ковтун. – Москва : Высш. шк., 2008. – 407 с.

90. Ковтун Е.Н. Фантастика как объект научного исследования : проблемы и перспективы отечественного фантастоведения / Е.Н. Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: материалы Международной научной конференции 21–23 марта 2006 г. – Москва : Издательство МГУ, 2007. – С. 20-38.

91. Козьмина Е.Ю. Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике XX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. / Е.Ю. Козьмина; [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2017. – 430 с.

92. Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии : На материале русской литературы XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Е.Ю. Козьмина. – Москва, 2005. – 222 с.

93. Козьмина Е.Ю. Фантастика начала XX века в жанровом освещении / Е.Ю. Козьмина // Научный диалог. – 2017. – № 6. – С. 148-157.

94. Колядинцева Н.А. Функции пространственного континуума в художественном прозаическом тексте / Н.А. Колядинцева, И.Н. Коваленко,

С.Н. Татынская // Коммуникативная направленность текста и его перевод: Сб. науч. тр. – Киев: УМКВО, 1988. – С. 75-83.

95. Комкова Н.И. Лексико-фразеологическое пространство художественной прозы Б.В. Шергина : дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Н.И. Комкова. – Москва, 2021. – 217 с.

96. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов / Н.Г. Комлев. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1308 с.

97. Коровин А.В. Жанры литературной сказки и фантастической новеллы в эпоху романтизма / А.В. Коровин // Преподаватель XXI век. – 2008. – № 3. – С. 130-136.

98. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков : диссертация ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / В.В. Королева. – Владимир, 2020. – 338 с.

99. Королькова Я.В. Две модели фэнтези в современной русской литературе: романы М.В. Семеновой о Волкодаве, М.Г. Успенского о Жихаре: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Я.В. Королькова. – Томск, 2012. – 256 с.

100. Кошелев С.Л. Жанровая природа «Повелителя колец» Дж.Р.Р. Толкина / С.Л. Кошелев // Проблема метода и жанра в зарубежной литературе : сб. науч. трудов. Вып. VI. – Москва : МГПИ, 1981. – С. 81-96.

101. Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция : дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / О.П. Криницына. – Пермь, 2011. – 173 с.

102. Крошнева М.Е. Теория литературы: учеб. пособие / М.Е. Крошнева – Ульяновск : УлГТУ, 2007. – 103 с.

103. Крутикова Л.В. А.И. Куприн / В.А. Крутикова. – Ленинград : Просвещение, Ленинградское отделение, 1971. – 116 с.

104. Кузьмина М.Ю. Фэнтези: к вопросу о «жанровой сущности» / М.Ю. Кузьмина // Вестник Ульяновского государственного педагогического университета. – 2006. – № 2. – С. 93-97.

105. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое / С.П. Лавлинский, А.М. Павлов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 278.

106. Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии / Б.А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154-163.

107. Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. … д-ра филол. наук : 10.01.02 / Б.А. Ланин. – Москва, 1993. – 350 с.

108. Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – 379 с.

109. Лебедева О.Б. Жанровое своеобразие «Путешествия» в соотношении с национальной литературной традицией // О.Б. Лебедева // История русской литературы XVIII века. – Москва : Высш. шк., 2003. – С. 359-361.

110. Лилов А. Природа художественного творчества / А. Лилов. – Москва : Искусство, 1981. – 479 с.

111. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: на материале русской литературы 1920-1980-х годов / М.Н. Липовецкий, – Свердловск, 1992. – 184 с.

112. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

113. Лихачева С.Б. Аллитерационная поэзия Джона Рональда Руэла Толкина: дис. … канд. филол. наук : 10.01.05 / С.Б. Лихачева. – Москва, 1999. – 212 с.

114. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.

115. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение / Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – 550 с.

116. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – Москва : Наука, 1979. – 355 с.

117. Лобин А.М. Мистика и фантастика как типы художественного вымысла в современной ретроспективной прозе и антиутопии / А.М. Лобин //

Вторые Лемовские чтения : сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема, Самара, 28–30 марта 2013 года / Ответственный редактор А.Ю. Нестеров. – Самара: Самарский государственный аэрокосмический университет им. академика С.П. Королёва, 2014. – С. 77-88.

118. Лобыцына М.В. Своеобразие русской фантастической повести 1820–1830-х гг. : Н.В. Гоголь и В.Ф. Одоевский : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М.В. Лобыцына. – Москва, 1992. – 153 с.

119. Логинов С. Русское фэнтези – новая Золушка: стенограмма выступления на семинаре Б. Стругацкого / С. Логинов // Империя: фант. журнал. – Киев: Канберра-Клен, 1998. – С. 105-113.

120. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – Москва : Издательство АСТ, 2021. – 448 с.

121. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. – Тарту, 1986. – С. 36-43.

122. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. – Вып. 720. – Тарту, 1986. – С. 3-6.

123. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман – Санкт-Петербург : Искусство, 2000. – 704 с.

124. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.

125. Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы / Ю.М. Лотман. – Москва : Яз. рус. Культуры, 2000. – 255 с.

126. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю.М. Лотман. – Москва : Просвещение, 1988. – С. 251-292.

127. Луговая Е.А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория : На материале эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / Е.А. Луговая. – Ставрополь, 2006. – 217 с.

128. Лузина С.А. Проблема универсальности мифологического образа Д.Р.Р. Толкьена (Миф о деревьях Валинора) / С.А. Лузина // Проблемы поэтики в зарубежной литературе. – Москва, 1993. – С. 99-107.

129. Лузина С.А. Художественный мир Дж.Р.Р. Толкьена: поэтика, образность : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / С.А. Лузина. – Москва, 1995. – 20 с.

130. Льюис К.С. Чудо / К.С. Льюис. – Москва : Гнозис-Процесс, 1991. – 204 с.

131. Магомедова Д.М. Полифония / Д.М. Магомедова // Бахтинский тезариус : Материалы и исследования : сборник статей. Российский государственный гуманитарный университет ; под редакцией Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтмана, А. Садецкого. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1997. – С. 164-174.

132. Макогоненко Г.П. О художественном пространстве в реалистической литературе / Г.П. Макогоненко // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции: Сб. ст. – Москва : Наука, 1976. – С. 237-245.

133. Малкина В.Я. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория: дискурсивно-визуальные аспекты / В.Я. Малкина, С.П. Лавлинская, А.М. Павлов // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты : сборник статей. – [Б. м.]: Издательские решения, 2017. – С. 25-69.

134. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю.В. Манн. – Москва : Аспект Пресс, 1995. – 384 с.

135. Манн Ю.В. О гротеске в литературе / Ю.В. Манн. – Москва : Советский писатель, 1966. – 181 с.

136. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. – 2-е изд., доп. – Москва : Худож. лит., 1988. – 412 с.

137. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма / Ю.В. Манн. – Москва : Наука, 1976. – 376 с.

138. Марков В.А. Пространство и время в литературе: структурно-психологический анализ / В.А. Марков // Пространство и время в литературе и искусстве. Вып. 2. Теоретические проблемы. Классическая литература. – Даугавпилс: Даугавпилс. пед. ин-т, 1987. – С. 4-6.

139. Манченко Е.С. А.И. Куприн как последователь традиций Г. Уэллса / Е.С. Манченко // Гуманитарные исследования. – 2015. – № 4 (56). – С. 145-150.

140. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1986. – 320 с.

141. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1990. – 280 с.

142. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва : Издательская фирма «Вост. литература» РАН, 2000. – 407 с.

143. Мелетинский Е.М. Эдда и ранние формы эпоса / Е.М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1968, – 364 с.

144. Мельников А.И. Советская фантастическая литература 70–80-х годов и тенденции развития жанра : дис. … канд. филол. наук : 10.01.02 / А.И. Мельников. – Ташкент, 1987. – 192 с.

145. Мирлис А.И. Современная научно-фантастическая литература: ее особенности и актуальные проблемы редакторского анализа : дис. … канд. филол. наук : 10.00.00 / А.И. Мирлис. – Москва, 1969. – 371 с.

146. Мифы народов мира: энциклопедия: в двух томах / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Сов. энциклопедия, 1980–1982.

147. Михайлова А.А. О художественной условности / А.А. Михайлова. – 2-е изд., перераб. – Москва : Мысль, 1970. – 298 с.

148. Михайловский Б. Фантастика / Б. Михайловский // Литературная энциклопедия [под ред. А.В. Луначарского]. – Москва : Наука, 1973.

149. Михельсон М.И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона / М.И. Михельсон. – Москва : Си ЭТС, 2004.

150. Москвин А.А. Образ загробного мира в современной фантастике как отражение массового восприятия смерти / А.А. Москвин // Культурология и искусствоведение : материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, июнь 2018 г.). – Казань : Молодой ученый, 2018. – С. 2-6.

151. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – Москва : Искусство, 1994. – С. 403.

152. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики : дис. доктора филол. наук : 10.01.09 / Е.М. Неелов. – Ленинград, 1986. – 200 с.

153. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неелов. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.

154. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность / Е.М. Неелов. – Петрозаводстк : Карелия, 1987. – 127 с.

155. Неелов Е.М. Современная литературная сказка и научная фантастика : дис. … канд. филол. наук : 10.01.02 / Е.М. Неелов. – Петрозаводск, 1973. – 206 с.

156. Неелов Е.М. Фантастическое как эстетико-художественный феномен / Е.М. Неелов // Эстетические категории: формирование и функционирование. – Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1985. – С. 98-108.

157. Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время / С.Ю. Неклюдов ; Российский государственный гуманитарный университет, Центр типологии и семиотики фольклора. – Москва : Форум, 2015. – 214 с.

158. Нестерова Е.А. Вещи и природные объекты в мире фэнтези: «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкиена, «Бесконечная история» М. Энде : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Е.А. Нестерова. – Москва, 2018. – 25 с.

159. Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза : дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. доклада : 10.01.01 / Д.Д. Николаев. – Москва : Изд-во «Наука», 2006. – 688 с.

160. Нудельман Р.И. Фантастика / Р.И. Нудельман // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – Москва : Сов. энцикл., 1962–1978.

161. Олди Г.Л. Допустим, ты – пришелец жукоглазый / Г.Л. Олди // Мир фантастики. – 2008. – № 54. – С. 52-56.

162. Оруэлл Дж. Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии. (Перевод осуществлен по изданию: George Orwell. The Collected Essays, Journalism and Letters. Vol. 1–4. – London: Penguin Books in association with Martin Secket & Warburg.) / Дж. Оруэлл. – Москва : Московская школа политических исследований, 2003. – 480 с.

163. Основы литературоведения / под ред. В.П. Мещерякова. – Москва : Моск. лицей, 2000. – 368 с.

164. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект: монография / О.А. Павлова. – Волгоград : Волгоградское научной издательство, 2004. – 471 с.

165. Павлова О.А. Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков : Проблема жанрового мышления : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.А. Павлова. – Волгоград, 1998. – 298 с.

166. Паниткова Е.В. Традиции русской классики в творчестве В.С. Маканина 1980–1990 годов : Ф.М. Достоевский, М.А. Булгаков : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Паниткова. – Орел, 2004. – 173 с.

167. Пармон Э.А. Роль фантазии в научном познании / Э.А. Пармон. – Минск : Университетское, 1984. – 176 с

168. Парнов Е. Зеркало Урании: сборник статей о научной фантастике / Е. Парнов. – Москва : Сов. Россия, 1982. – 224 с.

169. Пауэр К.Ю. Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачёв, Егор Летов, Янка Дягилева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / К.Ю. Пауэр. – Москва, 2018. – 280 с.

170. Питерцева Е.Ю. «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А.С. Пушкина : Проблема преемственности : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.Ю. Питерцева. – Череповец, 2000. – 188 с.

171. Петрова О.А. Жанр утопии в русской прозе первой половины 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.А. Петрова. – Тюмень, 1998. – 182 с.

172. Плотникова С.Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези / С.Н. Плотникова // Жанры речи: сборник научных статей. Вып: 4. Жанр и концепт. – Саратов, 2005. – С.262-272.

173. Повалко П.Ю. Семиозис текстовых категорий времени и пространства в современном русском романе-антиутопии : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / П.Ю. Повалко. – Москва, 2018. – 173 с.

174. Подковырин Ю.В. Пространственность и временность художественного смысла / Ю.В. Подковырин // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2022. – № 6. – Ч. 2. – С. 172-181.

175. Полякова Е.А. Театральность в литературе / Е.А. Полякова // Новый филол. вестник. – 2008. – № 2 (7). – С. 37-38.

176. Пороль О.А. Библейский дискурс и онтологическое пространство в русской поэзии первой трети XX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / О.А. Пороль. – Москва, 2017. – 321 с.

177. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.

178. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Санкт-Петербург : Питер, 2021. – 576 с.

179. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Санкт-Петербург : Питер, 2021. – 256 с.

180. Пыхтина Ю.Г. Игра как индивидуальный пространственный образ в русской литературе / Ю.Г. Пыхтина, А.А. Коробейникова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. – № 11. – С. 16-19.

181. Пыхтина Ю.Г. Модель интертекстуального пространства в художественной литературе / Ю.Г. Пыхтина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. – 2013. – № 13 (21) Часть П. – С. 167-171.

182. Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – начала XXI вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Ю.Г. Пыхтина. – Москва, 2014. – 346 с.

183. Роднянская И.Б. Художественное время и пространство / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Сов. энциклоп., 1987. – С. 487-489.

184. Романова С.И. Художественный образ в пространстве семиотических отношений / С.И. Романова // Вестник Московского ун-та. Серия 7. Философия. – 2008. – № 6. – С. 28-38.

185. Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич и др.; под ред. Т.М. Колядич. – Москва : Академия, 2005. – 420 с.

186. Русская фантастика XX века в именах и лицах: справочник / под ред. М.И. Мещеряковой. – Москва : Мегатрон, 1998. – 136 с.

187. Рыкунов С.В. Жанр ужаса и его влияние на литературу / С.В. Рыкунов // Молодежь и XXI век – 2016 : Материалы VI Международной молодежной научной конференции. В 4-х томах, Курск, 25-26 февраля 2016 года. Том 2. – Курск, 2016. – С. 231-233.

188. Сапронова А.Ю. Псалтирь и Евангелие как интертекст рассказа А.Н. Апухтина «Между смертью и жизнью» / А.Ю. Сапронова // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2022. – № 3(38). – EDN QZWGDZ.

189. Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX – начала XXI веков : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Е.А. Сафрон. – Саранск, 2021. – 437 с.

190. Слепухов Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения / Г.Н. Слепухов // Философские науки. – 1984. – № 1. – С. 65.

191. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. / Под ред. А.П. Евгеньева. – Ленинград : Наука, 1970. – С. 126-127.

192. Словарь современного литературного языка: в 17 т. Т. 10. (По - поясочек) / Под ред. К.А. Тимофеева, Н.М. Меделец. – Москва; Ленинград, 1960. – С. 954-957.

193. Сорока С.Н. Художественное пространство поэзии Сергея Михайловича Соловьева в контексте лирики 1900–1920-х годов : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / С.Н. Сорока. – Мытищи, 2022. – 173 с.

194. Старцев Д.И. Творчество А.Р. Беляева и традиции научно-фантастической прозы в русской литературе второй половины XX в. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Д.И. Старцев. – Саранск, 2021. – 219 с.

195. Степанов Ю.С. Семиотика / Ю.С. Степанов. – Москва : Наука, 1971. –168 с.

196. Степановска Т. Научная фантастика как вид фантастической литературы : дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Т. Степановска. – Ростов-на-Дону, 1985. – 187 с.

197. Степановска Т. Фэнтези – переодетая Золушка / Т. Степновская // Русская словесность в школах Украины. – 2000. – № 2. – С. 162-175.

198. Таборисская Е.М. О понятии «пространство героя» // Проблема автора в художественной литературе. – Воронеж: ВГПИ, 1974. – Вып. IV. – С. 43-65.

199. Тамарченко Е.Д. Социально-философский жанр современной научной фантастики : типологическая характеристика : дис. … канд. филол. наук: 10.00.00 / Е.Д. Тамарченко. – Донецк, 1969. – 286 с.

200. Тамарченко Е.Д. Уроки фантастики / Е.Д. Тамарченко // В мире фантастики: Сб. ст. – Москва : Мол. гвардия, 1989. – С. 130-151.

201. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра: монография / Н.Д. Тамарченко. – М.: Интрада, 2007. – 255 с.

202. Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н.Д. Тамарченко. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – 72 с.

203. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская религиозная философия : пособие по спецкурсу / Н.Д. Тамарченко. – Москва : РГГУ, 2001. – 200 с.

204. Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы) / В.И. Тюпа, А.Е. Аграти́н, Г.А. Жиличева [и др.]. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью «Эдитус», 2022. – 316 с.

205. Теория литературных жанров : учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования / М.Н. Дарвин [и др.] ; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2011. – 253 с.

206. Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 509 с.

207. Тимошенко Т.В. Научная фантастика как социокультурный феномен : дис. … канд. филол. наук : 09.00.13 / Т.В. Тимошенко. – Ростов-на-Дону, 2003. – 142 с.

208. Тихомирова А.В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Тихомирова. – Ярославль, 2011. – 181 с.

209. Ткачева Р.А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Р.А. Ткачева. – Тверь, 2002. – 211 с.

210. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Цв. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. – Москва : РФО Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.

211. Тозыякова Е.А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус: принципы художественного миромоделирования : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.А. Тозыякова. – Томск, 2007. – 18 с.

212. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. – Москва : Наука, 1983. – С. 227-284.

213. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – Москва : Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.

214. Топоров В.Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва : Рос. энциклопедия, 1997. – Т.2. К-Я. – С. 340-342.

215. Топоров В.Н. Модель мира / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – Москва: Рос. энциклопедия. 1997. – Т.2. К-Я. – С. 161-164.

216. Травкин С.В. Языковые маркеры жанровой принадлежности текста: на материале романов фэнтези : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / С.В. Травкин. – Москва, 2019. – 205 с.

217. Тюпа В.И. Дискурс. Жанр / В.И. Тюпа. – Москва : Intrada, 2013. – 212 с.

218. Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – Москва : Искусство, 1970. – 223 с.

219. Файзрахманова А.А. Типология жанра литературной утопии / А.А. Файзрахманова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 13 (194). – С. 136-145.

220. Федоров А.В. Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Федоров. – Москва, 1997. – 242 с.

221. Федосеев Г.Ф. Художественные концепции будущего в современной научно-фантастической литературе : дис. … канд. филол. наук : 10.00.00 / Г.Ф. Федосеев. – Москва, 1972. – 324 с.

222. Фиалкова Л.Л. Гоголевская традиция в русской фантастической прозе начала XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л.Л. Фиалкова. – Рига, 1984. – 183 с.

223. Филиппова С.В. Утопический вектор натурфилософской прозы С. Залыгина: 1970–1990-х годов : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / С.В. Филиппова. – Мичуринск, 2007. – 201 с.

224. Философские поиски и научная фантастика : (Беседа за «круглым столом») / Редактор Л.К. Кравцова. – Москва : Знание, 1990. – 62 с.

225. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – Москва : Прогресс, 1993. – 324 с.

226. Фоменко И.В. Художественный мир и мир, в котором живет автор / И.В. Фоменко, Л.П. Фоменко // Литературный текст: Проблемы и методы исследования IV: сборник научных статей / под ред. Л.В. Тарасова. – Тверь, 1998. – С. 17-24.

227. Фомина О.А. Фантастика как конструктивный элемент прозы Ф.М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.А. Фомина. – Самара, 1999. – 159 с.

228. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Д. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – Москва : Изд-во МГУ, 1987. – 514 с.

229. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 2000. – 398 с.

230. Харитонов Е.В. Фантастоведение: Кто есть кто / Е.В. Харитонов // Библиографический справочник. – Москва, 1997. – Вып. 5. – С. 70-84.

231. Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке / Т.В. Цивьян // Типологические исследования по фольклору. – Москва : Наука, 1975. – С. 191-214.

232. Чаликова В.А. Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий / В.А. Чаликова // Социокультурные утопии XX в. Реф. сб. ИНИОН РАН. –1986. – Вып. 3. – С. 92-166.

233. Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.А. Чепур. – Магнитогорск, 2010. – 191 с.

234. Черная Н.И. В мире мечты и предвидения : Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности / Н.И. Черная. – Киев: Наукова думка, 1972. – 228 с.

235. Черная Н.И. Проблемы развития научной фантастики в русской советской литературе на современном этапе : дис. … канд. филол. наук : 10.00.00 / Н.И. Черная. – Киев, 1969. – 343 с.

236. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / Л.О. Чернейко // Филологические науки. – 1994. – №2. – С. 58-70.

237. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / Л.О. Чернейко // Филологические науки. – 1994. – № 2. – С. 58.

238. Чернышева Е.Г. Мифопоэтические мотивы в русской фантастической прозе 20–40-х годов XIX века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Е.Г. Чернышева. – Москва, 2000. – 314 с.

239. Чернышева Т.А. Природа фантастики / Т.А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркут. университета, 1985. – 336 с.

240. Чернышева Т.А. Человек и естественная среда в современной научной фантастике : дис. … канд. филол. наук : 10.00.00 / Т.А. Чернышева. – Иркутск, 1968. – 343 с.

241. Чернышов Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: В 2 ч. Ч. 1: До установления принципата / Ю.Г. Чернышов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Новосибирск : изд-во Новосибирского ун-та, 1994. – 167 с.

242. Черняк В.Д. Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник: учебное пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению 44.03.01/44.04.04 «Педагогическое образование» / В.Д. Черняк, М.А. Черняк. – 3-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА : Наука, 2016. – 191 с.

243. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / М.А. Черняк. – Санкт-Петербург, 2005. – 488 с.

244. Чумаков В.М. Фантастика как литературно-художественное явление : автореф. дис. … канд. филол. наук / В.М. Чумаков. – Москва, 1977. – 18 с.

245. Шатин Ю.В. В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам) / Ю.В. Шатин // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. трудов. – Кемерово, 1990. – С. 96-113.

246. Шафиков С.Г. Философская фантастика Станислава Лема: монография / С.Г. Шафиков. – 2-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2020. – 288 с.

247. Шек А.В. Советская научная фантастика на новейшем этапе развития, 1957-1970 гг. : дис. … канд. филол. наук : 10.00.00 / А.В. Шек. – Самарканд, 1972. – 250 с.

248. Шепелева Ю.Е. Антиутопия как жанр фантастической литературы / Ю.Е. Шепелева, Е.С. Долгих // Вестник магистратуры. – 2015. – № 11-4 (50). – С. 13-15.

249. Шестаков В.П. Русская литературная утопия / В.П. Шестаков // Вечер в 2217. – Москва : Прогресс, 1990. – 719 с.

250. Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра / С.Г. Шишкина // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2007. – № 2. – С. 199-208.

251. Шишко Е.С. Мифологическое пространство в рассказах А.П. Чехова: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.С. Шишко. – Таганрог, 2006. – 190 с.

252. Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв. : дис. … д-ра филол. наук : 10.01.08 / Н.К. Шутая. – Москва, 2007. – 468 с.

253. Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д.А. Щукина. – Санкт-Петербург : СПГГИ, 2003. – 218 с.

254. Щукин В.Г. Концепция дома у ранних славянофилов / В.Г. Щукин // Славянофильство и современность. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – С. 33-47.

255. Щукин В.Г. Поэзия усадьбы и трущобы / В.Г. Щукин // Из истории русской культуры, том V (XIX век). – Москва : Языки русской культуры, 1996. – С. 574-588.

256. Эйдемиллер И. Мир фэнтези / И. Эйдемиллер, А. Лебедев // Москва : Звезда. – 1993. – № 10. – С. 201-205.

257. Энциклопедия фантастики. – Минск : ИКО «Галаксиас», 1995. – 694 с.

258. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Практикум / А.Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 213 с.

259. García P. Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void. – New York; London: Routledge, 2015. – 187 p.

260. Punter D. & Mancini C. B. (Eds.). Space(s) of the Fantastic: A 21st Century Manifesto. – New York: Routledge, 2020. – 173 p.