

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Старцев Дмитрий Иванович

**ТВОРЧЕСТВО А. Р. БЕЛЯЕВА И ТРАДИЦИИ НАУЧНО-
ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск 2021

Содержание

Введение	3
1. Научная фантастика в отечественной литературе XIX–XX вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты	14
1.1. Научная фантастика как объект литературоведческой рефлексии	15
1.2. Традиция научно-фантастической прозы в отечественной литературе XIX – первой трети XX вв.: генезис, этапы становления	31
1.3. Развитие отечественной научной фантастики во второй половине XX столетия	52
2. Специфика научно-фантастической прозы А. Р. Беляева	67
2.1. Специфика малой прозы А. Беляева	70
2.2. Своеобразие научно-фантастических романов А. Р. Беляева 1920-х гг.	93
2.3. Синтез жанровых форм в романах А. Р. Беляева 1930-х гг.	107
3. Традиция А. Р. Беляева и отечественная научно-фантастическая проза второй половины XX в.	126
3.1 Беляевская традиция в научно-фантастической прозе 1950–1970-х гг.	126
3.2. «Беляевский вектор» в отечественной массовой культуре	150
Заключение	183
Список использованных источников	187

Введение

Актуальность исследования. Общеизвестно, что в 1920–30-е гг. отечественная проза тяготела к различным стилевым и жанровым трансформациям, при этом нередко к экспериментам с жанром склонялась научно-фантастическая словесность (от утопии, антиутопии, памфлета в 1920-х к синтезу приключенческой структуры с science fiction и др. в 1930-х гг.). Одной из главных фигур в научной фантастике этого времени, стоявшей у истоков формирования традиций жанра в России как в 1920–30-е гг., так и в последующие годы, является А. Р. Беляев. Как справедливо отмечает Д. Д. Николаев, «в отличие от многих писателей, обращавшихся к фантастической прозе на каком-то определенном этапе творческого пути, А. Р. Беляев был первым в русской литературе фантастом-профессионалом. Он сознавал свою ответственность — ответственность писателя, отстаивающего право на существование целого направления в литературе» [244, с. 416]. В связи с этим **актуальность** настоящей работы обусловлена необходимостью осмысления научно-фантастических произведений А. Р. Беляева 1920–30-х гг., оказавших существенное влияние на дальнейшее развитие традиции научно-фантастической литературы в России. Более того, изучение особенностей их проблематики и поэтики, на наш взгляд, значительно углубляет представление как о творчестве самого писателя, так и об основных тенденциях развития русской прозы 1920–30-х гг., что позволяет дополнить картину развития отечественной словесности советского периода в целом.

Степень научной разработанности проблемы. Примечательно, что уже в 1928 г. в предисловии к сборнику А. Беляева «Борьба в эфире: Научно-фантастический роман», включавшему, помимо внесенного в заглавие текста, еще и «Вечный хлеб», «Над бездной» и «Ни жизнь, ни смерть», указывалось на принципиальную значимость и прозы А. Беляева, и научной фантастики в целом, как «ценной отрасли» массовой литературы, чье

«организующее значение совпадает» с задачами коммунистического строительства, как «попытки осознания будущего на основе научных достижений» [2, с. 5–6]. В этой же преамбуле отмечалось, что писатель «берет одно за другим современные достижения теоретической и практической науки» и «вскрывает некоторые из содержащихся в них возможностей» [2, с. 6]. В том же году в предисловии ко второму изданию «Человека-амфибии» В. В. Потемкин указывал на высокий художественный уровень романа А. Беляева, в котором «приключенческий элемент» «выдержан на социальной основе», а «фантастика не превращается в бесплодное фантазерство», а «целиком вырастает на почве научных проблем и завоеваний» [20, с. 4]. В 1929 г., анализируя пути развития советской авантюрно и научно-фантастической прозы, С. С. Динамов, наряду с «революционной» фантастикой В. Катаева, Н. Карпова и др., упоминает и рассказ А. Беляева «Голова профессора Доуэля», который, хотя и не затрагивает революционную тему, но «дает ряд недурных биологических фантазий» [101, с.49]. Последующие журнальные и газетные публикации во «Всемирном следопыте», «Вокруг света», «Рабочей газете», «Смене», «Гудке», переиздания беляевских произведений в конце 1920-х – начале 1930-х гг. нередко сопровождались схожими издательскими преамбулами или послесловиями, в которых едва ли не главным писательским достижением определялась «научность», «научно-технический прогноз открывающихся будущих технических возможностей в науке, технике и их применении» [17, с. 241]. Подводя итоги развития советского научно-фантастического романа, Л. Жуков, наряду с А. Толстым, Г. Адамовым, В. Обручевым, выделяет и А. Беляева, который, по его мнению, сочетает «научную добросовестность» с «богатой выдумкой, умением создавать интересный сюжет» [171, с. 173].

По вполне понятным причинам, из которых одной из ключевых, по определению А. Г. Громовой, становится «рожденная в условиях культа личности теория “ближнего прицела”», сводившее научно-фантастическую

прозу к «пропаганде технических новшеств» [156, с. 142], развитие советской научной фантастики в 1930-е гг. затормаживается, она постепенно начинает проходить по штату детской и юношеской литературы и вплоть до середины 1950-х гг. репрезентуется книгами приключенческо-популярными. Соответственно в этот период научно-критическая рецепция беляевского творчества фактически отсутствовала. Лишь в 1958 г. появляется статья С. Полтавского, в которой, по сути, отмечаются те же особенности беляевской прозы, что и в работах рубежа 1920-х – 1930-х гг.: социальная острота, сочетание занимательности и научности [266].

В 1960-е гг. вышла первая действительно крупная работа, посвящённая А. Р. Беляеву, – критико-биографический очерк Б. Ляпунова «Александр Беляев» (1967) [219]. Небольшая словарная статья была посвящена прозаику и в первом томе «Краткой литературной энциклопедии» [115, с. 534–535]. В 1970–1980-е гг. анализом творчества Беляева активно занимался А. Ф. Бритиков – автор вступительной статьи к сборнику «Фантастика» (1976) [128], обширной статьи в соавторстве с А. Д. Балабухой об А. Р. Беляеве [104], и череды упоминаний в монографиях [129–130]. На сегодняшний день в современном литературоведении не так много исследований творчества А. Р. Беляева, превалируют биографические работы, некоторое число статей, посвящённых самым популярным романам, как правило, «Голове профессора Доуэля», «Человеку-амфибии» [219; 221; 240]. Важно отметить монографию Е. М. Неёлова (1986), который в процессе изучения научной фантастики как «детища» волшебного-сказочного [238], связывает её происхождение с мифом и сказкой, приводя анализ произведений ряда писателей, в том числе А. Р. Беляева, в качестве примера. Д. Д. Николаев в масштабном исследовании русской прозы 1920–1930-х гг. [244] отдельную главу посвящает научной фантастике, в развитии которой важное место справедливо отводит А. Р. Беляеву. Литературовед указывает, что, «в отличие от многих писателей, обращавшихся к фантастической прозе на каком-то определенном этапе творческого пути, А. Р. Беляев был первым

в русской литературе фантастом-профессионалом» [244, с. 416], фактически отстаивающим целое литературное направление. Обзорно характеризуя творчество прозаика, Д. Д. Николаев небезосновательно полагает, что все беляевские тексты по месту описываемых в них событий можно разделить на три группы: «Первую группу составляют произведения, действие которых разворачивается за пределами СССР – в буржуазных государствах, вторую – рассказывающие о жизни в советской стране; в третьей – А. Р. Беляев пишет об отдаленном будущем» [244, с. 416]. Ученый замечает, что особняком стоит цикл о профессоре Вагнере, где «научная фантастика смыкается со сказочной» [244, с. 416]. В продолжение мысли исследователя добавим, что отдельно правомерно выделить и «Остров погибших кораблей», кинематографичный в своем сюжетном разворачивании и синтезирующий фантастику с готическими приемами.

Стоит упомянуть и статьи о влиянии А. Р. Беляева на конструирование взглядов и, в целом, творчества писателей советских республик, как, к примеру, в исследовании О. Х. Алимовой [97], Р. С. Зариповой [174]. Диссертация Г. Д. Стасевой [282] посвящена анализу фантастического дискурса прозы А. Р. Беляева и А. Н. Толстого, причем исследовательница акцентирует внимание на лингвориторических конструктах научной фантастики основателей этого жанра. Отсылками к творчеству А. Р. Беляева изобилуют многочисленные исследования творчества И. А. Ефремова [121; 235; 311] или братьев Стругацких [122; 236]. Особо следует отметить регулярно проходящие в Самаре «Лемовские чтения», посвященные различным проблемам изучения научно-фантастической литературы, в том числе, и отдельным аспектам беляевского творчества: достаточно вспомнить статьи С.А. Голубкова, анализирующего прогностические функции «Борьбы в эфире» [148–149], М. А. Перепелкина, рассматривающего процесс трансформации беляевского «Ариэля» как основы для «Светлого ветра» Ф. Горенштейна и А. Тарковского [260] и др. Небольшая словарная биографическая статья Л. В. Костюкова посвящена А. Беляеву и в словаре

«Русские писатели», в которой, правда, отсутствует, пусть и лаконичная, как того требует жанр, характеристика его прозы [199, с. 81].

В целом, становится очевидно, что большинство исследователей сосредоточивают внимание на сравнительно-сопоставительном анализе отдельных произведений писателя с творчеством его современников (В. Обручева, А. Толстого), осмыслении сюжетно-композиционных особенностей отдельных романов А. Беляева, изучении приемов его прозы, отдельных аспектах поэтики романов «Голова профессора Доуэля», «Человек-амфибия», тогда как комплексное исследование специфики его романной прозы в целом, в общем контексте с его новеллистикой, равно как и определения степени влияния прозы Беляева на последующее развитие научной фантастики, отечественное литературоведение до сих пор не предложило.

Соответственно, **научная новизна** кандидатской диссертации состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении творчество А. Беляева 1920-х–1930-х гг. осмысливается монографически, в процессе эволюции; намечен вектор влияния беляевского наследия на последующее развитие отечественной научной фантастики во второй половине XX столетия. Выявлены особенности поэтики романов и рассказов прозаика в общем контексте развития отечественной научно-фантастической прозы, проанализирован их мотивный комплекс, особенности хронотопа, выявлена и изучена типология образов героев.

Объектом нашего исследования явилось творчество А. Р. Беляева 1920-х – 1930-х гг. **Предметом** выступает традиция научно-фантастической прозы XX столетия. При этом, говоря о специфике произведений А. Р. Беляева, и в целом – о научно-фантастической литературе, мы полагаем необходимым пояснить используемый нами терминологический аппарат.

Опираясь на сложившуюся академическую традицию, вслед за В. Л. Гопманом, мы отграничиваем научную фантастику от более широкого понятия «фантастика» и понимаем под ней «вид фантастической литературы

(или литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера, согласно которой необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение» [151, с. 621]. Добавим, что в научно-фантастической литературе произвольно меняются пропорции и соотношения явлений для того чтобы заострить реальный конфликт, сюжет строится на истории события, научная достоверность сочетается с занимательностью, акцент сделан на «создании, на изобретении, на открытии как таковом» [244, с. 409]. Говоря же о *традиции* А. Р. Беляева, мы имеем в виду не просто усвоение его персоналистического опыта, но осознанно или бессознательно заимствуемые, преломляемые, нередко – модифицируемые в творчестве писателей-фантастов второй половины XX в. ключевые компоненты поэтики выдающегося зачинателя советской научной фантастики.

Целью кандидатской диссертации стало выявление художественного своеобразия творчества А. Р. Беляева 1920-х – 1930-х гг. и специфики репрезентации беляевской традиции в отечественной прозе второй половины XX в.

Цель определила **задачи исследования**:

- выявить и проанализировать истоки и традицию становления научной фантастики в русской литературе XIX–XX вв.;
- изучить малую прозу писателя, выявив особенности ее мотивного комплекса и типологию героев;
- выявить особенности поэтики и проблематики научно-фантастических романов А. Р. Беляева 1920-х гг.;
- проанализировать специфику жанрового синтеза в научно-фантастических романах А. Р. Беляева 1930-х гг.;

- проанализировать специфику воплощения беляевской традиции в отечественной научной фантастике 1950–70-х гг.;
- наметить «беляевский вектор» в отечественной массовой культуре.

Материалом исследования явилось творчество А. Р. Беляева 1920-х – 1930-х гг., а также отечественная научно-фантастическая проза второй половины XX в., в которой наиболее отчетливо просматривается влияние творчества А. Р. Беляева (рассказы С. Павлова, братьев Стругацких, К. Булычева и др.).

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения. Научно значимыми для нас явились труды классиков отечественного литературоведения (М. М. Бахтин, Н. Л. Лейдерман, Ю. М. Лотман, Г. Н. Пospelов, Ю. Н. Тынянов); работы ведущих историков отечественной литературы XX в. (Т. Бреева, С. Голубков, Т. Колядич, А. Латынина, Д. Николаев, О. Осьмухина, Н. Сорокина, М. Черняк, С. Чупринин и др.); монографии и статьи, посвященные феномену научно-фантастической литературы (Е. Брандис, Е. Борода, А. Бритиков, В. Березин, Л. Вязмитинова, М. Галина, С. Голубков, В. Гопман, А. Долгих, Е. Неелов, Д. Николаев, Ю. Кагарлицкий, Р. Кац, Е. Ковтун, С. Павлов, М. Перепелкин, А. Ройфе, Цв. Тодоров, Р. Лахманн, Е. Цветков, А. Фетисова, Л. Фишман, Н. Черная, Т. Чернышева, О. Шуваева и др.); работы, непосредственно осмысливающие те или иные аспекты творчества А. Р. Беляева (А. Бритиков, А. Д. Балабуха, Р. Гусейнов, Р. Исаева, Б. Ляпунов, Е. Манченко, Д. Николаев, В. Ревич и др.).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, целостным анализом произведений

А. Р. Беляева 1920-х – 1930-х гг., введенных в широкий историко-литературный контекст XX в.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней углубляются понятия научной фантастики и научно-фантастической традиции; предложенное в диссертации исследование научно-фантастических романов и рассказов А. Беляева позволяет проецировать выявленные принципы их построения на творчество других отечественных прозаиков-фантастов, соотнести их с особенностями научно-фантастической словесности рубежа XX – XXI вв.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что ее материалы, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории отечественной литературы XX века, теории литературы на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов спецкурсов и спецсеминаров, посвященных научно-фантастической прозе и творчеству А. Р. Беляева, а также при написании соответствующих глав учебников и учебных пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Сформировавшись в европейской литературе, в отечественной словесности научно-фантастическая проза развивается на протяжении более двух столетий, начиная с XIX в., причем доминирующими чертами ее становятся: поэтизация науки и утверждение ее ведущей роли над большинством этических законов, биологическая и космологическая направленность, изображение человека в роли элемента механизма научного прогресса, активное использование особого «терминологического» словаря; главными героями чаще всего выступают фанатичные учёные, а также наделенные необычными способностями, нередко психологически или биологически неполноценные персонажи.

2. В творчестве А. Р. Беляева, сочетающем лучшие европейские традиции (Г. Уэллс, М. Шелли, Ж. Верн) и опыт первопроходцев русской фантастики (В. Ф. Одоевский, О. Сенковский, А. Грин), расширяются

жанровые границы научной фантастики посредством синтеза в рамках одного романа элементов реалистического повествования с фольклорными, научно-фантастическими, готическими, мифологическими («Остров погибших кораблей», «Властелин мира», «Борьба в эфире», «Человек-амфибия»).

3. Одной из главных отличительных черт научно-фантастических романов А. Р. Беляева 1930-х гг. является акцент на научность, максимально реалистичное оправдание существования фантастических допущений, на которых строится сюжет произведений, обилие научной терминологии и информации из разного рода научных источников, от терминов классической физики до подробных географических справок («Продавец воздуха», «Человек, потерявший лицо», «Подводные земледельцы», «Прыжок в ничто», «Воздушный корабль», «Чудесное око», «Звезда КЭЦ», «Голова профессора Доуэля», «Лаборатория Дубльве», «Ариэль»).

4. В новеллистике 1920–30-х гг. прозаик создает особые типы героев: во-первых, сильная, волевая личность («Белый дикарь», «Сезам, откройся!!!», «Верхом на Ветре», «Инстинкт предков», «Освобождённые рабы», «Рекордный полет», «Анатомический жених»), во-вторых, ученый-волшебник, ставящий превыше всего научный эксперимент и его результат («Голова профессора Доуэля», «Ни жизнь, ни смерть», «Держи на Запад!», «Светопреставление», цикл «Изобретения профессора Вагнера»). Особое место в малой прозе А. Р. Беляева занимает цикл о профессоре Вагнере, содержащий рассказы, легенды и повести, синтезирующие сказочный, готический антураж с фантастическими мотивами и элементами детективного повествования, он объединен не только тематикой (фантастические эксперименты над реальностью) и проблематикой (проблема моральной ответственности ученого за собственные эксперименты), но и образом учёного-фанатика.

5. Проза А. Беляева стала одной из основ отечественной научной фантастики в 1950–70-х гг.: С. Павлов, Г. Голубев, бр. Стругацкие,

К. Булычёв разрабатывают научно-фантастические сюжеты с опорой на сюжетные конструкции А. Беляева, повторяя созданную им образность («Акванавты» С. Павлова, «Сергей Сергеевич Волошин» Г. Голубева), трансформируя беляевские сюжеты с учётом новых научно-технических достижений («Свечи перед пультом» бр. Стругацких) или с ориентацией на юношескую возрастную аудиторию (цикл «Приключения Алисы» К. Булычёва).

6. Проза А. Беляева становится одним из источников формирования фантастической образности отечественной массовой культуры. Во-первых, используемые им при создании повествования фольклорные и сказочные мотивы, выстраиваемый фантастом образ нового человека общества будущего формируют особый тип сюжета и «супергероя» («Инстинкт предков», «Держи на запад!», «Человек-термо», «Анатомический жених» «Человек-амфибия», «Ариэль») задолго до формирования самого «супергеройского» канона в западной и отечественной словесности. Во-вторых, беляевские сюжеты о «путешествии во времени» («Борьба в эфире») предваряют устойчивый в массовой словесности жанр «о попаданцах».

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация работы. Основное содержание и выводы диссертации, отдельные аспекты работы представлялись на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева», на научных и научно-практических

конференциях: Международной научно-практической конференции посвященной 100-летию со дня рождения К. Г. Абрамова. (Саранск, 2014), I Международной научно-практической конференции «Новое слово: актуальные проблемы языкознания, литературоведения и методики преподавания филологических дисциплин» (Киров, 2015), Международной научно-практической конференции «Евсевьевские чтения. Серия: эмотивность художественного текста и способы ее репрезентации» (Саранск, 2015), III Всероссийской научно-практической конференции «История русского литературного процесса XI-XX вв. и закономерности его развития на современном этапе» (Чебоксары, 2015), XLIV Огарёвских чтениях (Саранск, 2015), V Международной научной конференции молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2016), XIII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2016), Межрегиональной научно-практической конференции «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2016), научной конференции «Грехнёвские чтения-XII: литературное произведение в системе контекстов» (Н. Новгород, 2018), II, III, IV Всероссийских научно-педагогических чтениях «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2018, 2019, 2020).

Результаты исследования нашли отражение в **23** публикациях, из них **4** (3 – в соавторстве) опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, **1** – в издании, индексируемом в Международной базе WoS,

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, 3 глав, заключения и списка использованных источников, включающего 340 наименований.

1 Научная фантастика в отечественной литературе XIX–XX вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты

Мировой и отечественный культурный процесс – в ответ на постоянные изменения социальных, политических, экономических и прочих условий – создаёт новые культурные формации, актуализирует и трансформирует уже имеющиеся, которые способны отразить и внятно артикулировать – как через «классический» язык, так и через создание нового – основные проблемы современности. Подобное в свою очередь акцентирует внимание на характеристики актуальных форм, бытующих в культуре в тот или иной исторический момент, их различия и сходства с формами классическими. Как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, сегодня наиболее «актуальны вопросы жанрового синтеза, осмысления процесса эволюции и трансформации того или иного жанра для современного литературного процесса в целом и в творчестве отдельных его представителей, в частности» [250, с. 9]. Оттого и специфика жанровой системы (не)художественной литературы, её определение и описание по-прежнему остаётся одной из принципиальных и актуальных проблем современного литературоведения.

Таким образом, многообразие форм современных жанров и особенно романа способствует, учитывая различные принципы классификаций, выделению большого количества его внутрижанровых разновидностей, требующих пристального анализа. В контексте нашей работы принципиально важен для нас жанр научно-фантастического романа ввиду его специфики и особого положения в сегодняшнем культурном пространстве и в контексте всего XX века. При этом важно отметить, что научная фантастика (и научно-фантастический роман) становились объектом изучения специалистов из разных областей знания, которые рассматривали её и как художественный метод осмысления социальной реальности, и как жанр, и как диалектическое противопоставление реальному. Однако при всей богатой традиции фантастической литературы и фантастоведения на Западе и в России теория

фантастики так и не даёт конкретного ответа на вопрос, какие работы – теоретические и художественные – можно считать основополагающими для формирования фантастики как специфического жанра в России.

Поэтому в этой главе кратко рассмотрим рецепцию научной фантастики в отечественном литературоведении и проследим историю формирования фантастики в русской литературе.

1.1 Научная фантастика как объект литературоведческой рефлексии

Научная фантастика получила широкое распространение уже с начала XX века и особенно в первое десятилетие советской власти, когда писатели, реализуя идею Н. Бухарина о формировании в литературе «коммунистического Пинкертона», создавали тексты, характеризующиеся яркой сюжетностью, выражающие и пропагандирующие новые идеологические установки для широкого круга читателя. Но при этом академические исследования советской и мировой фантастики в отечественном контексте появились значительно позже, только, следуя классификации О. Дрябиной [167], на втором этапе развития жанра, а именно после 1953 года. Так, в 1954 году выходит диссертационное исследование Т. Ланиной, посвящённое анализу романа Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» [211]. В 1963 году публикуется работа Ю. Кагарлицкого [184], чьей темой является творчество и личность Герберта Джорджа Уэллса. В 1955 г. Е. Брандис выпускает книгу «Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа» [123]. В 1971 г. выходит диссертация С. Никольского, чьей темой становятся сатирические утопии К. Чапека [245].

В дальнейшем на фоне активного развития читательского интереса в СССР 1980–1990-х гг. к «возвращённой литературе», к публикациям ранее неизвестных для отечественного читателя по идеологическим причинам произведений, к текстам Дж. Р. Р. Толкина и особенно к «Властелину колец»,

к «Хроникам Нарнии» К. Льюиса, творчеству У. Голдинга и др. вектор исследований смещается в сторону анализа жанра антиутопии, научной фантастики и фэнтези США, Европы. Публикуются исследования фантастики 1950–1970-х гг. Великобритании [154; 200; 204], США [231], Чехии [143] и проч.

В то же время, на протяжении всей второй половины XX века, в советском и впоследствии в российском литературоведении появляются теоретические работы, которые делают попытку осмыслить и классифицировать явление фантастической литературы как в отечественном, так и в мировом контексте. При этом отечественные исследования научной фантастики включают в свой корпус библиографии, публицистическую критику жанра, историю развития фантастики, базирующиеся на научных работах в сфере литературоведения и культурологии М. Бахтина [110–113], мифологии А. Лосева [217], анализа волшебной сказки как жанра В. Проппа [267–268]. И здесь особенно примечательны работы, заложившие основы отечественной традиции исследования фантастики, где предпринимались попытки сформулировать основные пункты теоретической базы фантастоведения. А именно – монографии Ю. Кагарлицкого [187], Г. Гуревича [161] Е. Брандиса [124–125], В. Дмитриевского [126], Б. Ляпунова [219–223], В. Бугрова [131]; посвящённые анализу творчества писателей-фантастов разных стран труды Б. Ланина [210–211], разрабатывающие специфику жанра научной фантастики, работы Т. Чернышевой, в которых рассматриваются особенности фантастики в целом [309–310]; обобщающие, проблемно-теоретические, литературоведческие, философские исследования А. Бритикова [130], Ю. Рюрикова [274], И. Бестужева-Лады [119]. Также необходимо отметить и теоретические работы, посвящённые истокам развития научной фантастики и связанных с ней жанров [170; 238–242].

При этом, несмотря на обилие теоретических работ, в отечественном литературоведении не были выделены основные исторические моменты

генезиса отечественной научной фантастики, специфической по своему характеру, чему причиной можно назвать сложность внутрилитературных процессов, влияние фольклорной, мистико-романтической традиции, развитие науки, а также влияние культурных процессов других стран. (В качестве примера попытки классификации отечественной фантастики можно назвать статью О. Дрябиной [167], однако в ней сама классификация основывается на историческом и социальном аспекте и не учитывает внутрилитературные процессы.) К тому же подобное, на наш взгляд, в том числе вызвано отсутствием единого терминологического аппарата.

Так, С. Павлов в статье «Пора договориться о терминах», говоря о терминологической неясности до 1990-х гг., отмечает: «Внимательный человек давно, должно быть, заметил, что в сфере “эсперанто литературы” возникла любопытная ситуация: какой-то процент литераторов, критиков, публицистов, читателей склонен пользоваться термином “научная фантастика”, какой-то – просто “фантастика”, а остальные (таких большинство) охотно пользуются и тем и другим, не усматривая в этом никакой разницы, но совершенно четко понимая: речь здесь может идти только о жанре НФ и ни о чем больше» [259]. Т. Чернышева в свою очередь в работе «Природа фантастики» пишет: «Сложность решения “загадок” фантастики заключается в том, что при попытках разобраться в сущности этого явления зачастую совмещают гносеологический и эстетический аспекты проблемы» [310].

Тем самым, «фантастика» и связанное с ней понятие «фантастическое» ввиду своей «размытости» не находят единого определения среди отечественных исследователей.

В словаре «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» фантастическое имеет следующее определение: «тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ “возможного” и “невозможного”» [208, с. 278]. Схожую позицию, но по отношению к литературе XIX века, можно найти в «Истории русской

литературы XIX века» Е. Дмитриевой, Л. Капитановой и В. Коровина, где одним из главных критериев выделения фантастических повестей является смысловая оппозиция «“естественное – сверхъестественное”, “реальное – ирреальное” в бытийной сфере произведения» [164, с. 229]. Всё это в определённой степени соответствует замечанию Цв. Тодорова в работе «Введение в фантастическую литературу», где «фантастическое – это не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [291, с. 38]. К тому же Цв. Тодоров отмечает, что в фантастике «свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания» [291, с. 126]. Здесь интересно также замечание Р. Кайуа, который пишет, что фантастическое – «это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» [цит. по: 145, с. 37]. То есть фантастическое во всём его многообразии характеризуется в первую очередь наличием странных, необычных элементов, не присутствующих в привычном состоянии мира, для читателя и для автора текста.

Д. Николаев в известной монографии считает, что «необходимой предпосылкой появления фантастического произведения является наличие некоего внелитературного фантастического образа, а фантастическая литература отличается от нефантастической тем, что она “включает” фантастические образы». Притом «более правомерной», по мнению исследователя, будет классификация по типу вымысла [244, с. 232] с учётом «сути представлений о границах “возможного”» [244, с. 233].

А. Михайлов, анализируя фантастическое с позиций философии и культурологии, пишет, что «фантастическое представляет собой особый модус художественного бытия, выражающий себя в определённом типе образности и определённой структуре повествования, но не связанный напрямую ни с конкретными жанровыми характеристиками, ни с

условностями исторической эпохи. Анализ фантастического как модуса художественного бытия в терминах его форм и базисных элементов позволяет идентифицировать структурные особенности, лежащие в основе различных произведений, созданных в разные периоды времени» [230, с. 9]. Тем самым, фантастическое предстаёт только одной из основ фантастики как жанра и подразумевает определённое – во многом кардинальное – эксплицитное несоответствие с привычным для героя (и/или читателя) миром. При этом сама фантастика становится «зонтичным» понятием, объединяющим в себе различные явления, которые во многом соотносятся с фантастическим как «вторжением» или бытованием в тексте странных и непривычных (для героя и / или читателя) элементов.

Так, Д. Николаевым «выделяются и два основных типа литературной фантастики: фантастика сказочная и фантастика научная. Научная и сказочная – зависит от принципа изменения сущностных параметров реальности, связанных с особенностями диалектического (в научной) или метафизического (в сказочной) восприятия мира, и, соответственно, от принципа построения “иного” мира» [244, с. 235]. В этой классификации можно увидеть своеобразное противопоставление научной фантастики и фэнтези, где за основу берётся оппозиция рациональности и ирреальности: «если в научной фантастике появление нереального является научно (рационально) обоснованным, то в сказочной фантастике появление ирреального является обоснованным чудесно (иррационально)» [244, с. 236]. Однако, на наш взгляд, классификация Д. Николаева не совсем полная и смешивает фэнтези и готическую фантастику вместе со связанным с ней субжанром хоррора.

Так, Джон Клут, вводящий понятие «*fantastika*», понимает под ним «обширный набор произведений, чье содержание понимается как фантастическое» и, основываясь на поэтологическом осмыслении жанров, выделяет среди них три основные формы бытования: «*fantasy* (фэнтези), *science fiction* (научная фантастика) и *horror* (хоррор)» [цит. по: 145, с. 35].

При этом, исходя из указанного выше, научная фантастика оказывается отделённой от фэнтези и хоррора. Она ставит перед собой другие цели, расширяющие представление фантастического. Как отмечает И. Головачева, научная фантастика «построена, с одной стороны, на незыблемых законах фактического мира, а с другой – на новых законах контрфактического, придуманного иного мира, но связанного с привычной реальностью» [145, с. 37]. То есть «прагматика научной фантастики (НФ), – продолжает И. Головачева, – в идеале состоит в том, чтобы в итоге привести читателя в состояние “отсутствия изумления”, не снимая при этом эффект присутствия “чудесного” <...>. “Чудесное” <...> получает в НФ “научное” <...>, но в любом случае рациональное объяснение. [145, с. 37].

В этом контексте актуализируется проблема определения научно-фантастического и научной фантастики как таковой. Попытку свести все существующие теории, анализирующие научно-фантастическое и дающие ему определение, произвёл А. Зубов [178]. Сформированная им классификация выделяет три подхода к изучению указанной проблемы – эссенциалистский, структурный и прагматический. Первый подход – эссенциалистский – подразумевает «поиск универсальной дефиниции жанра» [178, с. 54] и выделение формально-содержательного ядра, свойственного жанру. Здесь важным является замечание исследователя Дарко Сьювина, который указывает, что основным признаком научной фантастики является синтез «когнитивного остранения читателя» и «радикальной технической инновации», «странной новизны» [337, р. 255; 338, р. 63]. Это нашло выражение в следующем термине автора: научная фантастика – это «литературный жанр, необходимым и достаточным условием которого является одновременное присутствие остранения и познания, а главным приёмом – изображение придуманного мира, альтернативного среде, окружающей автора» [цит. по: 147, с. 207], а также, добавим, и читателя, при этом сам образ мира должен нести в себе идею будущего. К. Фридман, рассуждая о принципе остранения, дополняет тезисы Д. Сьювина: «Научно-

фантастический мир <...> интересен именно той инаковостью, которая и делает его иным. Кроме того, его инаковость конкретизирована и соотнесена с нашим миром в когнитивном континууме, что радикально отличает научную фантастику от иррационального острашения фэнтези или готической литературы» [цит. по: 146, с. 24]. Эссенциалистский подход, таким образом, позволяет упростить анализ научной фантастики в историческом контексте, связать её с традицией «большой» литературы и определить основные её истоки с литературой Античности, Возрождения, европейского романтизма. Тем самым, эссенциалистский подход способствовал тому, что научная фантастика вписывалась в общий литературный процесс. Но в то же время указанный подход не позволяет определить основные характеристики научной фантастики, понимаемой довольно широко.

Следующий – структурный подход – рассматривает научную фантастику с позиции «особой языковой модальности его письма», где она является «развоплощённой» метафорой и предстаёт, «ориентированной на саму себя структурой, в которой наука – фундамент для создания фикциональных миров» [178, с. 57]. Именно наука, согласно С. Лему, в её диалектическом взаимоотношении с вымыслом становится основой для научной фантастики, а не предметом её спекуляции [178, с. 58]. Основой этого подхода послужила работа С. Лема «О структурном анализе научной фантастики» 1973 года [333], в которой автор отождествляет литературный текст с игрой, «правила которой имеют прямое отношение к естественному языку, всегда ориентированному на мир реальных вещей» [178, с. 58], и в то же время указанная игра связывает автора текста и читателя, принимающего правила игры. В отечественном литературоведении структурного подхода придерживаются Т. Чернышева [310] и Е. Ковтун [192]. Так, Т. Чернышева в работе «Природа фантастики» выделяет содержательную и формальную (стилевую) фантастику, где во второй имеется возможность «перевода» фантастических образов и построений, их расшифровки и небуквального прочтения [310, с. 48–49]. Содержательная же фантастика создаёт такие

текстовые конструкции, где «фантастический образ или гипотеза оказываются основным содержанием, главной заботой автора, конечной целью его; они значимы или, во всяком случае, самоценны» [310, с. 48]. При этом необходимо отметить, что, уделяя большое внимание жанровому анализу, исследователи в рамках структурного подхода оставляют за рамками проблемного поля культурологический и социологический аспекты.

Третий – прагматический – подход акцентирует внимание именно на социологическом аспекте, что подразумевает акцентирование внимания на «жанровом имени как объекте манипулирования в сообществах пишущих и читающих» [177, с. 9]. В этом контексте научная фантастика как жанр представляет собой «литературную форму, находящуюся полностью во власти рецептивной компетенции читателя» [178, с. 60]. Так, согласно мнению исследователя Г. Уэстфала, жанр появляется в точке синтеза «жанрового имени и определяемых им текстов» [цит. по: 177, с. 10]. Тем самым, важным здесь становится не столько жанр в целом, сколько «жанровое имя» – *science fiction* – и его соотношение с корпусом текстов, подразумеваемых под ним: и так научная фантастика как жанр явилась результатом «применения к ряду ранее написанных текстов нового жанрового имени и введения его в обиход читателями, авторами и критиками» [178, с. 61]. В то же время Дж. Ридер отмечает, что научная фантастика как жанр, соотношение научно-фантастического дискурса и жанрового имени становятся способами коммуникации между сообществами, «участники которых самоопределяются через жанр, поскольку разделяют общее знание о референтах жанрового имени» [цит. по: 178, с. 10].

Тем самым, исходя из приведённого выше конспекта, появляется вопрос о том, возможно ли найти единое и непротиворечивое определение для понятия «научная фантастика»?

Так, в западном исследовательском контексте, а также в последнее время и среди отечественных исследователей, наиболее приемлемым по

причине своей формальной непротиворечивости и ёмкости становится вышеупомянутое определение Дарко Сувина. Это определение было дополнено в статье «Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов» И. Головачевой, согласно которой «научная фантастика – это литература когнитивного остранения, которая рационально репрезентирует познаваемый мир [и читателя], являющийся иным по отношению к миру, окружающему автора, и экстраполирует на новую реальность радикальные изменения, проистекающие из научно-технического прогресса или регресса» [146, с. 26]. Определение И. Головачевой мы и возьмём за основу. Однако полагаем необходимым разграничить научную фантастику, фэнтези, (анти)утопию.

(Анти)утопия при этом во многом подходит под указанное определение (Дж. Клут в своей классификации утопию включает именно в научную фантастику [325]). Кроме того, имеется ряд произведений, которые воспринимаются одновременно и как (анти)утопии, и как научно-фантастический текст (здесь можно назвать классические произведения Е. Замятина, О. Хаксли, Г. Уэллса, Дж. Оруэлла и др.). Как замечает И. Головачева, современное фантастоведение помещает «утопию если не в область научной фантастики непосредственно, то в пограничную с ней область, что представляется совершенно оправданным, ибо и утопия, и НФ повествуют об иных, альтернативно организованных мирах» [145, с. 40]. Однако имеется ряд отличительных характеристик, позволяющих вывести этот жанр / жанровое образование из сферы научной фантастики.

Проблема и необходимость самого разграничения актуальна по двум причинам. Во-первых, в виду литературной традиции утопия как жанр и форм имеет куда более глубокую историю, в которой science fiction предстаёт следующим этапом её развития. При этом необходимо отметить, что сформированная под влиянием готической традиции в произведениях Мэри Шелли, а затем организованная в текстах Ж. Верна и Г. Уэллса жанровая формация, имеющая черты научной фантастики, интегрировала в жанр

(анти)утопии научный дискурс, что несомненно повлияло на его трансформацию. Во-вторых, как и утопия, так и science fiction актуализируют пространственный аспект, определённый «отсутствующий», несуществующий и только подразумеваемый (как условное продолжение сегодняшнего для автора и / или читателя мира и технической культуры) локус, те самые альтернативно организованные миры, о которых упоминает И. Головачева. К тому же научная фантастика – как и (анти)утопия – пользуется принципом пролонгации и экстраполирует актуальные достижения науки и техники в будущее, конструируя таким образом его условный (несуществующий) образ или же альтернативную реальность. Однако нужно отметить, что по своему характеру НФ ставит перед собой иные задачи, нежели (анти)утопия. Кроме того, в виду эволюции культуры / литературы научная фантастика как жанр, пришедший из периферии, сегодня оказывается в «центре» культурной формации и потому также характеризует и описывает другие, смежные жанры и утопию в том числе.

Здесь принципиально важно замечание Е. Козьминой, которая в своей работе анализирует роман-антиутопию. Она пишет, что произведения фантастического жанра во многом следуют авантюрной традиции (что справедливо и для классических антиутопий XX века), а сама идея утопии противоречит онтологическому принципу романа. «Утопия <...> противостоит роману, проявляя свою близость эпосе. Основными ее особенностями являются: 1) изображенное время – “абсолютное будущее” как искусственно созданное вневременное настоящее <...>; предмет изображения – государство; овнешненные, “готовые”, “завершенные” персонажи с единым мировоззрением 2) стилистическая однородность, отсутствие “двуголосого слова” <...>; 3) “зона далевого образа” <...> как в пространственно-временном, так и в ценностном плане» [194, с. 10–11]. В этом контексте роман-антиутопия предстаёт взаимодействием «двух противоположных друг другу жанров: утопии и романа», «изображенного и изображающего жанров», что влечёт за собой изменения и трансформации

каждого из них [194, с. 9]. Конечно, отдельные тексты научной фантастики сопоставимы с утопией (произведения К. Циолковского, работы П. Клушанцева), однако они сближаются со сциентемой и представляют собой больше публицистическое размышление, нежели художественный текст.

При этом, размышляя о различии (анти)утопии и (твёрдой) научной фантастики, необходимо также отметить разницу между социальной фантастикой (ярким примером которой и являются антиутопии) и научной. Так, А. Азимов классифицировал фантастику на «социально фантастическую» и «исключительно научную», подчёркивая, что первая исследует и художественно реализует тезисы общественных наук, а вторая – естественных [322]. Е. Козьмина, в определённой степени принимая классификацию А. Азимова, в вышеупомянутой диссертации на основании тезисов С. Лема о категории иносказательности и сатирического отношения к действительности классифицирует романы-антиутопии на «собственно фантастический и нефантастический, или “условный” вариант» [194, с. 9]. Схожее деление можно и экстраполировать и на оппозицию социальной и научной фантастики. Первая, в отличие от второй, снижает роль самого фантастического элемента, сводя его до иносказания или символа. К тому же, в самом тексте социальной фантастики конструирует «иносказательный план изображения» [194, с. 9], связанный с реалиями автора и читателя, самой исторической действительностью. В определённой степени можно сказать, что научная фантастика конструирует образ будущего, а социальная, используя схожие построения, стремится говорить о настоящем моменте, рассуждая о политических, экономических и социальных аспектах актуального для создания текста общества.

Также необходимо здесь разграничить научную фантастику и фэнтези и генетически связанных с ним фольклора, мифологии. Так, Л. Вязмитинова отмечает: «<...> деление фантастической литературы на “научную фантастику” (НФ) и фэнтези приобретает чисто исторический оттенок – в

силу того, что наука вдруг обнаружила качества, вызывающие мысли о магии, на которой основано фэнтези» [139, с. 210]. Здесь важно вспомнить упоминавшуюся выше классификацию Д. Николаева, который выделяет фантастику сказочную и фантастику научную на основе оппозиции рационального и иррационального [244, с. 235–236]. Схожей позиции придерживается и В. Березин, который отмечает, что «в отличие от *science fiction*, где даже самые невероятные явления и события имеют научное – или псевдонаучное – обоснование, повествование в фэнтези строится по законам сверхъестественным, охотно используя магическую атрибутику» [118, с. 186]. Похожую идею мы встречаем в работах Р. Лахманн, которая пишет, что генезис «фантазма тесно связан с переработкой элементов тайных традиций. Однако в то же время дают о себе знать тенденции, стремящиеся к отаинствованию знания, недоступного в своей сложности, а следственно – внушающего опасения» [212, с. 111]. Таким образом, различием между фэнтези и научной фантастикой – при их схожести на уровне репрезентации странного, иного мира и выходящих за рамки привычного событий для автора и читателя – становится само обоснование фантастического в тексте. При этом важно отметить, что фантастика и научная фантастика развивается – и мы наблюдаем появление новых субжанров, в пространстве которых смешиваются элементы как научной фантастики, так и фэнтези и прочих субжанров (научное фэнтези, технофэнтези, киберпанк, стимпанк и проч.).

В разговоре о разграничении научной фантастики, утопии и фэнтези примечательно также замечание Дж. Ганна, который на основе связи создаваемого в тексте мира с реальностью выделяет «*literature of continuity*» (миметическая литература), «*literature of discontinuity*» (любая фантастика), «*literature of change*» (НФ) и «*literature of difference*» (фэнтези и готика) [цит.: 146, с. 22; 329, р. 12].

Очертив границы научной фантастики и учитывая существующую расплывчатость определения научной фантастики, необходимо теперь

подробнее проанализировать само явление НФ и выделить основные его характеристики.

В основе научной фантастики лежат «научность и экстраполяция» [146, с. 20]. Как отмечает В. Гопман, одним из главных свойств научной фантастики и научно-фантастического романа как жанра литературы в частности становится «исследование жизни социума и индивидуума, происходящие в них изменения под действием сдвигов в развитии науки и техники» [151, с. 623]. Здесь также примечателен тезис А. Азимова, заключающийся в том, что science fiction – это «социальный эксперимент на бумаге» [322, р. 192]. Тем самым, научная фантастика становится пространством анализа человека, социума или их взаимодействия с технологиями будущего. То есть в центре научной фантастики не столько тот самый фантастический элемент, сколько социальная реакция на неё. Потому жанровое своеобразие романа отражается в анализе действительности в хронотопе настоящего времени через сравнение с будущим, где и происходит действие произведения. Ряд важнейших признаков жанра выделил Цв. Тодоров, к примеру, подчеркнув значимость «колебаний читателя (отождествляющего себя с главным героем) относительно природы необычного события» [291, с. 126], акцентировав внимание на том, что «фантастическое предполагает не только существования странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения, которую пока можно определить отрицательно: она не должна быть ни “поэтической” ни “аллегорической”» [291, с. 31].

Назначение фантастики, как отмечал С. Бьюкатман, «состоит в том, чтобы тем или иным путем творить безграничную и несметную материю возвышенного опыта и таким образом вызывать ощущение преодоления человеческой конечности (и в соответствии с идеей возвышенного большинство произведений нацелено на распознавание и преодоление человеческих пределов)» [цит. по: 227, с. 109]. Научно-фантастические произведения, имеющие в структуре научное доказательное начало, так или

иначе, развиваясь в различной форме фантастической литературы, основаны на анализе и переработке сверхъестественного культурной составляющей той или иной эпохи. И этот анализ как создание новых пространств и новых проблем, анализ как эксперимент становится возможностью взглянуть на проблему будущего иначе читателю как индивиду и читателю как коллективу.

При этом важно заметить, что сам упомянутый эксперимент – особенно в контексте проблематики нашей работы – может производиться по-разному. И здесь необходимо обратиться к работе Е. Козьминой, посвящённой анализу фантастики начала XX века [195]. В неё исследователь конструирует классификацию, различающую научную фантастику, авантюрную фантастику, авантюрно-философскую фантастику.

Так, научная фантастика здесь предстаёт как корпус произведений, «сочетающих литературный сюжет с научными (или псевдонаучными) фрагментами; при этом произведение в целом приобретает публицистический характер» [195, с. 150], чьей целью становится популяризация научных достижений – текст в игровой форме рассказывал о новых научных достижениях. Жанровым выражением этой формы фантастики стали сциентема (схожая по форме с философемой М. Бахтина) и научно-фантастический очерк, ставший продолжением сциентемы (как пример, «Ракетой на Луну» Я. Перельмана и «Зелёная симфония» А. Беляева). Однако пограничность, гибридность этих жанров вызывала определённую сложность в их восприятии. Б. Ляпунов, который научно-фантастические очерки не считал научной фантастикой и относил их к научно-художественной литературе, отмечает «иногда бывает трудно отличить некоторые научно-фантастические рассказы от очерков, несмотря на формально названную их принадлежность» [222, с. 52]. Здесь также интересно замечание А. Беляева, который при анализе сциентем и очерков отмечал их стереотипичность и клишированность: «Рассказы писались по такому примерно трафарету. В выходной день трехдневки ленинградский

ученый летит в стратоплане на Памир посмотреть гелиостанции. Час-полтора – и он на месте. Осматривает гелиостанции и задает вопросы. Инженер отвечает. Когда вопросоответная лекция окончена, рабочий благодарит инженера и улетает обратно в Ленинград» [117, с. 425]. Тем самым, сциентемы и научно-фантастические очерки ввиду своего дидактизма впоследствии потеряли свою популярность и использовались только в популяризаторских целях.

Следующая жанровая форма – авантюрно-философская фантастика. Специфику этого жанрового образования Е. Козьмина выводит из оппозиции поэтики Г. Уэллса и Ж. Верна. Она отмечает, что «Г. Уэллс создал совершенно новую разновидность фантастической литературы, в то время как Ж. Верн продолжал традиции авантюрной литературы “классического” канона» [195, с. 152]. И разница заключается в «сюжетной ситуации, в характере эксперимента, испытания» [195, с. 152]. Если у Ж. Верна испытанию подвергается как герой, так и научная идея, то в текстах Г. Уэллса испытывается именно философская идея, отчего сама сюжетная ситуация обретает характер «антропологического» эксперимента. Тем самым, авантюрно-философский роман предстаёт сочетанием авантюрного сюжета и философской экспериментальности (и как подчёркивает исследователь, большинство текстов «научной фантастики» принадлежит именно к этому жанровому образованию) [195, с. 152]. Дополнительно Е. Козьмина отмечает, что авантюрно-философский роман появился через перенос «канонических авантюрных жанров [а именно географического романа, авантюрно-исторического романа, полицейского романа, романа-антиутопии] <...> в русло гротескно-фантастической традиции» [193, с. 17].

Авантюрная фантастика как третье в классификации жанровое образование можно назвать «антуражной фантастикой» [195, с. 153]. Она включает тексты, которые построены на традиции авантюрной литературы, а фантастический элемент здесь не играет существенной роли.

Таким образом, исходя из классификации Е. Козьминой, мы можем сказать, что в дальнейшем именно будем исследовать авантюрно-философский роман ввиду того, что подавляющее число анализируемых текстов – учитывая при этом и данное выше определение научной фантастики – относится именно к этому жанровому образованию. Однако в нашем исследовании во избежание терминологической путаницы мы будем придерживаться понятия «научная фантастика» для описания явлений, относящихся к авантюрно-философской фантастике, в виду того, что в настоящее время подобная литература имеет вполне определённый характер и чётко определяет собственные границы, тогда как классификация Е. Козьминой, на наш взгляд, применима именно к словесности начала XX века.

Кроме того, для дальнейшего исследования дополним данное выше определение: «научная фантастика – это литература когнитивного остранения, которая рационально репрезентирует познаваемый мир, являющийся иным по отношению к миру, окружающему автора [и читателя], экстраполирует на новую реальность радикальные изменения, проистекающие из научно-технического прогресса или регресса» [146, с. 26], и ставит перед собой задачу проведения антропологического и философского эксперимента.

Теперь необходимо, на наш взгляд, проследить развитие фантастики в отечественном литературном процессе и акцентировать внимание на традиции научно-фантастической, формирующейся в отечественной словесности с 1920-х гг. и до XXI вв. (от А. Беляева, В. Обручева до И. Ефремова, Вл. Крапивина, Б. Штерна, братьев Стругацких и др.).

1.2 Традиция научно-фантастической прозы в отечественной литературе XIX-первой трети XX вв.: генезис, этапы становления

Исходя из проанализированной теории фантастики и фантастического, можно сказать, что сам по себе фантастический текст появляется от вторжения и / или бытования инородного, странного, не принадлежащего миру автора, читателя элемента. Этот тезис позволяет предположить, что литература фантастическая в отечественном литературном контексте имеет давнюю историю. И здесь для дальнейшего рассуждения необходимо обратиться к упоминавшейся уже классификации Д. Николаева. В ней выделяются два типа фантастики: «фантастика сказочная и фантастика научная» [244, с. 235]. Принципом разделения становятся «изменения сущностных параметров реальности, связанных с особенностями диалектического (в научной) или метафизического (в сказочной) восприятия мира, и, соответственно, от принципа построения “иного” мира» [244, с. 235].

Следуя этой классификации, можно сказать, что отечественная сказочная фантастика (вынося фольклор за рамки как литературу стихийную, неавторскую) формируется в произведениях Н. В. Гоголя («Нос», «Портрет» и др.), О. И. Сенковского («Фантастические путешествия барона Брамбеуса», «Превращение голов в книги и книг в головы» и др.), А. К. Толстого («Семья вурдалака» и др.). В корпус отечественной (прото)научной фантастики, следуя классификации Д. Николаева, можно отнести повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», «Гробовщик», работы В. Ф. Одоевского «Игоша», «Орлахская крестьянка», «Косморама», А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», «Кровь за кровь», «Страшное гаданье», рассказ А. П. Чехова «Чёрный монах» и др. (Важно отметить, что указанные произведения условной научной фантастики отечественные литературоведы, к примеру, М. А. Турьян, относят к психологической фантастике.) И потому, на наш взгляд, необходимо расширить временные рамки развития научной

фантастики в отечественном контексте, в которой традиционно работы К. Э Циолковского, Е. И. Замятина, А. Н. Толстого, М. А. Булгакова и других видных литераторов первой половины XX века рассматривались в качестве основополагающих.

Так, уже в XVIII в. наблюдаются первые попытки конструирования фантастического повествования в отечественной литературе. Е. Харитонов в своей работе отмечает, что в рамках литературного процесса XVIII столетия «плодотворно развивались жанры и направления фантастики – утопия и антиутопия (М. Херасков, Ф. Эмин, М. Щербатов, В. Левшин), научная фантастика (“Дворянин-философ” Ф. Дмитриева-Мамонова)» [300]. Однако в контексте отечественной литературы эпохи романтизма фантастика не оформилась в единую и устойчивую жанровую форму. Отдельные её элементы можно проследить в произведениях классиков, однако их опыты в этом направлении ограничивались несколькими текстами (как пример, «Штосс» М. Ю. Лермонтова). Однако «литературный фон» эпохи неожиданно позволяет выявить произведения писателей второго и третьего ряда, где начинается формироваться и развиваться научная фантастика.

Именно XIX век стал одним из ключевых для развития и формирования базовых принципов научной фантастики, прототипа фантастики. Так, в 1818 году публикуется роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», которые многими исследователями рассматривается в качестве первого научно-фантастического произведения. Этому способствует сюжетное наполнение произведения, в котором встречаются мотивы «безумного учёного», научного эксперимента, а сама фабула заключается в создании чудовища или проведении эксперимента, где немаловажную роль играет описание научных методов. При этом необходимо подчеркнуть, что этот роман далёк от форм научной фантастики XX века: сюжет тесно связан с фольклором, развивается в рамках романтической традиции и реализует в себе готические элементы.

В России фантастика развивалась также через взаимодействие с мифологией, фольклором и в тесной связи с романтической традицией. В 1820-е гг. отечественная культура и общественная жизнь (особенно в двух столицах) осваивают различные элементы западной и особенно немецкой культуры и философии, в которых важное место занимает литература, развивавшаяся в русле романтической традиции, и научные изыскания, в частности идеи Франца Месмера и особенно его труды о «животном магнетизме». Растёт интерес к «сверхъестественному», актуализируется вопрос о взаимодействии литературы и науки, о чём говорят и научные работы XIX века [94].

В этом отношении отечественная литература и особенно литература русского романтизма испытывает сильное влияние литературы немецкой и особенно творчества Э. Т. А. Гофмана. При этом синтез традиций немецкого романтизма, идей Э. Гофмана и традиций отечественной литературы, русского фольклора, становится основой для появления *science fiction* в России.

Значимой фигурой для фантастики первой половины XIX века является и Антоний Погорельский (1787–1836), автор одной из первых литературных сказок в России – «Черная курица, или Подземные жители». В контексте нашей работы примечателен его цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), сконструированный по модели гофмановских «Серапионовых братьев». Повесть «Лафертовская маковница» (1825), входящая в цикл, при этом стала «первым в русской литературе опытом фантастического повествования романтического типа» [273, с. 591]. В этом цикле А. Погорельский, следуя традициям немецкого романтизма и идеям Э. Гофмана, не только формирует определённую сюжетную форму, которая предвосхищает находки Н. Гоголя и В. Одоевцева, но и актуализирует темы, связанные со сверхъестественным и актуальные в современном литературном процессе. Так, во вставной новелле «Пагубные последствия необузданного воображения», которая коррелирует с «Песочным человеком»

Э. Т. А. Гофмана на сюжетном плане, развиваются темы, связанные с темой двойничества и мифом о губительной статуе. Важным становится замечание М. Я. Турьян, которая проводя анализ указанной новеллы и соглашаясь с В. Э. Вацуро [136], отмечает: «русская фантастическая проза формировалась, в частности, на травестии готического романа, но травестируемый текст зачастую менял свои функции в соответствии с новым литературным заданием» [294, с. 329].

Указанный выше процесс взаимодействия, адаптации идей немецкой литературы под российские реалии, во многом формирующий литературное сознание начала XIX века, особенно ярко отражается в творчестве В. Ф. Одоевского (1803–1869) и особенно в рамках разрабатываемой писателем собственной «психологической фантастики» [224, с. 186]. К тому же важность рассмотрения творчества, по словам М. А. Турьян, заключается в следующем: «Одоевский важен здесь прежде всего как предшественник ряда тенденций, получивших позднейшее развитие в литературе, а во многом – и как зачинатель самого этого направления» [294, с. 8]. Опираясь на национальную специфику русской литературы и фольклора, В. Ф. Одоевский стремится отмежеваться от идей, присущих зарубежной романтической и готической традиции, и объединить в своих произведениях «народные поверья с девственной мечтой младенчества» [81, с. 366–367]. Разрабатывая идею «двоемирия» («Игоша», 1833), писатель совмещает в своих текстах народные поверья, фольклор и парапсихологию, формируя тем самым варианты «научной мистики» (как пример, психологический этюд «Орлахская крестьянка», 1842) [224]. Так, в мистической повести «Косморама» (1840), где реализуется идея «двоемирия», писатель обращается как на мистическом, так и на рациональном уровне к теме «способности человека пребывать в двух ипостасях» [294, с. 15] и связанной с этой идеей воздаяния, «круговой поруки». В дилогии «Саламандра» (1844), самом крупном фантастическом произведении писателя, по словам М. Турьян, писатель «уже окончательно формулирует свою художественно-

философскую и психологическую концепцию человека, сводя в один фокус то, что было им разработано раньше и что, конечно, не укладывается в рамки канонической мистико-романтической повести: проблема народного, “наивного” сознания, возможности инстинктивного и рационального познания мира, мистический и “физиопсихический” аспекты двоемирия» [294, с. 126].

Примечательно здесь, что творчество В. Одоевского, испытывая, по мнению исследователей [144], сильное влияние произведений Э. Т. А. Гофмана (в частности, схожесть можно наблюдать в общем принципе романтического противопоставления идеала и действительности и в использовании фантастического и ужасного, противопоставленного реальному или же «срастающегося» с ним), развивается по своим принципам. В. Одоевский, заимствуя мотивный и образный комплексы, сюжетные конструкции, трансформирует гофмановскую тему для реализации собственных идей, близких к философскому универсализму. В этом плане примечательно сопоставление новеллы Э. Гофмана «Огненный дух» и новеллы В. Одоевского «Сильфида». Так, в обоих текстах протагонисты (Виктор и Михаил Платонович) становятся свидетелями мистического видения – спящей девушки; сам образ этот интерпретируется как воплощение желаний героев. При этом девушка (Аврора у Гофмана и Сильфида у Одоевского) и сама мистическая ситуация в обоих текстах – результат усердного изучения алхимии и кабалистики. Однако принципиальное различие в двух произведениях заключается в том, что в тексте В. Одоевского возвышенное начало в образе Сильфиды оказывается главным, в то время как в «Огненном духе» Э. Гофмана Аврора становится воплощением опасного и губительного для Виктора порока. Религиозно-мистический символизм также реализован различно: если для В. Одоевского – это поэзия и гармония, то для Э. Гофмана фантастическое, рождающее мучительную страсть, сближается с категорией ужасного. Здесь также примечательно, что для героя В. Одоевского изучение алхимии и магии – это

акт рационалистический, способствующий расширению знания о мире; у Э. Гофмана кабалистический ритуал оказывается движением к собственной смерти. При этом В. Одоевский подчёркивает психологический момент текста, создавая ощущение у реципиента, что состояние Михаила Платоновича – это следствие чрезмерной работы.

Итак, можно сказать, что В. Одоевский конкретизирует «романтические» принципы Э. Гофмана, включая в произведения – при развитии гофмановской тематики – философский дидактизм. И уже в этом моменте, в отношении к текстам, которые можно условно назвать протофантастикой, необходимо отметить принципиальную разницу между зарубежной и российской science fiction, а именно особое внимание отечественных писателей к рациональности, отсутствие морализаторских интенций при описании различных экспериментов.

О. И. Сенковский (1800–1858) и его цикл «Фантастические приключения барона Брамбеуса» (1833) сыграли большую роль в формировании отечественной фантастической литературы. Однако исследовательский интерес к творчеству этого писателя, столь незначительный в советском литературоведении по причинам нелитературным и идеологическим, актуализировался только с начала 1990-х гг., когда выходят работы биографического и описательного характера [96; 207; 246; 292], где подчеркивается роль писателя в становлении отечественной фантастики. Как отмечает Ю. Медведев в статье «Свет над озером мрака»: «В русской фантастике первой антиутопией Ефремов назвал “Путешествие на Медвежий остров” О. Сенковского, которого я в ту пору еще не читал, поскольку преподаватели в Литинституте проклинали его как мракобеса и рутинера» [224, с. 106]. И там же добавляет, что «Путешествия» предстают явной антиутопией. Кроме того, цикл «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» становятся местом синтеза традиций народной культуры, площадного искусства, этнографического материала и рассуждений о социальном устройстве. Е. Тозыякова отмечает, что: «Повествовательная

маска барон Брамбеус явилась для Сенковского отправной точкой в моделировании особой игровой художественной реальности, где самым изощренным образом переплетаются разные эстетические позиции, сталкиваются противоположные литературные методы, господствует смеховая, пародийно-полемиическая, сатирическая, юмористическая стихии. В прозе Сенковского – барона Брамбеуса, имеющей ярко выраженный экспериментальный характер, на первом месте игра, парадокс, коллаж, уничтожение грани между фактом и вымыслом, свободные манипуляции материалом культуры» [292]. Особое взаимодействие и синтез художественного и научного, иронического и сатирического представлено во входящей в цикл повести «Ученое путешествие на Медвежий остров», в которую также включены элементы антиутопии. Сам факт «успешной гибридизации разножанровых элементов в пределах одного произведения» [224, с. 189], разработка многих тем, связанных с конструированием фантастического, антиутопического описания, характеризует О. Сенковского как одного из первых отечественных научных фантастов.

Утопические идеи в рамках художественного текста разрабатывал и А. Ф. Вельтман (1800–1870). Его роман «MMMCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека» (1833) предстаёт социальной утопией, бытописующей жизнь в 3448 году. Необходимо также сказать, что в творчестве А. Вельтмана фантастическое представлено не последовательно, в ряде произведений грань между фантастическим и реальным стирается (как пример – рассказ «Не дом, а игрушечка!», 1850, совмещающий в себе как реальных людей, так и фольклорных героев). Однако анализ произведений писателя даёт возможность выявить проблематику, сюжетные и художественные приёмы, которые получают большое распространение в XX веке. Так, в романе «Александр Филиппович Македонский. Предки Калимероса» (1836) писатель разрабатывает тему путешествия во времени задолго до «Машины времени» Г. Уэллса. Исходя из классификации Д. Николаева, творчество А. Вельтмана можно отнести к «сказочной фантастике», но совмещающей также и

элементы фантастики научной. Особенности текстов А. Вельтмана становятся: развитие фольклорной традиции (как пример, роман «Кощей бессмертный. Былина старого времени», 1833), романтической традиции с её переосмыслением в новом – фантастическом – ключе. И здесь особого внимания заслуживает новелла «Иоланда» (1837), где совмещается средневековая драма и фантастический элемент. Развивая тему трагической случайности, писатель конструирует детективный сюжет с мистико-фантастической завязкой и сравнительно прозаической развязкой, в чём можно увидеть одну из первых попыток создания фантастического детектива.

О. М. Сомов (1793–1833) в его «Малороссийских былях и небылицах» создаёт классическую фольклорно-мистическую фантастику, предвосхищающую произведения А. К. Толстого и Н. В. Гоголя. В своих текстах, которые можно определить как «сказочная» фантастика (по Д. Николаеву), писатель анализирует национальную культуру и национальное сознание. Так, в повести «Киевские ведьмы» (1833) О. Сомов разворачивает типичные фольклорные мотивы мистического повествования: свадьба на ведьме, бесовский шабаш, inferнальная пляска на Лысой горе. Однако финал в произведении реализуется в драматическом ключе: убийство ведьмой своего мужа (она выпивает его кровь «до последней капли») за нарушение запрета и смерть самой ведьмы. При этом сам психологизм и анализ характеров производится через конструирование «народного» образа (муж Катруси, Фёдор – удалой казак, идеал украинского казачества).

Говоря об истоках научной фантастики и развитии утопических идей, необходимо обратить внимание и на роман «Что делать?» (1863) Н. Г. Чернышевского (1828–1889), в котором – при явной его публицистичности – изображён образ идеального будущего России, построенный с использованием элементов научно-фантастической утопии. А. Битников отмечает: «В фантастических главах романа Чернышевского “Что делать?” (1863) проясняется социалистический идеал русской

революционной демократии, цель той революции, к которой звал роман. В них как бы заостряется философская и публицистическая проблематика главной “современной” сюжетной линии романа <...>. Вера Павловна видит во сне будущую Россию, за которую боролись герои Чернышевского. Счастливые люди при помощи “умных машин” строят прекрасные здания, преобразуют природу. Труд, быт, мораль, любовь людей будущего – образное воплощение представлений “партии Чернышевского” о духовном облике человека при социализме. У Одоевского мощный подъем науки и техники почти не влияет на совершенствование общественных форм. У Чернышевского впервые в русской литературе научно-технические мечтания соединяются с социалистическими представлениями о будущем» [130]. Разворачивая план общественного построения, Н. Чернышевский вносит свой вклад в развитие утопического жанра и традиции утопизма в отечественном контексте и в разговоре о модели идеального будущего уделяет большое внимание социальным и техническим аспектам образа, что, несомненно, можно интерпретировать как неосознанную попытку создания научно-фантастического текста.

Во второй половине XIX века ряд писателей обращаются к исторической тематике и экспериментируют с временными построениями в рамках произведений. Так, писатель и историк Г. П. Данилевский (1829–1890) в рассказе «Жизнь через сто лет» (1868) моделирует образ будущего, пытаясь предугадать последствия актуальных для писателя процессов. М. Л. Михайлов (1829–1865) создаёт очерк «За пределами истории. За миллионы лет» (1896), в котором конструируется образ доисторического прошлого, основанный на тезисах дарвиновской теории и игнорирующий «экстравагантные» теории и специфические представления о доисторическом развитии Земли. Подобный подход при создании указанного научно-фантастического очерка стал важным этапом для всей научной и научно-фантастической литературы.

К концу XIX века появляются произведения, которые так или иначе актуализируют темы мистицизма, научной фантастики и совмещают их с вопросами философии. Наука и научный подход становятся новым способом разговора на «вечные» темы. Так, А. Н. Апухтин (1840–1893) в фантастическом рассказе «Между смертью и жизнью» (1892) объясняет смерть актом переселения душ. Сам сюжет предполагает нетрадиционную точку зрения – князь Дмитрий Александрович Трубчевский мёртв, но душа его «издалека» созерцает всё то, что происходит после его смерти, и вспоминает прожитую жизнь. Трубчевский вспоминает и странный момент, когда старый французский замок, посещённый им во время путешествия, показался князю настолько знакомым, что он мог ориентироваться в нем лучше, чем его хозяин. Трубчевский приходит к мысли о переселении и перерождении души. Так и происходит: в конце рассказа он описывает своё рождение и его мысли прерываются, когда он осознает, что снова появился в этом мире младенцем.

В конце XIX века начинается и массовое увлечение зарубежной научно-фантастической литературой и особенно произведениями Жюль Верна. И примечательным здесь оказывается рассказ К. К. Случевского (1837–1904) «Капитан Немо в России: Глава из Жюль Верна, никем и нигде не напечатанная» (1897), который представляет собой попытку «продолжить» популярный роман, что также можно рассматривать и как продолжение (начиная с «Дон Кихота») и утверждение традиции условной фанатской литературы (fan fiction).

Особое место в отечественной (прото)научно-фантастической литературе занимает К. Э. Циолковский (1857–1935). Как отмечает Б. Ляпунов: «Циолковского Александр Беляев назвал первым научным фантастом. И это действительно так: никто до него не смог столь впечатляюще и, главное, с предельной научной достоверностью описать и первые шаги в Космос, и самые дальние перспективы покорения человеком Вселенной» [219, с. 134]. Будучи талантливым исследователем,

К. Циолковский в своих произведениях (повести «На Луне», 1887, «Грёзы о Земле и небе», 1895, «Вне Земли», 1916 и проч.) старался совместить научный подход и художественную практику, отчего его произведения и характеризуются как первые полноценные научно-фантастические тексты. Писатель, не опираясь на готическую традицию и фокусируясь на научном аспекте как основном в тексте, почти вслепую создавал новую литературную форму, целью которой было максимально понятное объяснение сложных научных явлений. «Если в очерках “На Луне” и “Грезы о Земле и небе” Циолковский еще не заботился о реалистическом обосновании сюжета, изобразив пребывание вне Земли лишь как условное допущение (например, все, что описано в очерке “На Луне”, происходит во сне), то более поздняя повесть “Вне Земли” имеет уже развернутую фабулу, связанную с перипетиями межпланетного полета на составной пассажирской “ракете 2017 года” и организацией “эфирной колонии”. Тем не менее и занимательность, и вообще художественность для Циолковского-фантаста отступали на второй план перед доступностью и достоверностью» [130].

Особого внимания в творчестве К. Циолковского заслуживают его околонаучные очерки, в которых писатель конструирует образы мира будущего, где человек смог покорить космос. Так, в очерке «Цели звездоплавания» (1929) писатель представляет целый ряд теорий, основанных на научных допущениях, и конструирует образ будущего на «научном» языке. В повести «Приключения атома» (1917–1920) К. Циолковский описывает свои философские представления о жизни, социальном устройстве общества, космосе, строении вселенной. Так, Н. Гаврюшин отмечает, что взятые «по отдельности, вне своего исторического контекста и индивидуально-психологических особенностей творчества, атомистические идеи Циолковского могут показаться малоинтересными и порой даже курьезными. Но рассматриваемые во внутренней взаимосвязи и как необходимый элемент его мировоззрения в целом, они являют собой замечательный пример стремления ученого к

созданию целостной, монистической и универсальной концепции мироздания в рамках механистического материализма и свидетельствуют о стихийно возникавших у него диалектических идеях, противоречащих этой концепции» [141].

Так, форма научной фантастики для К. Циолковского становится способом разговора с большим количеством людей (что особенно актуально для пост-революционной эпохи) о развитии науки. Художественный текст предстаёт способом хранения, систематизации теорий и гипотез, не имеющих под собой твёрдой доказательной базы, и их популяризации. Как отмечал сам К. Циолковский: «Сначала неизбежно идут: мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет. И уже в конце концов исполнение венчает мысль. Мои работы о космических путешествиях относятся к средней фазе творчества» [306, с. 3]. И это только подчёркивает особую связь между научным и художественным элементами в творчестве писателя. Научная фантастика становится здесь неотделимой от самих научных поисков Циолковского-исследователя. В определённой степени можно сказать, что фантастические тексты К. Циолковского представляют собой фантастику научно-популярную. Писатель вводит в качестве сюжетообразующего элемента фантастическое допущение, которое не конфликтует с научной теорией, но ярче её «высвечивает», дополняет её. Так, теория в текстах К. Циолковского находит продолжение как в научных умозаключениях, так и в рамках научно-фантастических предположений. И здесь примечательно замечание Р. Хайнлайна, идейного наследника К. Циолковского, стремящегося к чистоте жанра, очищенного от эзотерики, готики или утопии: по мнению фантаста, вымысел в *science fiction* не должен искажать зафиксированных фактов: «Более того, в том случае, когда рассказ требует использовать теорию, противоречащую какой-то уже признанной теории, то вновь выдвинутая теория должна быть представлена как достаточно вероятная и должна учитывать уже установленные факты, давая им убедительное объяснение» [335, р. 91].

Однако подобный принцип создания текста и работы с научными элементами, заложенный одним из ключевых основателей жанра научной фантастики в России, не стал общепризнанным как в отечественной литературе, так и в зарубежной. Так, в контексте русской литературы образуется два разных стиля организации научной фантастики. Первый акцентирует внимание на описательности и художественности («Аэлита» А. Толстого и др.), во многом следуя традиции зарубежной фантастики и в частности произведениям Ж. Верна и Г. Уэллса. Второй тяготеет к анализу научных теорий, включению научного дискурса в качестве основы художественного текста («Лаборатория Дубльвэ» А. Р. Беляева и др.).

Начало XX века как момент перестройки основ общественного устройства способствовало и развитию литературных форм. Идеи создания нового мира, нового человека, освоение новых территорий и внедрение новых технологий, идеи русского космизма (В. Соловьёв, К. Циолковский, В. Вернадский и другие) и социалистических утопий (от Чернышевского и Французской коммуны) и их реализация – всё это в эпоху больших исторических свершений стало фоном и материалом для литературной рефлексии. И послереволюционные годы явились плодотворным временем развития научной фантастики, она получает новый толчок лирико-романтическая традиция, в это время создаются – как отклик на новый миропорядок – первые антиутопии. Характерным стало появление новых литературных форм, в том числе гибридов (уже упоминавшиеся сциентема, научный очерк), экспериментальных видов прозы, отчего происходит трансформация жанров отечественной прозы и начинается стихийный процесс «изобретения» жанровых обозначений.

Необходимо отметить, что термин «научно-фантастический» в отечественной литературной критике появляется ещё в 1910-е гг. и закрепляется к концу 1920-х. Сначала в журнале «Мир приключений» (1910–1918, 1922–1930) П. П. Сойкина (в 1910 году в № 9 роман «Первые люди на Луне» Г. Уэллса вышел под жанровым обозначением «научная фантастика»

[178]), а затем и в качестве подзаголовка произведений у таких писателей, как А. Р. Беляев, Е. И. Замятин, Я. И. Перельман (особенно примечателен здесь «Завтрак в невесомой кухне», 1914 Я. Перельмана).

По классификации О. Дрябиной, постреволюционный период (1920-е гг.) стал одним из ключевых для развития научной фантастики [167, с. 33]. Научная фантастика в этот период становится одним из ключевых жанров отечественной литературы: через сознательную установку на эксперимент и поиск оригинальных средств художественной выразительности она реализовывает новые формы репрезентации научного знания. Формируется определённая модальность литературного чтения (во многом сформированная журналами «Природа и люди», «Мир приключений») и новый тип читательского воображения. Как отмечает А. Зубов: «Соположение на страницах журнала “Природа и люди” текстов художественного, естественнонаучного и публицистического характера было связано с решаемой издателями просветительской задачей. Так, читатели могли насладиться фантастическим романом о полете в космос, о мире микроорганизмов или о существовании жизни на Марсе, а из расположенного рядом же научно-популярного текста узнать, действительно ли и в какой мере все эти сюжеты соотносимы с фактами, установленными современной наукой» [177, с. 14]. Кроме того, по мысли Д. Николаева, одной из особенностей развития русской литературы в 1920–1930-е годы является возрастающая роль дистанцированной прозы. Авантюрная, фантастическая, историческая проза перестают рассматриваться как периферийные эпические формы» [244, с. 47]. Научная фантастика становится новым полем художественного высказывания: к жанру обращаются видные отечественные писатели (В. Брюсов, А. Грин, А. Куприн, А. Толстой) и крупные учёные (В. Обручев) [168, с. 33], через жанр в литературу входят новые писатели (А. Р. Беляев, А. А. Богданов, М. А. Булгаков и др.).

А. С. Грин (1880–1932), синтезировавший методы А. Белого, Дж. Конрада, Э. Гофмана и способствовавший формированию лирико-

романтической традиции в русской литературе, конструировал в своих произведениях специфическую вселенную, наполненную множеством миром, в пространстве которых осмысливаются «вечные» проблемы и репрезентуются этико-философские воззрения писателя. Оказывая существенное влияние на научно-фантастическую традицию (так, примечательны параллели «Блистающего мира», 1923 Грина и «Ариэль», 1941 Беляева) и используя элементы научного повествования в конструировании собственных сюжетов, А. Грин стал крупнейшей фигурой романтико-фантастического направления русской литературы. Например, в рассказе «Судьба, взятая за рога» (1914) при описании несчастного случая и семейной коллизии используется научно-фантастическое допущение (неудачная попытка суицида способствует исцелению слепоты), которое при этом в определённом контексте не отрицает принципов актуальной для писателя науки и медицины.

А. А. Богданов (1873–1928) является одним из первых писателей, разрабатывающих классическую форму научной фантастики. Его романы «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912) оказали существенное влияние на формирование и развитие советского научно-фантастического романа. «Красная звезда» и – её прямое продолжение – «Инженер Мэнни» представляют собой историю о построении социализма на Марсе и во многом могут быть рассмотрены в качестве «социалистической» утопии, где большую роль играет подчёркнутая идеологизированность и яркий революционный подтекст. Как отмечает К. Иванов, писатель, обращаясь к утопическому жанру, создаёт «апологию социальной утопии со сложной рефлексией в отношении главной проблемы социализма – возможности непротиворечивого сочетания социального порядка и индивидуальной свободы» [181]. Включая протагониста (революционер Леонид) в новое пространство, писатель наблюдает с его точки зрения на устройство «идеального» мира, в который он сам не может вписаться. Таким образом, Марс для А. А. Богданова становится экспериментальной площадкой,

пространством исследования, показывающее, что современный для писателя человек ещё не готов к идеальному с точки зрения социализма обществу. В немногочисленных рассказах А. Богданов также поднимает и философские проблемы. Так, в рассказе «Празднике бессмертия» (1914) сказочный мотив вечной жизни приобретает явный готический и ироничный оттенок – уставший от бесконечной жизни гениальный химик Фриде пытается покончить с собой.

А. Н. Толстой (1883–1945) является одним из ключевых представителей отечественной литературы и научной фантастики 1920-х гг. в частности. Так, несмотря на публикацию большого количества произведений, близких к «Аэлите» (к примеру, «Пылающие бездны», 1924 Н. Муханова, «Межпланетный путешественник», 1924 В. Гончарова, «Аргонавты Вселенной», 1926 А. Ярославского, «Планета Ким», 1930 А. Палея и пр.), именно «изучение творческого опыта А. Н. Толстого как одного из крупнейших деятелей отечественной культуры XX в., в силу многих причин сконцентрировавшего в себе важнейшие закономерности своей исторической эпохи, значительно расширяет и обогащает наши представления о реальном содержании русской литературы указанного периода, ее истоках и перспективе развития» [203]. И являясь продолжателем традиции, заложенной А. Богдановым, Алексей Толстой модернизирует её. Роман «Аэлита» (1922) – как в жанровом, мотивном (путешествие на другую планету, идеи социалистического строительства; распространение революционной идеи за пределы Земли), так и в тематическом плане (наука и космос, революция и социализм) – расширяет проблематику и художественные наработки «Красной звезды», закладывая элементы, которые близки и для специфического жанра космооперы. Кроме того, «в отличие от романа Богданова, который слишком изобиловал философскими и производственными вопросами, роман Толстого больше пленял читателей своим авантурным сюжетом <...> условный жанр научно-фантастического романа (и вариации на эту жанровую тему) был очень популярен в СССР в

двадцатые годы: к этому жанру обращались М. Шагинян, В. Катаев, И. Эренбург и другие» [258]. К тому же если «Красная звезда» представляла собой попытку анализа нового – утопического, социалистического – общества в его кризисный момент (проблема перенаселения), то «Аэлита» демонстрировала само становление этого общества через социалистическую революцию, разрушающую общественный строй, основанный на синтезе феодализма и капитализма. Таким образом, можно сказать, что А. Богданов в своих романах исследовал предполагаемое будущее социализма через «апологию социальной утопии», а А. Толстой в свою очередь анализировал социалистические тезисы через их противопоставление с капиталистической системой. Но необходимо также отметить, что «Аэлита» в определённой степени синтезировала наработки А. Богданова, К. Циолковского и традицию авантюрной литературы, что способствовало куда больше популяризации самой идеи изучения космоса. Подобное относится и к роману «Гиперболоид инженера Гарина» (1927), где среди прочего писатель использует и развивает классический для научной фантастики мотив «луча смерти» (который впервые в отечественной литературе появился в романе «Лучи смерти», 1924 Н. Карпова).

В. А. Итин (1893–1838) в своём утопическом романе «Страна Гонгури» (1922), который может считаться первым опубликованным советским научно-фантастическим произведением, конструирует образ коммунистического будущего, характеризующегося идеализацией труда, коммунистического устройства как такового. Кроме того, роман имеет сложную хронотопическую организацию текста: время и пространство в «Стране...» меняется быстро, повествование может переноситься как на несколько лет вперёд, так и назад всего за пару страниц. При этом здесь важно замечание В. Яранцева, который считает, что «Страна...» – «иносказание жизни Итина, его “Я”, чуждавшегося внешнего, событийного, стремившегося выстроить главные события своей жизни внутри своего сознания. А фантастика выполняла только служебную, вспомогательную

роль. Главные слова-понятия повести – “сон”, “дух”, “душа”, “мозг”, и все события повести построены по логике сна, т.е. алогично, непредсказуемо» [319]. То есть фантастический элемент и фантастическое пространство становятся способом разговора на прочие темы. Но при этом нельзя отрицать влияние повести В. Итина (как и прочих научно-фантастических утопий) на дальнейшее развитие этого жанра.

С. Ф. Буданцев (1896–1940) в научно-фантастической повести «Эскадрилья Всемирной Коммуны» (1925) также конструирует будущее молодой страны Советов, но фокусируется не на абстрактных, а на вполне конкретных исторических перспективах. В повести предполагается, что 1934–1936 гг. случится очередная Мировая война, которая перерастёт в мировую революцию с последующей победой пролетариата и установлением «Всемирной Коммуны». Конструируя утопическое коммунистическое будущее, писатель не только создаёт текст, верный партийной логике и идее мировой революции, но и разрабатывает важные элементы научной фантастики, среди которых и классический образ безумного учёного, который и развязывает войну.

Роман Е. И. Замятина (1884–1937) «Мы» (1920), являющийся первой антиутопией, которая оказала влияние на «1984» Дж. Оруэлла, и «О дивный новый мир» О. Хаксли, – стал ответом на многие «революционные» художественные проекты-утопии, будь то «Красная звезда» А. Богданова или «Экспресс. Сибирская фантазия» (1916) А. Гастева, и в то же время – рефлексией реализации самих социалистических идей. Кроме того, само художественное пространство текста становится местом реализации научно-фантастической парадигмы (антураж, хронотоп, ряд композиционных элементов и т.д.). Элементы фантастического также реализуются писателем и в «Рассказе о самом главном» (1923). Также важно отметить и общий интерес Е. Замятина к фантастической литературе: так, писатель работал над исследованием творчества Герберта Уэллса и выпустил статьи «Герберт Уэллс» и «Генеалогическое древо Уэллса» [173]. Прозаик связал научную

фантастику с классической литературой, акцентируя в своих произведениях внимание на сюжетном плане и гуманистическом пафосе, социальном предвидении, сочетая фантастические элементы и сатиру и иронию. Без сомнения, можно сказать, что теоретические и художественные наработки писателя нашли продолжение в произведениях И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, В. Войновича, В. Аксенова и др.

М. А. Булгаков (1891–1940) продолжал развитие научно-фантастической традиции и популяризировал многие элементы научно-фантастического. Так, в повести «Собачье сердце» (1925) реализуются мотивы научного эксперимента, опыта над животными, а главным героем является профессиональный учёный, стремящийся «перехитрить» жизнь и найти лекарство от старости (что во многом сходится с утопическими проектами первых годов советской власти). Повесть «Роковые яйца» (1925) также включает в себя мотивы эксперимента, опытов над животными, а одним из героев является учёный. Б. Соколов писал: «Одним из источников фабулы повести послужил роман знаменитого британского фантаста Герберта Уэллса “Пища богов”. Там речь идет о чудесной пище, ускоряющей рост живых организмов и развитие интеллектуальных способностей у людей-гигантов, причем рост духовных и физических возможностей человечества приводит в романе к более совершенному миропорядку и столкновению мира будущего и мира прошлого – мира гигантов с миром пигмеев. У Булгакова, однако, гигантами оказываются не интеллектуально продвинутые человеческие индивидуумы, а особо агрессивные пресмыкающиеся» [280]. Однако здесь писатель включает фантастические элементы в авантюрное повествование. При этом, как отмечает Т. Давыдова, «с помощью сатирического и фантастического гротеска, деформирующего современность и одновременно глубоко вскрывающего тенденции её развития, Булгаков поставил острые социально-политические и нравственно-философские проблемы <...> [он] не приемлет революционное насилие, диктатуру черни, пришедшей к власти после Октября, опасается за судьбы русской культуры и науки» [162]. Тем

самым, научная фантастика становится для писателя тем самым полем антропологического эксперимента, позволяющего ему рассмотреть новое мироустройство и роль человека в нём с нового угла.

А. Платонов (1899–1951), продолжая традицию замятинского «Мы», создаёт социальные антиутопии «Чевенгур» (1929) и «Котлован» (1930), в которых сочетается рефлексия актуального для писателя состояния страны, анализ до- и постреволюционного общества и в то же время тезисы о механизации человека и гуманизации машины. В научно-фантастических рассказах «Маркун» (1921), «Лунная бомба» (1926), повести «Эфирный тракт» (1927) и др. проповедуются идеи трансформации окружающего мира человеческими усилиями, поднимается проблема научного познания мира, главными героями становятся учёные, способные создавать и уничтожать целые миры. При этом в произведениях писателя появляются специфические элементы научной фантастики, как например, идея «нового человека» как «бессмертной плоти», синтезирующей в себе идею «энергетической» неорелигии Платонова – в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923). Тем самым, научная фантастика становится важным элементом в художественном комплексе, создаваемом в произведениях А. Платонова, где технико-мистической утопия служила пространством социокультурного эксперимента.

И. Г. Эренбург (1891–1967) в романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922), используя традиционные мотивы научной фантастики, моделирует – через сатиру – образ будущего, в котором писатель предсказал ряд явлений (голокоост, ядерное оружие и проч.). Главным героем здесь является Хулио Хуренито, который считает себя мессией нового мира и проповедует «ненависти к настоящему» и грядущее его уничтожение. Схожий мотив уничтожения старого мира детально реализовывается и в романе «Трест Д.Е. История гибели Европы» (1923), где сюжет обретает ярко идеологическую окраску. Также необходимо упомянуть и рассказ «Ускомчел» (1922), в котором И. Эренбург, предвосхищая «Собачье сердце»

М. Булгакова, касается темы создания искусственного человека – «Усовершенствованного Коммунистического Человека» – что по сюжету приводит к появлению морального урода.

В. А. Обручев (1863–1956), геолог, палеонтолог, ориентируясь на традицию К. Циолковского, создаёт научно-фантастические романы (в частности, «Плутония», 1916, «Земля Санникова», 1926), опираясь в первую очередь на научную основу. Сюжет «Земли Санникова», основанный на мифе и научном допущении, охватывает широкий пространственно-временной пласт, в центр которого автор помещает фантастический народ – онкилонов. В. Обручев синтезирует в тексте элементы приключенческого, научно-фантастического, реалистического жанров и модернизирует традицию НФ в русле западно-европейской литературы, так как нельзя отрицать влияния Жюль Верна и Артура Конан-Дойля на формирование писательского мировоззрения. Примером указанного также может служить роман «Плутония», при создании которого В. Обручев опирался на тексты вышеупомянутых писателей.

Ю. А. Долгушин (1896–1989) в своём романе «Генератор чудес» (1939) продолжает традицию беляевского «Прыжка в ничто» и сборника «Изобретения профессора Вагнера». Здесь центральной темой становится осмысление учёным-создателем своего творения и ответственность за него перед миром. Как отмечает А. Бритиков, «книга Долгушина несколько перегружена специальными сведениями и “технологическими” эпизодами (что сближает ее со сложившимся поздней фантастико-производственным романом). Интересно задуманная антифашистская сюжетная линия в общем банальна. И вместе с тем вот уже три десятилетия этот роман заслужено пользуется успехом. В нем не только основательней разработана гипотеза, положенная в основу “Машины ужаса” [Владимира Орловского] и “Властелина мира” [Александра Беляева], но и развит самый тип романа открытия. Здесь история изобретения – история характеров и судеб, изображенная с внутренней, интеллектуально-психологической стороны»

[129]. Кроме того, Ю. Долгушин как литературовед исследовал научную фантастику как литературное явление: одной из самых известных его работ является книга «Поговорим всерьёз» (1954), где анализируется роль научной фантастики в жизни общества: «фантастика, вопреки сложившемуся в советской литературе мнению, необходима и нужна читателям, фантастика будит воображение, что именно она, как ничто другое, даёт понять, что наука – это вовсе не сумма школьных или институтских знаний» [318].

Первый период развития отечественной и – в частности – советской фантастики, характеризуемый попытками через художественный эксперимент найти новый язык для новых явлений, созданием «литературы крылатой мечты», создающей утопические проекты нового мира, и написанием антиутопий, предсказывающих фатальность подобных проектов, завершается в 1930-е [167, с. 33]. Это связано во многом с трансформацией советских литературных институтов, искусственной гомогенизацией литературного процесса и утверждения соцреализма (с его вниманием к бытовому измерению) как единственно верного художественного метода. Эпоха «литературы крылатой мечты», эпоха утопий и антиутопий, попыток художественно осмыслить новое время и найти для него внятный язык завершается.

1.3 Развитие отечественной научной фантастики во второй половине XX столетия

Во второй период развития отечественной научной фантастики – 1940–1950-е гг., согласно О. Дрябиной [167, с. 34], – жанр оставался на периферии литературного процесса, вызывая интерес отнюдь не у исследовательской, но у массовой читательской аудитории. В это время оформляется фантастика «ближнего прицела», которая характеризуется «приверженностью к описанию сугубо конкретных проблем, тесно связанная с решением задач, поставленных очередным Съездом» [167, с. 34]. Подобный подход

распространяется не только на литературную фантастику, но и на кинематографическую. Так, примечательным здесь выглядит воспоминание П. Клушанцева по поводу постановки фильма «Дорога к звёздам» (1957): «В Главке сценарий прочли и сообщили, что считают тему не злободневной. Человек выйдет в космос лет через сто-двести, а сейчас темы более важные, например, проблема повышения урожайности сахарной свёклы» [190, с. 158].

Примечательным в этот период является творчество С. М. Беляева (1883–1953) и особенно его романы «Приключения Сэмуэля Пингля» (1945) и «Властелин молний» (1947). Испытывая влияние «Гиперболоида...» А. Н. Толстого, рассказов А. Р. Беляева, писатель включает в свои тексты схожие элементы, детективные штампы, стремится к энциклопедичности (примечателен здесь повесть «На десятой планете», 1945 и др.) и при этом разрабатывает идеи «произведения конкретной мечты», будь то биологические опыты или же попытки получить дополнительный источник энергии (электричество из земной атмосферы). Анализируя научную фантастику с 1917 по 1991 гг., А. Бритиков отмечал в творчестве С. Беляева следующие особенности: «Склонный к переимчивости С. Беляев в данном случае повторял и самого себя, предвосхищая эпидемию переделок в фантастике 1950-х годов. Шлифовалась не научная основа, а беллетристическая конструкция. Каждая глава обязательно обрывается “на самом интересном”, на каждой странице читателя ошарашивают жуткие сюрпризы. Критика отмечала, что герои С. Беляева без усталости твердят о любви к родине, фашистская разведка терпит поражение за поражением, а Красная Армия в первые дни войны, шутя и забавляясь, уничтожает врагов» [129]. Размышляя о романе «Властелин Молний» А. Бритиков отмечает, что это «типичный роман тайн вроде ранних романов С. Беляева “Радио-мозг” и “Истребитель 2Z”. Чаще же “производительность” фантастического материала выражалась в тематике и коллизиях, героях и конфликтах, родственных производственному роману о современности» [129].

Н. Н. Плавильщиков (1892–1962), продолжая традиции Э. Циолковского и В. А. Обручева, через свои художественные опыты популяризировал науку. Его тексты малохудожественны, содержат обширный терминологический словарь, не изобилуют метафорами и сравнениями. К примеру, повесть «Недостающее звено» (1945), соотносящаяся с «Белым дикарём» А. Р. Беляева и «Затерянным миром» А. Конан-Дойля, становится попыткой через художественные средства и авантюрный сюжет представить основные положения эволюционной теории.

Существенные изменения произошли в 1957 году, в связи с запуском первого спутника земли и общим процессом трансформации культурного процесса в рамках «оттепели». В этом году публикуется роман И. Ефремова «Туманность Андромеды», который не придерживался принципов фантастики «ближнего прицела» [167, с. 34]. Именно с этого момента, согласно О. Дрябиной, начинается третий этап развития отечественной НФ. В научной фантастике важной и ключевой темой становится космос, включающий в себя проблемы колонизации других планет, встречи с инопланетным разумом и проч. На фоне общего спора «физиков» и «лириков» определяется и дискуссия о предназначении и принципах научной фантастики. Так, «Физики» (Г. Альтов и др.) считали, что научный компонент текста, «научная идея, новизна открытия» должны быть основной доминантой научно-фантастического произведения; «лирики» (Ст. Лем, братья Стругацкие и др.) считали литературные законы первичными для создания произведения [167, с. 34]. Однако в 1970-е гг. вместе со сменой политической формации сворачиваются и процессы, запущенные эпохой «оттепели»: ужесточается цензура, публикация фантастики концентрируется в центральных издательствах «Молодая гвардия» и «Детская литература», региональные издания работали по квоте и публиковали не больше одной книги фантастики в год [167, с. 35]. «1970-е года стали периодом развития двух потоков литературы – официальной и второй культуры» [243, с. 8]. При этом фантасты старались остаться в поле «видимой», официальной

литературы, что вынуждало их – для работы над социальными, философскими темами – всё чаще обращаться к иносказанию. Можно сказать, что советская научно-фантастическая проза сохраняла свою форму и оставалась «консервативным» жанром: начиная с 1920-х гг., она как часть приключенческой литературы была обязана наряду с авантюрным, научным пластами включать также и пласт политический, отвечающий за «воспитание» читателя.

Центральной фигурой научной фантастики этого периода, особенно 1960-х гг., становится И. А. Ефремов (1908–1972). П. Чудинов в монографии, посвящённой писателю, справедливо отмечает: «Богатое литературное творчество И. А. Ефремова – тема специальных исследований. Здесь лишь следует подчеркнуть, что лейтмотив его творчества – логика науки и фактов. В этой связи “два полюса” творчества И. А. Ефремова – ученого и писателя – составляют единое целое. При этом для И. Ефремова-писателя особенно характерна экстраполяция науки в литературу. Это экстраполяция высшего порядка, которую проводит ученый, идущий в ногу с достижениями науки. Отсюда возникает тесный сплав науки и фантастики. Он, в свою очередь, рождает новые идеи и наталкивает на поиски решений уже чисто научных или технических проблем» [311, с. 16]. Писатель в своих произведениях синтезирует научные факты, теории, символы и специфический художественный мир. Научная фантастика становится для И. Ефремова способом разговора о научных теориях, прогнозах, методом их популяризации. И в этом он продолжает традиции К. Циолковского. Как подчёркивает Е. Мызникова в своём диссертационном исследовании [235], И. Ефремов разрабатывал «квазинаучную методологию», которая позволяла научной теории, проходящей через художественную сферу, становиться частью официальной науки. Главным художественным наследием И. Ефремова является цикл «Великое кольцо», который объединяет повесть «Сердце змеи» (1958), рассказ «Пять картин» (1965) и романы «Туманность Андромеды» (1957), «Час быка» (1968). Как указывают Э. Боровишки и

Г. Гречко, «в романе “Туманность Андромеды” Ефремов наметил далекие перспективы космонавтики, кибернетики, биохимии, медицины, убедительно показал победу Разума над силами мироздания, впервые попытался нарисовать картину высокоразвитого коммунистического общества, объединившего все человечество» [121]. Разрабатывая утопический жанр, писатель синтезирует опыт предшественников, основные мотивы западноевропейских научно-фантастических текстов, и вписывает в текст широкий круг существовавших на тот момент научных теорий и допущений. Кроме того, И. Ефремов в пространстве фантастического текста анализирует и более общие темы. Как пример можно указать роман «Лезвие бритвы», где исследуется психология человека и поднимается тема контроля над научными исследованиями и ответственности учёного перед миром. Как отмечает Е. Мызникова, «эволюция, совершенствование и совершенство как крайний предел эволюции являются основополагающими идеями научно-художественной концепции И. А. Ефремова. Согласно авторской концепции, синтетичность познания (взаимодействие точных и гуманитарных наук, науки и искусства и т.п.) может стать одной из высших ступеней эволюции человечества» [235].

Г. И. Гуревич (1917–1998), литературовед, критик, писатель, в начале своего творчества придерживался классической линии развития фантастического текста в рамках идейно-тематического содержания: в основе его произведений лежит необыкновенное открытие, писатель популяризирует науку и исследования во всех областях научного знания («Погонщики туч», 1948, «Подземная непогода», 1956 и др.). Однако в дальнейшем творчество Г. Гуревича становится более многожанровым, писатель расширяет тематический диапазон своих произведений. В этом контексте примечательно то, что в научно-фантастическом рассказе «Человек-ракета» (1946), написанном совместно с Г. Ясным, в повестях «Опрятность ума» (1970), «Когда выбирается я» (1972) и др. прозаик неосознанно формировал определённый аналог супергеройской западной

прозы, в чём писатель сближается с А. Беляевым и его романами «Человек Амфибия» и «Ариэль». Также прозаик пишет масштабную утопию «Мы – из Солнечной системы» (1965), ряд аналитических научно-фантастических произведений («Только обгон», 1985, «Учебники для волшебника», 1985 и др.). Кроме того, Г. Гуревич, исследовавший научную фантастику, создал широкий ряд фантастиковедческих, литературно-критических работ. Его проза, наряду с текстами И. А. Ефремова, пользовалась огромной популярностью в советское время.

Д. А. Биленкин (1933–1987) работал в рамках малой прозы. Рассказы писателя, особенно поздние, отличаются глубоким психологизмом, попыткой сквозь призму научно-фантастического антуража проанализировать поведение и внутреннее состояние человека («Кем ты станешь?», 1974, «Узы боли», 1981, «Время сменяющихся лиц», 1985 и др.). При этом, работая с традиционными для жанра сюжетами и темами (будь то необыкновенные открытия, психология исследователей-фанатиков и т.д.), Д. Биленкин подчёркивал свою преемственность, что особенно видно на примере ранней прозы писателя («Усилитель памяти», 1959 и др.) и что не мешало ему разворачивать сюжеты своих произведений в явном ироническом модусе («Преимущество широты», 1967 и др.). Самой крупной работой прозаика является цикл «Приключения Полынова» (1966–1985), который, подобно циклу «Лакки Стар» Айзека Азимова или «Рассказов о пилоте Пирксе» Станислава Лема, повествует о герое будущего – человеке, обладающем незаурядными интеллектуальными способностями, способном бороться со злом, решать таинственные загадки на фоне научно-фантастической действительности. В своих повестях Д. Биленкин обобщил опыт психолого-фантастической, приключенческой прозы, с которой экспериментировал на протяжении всей своей жизни, попытался ввести в повествование элементы антиутопии, детективного сюжета.

В. Д. Михайлов (1929–2008) начинал как реалист, сатирик и только в 1960-е полностью обратился к жанру научной фантастики. Как отмечает Е.

Харитонов, «первые книги В. Михайлова – “Особая необходимость” (1963), “Люди Приземелья” (1966), “Люди и корабли” (1967), “Ручей на Япете” (1971) – формально выдержаны в стилистике “твёрдой” (естественнонаучной) научной фантастики, а “генеральная” тема творчества – “Человек и Космос”. Но даже эти ранние вещи выделялись довольно редким для НФ того времени вниманием к психологии поступков героев, остроте ситуаций, заданностью нравственных коллизий» [301]. Тем самым, можно сказать, что для В. Михайлова при всём пристальном внимании к фантастическому элементу он становится только средством для разворачивания социальной проблематики. Так, в романе «Дверь с той стороны» (1974) научно-фантастический антураж (космический корабль, антивещество, полёты к звёздам и пр.) предстаёт фоном, на котором акцентируется внимание на отношения людей внутри замкнутого пространства, на их социальные противоречия. В повести «Стебелёк и два листка» (1984), отличающейся подчёркнутой лиричностью, на первый план выходит эмоциональность, чувствительность главного героя, оставшегося в одиночестве на планете с прибором, способным создавать живую материю. Произведения В. Михайлова ставят перед собой задачу не в популяризации науки как таковой, а в самом анализе природы человека и его психологии.

В. П. Крапивин (1938–2020), являясь детским писателем, в своих произведениях формирует многоплановый фантастический мир, основанный на романтическом подходе к описанию окружения ребёнка. Е. Великанова отмечает, что «взгляд ребёнка» на мир является для писателя «этапным»: «на разных уровнях в нем реализуется принцип синтеза – на текстовом (объединение повестей в цикл), на уровне проблематики (синтез “детского” и “взрослого” содержания), на жанровом уровне (взаимодействие литературных и фольклорных жанров, введение игровых принципов, приемов “монтажной сборки” кинематографа) и на уровне художественного мира» [137]. Так писатель делает акцент на детских переживаниях, изучает особый психологизм этого возраста, сквозь призму детского мира

рассматривая проблематику, в том числе, мира взрослого. При этом само сюжетное развитие в произведениях В. Крапивина испытывает явно влияние современников и предшественников: «Фантастический мир цикла Крапивина генетически связан с традициями А. Гайдара, А. Грина, А. и Б. Стругацких и, в свою очередь, служит катализатором для появления новых художественных миров современной фантастики (самый яркий из них обнаруживается в творчестве С. Лукьяненко)» [137].

Одними из ключевых писателей-фантастов второй половины XX века являются братья Стругацкие, Аркадий (1925–1991) и Борис (1933–2012). Их произведения, отличающиеся широким идейно-тематическим диапазоном, многожанровостью, психологизмом, представляют собой не только работу с классическими для научной фантастики жанрами и стилями, но и модернизацию самой научно-фантастической традиции, актуальной и для XXI века. Так, созданный ими образ мира и принципы его работы в повести «Пикник на обочине» (1972) стали основой для постановки «по-новому» вопроса о столкновении с неизвестным, что нашло отражение и в прочих видах искусство, будь то кино («Сталкер» А. Тарковского и ряд современных экранизаций или работ, явно вдохновлённых произведением Стругацких) или видеоигра (феномен игры S.T.A.L.K.E.R.). Также братья Стругацкие, опираясь на фольклорные источники и притчи, создавали детские произведения («Повесть о дружбе и недружбе», 1980 и др.), работали над социальной сатирой («Сказка о тройке», 1968 и др.), антиутопией («Пикник на обочине», 1972 и др.), приключенческой литературой (цикл «Жук в муравейнике», 1979 и др.), детективами («Отель “У погибшего альпиниста”», 1970 и др.) и т.д. Уже в XXI веке Б. Стругацкий создаёт журнал «Полдень, XXI век» (2002–2013), который стал местом формирования и жизни новой, современной, отечественной фантастики. В нём печатались как маститые авторы (Кир Булычёв, Д. Быков и др.), так и писатели, на тот момент ещё не слишком известные (А. Зорич, Е. Лукин и др.).

Литературный процесс рубежа XX–XXI веков содействовал стремительной трансформации научной фантастики в России. «Перестройка» и эпоха гласности способствовала публикации заграничных научно-фантастических произведений, что в свою очередь позволило отечественным фантастам исследовать новые способы и новые темы. Российский science fiction, фактически, набирает за два последних десятилетия XX века ту же силу, которой обладала в 1960-е годы в США (время «Звездного пути», «Космической одиссеи» и др. в кино, Азимова, Брэдли и др. в литературе). По О. Дрябиной, именно вторая половина 1980-х стала началом четвёртого этапа развития отечественной научной фантастики [167, с. 35]. В 1980-е гг. фанатское движение институционализируется, появляются КЛФ (Клубы любителей фантастики), проводятся семинары молодых писателей-фантастов. В 1988 году при издательстве «Молодая гвардия» организуется первое негосударственное издательство – Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов (ВТО МПФ), которое провело 25 Всесоюзных и Международных семинаров и выпустило 105 книг [167, с. 35].

В этот период широкую популярность приобретают произведения Кира Булычёва (1934–2003) и особенно его циклы о Великом Гусляре (1972–2003) и Алисе (1965–1999). Его детская фантастика строится по принципам игры, где органично сочетаются различные жанры и трансформируются миры согласно иррациональности детского мышления. Однако важными для творчества фантаста являются и ряд произведений «космической» тематики (роман «Последняя война», 1970, сценарии «Дочь космоса», 1980, «Ангелы космоса», 1981, многочисленные рассказы, повести и др.), работы, разрабатывающие «супергеройский сюжет» («Корона профессора Козарина», 1973, «Умение кидать мяч», 1973 и др.), историко-приключенческие тексты («На днях землетрясение в Лигоне», 1980) и пр. Творчество К. Булычёва трансформируется под влиянием времени и, хотя можно найти сходные на уровне проблематики и композиции элементы повествования с тем же А. Беляевым, скорее, можно говорить о влиянии на писателя творчества

фантастов последних лет. Тяга к психологизму, космической, супергеройской тематике, к циклизации произведений – характерная черта писателей этих лет.

В 1990-е гг. с крахом прошлых моделей издания и распространения книг, стремительным распространением массовой литературы, заполняющей тематические лакуны, научная фантастика была вынуждена перестраиваться и вписываться в новые литературные модели, основанные в том числе и на рыночных законах. К началу XXI столетия научная фантастика, существующая в рамках массовой литературы и отказавшаяся от функций политической пропаганды и популяризации науки, становится площадкой для жанровых экспериментов, что ведёт к постепенному разделению, «расслоению» жанра и появлению различных литературных форм, где превалирующим становится фэнтези.

Несмотря на общие принципы создания специфического жанрового эффекта в научной фантастике и фэнтези (а именно внедрение в текст элемента странного, невозможного для бытового пространства автора и читателя), именно *science fiction*, появившийся ранее, оказывал влияние на формирование фэнтези как жанра, в том числе в плане фантастического допущения о существовании альтернативного / параллельного мира. При этом существенное различие между двумя жанрами заключается в характере допущения: для фэнтези оно иррационально, «не имеет “логической” мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, неподдающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению» [152, с. 1162], и в конструируемом художественном мире оно обретает вид магии, волшебства. При этом фэнтези как жанр не имеет чёткого жанрового определения. Так, А. Карелин отмечает: «Самое забавное в фэнтези то, что жанр фэнтезийного текста легко и непринужденно узнается по первым же строкам, но никто так до сих пор и не сумел дать четкое определение, чем же этот жанр, собственно, является» [187]. С. Алексеев в свою очередь даёт следующее определение фэнтези: «В узком смысле под

фэнтези имеют в виду жанр сказочно-мифологической прозы приключенческого, как правило, характера, сложившийся в англоязычной литературе второй половины XIX – первой половины XX в. <...>. Более широкий смысл слова “фэнтези” охватывает все направления “ненаучной” фантастики, включая мощный поток мистической прозы и “ужасов” (horror), чья история восходит к эпохе романтизма. В современной литературе это позволяет включать в понятие “фэнтези” (прежде всего, англоязычным литературоведам) такие явления, как популярное во французской литературе направление неявно-мистической прозы *fantastique* или разновидности магического реализма» [95, с. 310]. Несомненно, это определение описывает слишком широкий пласт текстов и включает в себя слишком разнородные литературные явления. Кроме того, позиции исследователей относительно жанровой природы фэнтези не сводятся к выведению его генезиса из научной фантастики [158; 196]. Некоторые литературоведы называют его субъективным родом литературы [316], связывают его происхождение с авантюрно-приключенческим романом [Крюкова], выделяют разновидности, например, “славянское” [107; 278], детское [264] фэнтези и др.

Разумеется, в отечественной науке о литературе жанр фэнтези от общей неопределённости понятия определяется через соотнесение с зарубежными аналогами и через формальную оппозицию к научной фантастике. Так, Т. Хоруженко под русским фэнтези понимает «жанр массовой литературы, появившийся в 90-е гг. XX века и сформировавшийся к началу XXI, унаследовавший основные черты от западноевропейского аналога, но воспроизводящий их в пародийно-сниженном варианте, обладающий большой валентностью, т. е. способностью присоединять к себе другие тексты массовой культуры» [304]. Отмечая связь фэнтези с волшебной сказкой, исследователь подчёркивает игровое начало жанра, что во многом продиктовано самим генезисом отечественного варианта фэнтези: а именно пародирование западноевропейской литературы. И здесь первым

произведением может быть назван роман «Кольцо тьмы» Ника Пермова, являющийся вольным продолжением «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина.

При этом Т. Хорунжий также отмечает, что научная фантастика является близким к фэнтези жанром, стремящимся к слиянию. Учёный отмечает саму тенденцию синтеза жанров в современной литературе, проявляющуюся в двух формах: сосуществование двух разнородных миров (технологии и магии) в одной реальности или некий «техномагический» мир, сочетающий в себе элементы обоих парадигм. Здесь можно отметить существование таких жанров, как научное фэнтези и технофэнтези.

В это время, помимо масштабного расширения книжного рынка и появления сотен различных писателей массовой литературы, появляются явные идейные лидеры определённых жанров и поджанров.

Так, Ник Перумов (р. 1963) является одним из самых ярких представителей русского фэнтези. Автор «фанатского» продолжения «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина, абстрагируясь от влияния западного фэнтези, формирует собственную литературную вселенную и развивает в отечественном контексте феномен литературного фэнтези-сериала: он конструирует схожие в сюжетном плане произведения, объединённые одним специфическим хронотопом (фантастический или – точнее – фэнтезийный мир с особыми принципами бытования), но варьирующие определённые сюжетные элементы и мотивы. Ник Перумов также экспериментирует и с жанровыми формами, создавая тексты в поджанрах фантастического боевика, детектива, стимпанка и пр.

Примечательно и творчество С. В. Лукьяненко (р. 1968), который в своих книгах адаптирует опыт своих предшественников и синтезирует различные жанры, варьирует традиционные фантастических допущения. Прозаик создаёт одни из первых в русской литературе романов в жанре городского фэнтези («Ночной дозор», 1998, «Дневной дозор», 2000 и др.), где он переносит действие в актуальное для него и его читателей пространство,

что делает повествование менее научным и заостряет в нем авантюрное начало («Черновик», 2005 и пр.).

В научной фантастике XXI века особое место занимает феномен литературы о попаданцах. Писатели синтезируют разнообразные элементы фантастического, которые могут принадлежать как научной фантастике, так и фэнтези, так как главным фантастическим допущением становится возможность телепортации (единичной или множественной) в параллельный / альтернативный мир, мир прошлого или будущего. Однако даже при условии, что действие произведения может происходить в классической фэнтези-вселенной, само произведение сложно однозначно отнести к жанру фэнтези. Этому мешает как жанровая «размытость», указанный выше синтез элементов и специфика протагониста (он принадлежит «бытовому» миру, но попадает в мир нетривиальный, где на фоне «обыкновенных» героев становится «странным», обладающим воспоминаниями о прошлой жизни и знаниями иного мира, которые герой использует для получения ряда преимуществ).

Ярким примером подобной словесности является литературный «сериал» «Ричард Длинные Руки» (2001–2020) Ю. А. Никитина (р. 1939), использующего псевдоним Гай Юлий Орловский. В этом цикле герой попадает в альтернативное прошлое, в котором действуют законы магии и которое населено фэнтезийными существами. Однако, несмотря на указанные элементы фэнтези, сами произведения не вписываются в полной мере в жанр и именно по причине протагониста, который для достижения своих целей использует «технические» средства и знания о своём мире.

В период интенсивного культурного изменения в 1980–1990-е гг. научная фантастика меняет свои ориентиры. Ряд писателей, оказывающихся за рамками массовой литературы, работают над трансформацией жанрового канона, обращаются к принципам постмодернизма и абсурдизма, выстраивая сюжеты на иррациональной основе, чуждой для научной фантастики предыдущих периодов. Безусловное влияние на научно-фантастическую

литературу оказало творчество В. Пелевина (особенно повесть «Омон Ра», 1991), в котором научная фантастика, выполненная в ироническом, сатирическом ключе, становится инструментом философского анализа современного состояния общества и человека.

В заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно специфики развития жанра научно-фантастического романа (и шире – научной фантастики) в русской литературе XIX–XX вв.

Сложившийся в европейской литературе, жанр научно-фантастического романа в русской словесности утвердился поздно в силу ряда причин. Его становление начинается с XIX века и связано с такими именами, как В. Ф. Одоевский, О. Сенковский, А. Н. Толстой, А. Р. Беляев, А. А. Богданов, М. А. Булгаков, В. А. Обручев, С. М. Беляев, И. А. Ефремов, Ю. А. Долгушин, Г. И. Гуревич, братья Стругацкие, В. Д. Михайлов, В. П. Крапивин и др. При этом отечественная научно-фантастическая проза, в сравнении её с зарубежными аналогами, имеет от последних существенные различия (формальные и содержательные), связанные как с репрезентацией фантастического элемента, большим вниманием к научной составляющей произведения, так и с ролью научно-фантастического текста, связанной с популяризацией и пропагандой. Главными же свойствами научной фантастики становятся стремление представить человеческую личность как элемент механизма научного прогресса («Плутония» В. А. Обручев, «Генератор чудес» Ю. А. Долгушин, «Лезвие бритвы» И. А. Ефремов, «Докучливый собеседник» Г. С. Гор), осмысление эпохи через предсказание («Красная звезда» А. А. Богданов, «Аэлита» А. Н. Толстой, «Страна Гонгури» В. А. Итин, «Эскадрилья Всемирной Коммуны» С. Ф. Буданцев, «Необычайные похождения Хулио Хуренито» И. Г. Эренбург, «Борьба в эфире» А. Р. Беляев), утверждение главенствующей роли науки над многими этическими законами («Собачье сердце» М. А. Булгаков, «Изобретения профессора Вагнера» А. Р. Беляев, «Дорогостоящий опыт» М. Н. Грешнов, «Неудачный эксперимент» А. И. Шалимов). Следует отметить, кроме того, в

качестве жанрообразующего элемента в научно-фантастической прозе присутствие образов фанатичных учёных, персонажей с необычными способностями, нередко психологически или биологически неполноценных. «Фантастический ракурс» повествования по-разному репрезентуется у каждого из авторов, но доминирующими чертами научно-фантастического романа остаются поэтизация науки («Погонщики туч» Г. И. Гуревич, «Экипаж «Меконга» Е. Л. Войскуновский, И. Б. Лукодянов, «Открытие себя» В. И. Савченко), биологическая и космологическая направленность («Усилитель памяти» Д. А. Биленкин, «Человек-амфибия» А. Р. Беляев, «Пещера многоногов» В. Д. Михайлов, «Туманность Андромеды» И. А. Ефремов) активное использование особого «терминологического» словаря («Недостающее звено» Н. Н. Плавильщиков, «Суэма» А. Днепров, «Индекс Е-81» И. И. Варшавский, «Темпоград» Г. И. Гуревич, «Исчезновение инженера Боброва» В. С. Сапарин).

Со второй половины 1980-х гг. жанровое поле фантастики расширяется и за счет авантюрных, детективных, мелодраматических элементов. Влияние западной литературы, «открытой» читателем в эпоху «перестройки», способствовало появлению в российской литературе «киберпанка» («Каменный век» А. В. Тюрин, «Диптаун» С. В. Лукьяненко, «Свободный Охотник» А. Г. Щёголев), стимпанка («Битва за небо» М. Сабайтис, «Имперский городской» А. Е. Сухов, «Герметикон» В. Ю. Панов), юмористической фантастики («Микроюморески» Б. В. Зубков, Е. С. Муслин, «Великий Краббен» Г. М. Прашкевич, «Заповедник сказок» К. Булычев, «Кошки-мышки» С. С. Вартанов). При явной зыбкости границ между синтетичными поджанрами, научная фантастика продолжает трансформироваться и искать новые способы – как формальные (комикс, видеоигры, интерактивные платформы), так и содержательные – для выражения и осмысления актуальных процессов современности, но одновременно сохраняет в себя те ключевые особенности, которые были заложены в крупных и малый формах ее «зачинателями».

2 Специфика научно-фантастической прозы А. Р. Беляева

А. Р. Беляев (1884–1942) – русский «Жюль Верн», крупнейший отечественный фантаст первой половины XX века. Он сыграл одну из важнейших ролей в становлении и эволюции научной фантастики и фантастики как таковой в русской литературе, наряду с А. Н. Толстым, М. А. Булгаковым, Е. И. Замятиным и др. сформировал научно-фантастический канон, актуальный и для сегодняшней русской НФ, и заложил основы для альтернативно-исторического, сказочного направления фантастики. Подчеркнем здесь, что в современном литературоведении произведения А. Р. Беляева, несмотря, казалось бы, на очевидную «знаковость» фигуры писателя для развития всей последующей научно-фантастической прозы, длительное время оставались если не вне, то явно на периферии интереса литературоведов. Исключение здесь составляют небольшое количество работ сугубо биографических, а также литературно-критических очерков и научных статей. Все они посвящены имевшим успех после выхода в свет и ставшими наиболее популярными у массовой аудитории, в том числе благодаря экранизациям (достаточно вспомнить фильмы «Человек-амфибия» реж. В. Чеботарева и Г. Казанского 1961 г., «Продавец воздуха» реж. В. Рябцева 1964 г. или «Завещание профессора Доуэля» реж. Л. Менакера 1984 г.) романам А. Беляева «Голова профессора Доуэля» и «Человек-амфибия» [219–220; 240]. Принципиальная, по общепризнанному мнению исследователей, работа 1960-х гг., посвящённая описанию жизни и творческого пути А. Р. Беляева, – единственный на данный момент критико-биографический очерк Б. Ляпунова [219]. В 1970–1980-е гг. изучением творчества Беляева опосредованно занимался А. Ф. Бритиков [104; 129–130], который, равно как и Б. Ляпунов, рассматривал прозу Беляева в контексте его биографии. Важно также упомянуть в этой связи и монографию Е. М. Неёлова (1986). Исследователь

здесь осмысливает научную фантастику как «детище», порождение волшебного-сказочного дискурса [240]. Более того, происхождение научно-фантастической словесности он связывает непосредственно с мифом и сказкой; проза же А. Беляева, равно как и некоторые произведения других создателей научной фантастики, не исследуется Е. М. Неёловым детально, но привлекается в качестве иллюстраций, подтверждающих рассуждения исследователя. В ряде работ последних десятилетий косвенно затрагивается вопрос о влиянии прозы А. Р. Беляева на вполне органично вписывающееся в научно-фантастический канон творчество и мировоззрение писателей второй половины XX в. [97; 174], прежде всего И. А. Ефремова [235; 311] и братьев Стругацких [236].

Большой жизненный опыт, связанный с частой сменой профессий (актёр в театре, следователь, путешественник, грузчика на рыболовном траулере и проч.), позволял А. Беляеву актуализировать широкий тематический диапазон, который в свою очередь способствовал детализации и формальной точности текстов. А научный и читательский интерес (в том числе и к прозе Ж. Верна) способствовали обращению писателя к фантастическому жанру.

При этом примечательно, что А. Беляев начинает серьёзно заниматься литературой именно в 1920-е гг., ставшие временем экспериментов и поиском новых способов выражения современности. В это время в качестве объекта творческого эксперимента с жанром писатели – и А. Беляев в том числе – часто используют научно-фантастический роман, ставший популярным в отечественной словесности с 1920-х гг. и многократно становившийся предметом исследования в литературоведении последних лет (Цв. Тодоров, Д. Д. Николаев, Т. А. Чернышева и пр.).

Одним из наиболее актуальных вопросов в изучении научно-фантастического романа является проблема синтеза в масштабах одного текста научной фантастики и детектива, антиутопии, готики и т.д. Влияя на произведение с помощью синтеза жанровых форм, писатель формирует особый художественный эффект. Так, А. Журавлёва, интерпретируя идеи

М. М. Бахтина в этом контексте, отмечает: «“смешивающиеся”, взаимодействующие жанры не делаются аморфными. Они... “помнят” себя, и именно в этой памяти – залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в новом художественном единстве» [172, с. 8].

А. Беляев, как один из первооткрывателей отечественной научной фантастики, часто прибегал к экспериментам с жанровыми формами, синтезу жанров. Проза А. Беляева представляет собой акт реформирования и модернизации форм жанра, сформированного в отечественной словесности художественными опытами К. Циолковского. А. Беляев, синтезируя опыт реализации в фантастическом сюжете фольклорных и романтических традиций, совмещая их элементы с элементами научно-фантастического дискурса, формирует специфическую модель повествования, ставшую каноном для будущего поколения фантастов.

Г. Альтов в своём исследовании отмечает, что «общедоступная теория фантастики заманчиво проста», разделяя два её принципиально разных метода – «метод экстраполяции (количественного увеличения) и интуитивный метод» [98]. Первый метод использовался Ж. Верном, второй – Г. Уэллсом, который в своём творчестве акцентировал внимание на «невозможном». Если применять указанную выше классификацию к творчеству А. Беляева, то можно сказать что фантаст разрабатывал оба метода, выступая как «или научно достоверный Жюль Верн, или откровенно условный Уэллс» [98]. Так, к примеру, А. Беляев пытался найти научное обоснование для каждого фантастического проекта в своих текстах, но в то же время, как и Г. Уэллс, он старался реализовать идеи, которые на момент создания произведений считались невероятными.

А. Бритиков, отмечает, что «в 30-х годах А. Беляева осуждали за якобы проповедуемую им идеалистическую идею личного бессмертия <...> Медико-биологические гипотезы произведений А. Беляева высмеивались» [129]. В этом контексте особенно примечательны романы «Голова

профессора Доуэля» и «Человек-амфибия» А. Беляева: в них, следуя традиции романа «Остров доктора Моро» (1896) Г. Уэллса, реализуется мотив хирургической операции, проводимой на людях для модернизации их тел. Так, А. Беляев в своих произведениях предвосхищает медицинские открытия реальных учёных, в том числе С. Брюханенко, И. Петрова и иных исследователей в области пересадки органов [129].

Однако утверждать, что все произведения А. Беляева высокохудожественны, нельзя. Сам писатель не претендовал на «высокохудожественность». Для прозаика главным элементом в научно-фантастическом повествовании всегда оставалась именно наука, реализующаяся через изобилие терминологии и сложные описания псевдонаучных процессов. Именно в этом аспекте писатель становится новатором. Примечательно здесь также то, что Г. Уэллс, рассуждая о западной фантастике и сетуя, что та нередко забывает о первой части наименования жанра «научная фантастика», подчёркивал, что он по-хорошему завидует А. Беляеву [232].

При этом творчество фантаста разнородно и довольно обширно (семнадцать романов и большой корпус повестей и рассказов). Поэтому для дальнейшего анализа мы условно разделим всё творчество А. Беляева на два периода 1920-е гг. («московский») и 1930-е гг. («ленинградский»), а также отдельно рассмотрим специфику его малой и нефантастической прозы.

2.1 Специфика малой прозы А. Беляева

Традиционно в творчестве А. Р. Беляева именно романы становятся объектом интереса исследователей [123–125, 148, 160, 244, 260 и др.]. Однако прозаик внёс существенный вклад и в развитие малой фантастической прозы, причем многие его рассказы стали претекстами фантастических произведений последующего поколения писателей – от Ефремова и братьев.

Стругацких до литературы фэнтези. Рассмотрим основные тексты малой прозы писателя.

В 1925 г. появился первый известный фантастический рассказ А. Беляева «Голова профессора Доуэля». Можно подчеркнуть глубокий психологизм образа профессора Доуэля, высокую реалистичность рассказа, развитые впоследствии в романном варианте. Детективный сюжет здесь скрепляет основные идейные доминанты текста и способствует реализации традиционного для времени создания рассказа идеологического противостояния, которое в свою очередь позволяет писателю развить научные теории и гипотезы.

В рассказе «Белый дикарь» (1926) А. Беляев разрабатывает мотивы воспитания и деградации. «Белый дикарь», подобно Шарикову из повести М. Булгакова, попадает из известной ему естественной природной среды в незнакомый людской мир, который безуспешно пытается его перевоспитать. В тексте преобразуется через научно-фантастическую парадигму мотив чудесной находки, в качестве которой выступает «белый дикарь», или Номо Himalajus. А. Бритиков отмечал идеологическую направленность рассказа: «„Белый дикарь“ – не только белокожий человек, выросший один на один с дикой природой, это и светлая человеческая природа на мрачном фоне капиталистической цивилизации» [129].

«Ни жизнь, ни смерть» (1926) – фантастический рассказ А. Р. Беляева об учёных-волшебниках, подобно Вагнеру (который, кстати, упоминается в повествовании; хотя персонаж не играет никакой сюжетной роли, это не мешает рассматривать рассказ как часть большого гипертекста), экспериментирующие в самых необычных областях науки. Здесь писателем контаминируются жанровые элементы научной фантастики и сказки. Примечателен здесь тезис Т. Чернышевой: «Г. Уэллс, разрабатывая принцип единой фантастической посылки, отталкивался от некоей адетерминированной модели, всем хорошо известной, привычной, примелькавшейся. А во времена Г. Уэллса такой всем знакомой и предельно

артистической моделью действительности, практически совершенно свободной от детерминизма, считалась волшебная сказка» [310]. Тем самым, А. Беляев, следуя традиции Г. Уэллса, на отечественном материале разворачивает указанный синтез фантастического и сказочного. Ключевой для этого рассказа становится мотив сна, доведённого до абсолюта, то есть анабиоза. Указанный мотив формирует и мотив излечения вследствие длительного пребывания в восстановительном сне. Структура научно-фантастического рассказа представлена девятью частями, каждая из них расширяет хронотоп произведения.

«Охота на Большую Медведицу» (1927) – юмористический рассказ, представляющий собой ряд баек охотников, собравшихся у костра. Следуя специфике жанра, каждый из рассказчиков пытается перевернуть друг друга, гиперболизировать свои успехи и приукрасить свои таланты. Основными инструментами писателя здесь становится ирония и гипербола: «Я же тебе говорил, Дик, не мешай ему. Тигр был тоже путешественник. Он пришел из Азии, перепрыгнул через Красное море, чтобы погулять по Африке, и кстати решил познакомиться с Ником» [14]. В качестве научно-фантастического допущения выступает ружьё, которое действует на основе «энергии распадающихся атомов». При этом описание сложного механизма работы этого ружья (бесконечный полёт пули можно остановить только другой пулей, обе при столкновении улетают в сторону Белой Медведицы) становится способом создания комического, фарсового эффекта, когда охотник Фильд рассказывает, как же закончилась охота на тигра: «Ружье дало осечку, я бросился на тигра и растерзал его в клочья» [14].

Рассказ «Держи на Запад!» (1929) повествует о Великом Уме, который был создан для решения гуманитарных проблем и поиска ответа на вопрос о смысле жизни (что в определённой степени предвосхищает Думателя из «Автостопом по галактике», 1979 Дугласа Адамса и проч.). Сюжет же заключается в том, что умирающего Великого Ума помещают в ракету, которая будет лететь противоположно движению Земли, что должно

повернуть время вспять, не дать ему умереть и позволило бы ему рассказать о смысле жизни, но в итоге люди находят младенца, в которого превратился Великий Ум. При этом в рассказе актуализируется мотив сна, обретающий специфические формы: «уснувшими» по отношению к жителям Земли считаются те, кто летит на ракете. К тому же пространственно-временная парадигма рассказа усложняется, когда время начинает идти вспять.

Схожая хронотопическая организация текста характерна и для рассказа «Светопреставление» (1929), где сниженная до минимума скорость света приводит к синкретизму прошлого и настоящего на уровне зрительного восприятия. Рассказ написан в форме журналистского расследования Марамбалля, который пытается получить документы о тайном соглашении между Германией и Россией во время погружения мира в хаос «светопреставления». А. Беляев здесь использует характерную для научной фантастики модель «доказательства от противного», позволяющую через разворачиваемое в тексте научное допущение создать центральную сюжетную коллизию.

Рассказ «Инстинкт предков» (1929) близок «Белому дикарю» и «Мёртвой голове» (1928) по мотивике и целям, которые перед собой ставил писатель. Главное отличие заключается в том, что герой, Антипов, становится «дикарём» под воздействием научного эксперимента одного из врачей-учёных, а не под влиянием среды. При этом важным становится тот факт, что у «первобытного» Антипова отсутствует страх: он знает о своих силах и самоотверженно идёт на борьбу со зверем, что говорит о его высокой силе воли. В этом можно усмотреть параллель с биографией самого А. Беляева: писатель долгое время был прикован к кровати и его очаровывали образы свободных, сильных, волевых людей, которые неоднократно появляются в его произведениях.

Фольклорные элементы частотны в творчестве А. Р. Беляева. Рассказ «Отворотное средство» является одной из трансформированных в научно-фантастическом контексте сказок. Сюжет здесь следующий: мать девушки

противится отношениям влюблённых, рассчитывая выдать девушку замуж за более выгодную партию; в этой ситуации таинственный «волшебник» начинает подсыпать «отворотный порошок» матери, чтобы она отказалась от мысли о запланированном замужестве. В итоге «волшебником» оказывается учёный, а «отворотный порошок» – тошнотворным. При этом отсутствует в рассказе и типичный для фольклорного, сказочного жанра финал: свадьба молодых людей не состоялась, хотя намёк на ней всё же звучит в словах «волшебника»: «А когда с Глухаревым будет покончено, тогда меня приглашайте свидетелем в ЗАГС» [13].

К юмористической фантастике относится рассказ «Легко ли быть раком?». Животная метаморфоза, которая также отсылает к фольклорным источникам, становится тем фантастическим допущением, которое формирует сюжет рассказа. Как отмечает М. Бахтин: «Метаморфоза (превращение) – в основном человеческое превращение – наряду с тождеством (также в основном – человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке» [111, с. 368]. Главный герой не просто превращается в рака, но делает это в момент линьки, пытаясь описать свои специфические впечатления от преображения: «Безумно хотелось тишины. Болели глаза, болели уши, не было кусочка в моем теле, который не болел бы и не ныл» [9]. Обилие метафор, риторических обращений и вопросов к читателю служат одной цели – попытке понять психологию линяющего рака.

Хотя А. Р. Беляев остался в истории литературы как один из основоположников отечественной научной фантастики, справедливости ради отметим, что писатель внёс свой вклад и в развитие нефантастической прозы. До 1930-х гг. А. Беляев работает над детективными, приключенческими, социально-психологическими рассказами. Объяснялось это и общим влиянием на литературу того времени готических, неоромантических

традиций европейского искусства, и попытками прозаика в рамках «малых» жанровых форм осмыслить события Гражданской войны и желанием переложить «на бумагу» истории, основанные непосредственно на жизненном опыте. При этом и в нефантастических рассказах проявляются характерные для научной фантастики А. Беляева мотивы, допущения, приёмы.

Дореволюционному творчеству А. Р. Беляева посвящено большое исследование А. Андриенко [99], которая сумела найти и объединить в одном сборнике множество газетных публикаций, очерков и небольшую пьесу-сказку «Бабушка-Мойра» (1914) писателя из «Смоленского вестника», где он работал в качестве театрального критика, а затем и редактора (1914–1915).

Особого внимания требует очерк «Восхождение на Везувий» (1913). Согласимся с позицией Е. Харитонova, составителем последнего собрания сочинений А. Р. Беляева (2010), в том, что этот текст близок документальной прозе. В «Восхождении на Везувий» А. Беляев описывает путешествие к вулкану, делая акцент не на исследование не местности, а на людях, живущих в этой местности: «Неряшливость они умеют соединить с глубоким пониманием прекрасного, жадность с добротой, мелкие страстишки с истинно великим порывом души. Итальянец может подарить первому встречному самое дорогое, что у него есть, и убить за пять чинтезимов» [5, с. 257]. В тексте особенно акцентируется социально-психологический аспект, тема всеисилия денег, плутовства, хитрости. Очерк изобилует метафорами, сравнениями, сильна ирония. Особенно ярко выделен образ проводника-итальянца, который пытается вытянуть из туристов деньги: «Но во всех его словах чувствовалась неискренность. В качестве гида, он считал своей обязанностью доставить туристам удовольствие и, видимо, с одинаковым усердием готов был ругать и хвалить все, что угодно путешествующим иностранцам» [5, с. 261].

Уже в 1920-е гг., когда А. Р. Беляев уходит от публицистики и пробует себя в качестве прозаика-реалиста. Так появляется серия произведений, в

которых, так или иначе, реализуется опыт его работы в Наркомпочтеле. С этой тематикой связаны первые книги А. Беляева, которые к фантастике никакого отношения не имели: «Современная почта за границей» (1923), справочник «Спутник письмоносца» (1928).

В 1924 г. выходит рассказ «В киргизских степях». Заметим, что до него А. Беляев публиковал статьи о работе почты, деталях профессиональной деятельности в этой сфере, но рассказ – первое полноценное художественное произведение, в котором главными героями являются почтальоны. По сюжету, динамике повествования и общей тематике «В киргизских степях» – психологический детектив, однако, по стилю рассказ более схож с криминальной сводкой или байкой из жизни следователя о краже крупной суммы денег, убийстве работника почты и таинственном самоубийстве «завота» (заведующего отделением) Головкина. В рассказе открытый финал и сам писатель даёт целый список вопросов, на которые главный герой так и не нашёл ответов, тем самым оставляя читателя в неведении и включая его в сам акт развития сюжета: «Не было ли известно ему о преступлении, не пытался ли он дать преступникам время скрыть следы преступления? Почему Карасев донес на Головкина, прося обследовать отделение? И почему Карасев сознался, лишь узнав о смерти завота?» [5, с. 269]. Таким образом, читатель получает возможность «додумать» произошедшее. Б. Ляпунов, кстати, полагал, что этот рассказ основан на реальных событиях [219].

«Социалистический» рассказ «Три портрета» (1925) посвящён противопоставлению и сравнению до- и послереволюционной почты. В центре внимания писателя – люди, скрывающиеся за окошками почтового отделения. А. Беляев при этом противопоставляет своему рассказу «Портрет» Гоголя, говоря о том, что гоголевское произведение, конечно, фантазия, но «жизнь нередко осуществляет самые смелые фантазии» [5, с. 270]. Главным героем первых двух частей рассказа становится дореволюционный чиновник, надменный с крестьянами, выслуживающийся перед начальством. Писатель создаёт классический образ льстеца, хитреца, упивающегося мнимой

властью. В третьей части рассказа в центре внимания оказывается энергичный молодой человек, готовый самостоятельно объезжать села и деревни и доставлять им почту. Тем самым, А. Беляев наглядно демонстрирует через сравнение особенности новой власти, её ориентацию на народ.

А. Беляев нередко черпал идеи для будущих произведений из прочитанных им небольших заметок об интересных происшествиях, из очерков, баек, которые ему рассказывали. Так, рассказ «Страх» (1926) стал художественным осмыслением событий, происходивших «в одном из п.-т. предприятий Белоруссии в августе 1925 г.» [5, с. 279]. Главные герои здесь – работники почты, заведующий отделением Пилецкий и его жена, телеграфистка Марьям Викентьевна. В этом рассказе А. Беляев конструирует готический сюжет, но совмещает его с реалистической установкой.

В 1926 г. А. Р. Беляевым написан рассказ «Идеофон» в жанре психологического реализма. Б. Ляпунов отмечает, что здесь «Беляев создает чрезвычайно интересную психологическую коллизию. Подозреваемый и верит и не верит в то, что его сокровенные мысли будут услышаны. В наступившем жутком молчании он пытается сосредоточиться и отвлечься от опасных воспоминаний. Но против своей воли он все время возвращается к роковой площади в Сиене, к выстрелу, к деталям убийства. Он мысленно поет, однако слова песенки перемежаются опасными признаниями, вереницы мыслей текут одновременно, и человек уже не может сдерживаться, он готов на все, что угодно, лишь бы прекратить эту пытку. Он подписывает себе приговор. На самом деле изобретение оказывается блефом... Совсем не тот, на чью голову был надет шлем идеофона, совершил убийство. “Но разве суд может существовать без судебных ошибок?.. Главное было сделано: виновник найден, и Минетти (следователь. – Б. Л.) ждало повышение. А каким путем это было достигнуто, не все ли равно?.. Только бы этот путь привел его в Рим!..”» [219, с. 34]. Отметим также, что рассказ состоит из нескольких микросюжетов, наслаивающихся друг на друга: убийство,

расследование, карьера Минетти. Сам следователь предстаёт в рассказе как талантливый психолог, который с помощью околонаучной лексики и лжи пытается вывести на чистую воду преступника. Однако главным для Минетти становится именно карьерный рост. А. Беляев, конструируя мир рассказа, описывает иностранное государство, в чём, вероятно, проявляется ориентация прозаика на традиции приключенческой, детективной, психологической прозы.

Ещё один нефантастический, на первый взгляд, рассказ – «Среди одичавших коней» (1926) – повествует о солдате Бойко, который, блуждая в крымских лесах, наткнулся на одичавших коней, загнавших его в пещеру. В. Назаров, рассуждая о тексте, доказывает, что Бойко – белогвардеец по той причине, что он скрывается в лесу, хотя в Крыму давно установилась большевистская власть. Однако исследователь не учитывает, что Бойко в начале рассказа упоминает слухи о скорой эвакуации большевиков и полномасштабном наступлении «белых», от которых тот и скрывается в лесу. В то же время В. Назаров очень доказательно объясняет принадлежность к «белому движению» одичавших коней, на конкретных фактах показывая, что именно белогвардейцы в Крыму бросали их во время спешной эвакуации. Также вполне реально предположение В. Назарова о принадлежности Петра, случайного спутника Бойко, который также скрывался от взбесившихся лошадей, к «зелёным» [цит. по: 109].

В рассказе, при отсутствии политической составляющей, внимание акцентируется на образе главного героя Бойко и противостоящих ему коней, символизирующих разгневанную природу. Второстепенный персонаж, Пётр, становится жертвой, показывающей всё силу взбесившихся лошадей. Финал при этом можно назвать положительным: Бойко удаётся бежать, захватив провизию и важные документы, которые Пётр прятал в пещере.

В «Мёртвой голове» (1928) сюжет развивается вокруг героя, который, заблудившись, начинает деградировать в условиях социальной «тишины». Создание А. Беляевым образа «одичавшего человека» позволяет включить в

рассказ в единый контекст с «Робинзоном Крузо» Д. Дефо и с «Белым дикарем», «Инстинктом предков» и т.д. Кроме того, писатель также актуализирует в тексте и мотив безумия, «одичания» («Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Блаженство безумия» Н. А. Полевого, «Двойник» Ф.М. Достоевского и т.д.). Рассказ также примечателен в жанровом отношении. Главный герой – Жозеф Морель – типичный беляевский учёный-волшебник (сродни профессору Вагнеру в цикле «Изобретения профессора Вагнера»), в тексте являющийся энтомологом. В процессе поиска бабочки по названию Мёртвая голова окружающий мир героя трансформируется, предстаёт волшебным, но в итоге это оказывается только результатом обычной лихорадки. Так, в этом рассказе, предстающем в изменённой форме классической «робинзонады», А. Беляев наблюдает за постепенной деградацией великолепного учёного: «Главное изменение его психики заключалось в том, что у него постепенно угасало само чувство общности» [11, с. 143], – а затем следит за последовательным восстановлением сознания «бессловесного существа», прожившего в джунглях пятнадцать лет и сделавшего огромное количество открытий в процессе уже безумного рефлексивного поиска таинственной Мёртвой головы.

А. Беляев также обращается и к сатирико-юмористической традиции. Одним из ярких примеров является рассказ «Сезам, откройся!!!». Уже название отсылает к сюжету сказки «Али-баба и сорок разбойников», в которой присутствуют мотивы обмана, мошенничества, мотив недостижимых сокровищ, к которым все стремятся, но не могут получить. Переосмысливая восточный сюжет, прозаик создаёт образ антагониста, который добывает сокровища плутовским путём. Изучая психологию преступников и их жертв, А. Беляев рисует картину идеального одурачивания, применимую и к реалиям актуального для него времени.

Писатель в рассказе широко использует различные стилистические приёмы, тропы, лексические средства для реализации комического эффекта.

Так, автор через ироническую оценку и многократные повторы усиливает комический эффект фрагмента текста: «Гане не выносил электрического света, который, по его мнению, портит зрение. Во всех комнатах горели керосиновые лампы, а в кабинете на письменном столе стояли свечи под зеленым абажуром. О радио старый Гане не мог слышать. “Довольно того, что через меня проходят радиоволны, – говорил он. – От них у меня усиливаются подагрические боли. Непременно надо будет сделать на крыше и стенах дома радиоотводы. Я не желаю, чтобы через меня проходили звуки какой-нибудь пошлой шансонетки”. Гане не переносил также езды на автомобиле». [11, с. 166]. Осмеянию в тексте подвергается именно главный герой и его слуга. Сам факт их противопоставления становится ещё одним средством комического изображения: «Страшные же картины одиночества пугали его еще больше. И когда он забывался в тревожном сне, ему казалось, что он лежит один, без слуги, пауки спускаются ему на голову, а по одеялу бегают крысы. Иоганна преследовали еще более страшные кошмары: в правый бок дул холодом электрический вентилятор, потом вдруг откуда-то выскакивала огромная механическая метла и выметала его из комнаты... Иоганн убегал от нее, но не мог открыть дверей и с ужасом кричал: “Сезам, откройся!..”» [11, с. 173]. Прозаик акцентирует внимание на конфликтном состоянии мира, отказываясь от прямых обличений, отражающих классовое противоборство, иронически изображая «победу» героя-плута и «волшебных» механизмов над устоявшимися идеалами и жизненными позициями консервативного представителя «старого» мира.

В мистическом рассказе «Мертвая зона» (1929) ключевую роль играет мотив проклятого золота, отсылающий к фольклорной, мифологической традиции. Алмаз здесь становится предметом, несущим несчастье и сумасшествие, сначала музыканту Маручелли, нашедшему сокровище, а затем и Дену, убившему талантливого человека ради денег.

Рассказ «В трубе» (1929), хотя и оперирует классическим для научной фантастики мотивом взбунтовавшихся электроприборов, назвать его

фантастическим в полной мере, на наш взгляд, сложно. Сюжет здесь заключается в попытках студента-практиканта Евгения Давыдова спастись из научной лаборатории. Писатель особенно акцентирует внимание на психологическом состоянии героя, попавшего в опасную ситуацию: «У Давыдова вдруг стало горько во рту. Дыхание захватило, а ветер, дувший поверх спины, показался ему ледяным. И уже не только ветер, но и ужас поднял волосы на голове Давыдова... Что делать?.. Задом ему не вылезти из трубы. Попробовать повернуться? Но для этого надо будет поставить свое тело на некоторое время поперек трубы. Это намного увеличит сопротивление... Мотор стучит, ветер свищет, вентилятор гудит... или это в ушах гудит?.. Нет, это ветер несется... что за кошмар? Неужели ему придется здесь погибнуть?» [11, с. 227].

«Верхом на Ветре» – фантастико-приключенческий рассказ, повествующий о том, как молодой солдат по имени Санта-Анна и его верный конь Эль-Виэнто (Ветер) спасаются бегством от преследователей, стремящихся наказать солдата за оскорбление диктатора Розаса. В повествовании огромную роль играет пейзаж. Природа, животный мир – это отдельные герои сюжета. Ведущим в рассказе становится хронотоп дороги. Отрицательные персонажи, Розас и преследователи Санта-Анны, наделены жестокостью и алчностью. Положительные герои, жители деревень и сам дезертир, видят главную цель в свободе, они устали от диктатуры и не желают помогать жестокому режиму, в чём проявляется как общий революционно-освободительный пафос, так и критика «буржуазного» общества.

Таким образом, А. Беляев в малой прозе 1920–1930-х гг. проявляет себя не только как научный фантаст, но и как прозаик-реалист. В рассказах и повестях писатель экспериментирует с жанровыми формами (синтезирует в рамках одного рассказа элементы реалистического повествования с фольклорными, научно-фантастическими, готическими, готическими элементами), создает особые типы героев (сильная, волевая личность и

ученый-волшебник, ставящий превыше всего научный эксперимент и его результат), синтезируя при этом опыт западной литературы и русского фольклора. Основными повествовательными приемами становятся авторская маска, ирония.

На наш взгляд, фантастические рассказы А. Беляева являются новаторскими для своего времени. В них при соблюдении научного «правдоподобия» прозаик контаминирует фольклорные и научно-фантастические элементы. Практически во всех рассказах явственно вычлняются особые типы беляевских героев: во-первых, волевая, сильная личность, способная на поступок («Белый дикарь», «Сезам, откройся!!!», «Верхом на Ветре», «Инстинкт предков», «Освобождённые рабы», «Рекордный полет», «Анатомический жених»), а во-вторых, учёные, обладающие не только обширными научными познаниями, но и чертами сказочных волшебников («Голова профессора Доуэля», «Ни жизнь, ни смерть», «Держи на Запад!», «Светопреставление», цикл «Изобретения профессора Вагнера»).

Несмотря на достаточно большое количество созданных рассказов, прозаик создал лишь один полноценный новеллистический цикл – «Изобретения профессора Вагнера» (1926–1936). Он содержит шесть рассказов («Человек, который не спит», 1926, «Гость из книжного шкафа», 1926, «Над бездной», 1927, «Чёртова мельница», 1929, «Амба», 1929, «Ковёр-самолёт», 1936), повесть («Хойти-Тойти», 1930), и четыре рассказа, объединённых писателем в мини-цикл «Творимые легенды и апокрифы» («Случай с лошады», 1929, «О блохах», 1929, «Человек-термо», 1929).

Главный герой цикла – профессор Вагнер – стал воплощением типа героя, соединяющего в себе все основные творческие идеи и цели А. Беляева. А. Бритиков справедливо отмечал, что «Вагнер среди героев Беляева – личность особенная. Он наделен сказочной властью над природой. Он перестроил собственный организм – научился выводить токсины усталости в бодрствующем состоянии (“Человек, который не спит”); пересадил слону

Хойти-Тойти мозг погибшего ассистента (“Хойти-Тойти”), сделал проницаемыми материальные тела и сам проходит сквозь стены (“Человек из книжного шкапа”). И этот Мефистофель пережил революцию и принял Советскую власть» [130]. Учёный, окрылённый идеями научного прогресса, готовый пойти на всё для революции в области научного мышления, фанатик науки, Вагнер также становится собирательным образом фольклорного волшебника, который трансформируется А. Беляевым в рамках законов научной фантастики.

Подчеркнем, что образ ученого-волшебника, равно как и условно-фантастические сюжетные коллизии цикла «Исследования профессора Вагнера», вписаны в реалистический антураж и находят вполне рационалистическое обоснование: на смену сказочному фокуснику, создающему магию «из воздуха» и становящегося героем детской литературы (достаточно вспомнить Гудвина в «Волшебнике Изумрудного Города» А. Волкова, Хоттабыча из «Старика Хоттабыча» И. Лагина и др.), приходит фанатичный профессор, достигающий успеха посредством длительной умственной работы. В этом А. Беляев, несомненно, ориентируется на Г. Уэллса, который неоднократно создавал схожие образы одержимых наукой учёных («Машина времени»), ставил вопросы морали, нравственности в контексте научных экспериментов («Остров доктора Моро»), раскрывал в границах условно-фантастического сюжета возможности иносказательного толкования («Когда Спящий проснётся»). Кроме того, исследователи отмечают сходные черты профессора Вагнера в первом рассказе и профессора Челленджера у Артура Конан Дойла, делая предположения, что повесть «Отравленный пояс» является первоисточником дебютных рассказов А. Беляева об Вагнере [299, с. 565].

Впервые профессор Вагнер появляется в рассказе «Человек, который не спит»: «Пробираясь через нагроможденные машины и аппараты, корреспондент Горев увидал профессора Вагнера и в изумлении остановился. Вагнер стоял у высокой конторки. Из носа профессора шли две резиновые

трубки, выходящие сквозь отверстие оконной рамы наружу. Эти трубки как бы органически связывали профессора с окружающими его машинами, будто и он сам наполовину превратился в машину. И еще одно поразило Горева: левым глазом Вагнер просматривал какую-то книгу и делал из нее левой же рукой выписки, а правый глаз он устремил на посетителя и протянул ему правую руку» [21]. В этом рассказе в полной мере отражён характер Вагнера: это учёный, который дорожит своей репутацией и готов пойти на крайние меры для того, чтобы «облагодетельствовать человечество». Более того, ближе к концу рассказа профессор Вагнер идёт на осознанное убийство обыкновенных людей из капиталистической Германии для того, чтобы сбежать из плена: «Окровавленные трупы перемешивались с телами спящих, оставшихся в живых. Возле девочки с раздробленной рукой лежала спокойно спящая женщина, очевидно, мать... <...> “Однако погружение города в неожиданный сон не обошлось без жертв! – подумал профессор Вагнер. – Очень печально, но этого я не мог избежать”» [21].

А. Беляев для раскрытия образа профессора также вводит в текст некоторые предметы из фантастического инструментария, которые в определённой степени тождественны чудесным вещам из сказочных текстов: трубки, которые доставляют свежий воздух из-за пределов комнаты, препарат «антигипнотоксин», который профессор добавляет в пищу, чтобы не спать, «ретардин», который Вагнер принимает, чтобы не чувствовать усталости. Такой «инвентарь» способствует созданию фантастической атмосферы и сопутствует профессору в каждом произведении цикла.

Рассказ «Гость из книжного шкафа» является непосредственным продолжением «Человека, который не спит». Сюжет первого развивается сразу после событий последнего: бежавшего на аэроплане профессора Вагнера перехватывает быстроходным самолётом немецкого производства. В этом рассказе даётся важная характеристика профессора Вагнера от лица Шмидта, его ассистента: «Ему казалось, что уже не профессор Вагнер, а доктор Фауст стоит у таинственного мерцающего шара. Вот он произнесет

заклинание, и из темного угла появится Мефистофель в традиционном театральном костюме... Не черный ли пудель царапается за дверью?..» [5, с. 125]. Впоследствии и сам Вагнер называет себя «Фаустом современной науки» [5, с. 133]. Такое уподобление не случайно. Если вспомнить о духовном образовании А. Беляева можно предположить, что писатель хотел придать образу учёного-фанатика мистические, дьявольские черты, учитывая статус учёного и осознание им себя как имеющего право распоряжаться чужими жизнями. Кроме того, подобная ремарка в определенной степени маркирует присутствие готической традиции в творчестве писателя, который неоднократно использовал приемы готики и в романном творчестве («Остров погибших кораблей», «Голова профессора Доуэля»), и в малой прозе («Страх», «Мёртвая голова», «Мёртвая зона» и др.). Подтверждением этому служит антураж и характерные сюжетные черты анализируемого рассказа: старинный готический замок в Германии, преобладание тёмных красок, пленённый учёный, запертый в замкнутом пространстве и находящийся под постоянным наблюдением: «Его кабинет с высоким сводчатым потолком напоминал часовню – может быть, здесь и была когда-нибудь часовня. Старый широкий камин, толстые стены, узкие окна говорили о том, что местом нового заключения Вагнера был какой-то старинный замок» [5, с. 122]. Профессор Вагнер сопоставляет себя с Творцом, создавая микровселенную и сопоставляя её с «миром электронов» Валерия Брюсова, стихотворение которого учёный цитирует и мгновенно переводит на немецкий для своих пленителей. В этом же рассказе впервые появляются элементы «супергеройской» тематики в творчестве А. Беляева. Профессор Вагнер в результате эксперимента становится «человеком-призраком», его можно увидеть, но у него также появляется способность ходить и видеть сквозь стены и любые другие материальные предметы, что помогает учёному сбежать из немецкого плена.

Стоит отметить, что «Гость из книжного шкафа» – один из немногих рассказов А. Беляева, в котором содержится большое количество ссылок на

реальных исторических деятелей: философов, учёных, писателей. Упоминается Кант, Гегель, Маркс, Эйнштейн, Брюсов, «старый брюзга» Будда, что свидетельствует о большом читательском, культурно-историческом опыте самого писателя.

Рассказ «Над бездной» по-разному осмысливается советским и современным литературоведением. Сюжет его состоит в том, что рассказчик следит за профессором Вагнером, живущим на таинственной даче. В результате долгого шпионажа он узнаёт, что учёный занимается созданием аппарата, увеличивающего или, наоборот, уменьшающего силу тяжести. После личного знакомства с Вагнером, рассказчик постепенно наблюдает за тем, как профессор увеличивает скорость Земли и, по сути, убивает всё население. В итоге, оказывается, что это лишь мистификация, а на самом деле профессор Вагнера нашёл «шпиона» и решил, в наказание, провести над ним эксперимент с гипнозом.

А. Бритиков полагает, что, подобно К. Циолковскому в «Грёзах о земле и небе», А. Беляев в рассказе применяет «приём доказательства от противного», когда используется логика научного допущения для создания и развития фантастического повествования. Тем самым писатель формирует у читателя ощущение реальности происходящего, подкреплённой строгими научными фактами. В то же время В. Назаров (Зеев Бар-Селла) в книге, посвящённой писателю, опираясь на факты его биографии, пишет о том, что в рассказе «Над бездной» А. Беляев проводит аналогии с большевизмом, как «причиной массовой гибели русских людей», с большевистским экспериментом. В качестве основного доказательства В. Назаров апеллирует к очеркам и статьям писателя, в которых тот пишет: «Страшно подумать о биологических последствиях большевизма, об этом небывалом в истории искусственном подборе, уничтожающем в народе всё лучшее и оставляющем плодиться и множиться всё худшее. Страшно за вырождение народа» [109]. Вряд ли, на наш взгляд, можно согласиться со столь идеологизированной трактовкой исследователя, особенно учитывая сочувствующую большевизму

позицию самого А. Беляева. Фантаст, по нашему мнению, использовал образ массового уничтожения, согласно тексту рукописи, как «урок наглядного обучения о законах тяжести и центробежной силы» [5, с. 74] и следовал лишь логике научного эксперимента, заложенной в основу научно-фантастического рассказа. Вряд ли писатель скрывает за искусственным апокалипсисом некоторые символические элементы антибольшевистской направленности из-за притеснений его как представителя интеллигенции в первые постреволюционные годы и неприятия той формы большевизма, которую писатель видел во время написания рассказа.

С целью создания единого хронотопа для всего цикла произведений о профессоре Вагнере – от первого рассказа к мини-циклу «Творимые легенды и апокрифы» – А. Беляев использует весьма нетривиальный способ: с помощью авторской маски пересказывает сюжет «Человека, который не спит» в одноимённом предисловии. «Все это и многое другое выяснилось на “собачьем процессе”, и имя профессора Вагнера сразу сделалось известным публике, читающей газеты. Его так и называли: “Человек, который не спит”. Я был одним из тех, которые заинтересовались профессором Вагнером» [18]. Подобный прием, по справедливому замечанию О. Осьмухиной, «профанирует образ создателя художественного текста как таковой» [250, с. 198], «расщепляя» его автора «фиктивного» (авторскую маску в предисловии) и «автора реального»: именно спрофанированный авторский образ, замененный авторской маской, инвертирует обычное, традиционное повествование, предлагая иное, непривычное читателю видение мира и само построение текста.

Кроме того, в предисловии сообщается о переписке автогероя и Вагнера и о том, что три последующих рассказа являют собой «апокрифы», а не «реальное» повествование. Тем самым, А. Беляев использует маску автора для создания магического ореола вокруг профессора, отвергающего реальность рассказов мини-цикла и вместе с тем подвергающего сомнению сам факт фантастичности многих событий, деталей, элементов.

Отметим, что в отечественном литературоведении двойственность рассказов мини-цикла была воспринята по-разному. Существует точка зрения, что А. Беляев таким образом пытался создать юмористические рассказы, о чём свидетельствует, к примеру, название и содержание рассказа «О блохах». Однако мы полагаем справедливой позицию А. Бритикова, который указал, что в этих рассказах «Беляев, приверженец жюль-верновской научной фантастики, как бы спорил с самим собой, испытывал сомнением популяризируемую в романах науку. Здесь велся вольный поиск, не ограниченный ни научной, ни художественной системой» [130]. По сути, прозаик, стремившийся к созданию максимально правдоподобных произведений, ставит под сомнение те новаторские идеи, которые провозглашал в них. Учитывая, что ранняя советская научная фантастика стремилась к созданию максимально реалистичного повествования, А. Беляев, не уверенный в том, что его идеи вообще осуществимы, все-таки не отказывается от них, но отчасти признаёт их – через образ Вагнера – фантастичными.

В первой легенде «Случай с лошадыю» А. Беляев синтезирует научную фантастику и детектив. Лошадь-фаворит проигрывает на скачках, потому что «разучилась» поворачивать в стороны. Следствию удаётся установить, что некий преступник удалил у лошади часть мозга и незаметно зашил кожу над раной. В расследовании большое участие принимает и профессор Вагнер, хладнокровно предложивший убить лошадь и взглянуть на её череп, чтобы узнать о том, что же случилось. Кроме того, в небольшом послесловии к легенде писатель через доказательства Ивана Степановича Вагнера, ясно доказывающие невозможность описанного преступления, подрывает уверенность в реальности самой легенды, фактичности рассказанных событий.

В легенде «О блохах» явственно обозначены фольклорные элементы. Рассказ в определённой степени напоминает сказку, где образ Вагнера сближается с образом волшебника. К тому же легенда имеет фольклорный

лексический состав, например, неоднократно встречаются лексические повторы («идёт <...> и видит на одной улице дом, а на доме вывеска»), нехарактерное для научной фантастики обилие просторечий («а сам этак сквозь усы»), обычное для сказок начало предложений («И начал Вагнер опыты делать») и т.д. Фабула произведения неразрывно связана с фантасмагоричными персонажами (труппой блох), одна из которых, впоследствии, ещё и обретает гротескные размеры, пугая парижан, называющих её французским «Минотавром». Кроме того, Вагнер активно использует различные инструменты, совмещающие в себе как технические, так и сказочные характеристики: например, пружины, чтобы догнать блоху, костюм, не позволяющий разбиться от ударов о поверхность Земли. Рассказ также завершается послесловием, в котором рассказчик делает небольшую ремарку относительно причины появления легенд: «Быть может, из таких шуток профессора, принятых всерьёз и дополненных воображением, и возникли апокрифические рассказы о его изобретениях...» [18].

В легенде «Человек-термо» вновь появляется маска автора, причем уже в самом повествовании: оно ведётся от лица Ильи Ильича Рубцова. Совмещая монологи и диалоги действующих лиц, прозаик здесь использует один из несвойственных ему приёмов – иронию. «В то же время я накинул Казе на плечи доху, Пронин раскрыл дверь, и мы вытолкнули нашего товарища на сорокаградусный мороз. Покончив с этим человеколюбивым деянием, мы уселись за аппараты и углубились в работу». [18] Стоит также отметить продолжение «супергеройской» тематики: научный опыт профессора Вагнера над Дашкевичем и Рубцовым приводят к тому, что они стали невосприимчивы к смертельно низким температурам.

Рассказ «Чёртова мельница» из основного цикла вновь включает в себя готические и сказочные мотивы, на что указывает само заглавие, отсылающее к известному бродячему сюжету (А. Н. Веселовский). В качестве основной движущей силы сюжета в повествовании выступает отрезанная у трупа рука, спрятанная в ящик и сделанная Вагнером «вечным»

двигателем мельницы. Здесь мы можем провести параллели и с мифическим ящиком Пандоры, который нельзя открывать, и с характерными сказочными наказаниями «волшебника» ни за что не смотреть внутрь ящика, иначе «волшебство пропадёт». Хотя «Чёртова мельница» и не входит в мини-цикл «Творимые легенды и апокрифы», но также сопровождается письмом Вагнера, раскрывающим невозможность такого рода научных экспериментов. Учитывая, что рассказ писался в 1929 г., его характеризует тематическая схожесть со сказкой, как в рассказе «О блохах»; текст также сопровождается послесловием, отчего можно предположить, что А. Беляев хотел включить его в мини-цикл, но написал несколько позже первой публикации «Творимых легенд и апокрифов».

Рассказ «Амба» демонстрирует глубокие культурно-географические познания А. Беляева, связанные, как мы полагаем, с его путешествиями в 1913 году в разные уголки земного шара. Здесь вновь профессор Вагнер нарушает границы закона и морали, препарируя труп погибшего Альберта Ринга без согласия его родственников для получения информации о его пропавшем спутнике – биологе Турнере. Кроме того, Вагнер «анатомирует» мозг Ринга, а его «безмозглное» тело хоронит вместе с Ришером – ещё одним героем рассказа, при этом останавливает профессора от дальнейших действий не столько моральная дилемма или возможность причинения боли «мозгу», сколько мысль о возможном и более продуктивном эксперименте: «Не обрекаю ли я мозг Ринга на судьбу несчастной коровы, которую медленно режут и пожирают местные жители на своих пиршествах, как вы это видели вчера вечером? Я начал колебаться. В конце концов научный интерес, наверно, восторжествовал бы над чувством жалости. Ведь в моих руках был не живой человек, а только кусок “мяса”» [1]. Хотя Вагнер и преследует благие цели, научная отстранённость от предмета эксперимента (ожившего мозга) вновь отсылает к принципиальной для прозаика проблеме ответственности ученого за собственные эксперименты. Вагнер, в очередном послесловии, пишет о таком эксперименте как о «научном предвидении» – не

более. Но в повести-продолжении «Хойти-Тойти» мы узнаём, что профессор «лукавит», чтобы сохранить тайну Ринга.

Особняком от всего цикла стоит повесть «Хойти-тойти». Стоит отметить сложную композицию повести: временную сюжетную линию можно разделить на три периода, каждому из которых соответствует особый тип хронотопа.

Цирк – это самый поздний период жизни слона Хойти-Тойти с пересажением гипофизом Ринга. Он описывает цирковую деятельность слона-человека, побег из-за нанесённого ему оскорбления, долгое преследование и возвращение. Время между каждым событием максимально сжато, а его отсутствие обычно компенсируется описанием реакции окружающих людей на поступки главного героя. Здесь встречается ряд черт *биографического* времени: «характер не растёт и не меняется, – он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале – он становится полным и округленным в конце», «черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени» [113, с. 292].

Второй период – это описание операции, которая привела к сращению человеческого гипофиза и слоновьего тела. Описывается он в форме дневника, а поэтому использовано *локальное время-пространство*. Автор дневника Песков присутствует на операции, а затем участвует в наблюдениях за Рингом. События в дневнике выстраиваются последовательно, о чём свидетельствуют записи с указанными датами.

Для третьего периода характерно *авантюрное время с бытовым* (по М. Бахтину), сходное с хронотопом «Золотого осла». Идентично главному герою произведения Апулея, Хойти-Тойти, бывший до превращения человеком, описывает *реальный путь* странствований от первого лица в образе слона (равно как и Люций в образе осла). «Я действительно превратился в слона, как Луций в осла, силой волшебства современной науки» [4, с. 346]. Подобная многогранная репрезентация образа Хойти-

Тойти позволяет с разных сторон проанализировать образ главного героя и максимально сблизить научную фантастику с реальностью.

Последнее произведение цикла – рассказ «Ковёр-самолёт», где прозаик воплотил те неровные, оспариваемые им самые идеи, которые пытался апробировать в «Творимых легендах и апокрифах». Здесь мы узнаём о «реальной» истории «скачек», в которой сам Вагнер экспериментировал над лошадью, а не неизвестный преступник («Случай с лошадью»). Кроме того, очевидны явные параллели с шуточной легендой «О блохах», только теперь она «вписана» в научные рамки и реализована как эксперимент профессора с созданием нового транспорта. Стоит отметить классические ссылки на сказочные сюжеты, что проявляется в самом названии рассказа.

Наиболее примечательным в плане эволюции взглядов писателя становится небольшая ремарка, сделанная профессором Вагнером: «О стене косности, тупости, консерватизма нашего правительства и нашей общественности. Мы безнадежно отстали в технике от Европы и Америки. Мы еще с сохой не расстались. Основой нашей энергетики до сих пор являются натуральные лошадиные спины. От всего этого можно прийти в отчаянье. Не могу я с этим примириться, ну и до сих пор донкихотствую» [8]. На наш взгляд, здесь вполне прочитывается неприкрытая критика постреволюционного общества (как известно, профессор Вагнер – персонаж советский, но «беспартийный»).

Таким образом, цикл о профессоре Вагнере, содержащий рассказы, легенды и повести, синтезирующие сказочный, готический антураж с фантастическими мотивами и элементами детективного повествования, объединен не только тематикой (фантастические эксперименты над реальностью) и проблематикой (проблема моральной ответственности ученого за собственные эксперименты), но прежде всего – образом учёного-фанатика.

2.2 Своеобразие научно-фантастических романов А. Р. Беляева 1920-х гг.

В «московский» период творчества А. Беляев публикует пять романов: «Остров погибших кораблей» (1926), «Последний человек из Атлантиды» (1926), «Властелин мира» (1926), «Борьба в эфире», или «Радиополис» (1927), «Человек-амфибия» (1928). Рассмотрим ключевые из этих произведений.

Одним из самых ярких научно-фантастических романов этого периода является «Остров погибших кораблей», впервые опубликованный в 1926 году. В этом произведении А. Беляев синтезирует фантастику, детектив, мифологические и готические мотивы, разворачивая сюжет в рамках «островного» хронотопа, состоящего из большого количества различных мелких хронотопов. Сам сюжет рассказывает о противостоянии Фергуса Слейтона, правителя, окружённого одичавшими моряками, и Реджинальда Гатлинга, оказавшегося на Острове вместе с Вивиан Кингман и сыщиком Симпкинсом в результате кораблекрушения.

Остров, смоделированный фантастом, из-за своей нетривиальной формы и принципа построения (остров как группа «мёртвых» судов, а не естественный географический объект) продолжает традицию фольклорных «мнимых» островов (к примеру, остров-кит в тексте А. Пушкина) [129, с. 84]. И в то же время Остров сближается с антиутопией в своей атопичности, непринадлежности к конкретному месту, отгороженности, оторванности от прочего мира.

При этом специфическая характеристика острова влияет и на способ организации композиции текста и разворачивание повествования. В произведении «сливаются» прошлое и настоящее: история острова рассказывается одновременно и через записки и дневники, живых и мёртвых моряков, и через само окружение, предстающее как «музей погибших кораблей». Динамичное, эмоциональное повествование чередуется с

сатирическими психологическими зарисовками жителей Острова, окружённых сокровищами прошлых лет, но вынужденных постоянно искать себе пропитание. Подчёркнуто гротескные и гиперболизированные готические элементы, вводимые писателем в текст, создают дополнительный образ Острова.

Упомянутое выше сочетание прошлого и настоящего, их сопричастие становится важным композиционным принципом романа. Настоящее в тексте – это время действия, актуальное для героев, прошлое «вторгается» в это настоящее, предстаёт косвенно: через рассказы профессора Людерса, историю морских судов (от драккаров викингов и до немецкой подводной лодки), сохранившиеся документы, воспоминания и исследования древних морских монстров под водой. Благодаря такой усложнённой структуре усиливается напряжённость внутри повествования: «– Как это жутко и странно! Мы получили поручение от мертвеца передать привет его жене, которая уже двести лет как в могиле... – и, вздрогнув, мисс Кингман добавила: – Сколько ужасных тайн хранит это море!» [12].

Важно отметить, что если в большинстве последующих романов А. Беляева протагонистами являются учёные, то в «Острове...» героем становится авантюрный романтичный «преступник», похожий на героев приключенческих романов Жюль Верна. При этом параллели с романами Жюль Верна можно отметить не только на уровне персонажной системы, но и на организации хронотопа и выборе места основного действия. В написанном французским писателем в 1895 году романе «Плавучий остров» местом действия становится так же искусственный остров, состоящий из огромного числа кораблей, соединённых друг с другом. Разница же заключается в том, что в произведении Жюль Верна остров является продуманным инженерным проектом элитного поселения для американских миллиардеров, созданным по аналогии с плавучими китайскими дерегушками. «Стандарт-Айленд – остров из стали, и сопротивление его корпуса рассчитано на то, чтобы выдержать огромную нагрузку. Он состоит

из двухсот шестидесяти тысяч понтонов, каждый понтон высотой в шестнадцать метров семьдесят сантиметров и по десять метров в длину и ширину. Таким образом, горизонтальная поверхность каждого понтона представляет собой квадрат, сторона которого равна десяти, а площадь ста квадратным метрам. Все эти понтоны, накрепко соединенные друг с другом болтами, образуют площадь примерно в двадцать семь миллионов квадратных метров, или двадцать семь квадратных километров. При овальной форме острова, которую ему придали строители, он имеет семь километров в длину и пять в ширину, а окружность его равняется приблизительно восемнадцати километрам» [43]. Подобная преемственность в выборе хронотопа в очередной раз подчёркивает влияние романтизма и французской научной фантастики на творчество А. Беляева и демонстрирует степень авторской трансформации сюжета.

В романе «Остров погибших кораблей» писатель синтезирует элементы готики и детектива, совмещает авантюрный сюжет и фантастический антураж. Специфическое повествование строится на постоянном «авантюрном» ощущении опасности, характерных и для детектива, и для готики. Сами антагонисты и их действия способствуют разворачиванию таинственного, ужасного, дополнительно акцентируют внимание на мотивах секрета, тайны. Кроме того, «мир живых», существующий под «мёртвыми» кораблями усиливает сам готический аспект, актуализируя звуковой аспект текста (шорохи, скрипы и треск ломающихся кораблей).

Так, «Остров погибших кораблей» становится примером синтеза классической фантастической традиции и модернистского совмещения жанров, что способствует созданию яркого, динамичного повествования.

В романе «Властелин мира» (1926, 1928) главным фантастическим допущением является гипотеза о возможности создания «машины внушения», действующей как на отдельного человека, так и на большие массы людей. Тем самым, параллельно с «Гиперболоидом инженера Гарина» (1927) А. Н. Толстого произведение А. Беляева развивает концепцию,

которую художественно описал В. Орловский в «Машине ужаса», 1925 (изобретение в романе было способно воздействовать с помощью достаточно сильного электромагнитного луча на мозг человека). При этом сама по себе идея подобной машины основывается на исследованиях Ганса Бергера, посвящённых электрической активности мозга, и опытах учёного и инженера Б. Б. Кажинского, связанных с разработкой «биологической» радиосвязи (примечательно, что фамилия одного из героев романа А. Беяева – Качинский).

Исходя из этого акцента на человеческое сознание, его биологические характеристики, роман А. Беяева можно отнести к так называемой «биологической» фантастике, исследующей возможности влияния на человеческое тело, границы возможностей самого человека в биологическом плане, принципы функционирования мозга, его связи с телом, с жизнью души, духа. Итак, фантастическое в тексте – «машина внушения» Штирнера – становится только необходимым сюжетным элементом, который позволяет писателю создать условия для «антропологического» эксперимента. Развивая авантюрный, детективный сюжет, писатель в первую очередь пытается ответить на вопрос «сможет ли человек обладать безграничной властью над собой и как этого достичь?». И подобная постановка вопроса становится важной для прочих произведений писателя, будь то романы-гипотезы, помещающие человека в разные среды существования: океан («Человек-амфибия») и воздух («Ариэль»), или произведения, где важным мотивом становится трансформация человеческого тела («Голова профессора Доуэля», «Властелин мира», «Человек, потерявший лицо», «Человек, который не спит», «Хойти-Тойти»).

«Машина» в романе запускает авантюрный сюжет, связанный с планами по захвату мира у одних героев (Штирнер) и с мотивацией для спасения планеты у других (Качинский, Дугов, Зауер). И так «машина» как фантастический элемент получает различные оценки: если Штирнер видит в аппарате средство для достижения могущества, то Качинский рассматривает

его как инструмент для создания нового общества. «Машина» не только «высвечивает» определённые человеческие качества и характеризует героев, но и становится тем элементом, способствующим конструированию образа определённого утопического общества, в котором аппарат может стать неким инструментом реорганизации личности, педагогики для общества. Так, по мнению писателя, когда передача мыслей на расстоянии станет доступной каждому члену общества, это приведёт к балансу, так как «внушение» позволяет делать даже из «всякого преступника полезного члена общества» [15, т. 1, с. 529]. Как замечает Качинский в разговоре со Штирнером: «Нам не нужны теперь тюрьмы» [15, т. 1, с. 529].

При этом важно, что в разговоре о «машине» и создании сюжета появляется образ учёного. Так, в прозе А. Беляева формально можно выделить два ярких подтипа героев – это учёные-безумцы («Голова профессора Доуэля», «Мистер Смех» и др.) и учёные как источники безумия («Чёртова мельница», «Над бездной» и др.). Людвиг Штирнер, изобретатель «машины», относится ко второму типу: он злодей, который, используя собственное устройство, сводит с ума окружающих его людей, заставляя их совершать неожиданные поступки, что в итоге приводит его самого к помешательству. К примеру: «И странно: после отъезда Штирнера мысли ее все больше прояснялись. Будто какая-то пелена спадала с глаз. Оскар Готлиб, его болезнь, похожая на “какое-то наваждение”, любовь Зауера к Эмме, странная и неожиданная, как наваждение... Вся цепь нелогичных, нелепых, противоречивых поступков окружавших ее людей с того самого момента, как погиб Карл Готлиб, – разве не похоже все это на “наваждение”?» [15, т. 1, с. 534] и «Эльза смотрела на Штирнера и думала, что в этом бледном, измученном лице нет ничего таинственного, страшного. Это лицо неврастеника, переутомленного человека. Что же представляет собой Штирнер? Быть может, талантливого изобретателя и экспериментатора, но заурядного человека, который случайно открыл способ подчинять себе волю других людей и почти обезумел от своего “могущества”. Он наделал тысячи

глупостей и, не победив “мира”, сам был раздавлен непосильной тяжестью, которую он взвалил на себя» [15, т. 1, с. 540]. Как герой-манипулятор, он создаёт атмосферу страха и неуверенности, что в определённой степени является авторской критикой Веймарской республики. При этом сам антагонист, идеалист, чьи мечты были разрушены (он вынужден оставить исследования в области рефлексологии и пойти на службу в банк), но который всё же способен признать в идейном враге Качинском достойного соперника.

Таким образом, «Властелин мира» предстаёт первым большим текстом А. Беляева, где он не только включает фантастическое допущение, подчёркнуто техническое, связанное с конструированием определённого аппарата, но и демонстрирует определённое развитие «антропологического» эксперимента, в котором немаловажную роль играет образ учёного.

В романе «Борьба в эфире» или «Радиополис» (1927) А. Беляев разрабатывает темы, уходящие в своих традициях в произведения Г. Уэллса и Ж. Верна. Как отмечает А. Бритиков, «вряд ли какая-нибудь идея любого фантаста не высказывалась до него. Фантаст облакал её в поэтический образ, заставлял её жить, раскрывал перспективу – и зажигал многих энтузиастов. Несравнимо важнее не какое-нибудь конкретное задание, а общенаучное и общекультурное стимулирующее значение научно-фантастического воображения» [129]. Так, А. Беляев не только развивает тему социалистической утопии, восходящей к Н. Чернышевскому и А. Богданову, и конструирует сюжет о «классовом» противостоянии, но также включает в текст ряд специфических фантастических допущений и предсказывает серию технических нововведений.

Разворачивая авантурный сюжет, А. Беляев следует традиции Г. Уэллса и конструирует специфический мир, разделённый надвое – социалистический Радиополис и коммунистическая Америка. При этом нельзя не заметить определённой параллели с романом Г. Уэллса «Машина времени». Параллели проявляются не только в явной оппозиции двух

состояний мира и в описании физической внешности жителей социалистического и капиталистического мира, но и в самой идее путешествия в далёкое будущее, которая в дальнейшем организуется в сюжет о попаданце. При этом А. Беляев, создавая подчёркнуто социалистическую утопию (к примеру: «У нас нет противоречий между личностью и обществом. Всё, что полезно обществу, полезно личности», «Если хотите знать, у нас каждый гражданин – милиционер или следователь, если этого потребуют обстоятельства. Каждый наш гражданин, без инструкций и кодексов, знает, как охранять интересы общества. И если случай именно его привел столкнуться с фактом, угрожающим нашему порядку и спокойствию, этот гражданин и доводит дело до конца», «В тех случаях, когда нам нужно срочно произвести работу, требующую участия рабочих масс, мы пускаем в ход передачу мыслей на расстояние. Невидимый вами «дирижер» направляет и координирует действия отдельных работников и массы в целом» [15, т. 2, с. 45]), которая предстаёт бредом или сном, а значит, желанной мечтой, рядового гражданина молодой страны Советов.

Вводя в текст различные технические приспособления в качестве фантастического допущения, характерные для утопического будущего, писатель предсказывает появление мобильных телефонов, солнечных электростанций, боевой робототехники на радиоуправлении, таблетки «от усталости» и проч. К примеру: «Особенно поразила меня одна их странность: одинокие люди шли, о чём-то разговаривая, хотя вблизи никого не было, смеялись, отвечали на вопросы кого-то невидимого» [15, т. 2, с. 10].

Среди «не реализованного историей» приспособления примечательна в тексте идея теплового луча, классическая для научной фантастики. Так, в научно-фантастическом романе «Война миров» Г. Уэллс, опираясь на идеи американского физика Р. Э. Милликена, который изучал космические лучи, а также на исследования Резерфорда, Мак-Леннана и др., описывает тепловые лучи, испускаемые треногами марсиан: «Все, что только может гореть, превращается в языки пламени при их прикосновении; свинец растекается,

как жидкость; железо размягчается; стекло трескается и плавится, а когда они падают на воду, она мгновенно превращается в пар» [89]. При этом писатель подробно объясняет принцип работы таких лучей: «они как-то концентрируют интенсивную теплоту в абсолютно не проводящей тепло камере. Эту конденсированную теплоту они бросают параллельными лучами на тот предмет, который они избрали целью, при посредстве полированного параболического зеркала из неизвестного вещества, подобно тому, как параболическое зеркало маяка отбрасывает снопы света» [цит. по: 226, с. 163]. В романе А. Беляева лучи становятся оружием «капиталистов», сдерживающим наступление коммунистических сил. «Американская техника в это время вполне овладела новым ужаснейшим орудием истребления – лучами смерти. <...> Моряки видели падающий дождь из обломков кораблей, целые тучи рыб без головы или с наполовину сожжённым туловищем, случайно уцелевшими кусками человеческого тела. Все обитатели моря, попавшие в смертоносную зону, испепелялись. Вода в океане кипела и, вероятно, на поверхности она превращалась в пар. Даже на той глубине, на которой находилась подводная лодка, вода нагрелась так, что моряки едва не погибли. Действие дьявольских лучей, очевидно, не только тепловое. Они разрушают ткани живого организма ультракороткими электроколебаниями» [15, т. 2, с. 86]. В развитии этой идеи А. Беляев предсказал сдерживание, как и само глобальное противостояние, где большую роль играло оружие массового поражения.

Так, «Борьба в эфире» предстаёт текстом, в котором писатель не только реализует классические мотивы, конструируя социалистическую утопию, но и развивает сюжетные модели своих предшественников, формируя основу жанрового образования, посвящённого «попаданцам».

Самый популярный роман А. Беляева в советское время, «Человек-амфибия», был опубликован в 1928 году. И именно с экранизации этой книги в 1961 году к фантасту пришла настоящая известность.

Сам роман представляет собой синтез научно-фантастической традиции и романтической. Насыщенный авантюрный сюжет, разворачивающийся в экзотических для советского читателя локациях, начинается именно с возможности существования некоего «морского дьявола», который в свою очередь связан с фантастическим допущением о возможности трансплантации органов животных (здесь – жабр) человеку. Так, в романе получает яркое воплощение классическая для прозы А. Беляева тема «биологических» экспериментов: доктор Сальватор спас жизнь индейского мальчика, вживив ему жабры молодой акулы, позволяющие ему дышать под водой. Тем самым, фантаст в этом произведении особенно подчёркивает фантастический элемент, акцентирует внимание на его научности в определённой степени в ущерб художественности (к примеру, при всех попытках писателя создать яркие драматические образы, образ доктора Сальватора остаётся одномерным).

Разрабатывая романтического героя, А. Беляев создаёт Ихтиандра традиционно. Он изгой, сторонится людей и живёт в своеобразном аналоге готического замка. В то же время он сентиментален, чуток и слаб перед губительным влиянием внешнего – человеческого – мира. И трагедия главного героя создаётся не столько от переживания о своём положении изгоя, сколько от самого столкновения с окружением, миром «вне». И именно «человеческий» мир становится для него большим испытанием в виде ряда антигероев, характерных для прозы А. Беляева. Так, к примеру, Педро Зурита, желающий завладеть Ихтиандром и использовать для своих нужд (ловля жемчуга), привлекает для этих целей прокурора, епископа и ходатая по судебным делам. И в это видна та сатирическая оценка, которую писатель даёт «капиталистическому» обществу (капитал привлекает полицию, церковь и суд для порабощения сверхчеловека). И именно попытка стать частью этого мира через любовь к Гуттиэре оказывается для Ихтиандра роковой: его возлюбленная становится женой другого человека, что символически показывает саму невозможность «нового человека» заводить

романтические отношения; его настоящий отец теряет рассудок, а доктора Сальватора сажают в тюрьму. Только дельфин Лидинг, друг Ихтиандра, спасает его от одиночества, но и тот не всегда оказывается рядом: «Даже Лидинг не может жить со мною под водой, – с грустью подумал Ихтиандр, оставшись один. – Только рыбы. Но ведь они глупые и пугливые...» [19].

Доктор Сальватор в тексте А. Беляева, в определённой степени соотносимый с булгаковским Преображенским, предстаёт учёным-идеологом, «гениальным безумцем», стремящимся создать людей будущего, способных жить под водой и использовать огромные ресурсы моря (что тематически перекликается с «Подводными земледельцами»). При этом доктор, решившись на опыт, не учитывает последствий, что во многом говорит о нём как об учёном, относящемся к «материалу» своих опытов отрешённо. В этом контексте справедливо упомянуть профессора Вагнера, который неоднократно ставил опыты на слонах, собаках, а также Доуэля-старшего, относящегося к подопытным как к объектам исследований. Фанатичные идеалисты в определённой степени оправдываются писателем из-за необычайной важности развития науки, что во многом продиктовано и самим историческим контекстом: 1920-е как время строительства совершенного нового мира, основанного на новых, революционных принципах. Так и Сальватор в романе предстаёт спасителем жизни Ихтиандра и в то же время, тем, кто его обрекает на романтическое одиночество.

Рассмотрим фольклорные и мифологические мотивы в романе. Без сомнения, А. Беляев в тексте интерпретирует образ русалки и разворачивает тему борьбы со смертью. Кроме того, Ихтиандра можно отнести к классическим «обитателям раковины». Г. Башляр раскрывает термин: «Обитатель раковины удивляет, и фантазия немедля населяет раковину удивительными существами, необычностью превосходящими всякую реальность. <...> Раковина – котёл колдуньи, где варятся свойства животных <...> выходец из раковины навеивает нам грёзы о смешанном существе. Это

не только “полурыба – полумясо”, это ещё и существо полуживое-полумёртвое» [114, с. 103]. И в этом случае Сальватор становится волшебником, создателем нового существа. Также доктор Сальватор предстаёт здесь неким подобием бога, который, по мнению местных индейцев, «держит в своих пальцах жизнь и смерть. Хромым он делает новые ноги, живые ноги, слепым даёт зоркие, как у орла, глаза и даже воскрешает мертвых» [19]. Ихтиандр в этом контексте олицетворяет своеобразную победу над смертью. Доктор фактически создаёт новое существо, человека-амфибию, которое для выживания вынуждено существовать в двух ипостасях и в двух мирах: подводный и надводный, «морской дьявол» и влюблённый парень. Жизнь Ихтиандра связана со смертью специфическим научно-фантастическим «договором» – операцией. В этом случае жабры предстают такой же уступкой смерти, как мифическое зерно граната Персефоны: они позволяют Ихтиандру находиться в мире живых, показывая невероятные способности, но и связывают с миром подводным, миром одиночества, что также становится метафорой смерти в романе. Глубина как место жизни Ихтиандра актуализирует и готическую мотивику, связанную, к примеру, с образами утопленника, погибшими кораблями и проч. Связь со смертью же создаёт из героя определённый мифический образ, «морского дьявола», спасающего и забирающего жизни: «Это морской бог, – говорили старые индейцы, – он выходит из глубины океана раз в тысячелетие, чтобы восстановить справедливость на земле. Католические священники уверяли суеверных испанцев, что это “морской дьявол”. Он стал являться людям потому, что население забывает святую католическую церковь» [19].

В этом контексте справедливо упомянуть также и о моллюсках-жемчужницах, которые в романе предстают в качестве символического обозначения смерти. Они принадлежат глубине, и добыча их сопряжена с опасностью для жизни. Раковины, оставленные охотниками, гниют, что также подчёркивает эту связь с другим миром, миром мёртвых: «Этот запах непривычному человеку показался бы отвратительным, но Бальтазар не без

удовольствия вдыхал его. Ему, бродяге, искателю жемчуга, этот запах напоминал о радостях привольной жизни и волнующих опасностях моря» [19]. В том числе этот запах смерти, связанный с закованным внутри жемчугом, акцентирует внимание на готических чертах образа Ихтиандра, который также становится жемчужиной, доставаемой Зуритой из глубин океана.

В романе Зурита становится олицетворением всех отрицательных черт, типичных для антагонистов в прозе фантаста – жадный до наживы, хитрый и хищный «капиталист» использует искусно сплетённую сеть лжи, чтобы с помощью Гуттиэре и Бальтазара поймать Ихтиандра, и чтобы тот, в свою очередь, искал для него сокровища на морском дне. Для Зуриты «человек-амфибия» является не больше чем трудовой единицей или механизмом для получения прибыли.

Противоположную роль для Ихтиандра играет Сальватор. Если Зурита истязает мальчика, «укорачивая» его жизнь изнурительной работой, то врач наоборот спасает и продляет её. Цель доктора – жизнь, а у антигероя – заработок, что в определённой степени может быть расширено до оппозиции гуманизма новой идеи и утилитарности идеи старой, «буржуазной». Притом оба героя так или иначе сталкиваются со смертью, однако совершенно различным способом пользуются опытом, полученным от этой встречи.

При анализе романа «Человек-амфибия» необходимо также рассмотреть и то влияние, которое оказал А. Грин, в частности, его роман «Блистающий мир» на А. Беляев. Так, роман «Блистающий мир» (1923) воспринимался самим А. Грином как произведение сугубо символическое, приближенное скорее к реализму, чем к фантастике. Полёт главного героя Друда, наделённого сверхъестественным даром, это зашифрованное «парение духа», а его жизнь – современная интерпретация античного Икара. Однако в общей форме Друд А. Грина – это собирательный образ советского «супергероя», старающегося изолировать себя от общества из-за наличия особой силы, вызывающей непонимание внутри социума, в котором большое внимание

уделяется внутреннему миру «непохожего на всех» героя; «лишнего человека» в конфликте с обобщённым во властолюбивых и порочных людях вселенским злом. «Однако “глас божий”, то есть вести с конюшен и галерей, праздновал богатый пир, украшаясь всем, что есть вздорного в человеке, когда захочет он небылиц и сам стряпает их. Эти вести создали легенду о черте, выехавшем на белом коне; по точным справкам других, дьявол похитил девочку и улетел с нею в окно; третьи добавляли, что малютка превратилась в старуху страшного вида. Наперерез этой диковине всплыл слух об ангелах, запевших над головой публики о конце мира, но более склонялись все к объяснению, данному буфетчиком “Ниагары”, что приезжий грек изобрел летательную машинку, которую можно держать в кармане; грек вылетел из цирка на улицу и упал, потому что в машинке сломался винт. Венцом всей путаницы было потрясающее известие о посещении цирка стайей летающих мертвецов, которые пили, ели, а затем принялись безобразить, срывая с зрителей шляпы и выкрикивая на неизвестном языке умопомрачительные слова» [46]. Друд – это человек будущего, к которому ещё не готовы другие. Основанных на древнеиндийских ведических образах людей-гипербореев сверхчеловек А. Грина проходит сложный путь, который начинается с цирка и заканчивается трагической смертью героя, казалось бы, решившего все проблемы и свободного от цепей социального непонимания.

И А. Беляев продолжает развитие идей сверхчеловека и поиска своего места в обществе в «Человеке-амфибии» и особенно в «Ариэле», очевидном наследнике «Блистающего мира». Сверхчеловек А. Беляева проходит похожий жизненный путь – непринятие его способностей социумом, несчастливая любовь, жизненная трагедия, тюрьма, борьба с теми, кто пытается его использовать, горькая победа. Образ закованного в цепи сверхчеловека – это олицетворение главной идеи как А. Грина, так и А. Беляева. Общество в романе стремится избавиться от другого, чужого, захватить над ним власть, обрести за его счёт могущество, не видя в

сверхчеловеке близкого, наделённого теми же чувствами. Так, герой, сталкиваясь с непониманием, всё больше поглощается своей «природной» половиной: «Ихтиандр нарушал установленный мною режим. Он слишком долго оставался на воздухе, переутомил свои легкие, и у него развилась серьезная болезнь. Равновесие в его организме нарушено, и он должен большую часть времени проводить в воде. Из человека-амфибии он превращается в человека-рыбу...» [19]. Друд, Ихтиандр, Ариэль – это пленники своих способностей, создающих из них «лишних людей», чужаков, что в итоге при всей положительной сущности персонажей не спасает от окончательного разрыва с социумом.

Впоследствии произведения, развивающие идеи сверхчеловека, героя, имеющего определённые – биологические, физиологические, мистические и проч. – «способности», и его связи с социумом, получают другой оттенок и сформируются в сюжет о супергероях, творящих добро. И можно сказать, что А. Беляев был одним из первых, кто художественно оформил саму «супергеройскую» тематику, став также её первооткрывателем для советской словесности.

Таким образом, в творчестве А. Беляева «московского» периода формируется основная формула его текстов, представляющая собой синтез динамичного авантюрного сюжета и фантастических элементов, представленных через технические аппараты или определённые операции, призванные расширить возможности человеческого тела, а также подчеркнутого идеологического подтекста. А. Беляев становится зачинателем фантастической литературы о научных экспериментах, где приключенческий и / или детективный сюжет часто становится доминантой текста, позволяющей в яркой форме проводить «антропологический» эксперимент. Также в его романах организуются основные образы беляевских героев: учёный (доктор Сальватор из «Человека-амфибии», Штирнер и Качинский из «Властелина мира»), борец (Гатлинг из «Острова погибших кораблей») и изгой (Ихтиандр из «Человека-амфибии»). При этом

внимание прозаика к подобным героям можно объяснить причинами как биографическими (интерес к научным изысканиям, чувство оставленности во время тяжёлой болезни и проч.), так и литературными (влияние Г. Уэллса, А. С. Грина, Ж. Верна и др.).

2.3 Синтез жанровых форм в романах А. Р. Беляева 1930-х гг.

В романе «Человек, потерявший лицо» (1929) актуализируется тема метаморфозы, трансформации внешности. При этом в тексте речь идёт не о символическом обезличивании человека, но о подчёркнуто физиологической трансформации. Главный герой, комик Антонио Престо, заслужил свою популярность из-за «безобразного вида», который становится антитезой его страдающей душе. Фактически, Престо – это Квазимодо или анти-Цахес, то есть он – через свою трансформацию – не расстаётся с душой, а наоборот приобретает тело, будто бы переодеваясь. Но в итоге тело его становится аналогом башмачкинской шинели.

Само приобретение нового тела – акт творчества и эксперимент доктора Сорокина. Он изменяет Престо, его физическую оболочку до неузнаваемости. При этом Сорокин оказывается учёным-идеологом, учёным-теоретиком: так, по его гипотезе, тело строится не монархическим способом, то есть самодержавием мозга, а «рабочим самоуправлением». В качестве рабочих депутатов, деятелей он понимает гормоны, которые, по его мнению, достигают порядка и гармонии внутри организма. Тем самым, Престо предстаёт для доктора Сорокина полем эксперимента.

Для Престо же новое лицо становится не просто новой маской, скрывающей его истинную суть, но маской-личиной. М. Бахтин давал следующее определение маски-личины: «<...> вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального <...>, нет органической слиянности внешней выраженности героя <...> с его познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как неединственная и несуществующая маска или же

совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри <...>, наконец, завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан или есть условная личина» [112, с. 87]. Так, Престо словно лишается важного, жёсткой связи своего сознания и своего тела, то есть внешнего мира. В новом облике Престо больше не интересен ни в роли актёра, ни в роли любимого человека. Его трагедия в том, что избавившись от уродства, надев маску обычного человека, он потерял то, что делало его особенным. Как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, «маска предстает одной из форм литературной образности, средством художественной условности, в связи с чем важнейшими аспектами литературной маски становятся маска героя (способ сокрытия реального “лика” персонажа с помощью переодевания, маскировки поведенческие, изменение мимики, жестов и т.д.) и маска автора» [255, с. 187]. И так маска для Престо становится способом мести (в создании карнавального действия, в которое превратилась прощальная вечеринка). И хотя подобная форма маски героя, то есть результат фантастической операции, характерна скорее для научной фантастики, она явно сближается с карнавальной, фольклорной традицией.

В романе «Продавец воздуха» (1929), который повествует о том, как мистер Бэйли, используя свои научные знания, аккумулирует кислород для последующей его продажи, сюжет конструируется на основе мотива дороги, что способствует созданию яркого авантюрного повествования, ибо именно дорога становится, по М. М. Бахтину, «местом встреч и обновлений» [110], расширяет мировидение героя.

Культурная ситуация конца 1920-х – начала 1930-х гг. не могла не сказаться на творчестве А. Беляева. Формирующийся соцреализм требовал внимания к быту, отказа от метафорических сюжетов и формальных поисков. А. Беляев, идеолог «необычного» для того периода жанра отечественной литературы, следуя «общественным» требованиям и установкам новой – социалистической – мифологии, создаёт научно-фантастический роман

«Подводные земледельцы» (1930), в котором идеологические тезисы обретают явную форму. В образах смелых исследователей океанических глубин, выращивающих под водой морскую капусту, легко угадываются черты крестьян-колхозников, на волне коллективизации формирующих новый облик русской, советской деревни. Попробуем подробнее проанализировать характерные черты соцреализма, реализованные в романе.

В первую очередь, необходимо отметить модальную двойственность соцреалистического романа, выраженную через дихотомию «что есть» и «что могло бы быть», описанную американским литературоведом К. Кларк [189] и подкреплённую теорией М. М. Бахтина о двух диаметрально противоположных формах – эпосе и романе. Суть этой двойственности наблюдается уже в заголовке романа, «Подводные земледельцы» – это одновременно и фантастический, и бытовой сюжет, привязанный ко времени установления большевистского режима с неизменными для него идеями утопического будущего. К примеру: «С первых же шагов выяснилось, какие огромные перспективы открывает водолазная обработка. В то время как японцы своим обычным способом могли обрабатывать плантации на небольшой глубине в три – пять метров, подводные земледельцы, снабженные гузиковскими водолазными костюмами, имели возможность работать на глубине нескольких десятков метров. А это расширяло площадь подводной агрикультуры на многие тысячи гектаров. Огромные пространства на глубине двадцати – пятидесяти метров не нужно было и “засевать”: они уже были покрыты густыми зарослями водорослей, богатых йодом» [15, т. 2, с. 485]. Во-вторых, «положительные герои» как неизменная черта социалистического реализма. В «подводном совхозе», описанном А. Беляевым, трудятся обычные крестьяне, агрономы и инженеры, которые отличаются неоспоримой верой в большевистскую идеологию и решимостью для борьбы с «капиталистическими» врагами в лице японских шпионов. Писатель намеренно акцентирует внимание на физических недостатках героев, на их простой и незамысловатой речи, узкой специализации, и тем

самым создавая обширный портрет советского народа в фантастическом антураже и продвигая тезис о возможности великих свершений каждым крестьянином. К примеру: «У него был своеобразный недостаток речи: Ванюшка не выговаривал шипящих “ж”, “ш”, “щ”. Вместо “ж” и “ш” у него выходило “ф”, а вместо “щ” нечто среднее между “в” и “ф”, но ближе к “ф”. Любимой его присказкой было “шут возьми”, причем у него получалось “фут возьми”» [15, т. 2, с. 448]. В-третьих, ясность и конкретность изображения, чёткость идеологических тезисов.

В то же время научно-фантастическое допущение в «Подводных земледельцах», точнее, выращивание полей морских водорослей на подводной станции, на тот момент выглядело мифической возможностью. Концовка же романа представляет собой абсолютно утопичную мечту о подводной колхозной деятельности: «И Волков, указывая на диаграммы, графики и планы, начал говорить о том, как постепенно расширялась площадь подводного совхоза по береговой линии на юг и север и как завоевывались все новые подводные плантации, как увеличивалась добыча водорослей, как вырастали заводы, как рос экспорт, как расширялось применение водорослей в различных областях химической промышленности...» [15, т. 2, с. 600].

Таким образом, в романе «Подводные земледельцы» А. Беляев, синтезируя две фактически несовместимые установки, фантастическую и соцреалистическую, создаёт жанровый гибрид, который в определённой степени утверждает фантастику в числе каноничных или «официальных» возможных жанров эпохи соцреализма.

Своеобразной оппозицией сюжетно слабым, политически ангажированным роману «Подводные земледельцы» и повести «Земля горит» является роман «Прыжок в ничто» (1933), посвящённый К. Э. Циолковскому. Примечательно здесь замечание самого А. Беляева, данное им в рецензии на книгу «Аргонавты вселенной» В. Владко: «Если все же у кого-нибудь явится мысль, что В. Владко использовал “мой” материал,

то в утешение В. Владко могу ему сообщить, что, когда появился мой роман “Прыжок в ничто”, Я. И. Перельман писал в своем отзыве, что я совершил чуть ли не плагиат, повторяя “его” материал. Его же материал в свою очередь повторяет иной, хотя бы из романа “Вторая луна” Артура Трэна и Р. Вуда (журнал № 2, 1922 г., “В мастерской природы”, под редакцией Я. И. Перельмана). И уж, конечно, весь этот материал целиком повторяет первоисточник – высказывания К. Э. Циолковского» [15, т. 7, с. 411].

«Прыжок в ничто» для творчества А. Беляева – явление уникальное. Совмещая идеи К. Э. Циолковского, А. Н. Толстого и Г. Уэллса, А. Беляев конструирует подробную хронику путешествия космического «ковчега» к Венере и обратно на фоне социальных интриг и политической борьбы его обитателей. Идеологические установки требовали от писателя включения в сюжет «борьбы с капиталистами» на Земле, в космосе, что оформилось в сюжет о создании нового общества на Венере и возвращении «идеологически верного» экипажа на Землю будущего, где уже давно победила мировая пролетарская революция. Как отмечает А. Бритиков, «в романе “Прыжок в ничто” романтическая фабула космического путешествия обернулась гротескной метафорой. О своем бегстве на другие планеты капиталисты возвышенно говорят, как о спасении “чистых” от революционного потопа, нарекают ракету ковчегом...<...> Попытка “чистых” – финансовых воротил и светских бездельников, церковника и реакционного философа-романтика – основать на “обетованной” планете библейскую колонию потерпела позорный крах. Перед нами кучка дикарей, готовых вцепиться друг другу в горло из-за горстки бесполезных на Венере драгоценных камней» [130]. Однако «идеологический» текст в романе уходит на второй план, важным становится само научное осмысление возможности полёта человека к другим планетам и анализ психологии жителей «Ноева ковчега», запертых на корабле в открытом космосе. Нельзя не отметить элементы сатиры в изображении богачей: «даже Штирнер вышел из своей мрачной сосредоточенности и открыл, что в этом мире, кроме крепкого чая и

страшных машин, существуют еще изумительно приятные жидкости, заключенные в изящные бутылочки, а епископ покраснел больше обыкновенного и смеялся громче, чем надлежало ему при его сане» [15, т. 3, с. 25]. Ещё показательнее сатирические образы аристократов вырисовываются уже после заселения Венеры, когда они получают «звериные» черты: «Эллен, похожая на пепельную обезьяну, <...> не поняла смысла, но хорошо поняла тон, каким это было сказано. И она едва не упала в Тихую гавань, кишашую венерианскими крокодилами и “амебами”. А бывший жених со звериной ловкостью, приобретенной в лесах, помчался по воздушным корням на берег, где Мэри полоскала в водоеме белье, грубо оттолкнул Стормера и с улыбкой на изуродованных губах подошел к Мэри» [15, т. 3, с. 278].

Отметим также схожесть сюжета романа с классическими произведениями в жанре космооперы. Впервые термин «космической оперы» употребил американский писатель У. Такер в 1940 году в значении «халтурной жвачки про космолёты и спасателей миров», подразумевая подростковую приключенческую литературу о космосе с синхронией архаических и футуристических элементов антуража, например, племенного строя и межзвёздных переводов, что и мы наблюдаем в сюжете «Прыжка в ничто». При этом роман А. Беляева также формально можно соотнести и с поджанром «Затерянный ковчег», тем самым поставив текст фантаста в один ряд с такими произведениями, как «Пасынки вселенной» Р. Хайнлайна, «Поколение, достигшее цели» К. Саймака, «Донырнуть до звёзд» С. Лукьяненко и пр., где основное действие происходит на огромном космическом корабле, а речь идёт о людях и их психологических и социальных взаимоотношениях.

Так, «Прыжок в ничто» становится для А. Беляева попыткой обращения к теме космоса, что позволяет писателю не только актуализировать новые темы в своём творчестве, найти новый материал для реализации своих классических тезисов, но и развить новые жанровые формы.

В романе «Воздушный корабль» (1934) А. Беляев развивает тему воздухоплавания (космический «Ноев ковчег» сменяется дирижаблем) и совмещает здесь научно-фантастический роман и роман «странствований». При этом важно отметить, что сам авантюрный элемент в тексте превалирует, а политическая подоплёка в романе сменяется бесконфликтным научным путешествием. В романе нет классического противостояния «капиталистов» и «большевиков», кроме отдельных моментов, связанных со страхом Бачелли перед революционерами, перехватом англичанами «клада», закопанного капитаном «Альфы» профессором Власовым и пр., что в определённой степени отсылает к специфике исторического периода создания текста.

В «Воздушном корабле» жанровая форма романа странствия реализуется через мотив дороги с кольцевой структурой, в которой начало и конец предстают в виде эквивалентных сцен (общение членов экипажа с толпой). Пространственная категория здесь преобладает над временной: хронологический период путешествия размыт («Неделями мы будем лететь без спуска» [15, т. 3, с. 317]), тогда как маршрут и случайные места посадки, пространственные маркеры точно обозначены и снабжены яркими описаниями. («"Альфа" идет в первый рейс безмоторного плавания: Кушка – Северный полюс – Ташкент!» [15, т. 3, с. 318]). Описываемое путешествие не имеет детективного окраса и не насыщено яркими авантурными элементами, за исключением короткого ряда событий: потеря управления дирижаблем во время циклона: «"Альфа" вдруг завертелась волчком, ринулась вниз, перевернулась, легла набок, пролетела несколько кругов по спирали и понеслась в полулежачем положении с быстротой смерча» [15, т. 3, с. 331], – и спасение археолога-итальянца Альфредо Бачелли и мальчиком Суна из пустынного плена: «Полуголый, почти черный от загара мальчик прыгал на ящике, махал над головой грязно-желтой тряпкой и неистово кричал: – Хо! Хо! Хо! // Мужчина с флагом из наволочки, спотыкаясь на песке, побежал к гондоле. // – Эввива! Эввива! – кричал он» [15, т. 3, с. 340].

Герои романа – инженеры, авиаторы, исследователи – обладают типичными чертами положительного героя-большевика: решительность, смелость, изобретательность, стойкая вера в идею большевизма и пр. Кроме того, А. Беляев делает акцент на интернациональность, не только объединяя в сюжете персонажей из разных республик СССР, но и подчёркивая то, что в команде все принимают равное участие при научной работе. При этом герои становятся элементом текста, необходимым для разворачивания описания фантастического полёта, где важными становятся пространственные панорамы и исторические справки насчёт той или иной местности. «Воздушно-облачный туннель словно был создан из огненно-светящегося газа. Огненные языки, клубки, нити неуловимо, неустанно меняли формы. Низ туннеля начал гаснуть. Огненно-палевый цвет незаметно переходил в розовый, сиреневый, синий...» [15, т. 3, с. 325].

В качестве научно-фантастического допущения А. Беляев в образе субстратосферного дирижабля «Альфа» реализует гипотезу о безмоторных дирижаблях, которые в состоянии перемещаться по воздуху с большой скоростью на длинные расстояния, используя силу высотных воздушных потоков. При этом в тексте также встречаются указания на прочие допущения: изучение «генов, возникающих у дрозофил» [15, т. 3, с. 336], «мутация человека в сверхчеловека» [15, т. 3, с. 336] и пр., но рассуждения об этих научных гипотезах не выходят за рамки их упоминания.

Таким образом, роман «Воздушный корабль» предстаёт примером «твёрдой» научной фантастики, где само научное допущение и его разворачивание становится сюжетной доминантой и основным акцентом текста.

Роман «Чудесное око» (1935), по словам дочери писателя, был написан ещё в 1928 году, после правок опубликован в 1935 году лишь на украинском языке и вплоть до 1956 года не имел русского перевода. По легенде, А. Беляев сам признавал слабость произведения и оттого не хотел его прижизненного переиздания на русском.

Сюжет романа рассказывает о поисках советскими кораблями с помощью «подводных телевизоров» затонувшего лайнера «Левиафан», на котором аргентинский учёный Бласко Хургес пытался вывезти в СССР секрет расщепления атома. «Имеются все основания думать, что открытие Хургеса будет ценным вкладом в науку. Оно поможет разрешить вопрос расщепления атомного ядра. Мы незамедлительно обязаны послать экспедицию на место гибели “Левиафана” во что бы то ни стало и сколько бы это ни стоило!» [15, т. 4, с. 48]. Главным сюжетным событием романа становится столкновение с кораблём американца Скотта, который также искал «Левиафан», но с корыстной целью.

А. Беляев в романе использует классическую схему приключенческого романа: экспедиция отправляется на поиски редкого артефакта, сталкивается с силами природы и неизвестным противником и в результате находит «затерянный» мир или руины древних цивилизаций. Заменяв условный Священный Грааль на металлические пластинки с записанными формулами расщепления атома, парусники – кораблями с суперсовременной техникой на борту, фантаст синтезирует типично приключенческий сюжет с научно-фантастическим жанром. Продолжая традицию античной литературы и текстов эпохи Возрождения, писатель интерпретирует в фантастической парадигме легенду об Атлантиде, где поиск исчезнувшего города предстаёт задачей гуманитарной, созидательной, прославляющей достижения советской науки: «Нам удалось открыть еще один затонувший город и таким образом перевернуть очень древнюю страницу человеческой истории. Мы, советские ученые, становимся в строй атлантидологов, и, возможно, нам удастся осветить темные уголки древней истории точно так же, как освещаем мы прожектором телеглаза темные глубины океана...» [15, т. 4, с. 111].

В качестве фантастического допущения здесь представлены подводные телевизоры, изобретение советского исследователя Моти Гинзбурга, которое позволяет не только вести подводную разведку, но и транслировать данные на всю страну. Так, сам изобретатель, получивший травму и не включённый

в состав экспедиции, «следил за экраном» и передавал экипажу кораблей необходимые указания.

«Чудесное око» демонстрирует связь классического сюжета и фантастической парадигмы, где через авантурный сюжет реинтерпретируется древняя легенда.

«Звезда КЭЦ» (1936) продолжает и развивает темы, ставшие основой для романа «Прыжок в ничто»: оба эти текста посвящены К. Циолковскому и действие их происходит в космосе. В этом произведении А. Беляев вводит большое число научных и околонуточных теорий и гипотез, художественно осмысляет физические, аэродинамические, астрономические и другие дисциплины сквозь призму работ К. Циолковского и своих, отчасти наивных даже для того времени, представлений о путешествиях в космосе и высадке на Луну. Приписываемый фантасту излишне научный подход к сюжету романа сам А. Беляев объясняет вполне тривиальными причинами: «Почему так медленно идет наша литературная учеба? Доля вины за это приходится на наших редакторов. Почти до самого последнего времени они не только не указывали автору на этот недостаток, но был период, когда принимали активное участие в обезличивании героев. Невероятно, но факт. В моем романе “Прыжок в ничто”, в первоначальной редакции, характеристике героев и реалистическому элементу в фантастике было отведено довольно много места. Но как только в романе появлялась живая сцена, выходящая как будто за пределы “служебной” роли героев – объяснять науку и технику, на полях рукописи уже красовалась надпись редактора: “К чему это? Лучше бы описать атомный двигатель”» [15, т. 4, с. 415].

Важно отметить, что А. Беляев, используя приём авторской маски, создаёт иллюзию реальности событий, описанных со слов Леонида Артемьева: «Месяц тому назад я окончил большую книгу “Биологические опыты на Звезде Кэц”. Материалом послужили работы Шлыкова, Крамера и мои собственные. Получилась чрезвычайно интересная книга. Она уже сдана в печать. Окончив ее, мне захотелось еще раз пережить все приключения,

связанные с моей не совсем обычной женитьбой. И вот я заканчиваю и эту книгу» [15, т. 4, с. 337]. Такая необычная форма повествования служит для убеждения читателей в реальности происходившего и для усиления авторитета вымышленного автора – Леонида Артемьева. Это же ещё одна причина насыщения текста научной терминологией и научно-фантастическими сюжетами.

Научным допущением в романе служит Звезда Кэц, внеземная орбитальная лаборатория. Л. Артемьев, рассуждая об этой лаборатории, осмысляет и анализирует человеческие отношения внутри Звезды Кэц.

Таким образом, роман «Звезда КЭЦ», как и другие утопические романы писателя, пытается ответить на вопрос, какими будут люди через сто, двести, тысячу лет. Кроме того, этот текст фиксирует особое внимание А. Беляева к «твёрдому» направлению фантастики, в котором было возможно отказаться или нивелировать идеологические требования соцреализма.

Роман «Голова профессора Доуэля» (1937) является развитием набросков, оформленных в одноимённом рассказе 1925 года. Написанный на основе собственного опыта (писатель больше трёх лет был прикован к кровати из-за тяжёлой болезни, мог двигать только руками и головой), этот текст впоследствии А. Беляевым переписывается и перерастает в полноценный роман. Фантаст, рассуждая о нём, отмечал: «Сначала я написал рассказ, в котором фигурирует лишь оживленная голова. Только при переделке рассказа в роман я осмелился на создание двуединых людей <...> И наиболее печальным я нахожу не то, что книга в виде романа издана теперь, а то, что она только теперь издана. В свое время она сыграла бы, конечно, большую роль» [116, с. 24]. А. Бритиков объясняет его слова так: «Ценность романа, конечно, не в хирургических рецептах, которых в нем нет, а в смелом задании науке, заключенном в метафоре: голова, которая продолжает жить, мозг, который не перестает мыслить, когда тело уже разрушилось. В трагической коллизии профессора Доуэля – оптимистическая идея бессмертия человеческой мысли» [130]. Важно отметить, что уже в

малой форме история синтезирует в себе готические, детективные и научно-фантастические мотивы, но полноценное развитие «антропологический» эксперимент А. Беляева обретает именно в романном пространстве.

В романе каждая вводимая в повествование деталь служит раскрытию образа главного героя, формированию реалистичной картины как физического, так и психологического состояния доктора после хирургической операции: «В рассказе есть такой эпизод: когда отделенная от тела и оживленная голова профессора остается одна, в раскрытое окно влетает жук, кружит вокруг головы, садится и ползет по ней. Лишенный возможности что-нибудь сделать, Доуэль переживает невероятный страх перед этим маленьким чудовищем» [130].

Пленение антигероем, беспомощность после операции, равносильной болезни автора, и оживление, безусловно, становятся главными факторами описания психологического состояния персонажа. Психология создаваемого А. Беляевым образа лучше всего раскрывается в разговорах с Лоран: так, от неё читатель и узнаёт о историю пленения Доуэля, «видит» описанные сны, которые голова наблюдает уже вне тела, что только дополняет общую картину психологического состояния персонажа: «Сны... – тихо прошептала голова. – Да, я вижу сны. И я не знаю, чего больше они доставляют мне: горя или радости. Я вижу себя во сне здоровым, полным сил и просыпаюсь вдвойне обездоленным. Обездоленным и физически и морально. Ведь я лишен всего, что доступно живым людям. И только способность мыслить оставлена мне» [3].

Также в сюжете происходит переосмысление в рамках научно-фантастического романа классической романтической темы «двойничества», которая появляется в виде описанного термином А. Беляева «двуединства» и восходит также к «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона. Так, по сюжету умершая певица Анжелика Гай оказывается в руках профессора Керна, он пришивает к её телу голову певички из бара Брике. Арман Ларе, влюблённый в девушку, находит её

после операции и понимает, что в её теле происходят мистические вещи. Его беспокойство проявляется в процессе разговора с сыном профессора Доуэля: «Вы говорите, что ваша неизвестная певичка имеет как бы два голоса: один свой, более чем посредственный, и другой – Анжелики Гай?» [3]. «Двойник» проявляет себя не сразу, сначала только через голос, а затем и во внешности, пока одна личность не будет подавлена другой. В итоге мотив «двойничества» становится тем компонентом, который позволяет также развивать детективный сюжет: он приводит сына Доуэля к профессору-отцу.

В тексте романа встречаются все ключевые особенности прозы А. Беляева: антигероем становится учёный-«капиталист» (профессор-хирург Керн), который с помощью своих научных наработок (оживления человеческой головы), обмана и мошенничества добивается славы и почёта, но в итоге антагонист будет разоблачён и погибнет.

Готические мотивы в тексте проявляются уже в названии произведения – «Голова профессора Доуэля», что сразу отсылает или к акту убийства, или к научному эксперименту, но находящемуся в «сумеречной» зоне между жизнью и смертью. Трагическая развязка («из кабинета Керна раздался выстрел» [3]) только подчёркивает близость героев к этой зоне. Кроме того, А. Беляев использует элементы категории «ужасного» (оживлённые головы, существовавшие вне тел, могли разговаривать, и помогали изысканиям антигероя): «Какая мрачная комната! Но заниматься здесь хорошо: ничто не отвлекает внимания. Лампа с глухим абажуром освещает только письменный стол, заваленный книгами, рукописями, корректурными оттисками. Глаз едва различает солидную мебель черного дуба. Темные обои, темные драпри. В полумраке поблескивает только золото тисненых переплетов в тяжелых шкафах. Длинный маятник старинных стенных часов движется размеренно и плавно» [3].

Детективный сюжет в романе проявляется в первую очередь уже на уровне наименования: имя непрофессионального «следователя» *Артур Доуэль* созвучно имени автора цикла произведений о Шерлоке Холмсе *Конан*

Дойлю. Кроме того, А. Беляев разворачивает классическую сюжетную модель: молодой человек (Артур) думает, что его отец погиб, в процессе поиска информации становится одним из участников мистической истории, которая приводит его к началу долгого расследования и разоблачению антагониста. Цв. Тодоров писал: «Детективный роман с загадкой близок к фантастическому жанру, но вместе с тем и противоположен ему; в фантастических рассказах мы все же склоняемся к сверхъестественному объяснению, а прочитав детектив, мы совершенно не сомневаемся в отсутствии сверхъестественных явлений» [291, с. 45]. Учитывая это замечание исследователя, можно сказать, что роман А. Беляева становится именно актом взаимопроникновения и синтеза подчёркнуто научно-фантастического сюжета и детективного жанра.

Главный научно-фантастическим допущением, сформировавшим идею и сюжет романа, стала возможность технологии оживления головы и её безболезненного существования вне тела. Это условие даёт старт сюжету и позволяет придерживаться научно-фантастической парадигмы. Оживление мёртвых частей тела, пересадка мозга – темы, которые неоднократно встречаются в произведениях А. Беляева («Чёртова мельница», «Хойти-Тойти» и пр.). Писателю присущ биологический уклон научной фантастики, что мы и отмечали выше. Но при этом он не тяготеет к демонстрации натуралистических деталей, схожих с экспериментами из «Острова доктора Моро». А. Беляев описывает всё сухо, а иногда даже поверхностно, к примеру, о тяжёлой смерти животного из-за опытов читатель лишь из краткой фразы профессора Доуэля. В то же время «Голова профессора Доуэля» укладывается в готическую традицию, заложенную в научно-фантастическом романе М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и характерную для этого временного отрезка советской литературы: в год выхода рассказа, заложившего основные аспекты романа, была написана повесть «Собачье сердце» М. А. Булгакова.

Таким образом, «Голова профессора Доуэля» предстаёт квинтэссенцией жанрового синтеза в прозе А. Беляева. Совмещение готических, детективных и научно-фантастических элементов позволяет писателю создать яркий и насыщенный текст, реализующий основные тезисы фантаста.

Роман «Лаборатория Дубльве» (1938) знаменует кризис романтического героя в научно-фантастической прозе А. Беляева. Как и в других романах, центральной здесь становится гуманистическая проблематика, которая находит своё локальное воплощение – человек в конфликте с собственным внутренним миром. Однако если раньше герои произведений фантаста имели подчеркнуто романтическую характеристику (профессор, учёный-волшебник, борец или изгой), заимствованную А. Беляевым у неоромантической традиции А. Грина и пр., то в романе «Лаборатория Дубльве» прагматик побеждает мечтателя. Эта нехитрая формула стала итогом долгой работы писателя в жанре научно-фантастического романа. Подстёгиваемый редакторами и читателями, научный прагматизм главных героев вышел, наконец, на первый план, обнажив скорее внутренний конфликт самого А. Беляева, чем противоборство героев романа – «друзей-соперников» Л. Сугубова и И. Лаврова.

Сюжет романа следующий: аспирантка Института экспериментальной медицины Нина Никитина должна выбрать руководителя кандидатской диссертации между профессором Леонтием Самойловичем Сугубовым и профессором Иваном Александровичем Лавровым. Оба они занимаются «узловой» проблемой медицины – проблемой долголетия», но в разных направлениях. Леонид Сугубов видит решение проблемы в улучшении условий жизни. «Чудак Лавров посмеивался надо мной, говорил, что я размениваюсь, что я превратил себя в санитарного врача. А хоть бы и так!.. Мы объявили войну пыли – домашней, уличной, производственной. Мы объявили войну дыму – печному, заводскому, фабричному. Вы видите, чем кончилась эта война! Никитина знала о том, что Сугубов в водолазном костюме опускался на дно старых каналов, чтобы и там навести чистоту и

порядок, что он заглядывал на задние дворы и в канализационные трубы, путешествовал по тоннелям подземного Ленинграда...» [15, т. 5, с. 13]. Иван Лавров в свою очередь, считая «войну» Сугубова лишь небольшим сражением, создаёт лабораторию регенерации и изучает электромагнитные излучения мозга. Однако его исследования, в частности в лаборатории с кодовым символом «W», приводят Лаврова к электронаркотической зависимости и одержимости (он похищает стариков для проведения опытов), которая заканчивается для профессора поражением и заключением в больницу: «Для Сугубова и Нины началась страдная пора. Слова Сугубова – “когда спит пациент, не спят врачи” – оправдывались. Все ночи напролет они проводили возле спящего. Только иногда днем Сугубов позволял себе вздремнуть на несколько часов, надев радионаушники, но даже в дремоте продолжал следить за работой сердца Лаврова. При малейших перебоях он просыпался. Так опытный механик даже во сне слышит работу мотора и просыпается при малейшем нарушении ритма» [15, т. 5, с. 75].

Очевидно, что прагматические исследования, обращённые к привычному быту, становятся более востребованными, нежели мечтания о кардинальной трансформации мира, которые уже не могли иметь место в пространстве советской литературы. Однако при безусловном крахе романтика Лаврова и возвышении прагматика Сугубова, А. Беляев не отказывается от типичного финала-утопии. Результаты исследований Лаврова становятся основой для раскрытия секрета долголетия: «Перед самым вашим пробуждением я получил известие, что ваша работа по регенерации тканей не пропала даром. Вы потерпели неудачу только потому, что сделали маленькую ошибку. Эта ошибка исправлена Старцевым, Горбовым, Алексеевым. Людям больше не придется пользоваться протезами. У них будут отрастать утраченные конечности. Без вас этот вопрос был бы, возможно, разрешен на десяток лет позже» [15, т. 5, с. 77].

В 1939 году А. Беляев под псевдонимом «А. Романович» публикует в журнале «В бой за технику» роман «Под небом Арктики», вышедший до

этого в журнале «Вокруг света» в 1937 году. Здесь необходимо указать следующее замечание А. Бритикова: «Романы Беляева о будущем экспозиционны и этим качеством напоминают его ранние утопические очерки “Город победителя” и “Зеленая симфония”» [130]. Этот роман-утопия, повествующий о путешествии американского рабочего Джима Джолли и советского инженера Игнатия Бугаева по механизированному Северу, синтезирует в себе сюжетные и жанровые черты прошлых текстов писателя. Так, главные герои, подобно команде «Альфы» из «Воздушного корабля», перемещаются на дирижабле. Второстепенные персонажи аналогично «подводным земледельцам» пытаются создать в труднодоступных условиях новую советскую колонию, найти новые источники продовольствия и ресурсов для СССР. Повествование более описательное, научное, как в «Лаборатории Дубльве», и не содержит почти никаких авантурных или остросюжетных событий, чем объясняется низкий интерес читателя к произведению и лишь одно его переиздание – в 2010 году издательством «Эксмо» [15]. Объяснение такой форме повествования дал А. Ф. Бритиков: «Беляев же хотел построить социальную модель будущего тем же методом умозрительной экстраполяции (“автор на свой страх и риск, принужден экстраполировать законы диалектического развития”), который освоил на своих технических моделях» [130].

Так, «Под небом Арктики» становится одним из текстов А. Беляева, суммирующих основные находки фантаста и направленных на конструирование возможной социально-экономической модели советского общества.

В 1940-е годы вышло два романа А. Р. Беляева – «Человек, нашедший своё лицо» (1940) и «Ариэль» (1941).

Роман «Ариэль» во многом близок к «Человеку-амфибии». Здесь также разворачивается подчёркнуто романтический хронотоп, связанный с экзотическими странами (индийские города); сама судьба Аврелия Гальтона представляет собой судьбу изгоя: сначала по причине неприязни к нему его

опекунов, а затем от «тяжести» имеющихся сверхспособностей. При этом и в сюжетном плане история Ариэля сопоставима с историей Ихтиандра: важными для обеих историй становятся мотивы заточения, побега, рабства, интриг. Оба героя вынуждены работать у персонажей, характеризующихся как отрицательные (советник раджи Мохита). Научным допущением здесь становится возможность полёта с использованием броуновского движения. Так, А. Беляев создаёт ещё одного героя, которого можно считать прототипом «супергеройской» поэтики.

Таким образом, отметим, что синтез жанров становится частым «инструментом», используемым А. Беляевым для создания особого художественного метода, для эксперимента текстопорождения и последовательного воплощения актуальных для писателя идей, идеологических установок и проч. Сочетание элементов готики, детектива, космооперы и др. становится неотъемлемой чертой творчества писателя.

В заключение главы необходимо сделать предварительные выводы относительно специфики научно-фантастической прозы А. Р. Беляева.

В рассказах и повестях 1920–1930-х гг., при соблюдении научного «правдоподобия», прозаик контаминирует фольклорные и научно-фантастические элементы («Ни жизнь, ни смерть», «Белый дикарь», «Ни жизнь, ни смерть», «Мертвая зона»). Практически во всех рассказах явственно вычлняются особые типы беляевских героев: во-первых, волевая, сильная личность, способная на поступок («Белый дикарь», «Сезам, откройся!!!», «Верхом на Ветре», «Инстинкт предков», «Освобождённые рабы», «Рекордный полет», «Анатомический жених»), а во-вторых, учёные, обладающие не только обширными научными познаниями, но и чертами сказочных волшебников («Голова профессора Доуэля», «Ни жизнь, ни смерть», «Держи на Запад!», «Светопреставление», цикл «Изобретения профессора Вагнера»). Основными повествовательными приемами становятся авторская маска, ирония.

Своего рода «переходным» между малой прозой и романами в творчестве А. Беляева становится цикл о профессоре Вагнере, содержащий рассказы, легенды и повести, синтезирующие сказочный, готический антураж с фантастическими мотивами и элементами детективного повествования. Цикл объединен не только тематикой (фантастические эксперименты над реальностью) и проблематикой (проблема моральной ответственности ученого за собственные эксперименты), но прежде всего – образом учёного-фанатика.

Проблемно-тематический диапазон в романах А. Беляева существенно расширяется. Важнейшими для писателя становятся темы «лишнего человека» («Человек-амфибия», «Ариэль»), внушение и управление людьми на расстоянии («Властелин мира»), проблема последствий преждевременных научных открытий («Голова профессора Доуэля», «Человек, потерявший свое лицо»), проблема попадания мощного оружия будущего «не в те руки» («Продавец воздуха»). Антигероем почти всех произведений писателя, что и вполне вписывается в его мечту о построении коммунистического будущего, и соответствует канону соцреализма, является «капиталист», люди мира «потребления», желающие власти и денег. Важными мотивами становятся мотивы безумия, метаморфозы, эксперимента. Прозаик расширяет в романах и тематический ряд, создавая истории о путешествиях как в космосе («Прыжок в ничто»), так и на земле («Под небом Арктики»), и по воздуху («Воздушный корабль»), и включает широкий спектр научных допущений, позволяющих более выпукло разворачивать авантюрные, детективные сюжеты, в которых интерпретируются в фантастической парадигме мифологические, сказочные, неоромантические мотивы и образы.

3 Традиция А. Р. Беляева и отечественная научно-фантастическая проза второй половины XX в.

Традиционное академическое литературоведение придерживается разного мнения относительно места научной фантастики и фантастических жанров в литературе, рассматривая её то как явление периферийное, то как культурное образование, участвующее в организации новых форм, тем для культуры. Так, трактовка прозы А. Беляева подчёркнуто неоднозначна. Ряд учёных рассматривает творчество писателя как своеобразный канон научно-фантастического текста советской эпохи первой половины XX века, заложивший основы и определивший дальнейшие направления развития отечественной фантастики как таковой (Г. Гуревич и др.). Другие – как творчество писателя третьего или даже четвертого ряда, который только подражает западным образцам жанра (А. Ивич и др.). Третья точка зрения представляется нам наиболее справедливой: отстраняясь от крайних взглядов, ряд исследователей придерживается «нейтралитета», признавая значимость произведений выдающегося фантаста, но соглашаясь с тем, что далеко не вся проза А. Беляева художественно значима (Ю. Кагарлицкий и др.).

3.1 Беляевская традиция в научно-фантастической прозе 1950-1970-х гг.

Неоспоримым фактом остаётся то, что, несмотря на статус А. Беляева в качестве одного из основоположников отечественной фантастики, его тексты в сегодняшнем литературном процессе не являются объектом читательского интереса и представляют собой всё более артефакты советской довоенной литературы. Чаще всего в качестве основной причины падения читательского интереса к беляевской прозе называют тот идеологический аспект, который от требований соцреалистического искусства был вынужден присутствовать в текстах писателя. Но, на наш взгляд, идеология и (условная)

политизированность текстов писателя не является ведущим фактором в рассматриваемой проблеме. Мы придерживаемся позиции, согласно которой «кризис» рецепции фантастики А. Беляева кроется в реализации фантастического допущения в произведениях писателя.

В книге «Что такое фантастика?» Ю. Кагарлицкий пишет, что «то или иное произведение остается в пределах фантастики лишь до тех пор, пока средства убедительности – сколь бы реалистичны они ни были сами по себе – служат именно фантастике. Там, где этот принцип нарушен, фантастическое допущение немедленно обнаруживает всю свою шаткость. Он отделяется от реалистического по самой сути своей произведения, становится простой литературной условностью. В подобного рода вещах фантастика ничего не определяет. Когда автору нужен просто литературный прием, становится безразлично, откуда этот прием заимствован» [185, с. 120]. Тем самым, можно сказать, что момент, когда действие или мир начинают осмысляться как факт фантастического текста, и есть высшая точка проявления условности.

Анализируя степень условности в романах А. Беляева, мы приходим к выводу, что в более поздних текстах фантаста яркие, смелые фантастические допущения, связанные с различными областями науки, сменяются размытыми и поверхностными идеями. Так, в 1920-е гг. А. Беляев использовал следующие фантастические допущения: управляемая психика («Властелин мира», 1926); загадочные водоросли в районе Бермудских островов, становящиеся смертельной ловушкой для кораблей («Остров погибших кораблей», 1926); путешествие во времени и утопическое будущее («Борьба в эфире», 1927); пересадка акульих жабр человеку («Человек-амфибия», 1928); изменение организма под действием гормонов («Человек потерявший своё лицо», 1929); устройство, аккумулирующее воздух в огромных масштабах («Продавец воздуха», 1929); а если учесть, что основа романа «Голова профессора Доуэля» – это рассказ, написанный в 1925 году,

то и в список можно включить и возможность функционирования головы и работы сознания без тела (1937).

Теперь приведём примеры фантастических допущений в романах 1930-х гг.: возможность культивирования и выращивания водорослей под водой, создание особых подводных хозяйств («Подводные земледельцы», 1930); путешествие к другой планете на космическом корабле, жизнь на других планетах («Прыжок в ничто», 1933); безмоторные дирижабли («Воздушный корабль», 1934); подводный телевизор («Чудесное око», 1935); космическая станция («Звезда КЭЦ», 1936); бессмертие как результат эксперимента («Лаборатория Дубльве», 1938); освоение Арктики и Антарктиды («Под небом Арктики», 1939).

Итак, становится очевидно, что в произведениях А. Беляева конкретика фантастических допущений в 1920-х гг. сменяется условными теоретическими, описательными построениями, повторяющими уже имеющиеся культурные наработки и стремящимися к психологическому реализму. Именно человек и его отношения с обществом на фоне длительного путешествия становятся главной действующей темой в романах «Подводные земледельцы», «Прыжок в ничто», «Воздушный корабль», «Чудесное око» и «Под небом Арктики». Хронотоп дороги, описанный М. Бахтиным, становится здесь ведущим, позволяя писателю акцентировать внимание на описании маршрута, так или иначе вынося за скобки драматический конфликт, являющийся главной мотивационной силой произведения. Таким образом, можно сказать, что если в 1920-е гг. в текстах А. Беляева превалирует борьба человека с обществом под влиянием фантастического допущения, то в 1930-е гг. допущение становится лишь фоном, тогда как на первый план выходит мотив путешествия.

Но подобная установка писателя идёт вразрез с читательскими ожиданиями. Читатель хочет *верить* фантастике до тех пор, пока все «средства убедительности» служат подкреплению фантастического допущения научными и «достоверными» фактами. И если в первых

произведениях А. Беляева есть некий катализатор, связывающий реальность и фантастику, будь-то гениальный учёный («Властелин мира» и др.), хирург («Человек-амфибия») или географические особенности («Остров погибших кораблей»), то в поздних романах фантастика объясняется фантастикой («Прыжок в Ничто», «Звезда КЭЦ»), или же степень условности становится настолько слабой, что фантастика и не кажется фантастикой вовсе, переходя в разряд пособия для инженеров или развёрнутых планов Наркома («Подводные земледельцы», «Воздушный корабль»). И подобное способствует тому, что читатель «отворачивается» от текстов писателя.

В этом контексте справедливо упомянуть определение Р. Хайнлайном фантастики как «литературы рассуждений» [310, с. 215] и формулу К. Эмиса «идея как герой» [310, с. 215]. Но главным действующим лицом в поздних романах А. Беляева становится именно идея, большую часть которых занимают рассуждения о тех или иных научных или околонаучных проблемах. Писатель окончательно принимает роль популяризатора науки, отстраняясь от жанра настолько это возможно: нивелируя индивидуальность героев, уделяя больше времени теории, чем практике, описывая бесконфликтную утопию в ущерб художественной ценности произведения.

Конечно, определённую роль в этой смене принципов построения текста сыграло идеологическое давление на писателя. Но также здесь остаётся фактор болезни писателя. Так, основным источником, из которого А. Беляев черпал теоретические знания по описываемым темам в период тяжёлой болезни, становятся не библиотечные ресурсы, книги, а его память: «я допустил географическую ошибку, – неправильно указал расстояние между двумя географическими точками. Читатели указали мне на это. Не мог же я рассказать им, что у меня не было дома необходимого справочника, а память в таких случаях легко может подвести» [109]. Как справедливо отмечал Зеев Бар-Селла: «А. Р. Беляев вынужден сейчас работать, только полагаясь на свою память. Он не может рассчитывать – без содействия союза – на научные труды, хранящиеся в специальных библиотеках и ученых учреждениях, на

всевозможные справочники, на необходимые пособия. Даже библиотека Дома писателя не могла обеспечить Беляева подбором нужной для его работы литературы и библиографией» [109]. В этих условиях наиболее привлекательными для писателя становятся уже разработанные темы, знакомые ему по путешествиям в ранние годы, по хорошо знакомым источникам.

Кроме того, важным в контексте «кризиса» фантастического допущения является и то, что в поздних своих работах писатель всё чаще обращается к своим ранним произведениям. Он перерабатывает «Голову профессора Доуэля», превращает «Человека, потерявшего своё лицо» в «Человека, нашедшего своё лицо», для последнего своего романа «Ариэль» (1941) берёт за основу фантастическое допущение А. Грина из романа «Блистающий мир» (1924) и пр.

Таким образом, можно заключить, что именно «размытость» фантастического допущения в поздней прозе А. Беляева становится главным фактором утраты читателем интереса к творчеству писателя. И если «Человек-амфибия» или «Голова профессора Доуэля» становились минибестселлерами даже в нелёгких для писателей условиях СССР, то поздние произведения не смогли удовлетворить читательского запроса из-за излишне акцентированной популяризации науки, слабости текстовой организации и бесконфликтности содержания.

В то же время традиция, заложенная А. Беляевым, оказала существенное влияние на последующее развитие научной фантастики в России. Именно А. Беляев и его текстовые эксперименты представляют собой один из ключевых этапов развития жанра. Именно этому фантасту удалось синтезировать элементы зарубежной фантастической традиции и отечественный литературный опыт романтизма и фольклора, создать уникальную писательскую манеру, своего рода стиль научно-фантастического повествования. Практически в каждом произведении прозаика – от рассказов 1920-х гг. до романа «Ариэль» – воплощается

устойчивый набор сугубо «беляевских» приемов: акцентирование внимания на научном аспекте текста; обилие научной терминологии и энциклопедических выдержек (от терминов классической физики до подробных географических справок); вписывание и разворачивание научных допущений в предельно реалистический контекст; интерес к биологическим экспериментам. В качестве жанрообразующего элемента в научно-фантастической прозе А. Беляева чаще всего выступают образы учёных, фанатиков и идеологов, персонажи с необычными способностями, герои с психологическими или биологическими особенностями.

Принимая во внимание отсутствие ярко выраженного научно-фантастического наследия отечественной прозы до появления А. Беляева, можно с уверенностью предположить, что, даже несмотря на наличие научно-фантастических элементов в дореволюционной русской литературе, именно традиция, заложенная А. Беляевым в своих произведениях, стала источником влияния для многих фантастов как советского, так и постсоветского периода. Черты узнаваемого стиля писателя, идеи и сюжеты встречаются в научной фантастике, начиная с 1940-х гг. («Патент АВ» Л. Лагина) и до конца XX века. Последователями А. Беляева можно считать С. Павлова, Г. Голубева, К. Булычёва, бр. Стругацких и др. Как подчёркивал Б. Н. Стругацкий: «Хотя Александр Романович никогда нам с братом отметок не ставил, мы считаем его своим учителем. И не только мы. Вся советская научная фантастика пошла по пути, проложенному Беляевым» [285, с. 550]. Причём влияние прозы А. Беляева «распространяется» не только на отдельные тексты отдельных прозаиков, но и на весь массивный поток отечественной научно-фантастической словесности. Примечательным здесь выглядят попытки продолжения культового романа «Человек-Амфибия», предпринятые А. Климаем в 1993, 2008 гг. и А. Зиборовым в 2020 году.

Кроме того, важно подчеркнуть также и влияние прозы А. Беляева и на прочие виды искусства. К примеру, проза А. Беляева стала источником для

десяти экранизаций. И здесь также примечателен дополнительный историко-культурный штрих: в 2018 году картина «Форма воды» режиссёра Гильермо дель Торо, получившая главный приз Венецианского кинофестиваля, формально развивая образную структуру фильма «Тварь из Чёрной Лагуны» (1954), в то же время реинтерпретирует сюжет беляевского романа «Человек-амфибия» в контексте США 1950-х гг.

Исходя из вышеизложенного, проследим в дальнейшем на конкретных примерах влияние и реализацию тезисов, мотивов, сюжетных конструкций прозы А. Беляева в отечественной (научной) фантастике. Как в работах современников фантаста, так и в разножанровых фантастических произведениях XXI века.

Наиболее показательным в плане преломления традиции А. Беляева, освоения и переосмысления его писательского опыта представляется, на наш взгляд, творчество классика советской фантастики С. И. Павлова (1935–2019), автора широко известного цикла «Лунная радуга» (1978–1997), многочисленных научно-фантастических рассказов и повестей, лауреата множества литературных премий. В создаваемых им больших и малых текстах, в «космических» и «океанических» циклах прозаик конструирует сюжет, в котором исследуются различные миры, находящиеся за пределами Земли («внеземелья», по терминологии самого С. Павлова). При этом развитие фантастического сюжета описывается в текстах с точностью ученого-палеолингвиста и инженера-геофизика. Особого внимания заслуживает повесть «Акванавты (Океанавты)» (1968), в которой писатель аккумулирует многие сюжетные элементы романов А. Беляева, черты его авторского стиля и специфику построения научно-фантастического текста.

Важным здесь становится не только то, что, как отмечают О. Осьмухина и И. Р. Куряев, «в современной отечественной прозе, как известно, отчетливо актуализируемая “память жанра” влечет за собой в рамках романного жанра синтез различных его разновидностей» [257, с. 236], и формальные характеристики фантастического текста стремятся повториться в прочих

текстах, создающих их инварианты. Важным также становится и сознательное ориентирование фантаста на традицию своего предшественника. Так, при сопоставлении повести «Акванавты» С. Павлова и романа «Человек-амфибия» А. Беляева нельзя отрицать их очевидную интертекстуальную связь. Главные герои С. Павлова, «ангелы моря», которые с помощью биологических экспериментов мутировали в специфических глубоководных существ и обратно, – это фактически вольная интерпретация образа Ихтиандра. Для примера сравним описание героев двух разных произведений. А. Беляев для описания Ихтиандра создаёт следующий пассаж: «На его спине сидело верхом, как на лошади, странное существо – ”дьявол”, о котором недавно рассказывал ныряльщик. Чудовище обладало телом человека, а на его лице виднелись огромные, как старинные часы-луковицы, глаза, сверкавшие в лучах солнца подобно фонарям автомобиля, кожа отливала нежным голубым серебром, а кисти рук походили на лягушечьи – темно-зеленые, с длинными пальцами и перепонками между ними» [19]. С. Павлов в свою очередь даёт следующее описание в «Акванавтах (Океанавтах)»: «Острый акулий плавник на спине, как вымпел, на локтях плавнички поменьше, пальцы рук в перепонках. Длинные ласты, выпуклые пузырьки теслитовых глаз... Кто-то из восторженных репортеров назвал первых гидрокомбистов “ангелами моря”. Название прикинулось. Но сами профессионалы-глубоководники величают себя по-другому: “ангелы тьмы”» [67]. Подробное описание внешнего вида в обоих указанных фрагментах акцентирует внимание на приспособленность к среде, при этом важным становится оппозиция «дьявол – ангел», вводящая в тексты условный религиозный мотив.

Отметим также, что главные герои этих романов представляют собой образы сверхлюдей, но скорее не в ницшеанском контексте и вне идеи «сверхчеловека» как «избранного», освобождённого от груза морали. Герои эти являют собой более совершенный в физическом и интеллектуальном плане биологический вид, представляющий собой специфический образ

человека будущего, гражданина идеального, утопического общества будущего.

Необходимо также сказать и о метаморфизме героев произведений А. Беляева и С. Павлова. Безусловно, оба указанных текста имеют фольклорные корни. Ихтиандр и гидрокомбисты, равно как сказочные персонажи, по воле судьбы или по собственному желанию облачают себя в животные формы, становятся объектом страха или восхищения обычных людей, толпы, которая в произведениях предстаёт некой реальной силой, противопоставленной главным героям, мистическим, готическим по своей сути. Употребление прозвищ «ангелы моря» или «ангелы тьмы», «дьяволы» не включает в произведение широкий религиозный подтекст, но становится маркером общественного отношения к протагонистам и способом конструирования «двойного», романтического образа, который должен сформироваться у читателя.

Однако влияние А. Беляева на творчество С. Павлова не исчерпывается только сюжетным и образным заимствованием из романа «Человек-амфибия». Отметим ещё несколько «точек соприкосновения» творчества С. Павлова и А. Беляева.

Так, например, в «Акванавтах» присутствует мини-сюжет о переносе сознания в другое (нечеловеческое) тело (в тело каракатицы Лотты, которая знает азбуку Морзе и с её помощью общается с учёным): «”Ти-ти-та... – внезапно и громко запищала морзянка. – Ти-та-та-ти-ти...”» [67]. Указанный сюжет соотносим с сюжетом о хирургической операции по переносу мозга человека в тело слова в «Хойти-Тойти» А. Беляева, где профессор Вагнер общался с другом так же посредством азбуки Морзе. «Слон протянул хобот почти к самому уху Вагнера и начал очень быстро шипеть с короткими перерывами: – Ф-фф-ффф-ф-фф-ффф... // “Точно азбука Морзе”» [5, с. 187].

Важным всё же здесь становится место действия как повести С. Павлова, так и произведений А. Беляева. Океанические глубины как место действия романного сюжета более характерны для отечественной

фантастики, чем для западных фантастических текстов. И именно А. Беляев одним из первых стал использовать морской антураж в отечественной научно-фантастической традиции. Если К. Циолковский или А. Толстой популяризировали идею покорения космоса, что привело к появлению знаковых произведений И. Ефремова, братьев Стругацких и ряда других отечественных писателей, то А. Беляев в то же время предложил исследовать океан, который был столь же слабо изучен, но в то же время открывал большие возможности для своего освоения и создания на его базе ярких реалистических образов и правдоподобных фантастических допущений. Герои его произведений работали под водой («Подводные земледельцы»), сражались со стихией и океаническими чудовищами («Остров погибших кораблей»), воспринимали море как естественную среду обитания для себя («Человек-амфибия»). И С. Павлов именно наследует эту установку на развитие и исследование темы океана, океанских глубин – с научной, сюжетной точки зрения.

Кроме того, примечательно и соотнесение фантастических допущений, используемых писателями. Так, в романе «Подводные земледельцы» А. Беляева существование и работа глубоководных ферм в океане обусловлено изобретением особых водолазных костюмов, в которых кислород вырабатывается путём электролиза океанской воды, что позволяет водолазам, «подводным земледельцам» очень долго не выходить на поверхность.

У «акванавтов» С. Павлова возможность работы под водой обусловлена фантастическим допущением, которое заключается в существовании гидрокомбовой оболочки. Эта оболочка представляет собой модернизированные «жабры» рыб, появляющиеся благодаря инъекциям специального гормона «инкрета Буриана», и является изобретением инженеров-биоников, основанным на принципе действия крапивных стрекалек: «Гормон в свою очередь поможет клеткам костного мозга заполнить костные пустоты лимфатической жидкостью. Наши грешные

кости станут практически несжимаемыми даже при очень больших давлениях воды в океанских глубинах...» [67]. Другим важным допущением, которое реализуется в романе «Ангелы моря», 1967 (входящем в единый с «Акванавтами» цикл), становится погружение «людей-рыб» на рекордные три тысячи метров в глубину, что является предметом большого внимания СМИ: «Вся одежда здоровенных, мускулистых парней состояла из узеньких плавок. Их обнаженные тела, подсвеченные сиянием экранов, бесшумно корчились, опутанные великим множеством длинных и тонких змей. “Жертвы” этого странного на первый взгляд “обряда”, получившего в технике название “телефаз”, даже не взглянули на постороннего наблюдателя» [67].

Характерный для А. Беляева упор на научность, проявляющийся в обилии, а нередко и в нагромождении научных терминов и теорий, детальным справкам из области географии, физики, астрономии, очевиден и в прозе С. Павлова. Однако если у А. Беляева терминологический аппарат служит для объяснения фантастических допущений, вписывания их в бытовой контекст или для обоснования черт характера ряда героев, то у С. Павлова термины становятся инструментом своеобразной научной мистификации, маркером научно-фантастического «стиля». С той же целью С. Павлов вводит псевдо- и околонаучные понятия, которые позже не находят своего развития в тексте. К примеру: «Минут через пятнадцать-двадцать нам предстоит “смех Люцифера” – своеобразная реакция нервной системы на восьмую инъекцию препарата ГДФ-19» [67]. Для сравнения приведём цитату из романа А. Беляева «Продавец воздуха»: «Дело в том, что с некоторого времени метеорологами было установлено странное явление: пассаты и муссоны начали изменять свое обычное направление. В экваториальной зоне ветры, дующие обычно от востока и к экватору, начали отклоняться на север, и чем далее к северу, тем это отклонение замечалось сильнее. Синоптические карты обнаружили, что в области Верхоянска образовался какой-то центр, куда и направляются ветры, как лучи,

собираемые в огромный фокус» [16, с. 263]. Тем самым, на основе процитированных фрагментов можно сделать вывод, что если С. Павлов фактически «играет» с научными «понятиями» и «терминами», то А. Беляев весьма щепетилен и точен в их использовании.

Таким образом, можно констатировать, что в прозе С. Павлова черты беляевской научно-фантастической традиции обнаруживаются и в сюжете (перенос сознания человека в животное; противопоставление подводного мира с миром надводным; метаморфозы человеческого тела для долгого нахождения на глубине), и в художественном стиле (упор на научность; включение большого числа псевдо- и околонаучных терминов; тяготение к научно-популярному стилю).

Другой весьма примечательный пример рецепции и трансформации поэтики А. Беляева – проза Г. Голубева (1926 – 1989). В частности, здесь особого внимания заслуживают два цикла, созданные в стиле «твёрдой» фантастики – «Сергей Сергеевич Волошин» (1965–1977) и «Профессор Жакоб» (1968–1976). В обоих циклах главным действующим героем становится учёный. Но если цикл «Профессор Жакоб» посвящён исследованию психологических состояний, глубинных ресурсов человеческого разума, то вся топография «волошинского» цикла основывается на мифологическом пространстве океана как пристанища для чудес и мистических явлений, получающих околонаучное обоснование.

В указанных циклах мы наблюдаем сразу несколько точек соприкосновения с поэтикой А. Беляева.

Во-первых, океан как топос действия и как герой произведения. Конструируемый Г. Голубевым антураж мистического, неизведанного подводного мира напоминает космическое пространство, покинуть которое практически невозможно. При этом в тексте океан «оживает», обретая дополнительные характеристики. В готической интерпретации океан заполняется, если экстраполировать тезисы М. М. Бахтина о «готическом замке» [111], «временем исторического прошлого» (условного прошлого),

существующего и проявляющего себя в виде артефактов древности, «следов веков и поколений» или – в произведениях Г. Голубева – через фантастическое допущение, подразумевающее существование сверхъестественной фауны.

Во-вторых, как в прозе А. Беляева, так и в произведениях Г. Голубева одной из центральных тем становится тема гипноза и при этом большое внимание уделяется мыслительным экспериментам, опытам над сознанием. Так, писатели в контексте фантастического текста интерпретируют возможности психологии как науки и рассматривают её в том числе как возможное оружие («Властелин мира» А. Беляева и «Голос в ночи» Г. Голубева и др.).

В-третьих, это особый тип героя-учёного. В текстах Г. Голубева он предстаёт фанатиком науки, интеллектуально одарённым исследователем с неординарным мышлением, одиночкой, не имеющего семьи и друзей. При этом говоря об учёных в фантастическом тексте, важно здесь отметить специфику героя-исследователя.

В научно-фантастических произведениях западной литературы образ человека-творца, который трансформирует окружающий мир без использования волшебных, магических средств, является одним из ключевых и традиционных (доктор Моро из «Острова доктора Моро» Г. Уэллса, изобретатель Робур из «Робура-Завоевателя» Жюль Верна и др.). Герой-исследователь в указанных текстах наделяется мифической силой, которая через иллюзию научности создаёт у читателя ощущение правдоподобности описываемых событий. В отечественном же контексте учёный как герой не становился главным и ключевым персонажем в художественном тексте. Популяризация образа учёного пришлась на 1920-е гг. В одно время были написаны «Голова профессора Доуэля» А. Беляева, «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Собачье сердце» М. Булгакова и другие подобные произведения. Здесь главным героем предстаёт исследователь-экспериментатор, первооткрыватель и создатель принципиально новых

фактов науки. С. Иванова отмечает, что в этот литературный период появляется два типа образов учёных: «завоеватель (конкистадор) и исследователь (следопыт)» [179, с. 238]. При этом исследователь подчёркивает, что «задача следопыта – изучать, совершая подвиги самопожертвования, и готовить почву для дальнейшего развития мира, т.е. новый человек идет и исследует неизведанное, чтобы открыть новые горизонты для всего мира. Таким героем являются профессора Преображенский и Персигов, так как они исследуют мир и пытаются проложить путь для других. Другой тип ученого – захватчик, конкистадор. Само название предполагает, что он будет подавлять сопротивление, убивать и нести знание нового мира другим. Таким ученым является Гарин, который, несмотря на свой индивидуализм, остается носителем нового знания. Пусть и не ученый, но к такому типу принадлежит Гусев, он поднимает революцию на Марсе, борясь за права рабочих» [179, с. 241]. Таким образом, главные герои циклов Г. Голубева предстают увлечёнными учёными-исследователями, творцами, как профессор Вагнер из одноимённого цикла А. Беляева. Они преданы науке, готовы положить жизнь на исследования в своей области.

Важно также и различие между конструируемыми персонажами. А. Беляев был одним из первых отечественных писателей, кто романтизировал образ учёного-исследователя. Учёный А. Беляева – это одновременно и рационалист, логик, профессор, но также и экспериментатор, «фокусник», волшебник. Его образ репрезентуется в каждом новом произведении через новое фантастическое допущение, которое превращает его из тривиального персонажа рационалистической прозы в полумифическое сказочное существо: «Его глаза двигались также независимо один от другого, и Вагнер мог, таким образом, наблюдать за несколькими явлениями сразу. Он мог писать одновременно правой и левой рукой...» [21]. В то же время Сергей Сергеевич Волошин из цикла Г. Голубева не обладает мифическими чертами: он обычный учёный,

интересующийся океанографией и много лет путешествующий для исследования загадок природы. Его образ конструируется косвенно: через детали-маркеры, относящиеся к области науки (океанографические открытия, биологические эксперименты); через окружающих героя коллег, взаимодействие с представителями других «интеллектуальных» профессий, в частности, с журналистами. Фантастика и её элементы существует вокруг Волошина как объект изучения, как то, что подвергается анализу, но при этом она не становится характеристикой самого образа протагониста. Тем не менее, Волошин воплощает в себе характерные черты авантюрного героя: «Он был высок, худощав, строен. И лицо у него было тонкое, узкое, приподнятая левая бровь придавала ему насмешливо-скептическое выражение. Одет незнакомец был так, словно собрался на танцы: щеголеватый, отлично сшитый кремовый костюм, из кармашка выглядывал уголок вишневого платочка, светлая клетчатая рубашка, на ногах – легкие плетеные туфли» [44]. В то же время доктор Жакоб из другого цикла писателя – это нетривиальный исследователь, который может показать фокус, посмеяться над собеседником или изобразить из себя шарлатана. Он сам будто наделён мистическими способностями, которые, впрочем, объясняются вполне научно: «Тут он задумался и проделал необычную вещь: машинально покрутил в пальцах горящую сигарету и небрежно засунул ее себе в рот – зажженную. И тут же безмятежно и просто – словно нитку в игольное ушко – продел ее себе сквозь щеку. Сигарета по-прежнему горела, от нее тянулся сизый дымок!» [44]. Подобное можно объяснить сферами исследований, которыми занимаются учёные в произведениях Г. Голубева. Волошин придерживается серьёзного отношения к точной науке, которая формирует его сугубо рациональный взгляд на мир. Жакоб – психолог, цель которого – найти самые экстраординарные способы расширения возможностей человеческого сознания, в том числе, выйти за грани логики и здравого смысла. Таким образом, Сергей Сергеевич Волошин и доктор Жакоб воплощают в себе лишь одну сторону двойственного образа Вагнера,

но в то же время оба являются его прямыми наследниками. Они – такие же служители науки, исследователи / следопыты, которые сталкиваются с фантастическими событиями и вещами и пытаются объяснить их в предельном научном ключе, или сами создают фантастические факты, облачённые в (около)научную рациональность: «Я смотрел то на подводную козу, то на Волошина. Коза оставалась спокойной и невозмутимой. Похоже, ей было скучно. Глядя на меня, она мекнула, только беззвучно. Лишь целая гирлянда воздушных пузырьков вылетела у нее изо рта. Зато Волошин наслаждался моим изумлением» [44].

При этом также отметим, что учёный как персонаж – как в прозе А. Беляева, так и в произведениях Г. Голубева, – включён в разветвлённый авантюрный, детективный сюжет, что связано с базовой «некинематографичностью» образа учёного для массовой литературы, где герои и сюжет зависимы от степени развлекательности. При фактическом соответствии всем канонам научной фантастики произведения циклов Г. Голубева реализуют в себе основные черты и модели классического детектива (к примеру, тайна будет раскрыта ближе к финалу истории; атмосфера нарастающего напряжения и др.).

Безусловно, рассмотренные нами параллели «Акванавтов» С. Павлова, циклов Г. Голубева с творчеством А. Беляева – лишь частный, хотя и достаточно примечательный, случай преломления беляевской традиции в прозе второй половины XX столетия. Диалог с творчеством А. Беляева не ограничивается кругом советских писателей, интертекстуальность, пусть в меньшей степени, тем не менее, можно проследить вплоть до фантастических текстов, условно говоря, новейшего времени.

Наиболее показательными в контексте развития традиций беляевской прозы выглядят научно-фантастические произведения 1970–1980-х гг. Самыми заметными писателями в этой области в указанный период являются братья Стругацкие. Как справедливо отмечает В. Э. Бардасова: «Творчество писателей-фантастов А. и Б. Стругацких интересно по нескольким причинам.

Эти авторы – признанные мастера отечественной фантастики, первые лауреаты премии “Аэлита” / 1981 год, повесть “Жук в муравейнике”/. Их творчество отражает традиционные черты, характерные для лучшей части отечественной фантастики третьего поколения: тяготение к решению сложных социально-философских проблем, стремление к изучению психологии человека в особых обстоятельствах, сопряжение научно-фантастической концепции с насущными проблемами действительности» [108, с. 14]. При этом важным становится и то, что Стругацкие, развивая традиции своих предшественников и в том числе идеи утопизма, конструировали совсем новый текст. Как небезосновательно отмечает Т. Бреева: «Одной из специфических особенностей общественно-культурной ситуации постоттепельного периода становится изживание утопизма, во многом определившего внутренний характер не только самой оттепели, но и всей русской ситуации предшествующих полутора веков. Отказ от утопизма, как известно, провоцирует появление постмодернистской ситуации, приведшей к возникновению самого феномена русского постмодернизма, но, кроме того, он обуславливает динамику художественного сознания целого ряда писателей, причем в некоторых случаях это оборачивается завершением развития уже сложившегося литературного явления (например, исповедальной / молодежной прозы), в других же выливается в движение от утопической доминанты к антиутопизму. Отражением последнего становится творчество братьев Стругацких постоттепельного периода» [127, с. 226]. Итак, без сомнения, научно-фантастическая проза братьев Стругацких, явившаяся примером трансформации жанра из развлекательного текста с подчеркнуто политизированным подтекстом в инструмент социально-философского осмысления меняющейся действительности, стала важной вехой в истории отечественной фантастики. При этом писатели неоднократно подчеркивали влияние творчества своих предшественников на формирование их поэтики: в частности, указываются имена отечественных фантастов первой половины XX века: А. Р. Беляев, И. А. Ефремов, А. Н. Толстой и др.

Важным здесь видится заявление Б. Стругацкого о прозе А. Беляева: «Книги Беляева невозможно читать спокойно, с холодным сердцем. Ерзаешь на стуле, вскакиваешь, взъерошиваешь волосы. Ты с героем заодно, ты из всех сил ему сочувствуешь – любишь, ненавидишь, борешься... Когда-то нашу маму даже вызвали в школу. Учительница литературы жаловалась, что мы ничего не читаем, кроме фантастики. Но к классике мы всё равно пришли. Потому что начали чтение с Беляева. А это не просто увлекательное интригующее чтиво – это настоящая литература» [285, с. 550].

Исходя из вышеизложенного, можно предположить, что в текстах братьев Стругацких находят своё воплощение многие элементы прозы А. Беляева. Однако после проведённого анализа нужно сказать, что в отличие от А. Беляева, степень влияния И. Ефремова на творчество братьев Стругацких куда выше. Это во многом объясняется разностью сфер интересов писателей. Если Стругацкие и И. Ефремов сделали космос и «внеземелье» как таковое одним из главных топосов в своём творчестве, а межпланетные путешествия и жизнь в иных – неземных – условиях являются основными сюжетными доминантами («Обитаемый остров» бр. Стругацких, «Туманность Андромеды» И. Ефремова и др.), то для А. Беляева основные топосы имеют условно реальное земное местоположение, а сюжет стремится включить фантастическое допущение в реалистический контекст («Остров погибших кораблей», «Подводные земледельцы»). Тем не менее, мы можем проследить определённую преемственность и эволюцию беляевской традиции в творчестве братьев Стругацких.

Показательный пример – новелла «Свечи перед пультом» (1961) братьев Стругацких. Сюжет её заключается в том, что учёные претворяют в жизнь «эксперимент по искусственному бессмертию», в ходе которого мозг академика Окады считывается и сохраняется в электронном виде для воспроизведения сознания учёного в будущем. «Званцев знал, что до сих пор не найден способ контроля кодирования, не искажающий кода. Что Каспаро работает наполовину вслепую и кодирует в первую очередь, может быть,

совсем не то, что следует кодировать. Но Званцев знал и то, что Великое Кодирование – это дорога к бессмертию человеческого “я”, потому что человек – это не руки и ноги. Человек – это память, привычки, ассоциации, мозг. МОЗГ» [86]. Без сомнения, можно сказать, что рассказ Стругацких наследует сюжету, представленному в романе «Голова профессора Доуэля», где отделённая от тела голова учёного продолжает жить, и в рассказе «Хойти-Тойти», в котором мозг исследователя был пересажен в череп слона.

При схожести фантастических допущений необходимо отметить разный подход к их реализации в тексте. У А. Беляева пересадка мозга (и сознания) – это биологический эксперимент, требующий больших хирургических знаний. У братьев Стругацких также представлен биологический эксперимент, но он включает в себя и смежные научные области: нейробиология, программирование, кодирование и другие науки. Если в результате фантастического допущения у А. Беляева формируется новая жизнь, её специфический вариант (слон Хойти-Тойти) или воскрешается жизнь затухшая (голова профессора Доуэля), то у братьев Стругацких живой человек, его сознание претерпевает онтологический переход: сознание становится набором информационного кода: «Это были блоки с квазибиомассой, хранилище мозга Окада – двадцать тысяч секторов биомассы, двадцать приземистых зданий с фасадами в три десятка метров, уходящих под почву на шесть этажей» [86]. Подобное переформатирование сюжета вызвано самой трансформацией окружающего мира. Если для А. Беляева актуальными были «телесные», физические эксперименты, то братья Стругацкие были свидетелями формирования новой области науки (кибернетики) и становления принципиально нового – виртуального – пространства.

Таким образом, братья Стругацкие при помощи научных знаний, открытий последних десятилетий реинтерпретируют фантастические сюжеты А. Беляева и реализуют его в условиях обновлённой реальности.

Конечно, важность творчества А. Беляева принципиальна не только для советской фантастической традиции. Многие элементы поэтики прозаика можно найти и в поздне- и постсоветской фантастике. Б. Стругацкий особенно подчёркивал масштаб влияния писателя на развитие отечественной научно-фантастической традиции: «Беляев был и остается писателем мирового уровня. На заре советской фантастики он разработал целую систему совершенно новых приемов, которыми наши писатели пользуются и по сей день. Сила Александра Беляева в том, что он очень тонко понял природу фантастического образа. Невозможное, но все-таки превращенное воображением в сбывшуюся реальность – вот что лежит в основе его фантастики. Он умышленно представляет порой реальную научную проблему как условный сюжетный прием, чтобы поразить воображение читателя, вызвать на спор, разбудить мысли» [285, с. 551].

Несомненно, необходимо также отметить особую роль А. Беляева в популяризации науки. Как мы могли наблюдать во второй главе, создаваемый писателем фантастический мир становится инструментом познания реального мира, наглядным пособием, демонстрирующим реализацию – в фантастической, сказовой манере – научных гипотез и теорий. Принципиальным здесь становится концепция игры в прозе А. Беляева. В текстах писателя она становится способом разворачивания символического смысла, предстаёт в виде всевозможного научного взаимодействия (экспериментов), но в то же время сближает научную фантастику с фольклорными сказками. Так, к примеру, профессор Вагнер А. Беляева – это волшебник от мира научной фантастики, каждое изобретение которого – это игра.

М. М. Бахтин отмечает, что когда человеку не так важна цель, сколько то впечатление, которое он произведёт на аудиторию, его действие «тот час же отрывается от нудительной серьезности своей цели, от действительной нужности, новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в игру, вырождается в жест» [110, с. 42]. На примере профессора Вагнера

становится очевидно, что его изобретения (результат его труда и прямое доказательство его экстраординарного ума) никогда не создавались в тайне и всегда имели широкий резонанс, или же, если речь идёт об экспериментах над другими людьми, они всегда имели своего «зрителя», свидетеля: «Неожиданно порыв ветра поднял край сукна, которым была завешена самобежка. Крик ужаса прокатился по толпе, и она отшатнулась, словно не слабый ветер, а сильнейший ураган вдруг ударил по ней. Пронзительный визг Тарасовны покрыл все голоса. Несколько минут продолжалось это смятение, причины которого я не понимал. Вагнер спокойно посмотрел на толпу, взялся за руль управления, и... толпа снова вскрикнула еще громче прежнего. Самобежка поднялась на дыбы, как лошадь, которую опытный наездник заставляет повернуться всем своим корпусом на задних ногах. Затем Вагнер направил свой экипаж в гору, не обращая внимания на крики толпы, председателя и милиционера...» [5, с. 57]. Поскольку изобретения профессора Вагнера являются ключевыми фантастическими допущениями и в то же время основными сюжетными элементами одноимённого цикла, можно утверждать, что «Изобретения профессора Вагнера» А. Беляева построены на принципе игры.

В этом контексте примечательным является творчество К. Булычёва, который не только следует фантастической традиции А. Беляева, но и, со всей очевидностью оказываясь в русле тенденции, состоящей в том, что игра как синтез реального и вымышленного является одним из основных сюжетообразующих элементов (детской) фантастики, трансформирует концепцию игры научной фантастики 1920–1930-х гг. для конструирования собственного художественного пространства.

О. Челюканова, анализируя тексты К. Булычёва, отмечает: «в 60-е годы советская возрастная психология пришла к мысли об игре как ведущем виде деятельности, и закономерным образом феномен игры проникает на страницы детских книг. С. Л. Рубинштейн отмечал, что игра хранит и развивает детское в детях, что она их школа жизни и практика развития»

[307, с. 293]. В цикле Кира Булычева «Приключения Алисы» (1965–1999) игра как конструирование миров становится сюжетообразующим фактором, организующим образную и жанровую целостность цикла.

Так, само фантастическое допущение в тексте К. Булычёва уже становится точкой создания потенциально игровой ситуации, где само фантастическое – это средство и объект познания для Алисы. Попытка героини узнать о новом – фантастическом – элементе запускает авантюрный сюжет, который – ввиду иронического окраса и статуса героя (ребёнок) – как раз и приобретает характеристики игры. К примеру: «Алиса... снова пробралась в инкубатор. Ее провели космонавты с корабля “Юпитер-8”. Космонавты были героями, и никто не мог отказать им» [36, с. 6] или «моя дочка все время порхала по кораблю, и однажды мне пришлось снимать ее с потолка рубки управления, потому что она хотела нажать на красную кнопку, а именно: на кнопку экстренного торможения» [36, с. 7]. Как справедливо отмечает В. Шкловский, «обычный мир, реально существующий, рождающий все наши познания, в самом факте познания рождает другое, иначе – факт изумления, факт какого-то превосходства своей сущности над нашим знанием» [312, с. 56]. Так и в произведениях об Алисе сам факт её восприятия мира, путешествия по загадочным планетам только находит и подчёркивает фантастический элемент, который в то же время смешивается и с фольклорной традицией [307, с. 294]. К примеру: «Ну, это детям надо знать. Баба-яга, костяная нога – страшная, злая бабушка, которая кушает маленьких детей. Непослушных. – Почему? – Ну, потому что она злая и голодная. – А почему голодная? – Потому что у нее в избушке нет продуктопровода. – А почему нет? – Потому что избушка у нее старая-престарая и стоит далеко в лесу. Алисе стало так интересно, что она даже села на кровати. – Она в заповеднике работает? – Алиса, спать немедленно! – Но ты ведь обещал позвать бабу-ягу. Пожалуйста, папочка, дорогой, позови бабу-ягу!» [36, с. 4]. При этом подобный взгляд на окружающий мир, преобразующийся от взгляда ребёнка и синтезирующий в акте игры фантастику, реальность и

сказку, становится возможным не только для Алисы, но и для взрослого поколения и других рас: «В конце концов Алиса уснула, и я снова сел за работу. И засиделся до часу ночи. А в час вдруг приглушенно заверещал видеофон. Я нажал кнопку. На меня глядел марсианин из посольства. – Извините, пожалуйста, что я побеспокоил вас так поздно, – сказал он, – но ваш видеофон не отключен, и я решил, что вы еще не спите. – Пожалуйста. – Вы не могли бы помочь нам? – сказал марсианин. – Все посольство не спит. Мы перерыли все энциклопедии, изучили видеофонную книгу, но не можем найти, кто такая баба-яга и где она живет...» [36, с. 5].

Также важным в вопросе преемственности традиции А. Беляева является повесть «Узники “Ямагири-мару”», входящая в цикл «Приключения Алисы». Так, герои повести по сюжету попадают на подводную ферму близ острова Яп, собираясь изучить подводное кладбище японских военных кораблей: «Через много лет после войны на атолле Моруту побывали биологи. И они обнаружили интересную вещь – оказывается, потонувшие корабли постепенно превращались в рифы. На них селились кораллы и водоросли, гнездились колонии рыб и моллюсков. Причем там удалось найти новые виды морских существ. Ведь эти искусственные рифы были железными, в танкерах была нефть. Все это влияло на состав воды в атолле. Кораллы, например, росли там втрое быстрее, чем на обычных скалах. Уже много лет никто не бывал на атолле Моруту. И по-моему, очень интересно поглядеть, что там сейчас происходит. К тому же на острове Яп, – Алиса показала указкой на карту, – теперь есть морская ферма» [39]. Подобная сюжетная коллизия, без сомнения, является аллюзией к роману «Подводные земледельцы» А. Беляева. Кроме того, в «Узниках» мы находим и много перекличек в сюжетном плане с романом «Остров погибших кораблей». Так, местом действия в обоих текстах является остров вдали от цивилизации. Сам художественный мир имеет чёткое разделение на надводный и подводный. Последний при этом населён множеством морских чудищ, а дно представляет собой кладбище кораблей. Подобное позволяет утверждать, что

повесть «Узники “Ямагири-мару”», несмотря на различие в фантастическом допущении, заимствует и развивает образные и сюжетные элементы из романа «Остров погибших кораблей». Здесь также стоит вспомнить и повесть Кира Булычёва «Подземная лодка», где по сюжету дети во время путешествия вглубь земли находят одичавших людей, антигероя, который пленяет брата, что во многом схоже с сюжетной коллизией романа «Островом погибших кораблей».

Таким образом, можно заключить, что проза А. Беляева, несмотря на заявления некоторых исследователей о вторичности его текстов, становится важным элементом развития отечественной литературы и источником формирования фантастического канона, повлиявшим на развитие отечественной фантастики в XX–XXI веках. Писатели-фантасты 1950–70-х гг. (С. Павлов, Г. Голубев, братья Стругацкие, К. Булычёв и др.) используют целый ряд приёмов и образов, сформированных и реализованных в беляевской прозе. Так, широкое использование научной терминологии и акцентирование внимания на научном аспекте текста, являющееся одним из ключевых особенностей стиля А. Беляева, становится частью общего канона отечественной фантастики. Ориентация А. Беляева на создание яркого и динамичного повествования, в котором фантастическое допущение помещено в предельно реалистический контекст, наблюдается в прозе С. Павлова, Г. Голубева, братьев Стругацких, К. Булычёва. Океан и морские просторы как классический для прозы А. Беляева топос развития сюжетных коллизий воспринят и реализован в прозе С. Павлова, Г. Голубева, К. Булычёва. При этом как С. Павлов, так и Г. Голубев, создают схожих с беляевскими героями (акванавты у С. Павлова, соотносимые с подводными земледельцами и Ихтиандром у А. Беляева; герой-учёный у Г. Голубева, коррелирующий с рядом учёных в произведениях А. Беляева). Важный для А. Беляева мотив биологического эксперимента также воплощен в прозе писателей-фантастов 1950-70-х гг. («Свечи перед пультом» бр. Стругацкие, «Давление жизни» Д. Биленкин, «Операция» С. Гансовский и др.). Но при

этом, создавая свои оригинальные сюжеты, писатели второй половины XX в. интерпретируют элементы фантастической поэтики А. Беляева, включая их в другие литературные традиции (детская фантастика К. Булычёва) и «приспосабливая» к техническим и научным реалиям второй половины XX века (трансформация мотива биологического эксперимента и развитие его с позиций кибернетической науки у бр. Стругацких).

3.2 «Беляевский вектор» в отечественной массовой культуре

Фантастический мир прозы А. Р. Беляева – мир совершенно особый. Фактически прозаик впервые в отечественной словесности создал собственную вселенную, органически «вписанную» в мир реальный, но при этом действующую не только по законам физического, вещного мира, но и по своим собственным законам «невозможного». При этом важным становится сам процесс генерации фантастического мира.

Заметим, что фантастический мир – это категория исторической поэтики. Как справедливо отмечает Е. М. Неёлов, «фантастическое произведение привлекает читателей, чутких к поэтической стороне искусства, совсем не формулировкой каких-то новых идей, а своеобразием фантастики, своим особым фантастическим миром (хотя читатель, увлеченный “новой идеей”, может этого и не осознавать)» [240, с. 40]. Учёный акцентирует внимание на том, что «фантастический мир, с одной стороны, жанрово обусловлен – таковы, например, миры литературной сказки и научной фантастики, с другой, – фантастический мир может носить индивидуально-авторский характер» [240, с. 32]. По нашему мнению, в этом контексте весьма примечателен анализ социальной фантастики А. Беляева – и в силу ее жанровой обусловленности, и в связи с ярко выраженным авторским началом, воплощенным не столько в конкретном персонаже как носителе авторской интенции, сколько в философской концепции всего произведения.

Одним из первых о связи фантастики и социологии заговорил один из основателей научной фантастики Г. Уэллс в автобиографии: «Социология не может быть ни просто искусством, ни наукой в узком смысле этого слова, она собрание знаний, представляемых в вымышленной форме с присутствием личного элемента, иначе говоря, литература в наиболее возвышенном смысле этого понятия» [102]. Действительно, появление социальной фантастики было вызвано кризисом фантастики научной и поиском основы для главного сюжетного конфликта в социальных и философских проблемах общества: «...научную фантастику занимают быстро, почти катастрофически нарастающие перемены в человеческом обществе, которые несет с собой научно-технический прогресс в его идеальном (познание мира) и материальном (техника, изобретения) выражении, перемены, неизбежно отражающиеся на судьбах и психике людей» [310, с. 15].

В этом контексте большую значимость приобретает специфическая модель построения произведений А. Беляева. Наиболее частотна структура, при которой писатель ограничивается лишь одним в той или иной мере «невозможным» фантастическим допущением, а затем с его помощью сталкивает персонажей, анализируя их поведение и психологию в смоделированном мире через общение и взаимодействие друг с другом и с социумом. При этом степень фантастического бывает крайне мала, а грань, которая проходит между невозможным и реальным, может быть почти неразличима. Отчасти это объясняется тем, что иногда прозаики, и здесь показательно не только творчество А. Беляева, но и С. Лема, И. Ефремова и др., используют «сверхъестественное» в «социальной» фантастике как способ избежать цензуры, о чём писал ещё Цв. Тодоров: «Санкции, налагаемые обществом на определенные виды действий, обуславливают и санкции, производимые самим индивидом, который запрещает себе затрагивать некоторые табуированные темы. Фантастическое – это не просто повод, это средство борьбы с обоими видами цензуры» [291, с. 70].

В этом случае интересен сам процесс моделирования и функционирования фантастического мира на базе лишь одного фантастического допущения. И здесь особое значение приобретает роман А. Беляева «Остров погибших кораблей».

Важнейшими чертами фантастического мира в романе А. Беляева становятся изображение «невозможного», закрытость границ, особый тип пространства и его образ [241]. В этом произведении фантастика оказывается инструментом моделирования социального эксперимента, который невозможен в реальности, но имеет важное теоретическое значение для психологии, социологии и смежных дисциплин.

Конфликт между представителями актуальной для писателя современности и «островитянами» фактически символизирует противостояние между разными эпохами. Очевидна и политическая аналогия: А. Беляев отсылает к первому советскому десятилетию, сатирически изображая деспотичного единоличного правителя, тщеславных чиновников и борьбу за власть (примечательна в этом контексте, на наш взгляд, лежащая на поверхности параллель с романом Е. Замятина «Мы», рисующим схожее «идеальное» государство, тоталитарное по своему устройству, подчиненное единой воле Благодетеля). Притом Остров вбирает в себя черты не одной, но сразу нескольких ушедших эпох, актуализируя их сначала в рамках рассказа о музее и своеобразной «архитектуре» поселения: «Вон там, у колесного парохода прошлого столетия, виднеется корабль доколумбовской эпохи. С таким рулем плавали в океане! А вот там, за трехпалубным бригом, хранится жемчужина моего музея: скандинавское одномачтовое девятивесельное судно десятого века с западных берегов Гренландии» [12]. Затем в кульминации противостояния жителей за возможность стать правителем Острова, когда главный антигерой надевает костюм прошлого века и начинает раздавать звания жителям, подобно королю, назначающему дворян на самые разнообразные должности: «Вы, О'Гара, – и Флорес испытующе посмотрел на ирландца, – назначаетесь моим

личным секретарем. При докладах и на празднествах Вы будете являться вот в этом камзоле; он поступает в Ваше полное распоряжение. – И Флорес указал на красивый темно-синий костюм. О'Гара густо покраснел, и Флорес не без удовольствия заметил, что ирландец польщен» [12].

Первая характерная черта фантастического мира – изображение «невозможного». Общеизвестно, что до сих пор существуют «кладбища кораблей»: за время многочисленных войн огромное количество судов было потоплено и осталось на дне океанов и морей вместе с накопленными сокровищами, что неоднократно становилось предметом художественного осмысления в кинематографе и литературе, вплоть до последних десятилетий (от «Водного мира» и «Корабля-призрака» до «Пиратов Карибского моря»). Однако существование целого поселения в центре Саргассова моря на борту разбившихся, но сцепленных друг с другом кораблей как результат необычного природного катаклизма у Беляева – яркий пример фантастического допущения классической фантастики, известный, кстати, и по романам Ж. Верна, и Г. Уэллса. В этом и заключено изображение «невозможного», остальная часть произведения кажется вполне реальной, не считая мистических событий, которые, впрочем, к концу романа находят вполне тривиальное объяснение. Вторая особенность – закрытость границ фантастического мира – характерна для произведений с локусом острова, который становится основным местом действия сюжета. В романе А. Беляева с острова не на чем уплыть, за пределами поселения находятся лишь сгнившие корабли и чудища из океана, к тому же, сами жители не хотят никого отпускать. Примечателен в этом контексте тезис исследователя А. Крохмаль, анализирующего, правда, «Повелителя мух» У. Голдинга, о том, что остров – это «сжатое пространство» («Принцип сжатого пространства помогает символизации и усилению содержательно смысловых сторон произведения, что проявляется в возможности читателя пристальной взглянуть на трагические события, происходящие на острове, уделить внимание мыслям и разговорам героев, их психологическим особенностям и,

таким образом, сильнее высветить философскую мысль автора» [202, с. 206]). Они же в свою очередь проявляются в особой читательской рецепции – возможности заострить внимание на «трагических событиях, происходящих на острове», более пристально осмыслить внутреннюю рефлексивность и диалоги персонажей, их «психологические особенности и, таким образом, сильнее высветить философскую мысль автора» [12]. Само по себе «обуженное» пространство, объединяющее героев, не дающее им выйти за четко очерченные пределы, действительно, способствует их максимальному самовыражению, демонстрации самых разных свойств личности каждого. И в то же время это «сжатое пространство» живёт в «производственном времени». М. Бахтин отмечал, что такое время «коллективно, оно дифференцируется и измеряется только событиями коллективной жизни, все, что в этом времени существует, – существует только для коллектива. <...> Время это трудовое. Быт и потребление не отделено от трудового, производственного процесса. <...> Время это глубоко пространственно и конкретно. <...> Печать цикличности и, следовательно, цикличной повторимости лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением» [111, с. 455]. Только появление главных героев романа способствует трансформации пространственно-временной композиции, дроблению «времени» на авантюрные события, связанные именно с протагонистами. И так в рамках произведения важным становится хронотоп встречи. М. М. Бахтин отмечал: «Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча – одно из древнейших сюжетобразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как разлука, бегство, обретение, потеря, брак и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи» [113, с. 354]. Именно мотив встречи становится в «Острове погибших кораблей» началом

кульминационного момента – нахождение «островитянами» одичавшего брата антигероя.

Тем самым, принцип замкнутого пространства становится сюжетоорганизующим в романе. Причем, как и для любого другого острова, океан в тексте служит неким фронтиром, разграничительной линией, ступая через которую, можно попасть в недружелюбный, а порой и враждебный мир природы: «Симпкинс сорвался и погрузился в воду и тут заметил, что фонарик, упавший на дно корабля, продолжает светить. И в этом слабом свете Симпкинс увидел водоросли, длинных змееобразных рыб, а невдалеке – волнующиеся щупальца осьминога» [12]. Однако как только главному герою удаётся сбежать с Острова на подводной лодке, а затем без проблем вернуться, фантастическое допущение прекращает действие – поселение сгорает, а все персонажи возвращаются в «реальный мир»: «Вивиана смотрела на Остров. Над ним, как необъятный, гигантский зонтик, касавшийся вершиной высоких перистых облаков, расстился дым, багровый в лучах заходившего солнца. А внизу кипело горящее море. Как пламенные столбы, падали одна за другой высокие мачты» [12].

При этом сама специфика острова как ограниченного пространства, как специфического хронотопа становится дополнительно характеристикой как сюжетных элементов, так и персонажей конструируемого мира. С помощью сюжетных элементов скрещивается прошлое и настоящее – это и музей старых кораблей, и рукописные записки, оставшиеся от погибших моряков на судах, и дневники. Крайне эмоциональное повествование прерывается сатирическими зарисовками психологии жителей поселения, у которых мало еды, но много сокровищ прошлых столетий. Гротескные и готические элементы как раз и увеличивают воздействие эмоциональное, сближая, с одной стороны, Остров с традиционным для фольклорных сюжетов метафорическим царством мёртвых, воплощённым в образе «призрака», морских чудищ и противопоставлении оживлённого подводного мира под судами жителям, останкам моряков и гнилым остовам над водой. С другой

стороны, хронотоп беляевского Острова сопоставим с хронотопом фольклорных островов: «За хронотопом острова закрепляются особые группы персонажей: разбойники, изгнанники, странники, отшельники и т.д., обитающие в пограничном, лиминальном пространстве, закрепляется тенденция к замещению inferнальных персонажей демонизированными образами отрицательных героев... намечается тенденция к травестии образа “царевны” в островном плену... Мотив островного плена “царевны” превращается в генератор развития сюжета, построенного как последовательное описание попыток героя либо освободить “царевну”, либо разрешить загадку о причинах ее “плена”» [153, с. 129]. Так, в беляевском Острове организуются свои определённые группы (моряки, бандиты, исследователи), а дочь миллиардера Вивиана Кингман становится воплощением образа «царевны». Примечательным здесь становится и момент организации указанных групп: губернатор устраивает раздачу костюмов XVIII–XIX вв. для подкупа своих конкурентов в политической борьбе. К примеру: «В то утро, когда Флорес назначил совещание, чтобы обсудить план экспедиции на соседний остров, О'Тара и Бокко, разодетые в свои роскошные костюмы, шли к резиденции с важным видом сановников, небрежно кивая головой островитянам, встречавшимся на пути. И неглупые по природе, но почти впавшие в детство от однообразной жизни – островитяне невольно робели перед этим блеском и почтительно склоняли головы» [12].

Все персонажи существуют в закрытом мире, призрачном, застывшем пространстве и времени. Таким образом, фантастическое допущение, а именно оригинальный природный катаклизм, формирует фантастический мир – Остров погибших кораблей. Этот мир характеризуется особым хронотопом, он закрыт от мира реального и не преобразуется с течением времени, оставаясь символом сразу нескольких ушедших эпох. Важно подчеркнуть, что как только действие фантастического допущения прервано (подводная лодка игнорирует природное явление и может перемещаться по

морю без препятствий), «невозможное» больше не может существовать и разрушается, уничтожая и весь фантастический мир.

По нашему мнению, роман «Остров погибших кораблей» А. Р. Беляева является показательным примером того, как одно фантастическое допущение, независимо от того, насколько сильно оно повлияло на построение дальнейших сюжетных связей, способно моделировать фантастический мир произведения в жанре социальной фантастики и определять специфику хронотопических отношений в нем.

Кроме того, анализируя тексты А. Беляева, можно заметить, что писатель акцентирует внимание на отдельных жанровых схемах, использует определённый ряд мотивов. Так, важным здесь становится готическая мотивика.

Сама готическая традиция восходит к кризису традиционного социокультурного сознания в Западной Европе с середины XVIII столетия, вызванному им поиску новых художественных тем, приемов, сюжетов и персонажей, и находит выражение не только в литературе, но и в кинематографе (от фильмов А. Хичкока и Р. Полански до работ Ф. Ф. Копполы), компьютерных играх и т.д. Это касается и творчества отдельных писателей, чье наследие в конечном итоге составило готический и неоготический каноны современной англоязычной литературы (от Г. Уолпла, Ч. Мэтьюрина, Э. По, У. Коллинза, А. Конан-Дойла, Х.Ф. Лавкрафта до С. Кинга, Э. Райтс, А. Картер). При этом готический роман практически после возникновения в Европе проникает и в русскую словесность: «К концу XVIII – началу XIX века относится первая волна увлечения “готическим” романом в России, прежде всего на читательском уровне; однако с появлением “Острова Борнгольма” Н. М. Карамзина становится очевидным, что сама русская словесность эстетически уже подготовлена к его восприятию» [136, с. 3]. На протяжении XIX – начала XXI в. отечественная проза осваивает и усваивает европейский готический канон – от повестей М. Погодина, А. Погорельского, В. Одоевского, А. К. Толстого и Н. Гоголя

до «таинственных повестей» И. Тургенева, мистических текстов В. Крыжановской, «демонологического романа» А. Кондратьева, прозы Ю. Мамлеева, М. Юденич, Л. Петрушевской и т.д.

Определению места готической литературы в контексте мировой словесности посвящено значительное количество работ, среди которых монографии и статьи британских и российских ученых (В. И. Бернацкой, В. Э. Вацура, Э. Нэппира, Дж. Ховарда и др.), диссертационные исследования [136; 191; 330]. В соответствии с устоявшейся к концу 1990-х гг. в отечественном и западном литературоведении традицией [191, с. 2] литературной готикой можно считать достаточно устойчивое явление, характеризующееся следующими чертами: мистицизмом, усложнением сюжетной схемы путем введения таинственного и сверхъестественного (как обязательного организующего и интригующего момента), фантастической окраской событий, средневековым историческим фоном, узнаваемым замковым хронотопом, магическим «инопространством», в преобразовании которого ключевую роль играют традиционные атрибуты магических обрядов (чаще всего зеркала, двойники и др.), устно-речевыми штампами и т.д.

Заметим при этом, что готическая проза, первоначально связанная жестким канонем, оказалась чрезвычайно гибко реагирующей на общественные и эстетические перемены в социокультурном сознании XX столетия. По справедливому замечанию И. Васильевой, «элементы готической прозы, проникающие в другие литературные формы и жанры, приобретают значение некоего универсального художественного кода со своей мифологией и механизмом пародийно-гротескного остранения» [135, с.118]. Прежде всего это утверждение показательно для научно-фантастической прозы, которая с появления «Франкенштейна» М. Шелли активно взаимодействует с прозой готической. По сути, синтетические модели мироздания, сочетающие элементы готики и научной фантастики, созданные Г. Уэллсом, А. Кларком, А. Беляевым, С. Лемом, И. Ефремовым и

др., становятся своего рода «полигоном» для испытания душевных качеств личности и моральных основ общества. Мало того, именно синтез готики и science fiction служит для многих прозаиков-фантастов обоснованием важнейшего философского тезиса: наука не только ограждает от иррациональных действий, но и сама может стать причиной тотального страха, иррационального ужаса.

В прозе А. Беляева присутствие готической «составляющей» маркируется уже заглавиями многих произведений: «Голова профессора Доуэля», «Остров погибших кораблей», «Чёртова мельница», «Страх», «Мёртвая голова», «Мёртвая зона», «Чёртово болото» и пр. Очевидна семантико-эстетическая преднамеренность заглавий тех романов и рассказов Беляева, в которых разрабатывается готическая мотивика: в «Голове профессора Доуэля» оживленная голова величайшего ученого вынуждена быть соучастницей злодеяний безумного Керна; в «Чертовой мельнице» профессор Вагнер использует в своих технических «экспериментах» взятые им из анатомического театра мертвые руки и ноги. В большинстве произведений А. Беляева готическая традиция воплощается в использовании категории «ужасного», однако не как пугающей силы, но как побеждённой: оживлённая рука, вселяющая первоначально мистический ужас, используется «во благо» как «вечный» двигатель («Чёртова мельница»); отрезанная голова профессора, жившая отдельно от тела, помогает научным исследованиям безумца («Голова профессора Доуэля») и др. Объектом страха становятся, таким образом, не столько готически окрашенные образы, сколько наука, обретающая уродливые очертания, либо несущая угрозу тотальной гибели, либо разрушающая привычный мир человека.

Примечательно, что в рассказе «Страх» и романе «Остров погибших кораблей» функциональная роль и специфика воплощения готических мотивов принципиально иная. В них традиционные готические элементы выражены достаточно отчетливо, причем, в отличие от других произведений Беляева, относящихся к научной фантастике, где события всегда объяснимы

и находятся под постоянным контролем, в «Страхе» и в «Острове погибших кораблей» присутствует сверхъестественный ужас, содержащий тайну и страх одновременно.

В рассказе «Страх» уже само заглавие маркирует ключевую тему тотального страха, который возникает от гнетуще-угрожающего ожидания и полностью завладевает сознанием. Главный герой, заведующий почтовым отделением Ефимий Венедиктович Пилецкий, прослышавший о банде разбойников, промышляющих в округе, начинает бояться её без повода, и с каждым часом страх его все более возрастает. Для создания атмосферы ужаса, таинственности прозаик использует классический готический антураж: «Утро было сумрачное. Серая завеса мелкого осеннего дождя затянула дали» [5, с. 280]. Следуя лучшим традициям готической прозы, писатель воссоздает атмосферу неопределенности, таинственности, всеобъемлющего страха (зловещий ветер, таинственные необъяснимые звуки и т.д.). Мало того, в рассказе неоднократно подчёркивается обветшалость здания почтового отделения, со всей отчетливостью напоминающего тоπος традиционного готического замка, в котором впоследствии произойдут мистические события: «Длинное, приземистое белое здание с непомерно высокими, остроконечными, готическими окнами и такой же дверью. <...> Большой двор с обветшалыми конюшнями и сараями обнесен высокой каменной стеною, охранявшей когда-то почтовых лошадей» [5, с. 280]. Над зданием кружат птицы – предвестники смерти: «Галки и вороны в испуге снимаются с мокрых, сырых кочек и тянут к лесу...» [5, с. 280]. Атмосфера ужаса нагнетается страхом, который испытывает герой на протяжении всего повествования: «"Семка-косой... Бандиты..." – мелькнула у Пилецкого мысль, и холодок пробежал от спины к затылку, шевельнув корни волос» [5, с. 282]. Объектом страха становится внешний мир, несущий угрозу гибели и разрушающий привычную жизнь героя, сознание которого расколото.

Кульминацией рассказа становится эпизод, когда доведённый до отчаяния Пилецкий вызывает милицию и, взяв ружьё, всю ночь ждёт прихода

бандитов. Страх сводит его с ума, и именно безумие заставляет выстрелить в начальника милиции, которого он ошибочно принимает за разбойника. Завершается произведение также типично «готической» репликой: «На кладбище прибавилась свежая могила...» [5, с. 286]. Заметим, что готическое в «Страхе» не выражено слишком прямо и натуралистично, уже в самом сюжете содержится элемент возможного: именно сочетание необычного, потустороннего и повседневного, обыкновенного создает особую атмосферу рассказа. В частности, избирая местом развития событий реально существующее место – здание почтового отделения, насыщая готическим антуражем вполне реалистическую топографию, А. Беляев стремится выйти за рамки вполне устоявшейся готической традиции, придает повествованию конкретику и достоверность.

Роман «Остров погибших кораблей» вполне вписывается в рамки традиции готического детектива. Заметим, что А. Беляев неоднократно обращался к детективному жанру, а мотивы, которыми он руководствовался, уходя от научно-фантастического к этому новообразованию вполне объяснимы: «<...> важнейший источник сегодняшних детективов и ужасов – готическая литература, один из первых и наиболее успешных массовых жанров» [132]. Остров Погибших Кораблей выступает у А. Беляева как аналог царства мёртвых, о чём свидетельствует не только название одной из глав («V. В ЦАРСТВЕ МЕРТВЫХ» [12, с. 34]), но и неоднократное упоминание о нем на протяжении всего повествования как эквивалент дантовского ада: «Саргассово море покажется вам, после чтения этой библиотеки, одним из кругов дантовского Ада» [12, с. 47]. Путешествие героев к острову также описано с использованием готических элементов: оно проходит ночью, в тумане, сквозь который путь становится едва различимым: «...Потянулись однообразные, томительные, знойные дни. Тучи каких-то неизвестных насекомых стояли над этим стоячим болотом. Ночью москиты не давали спать. Иногда туман ложился над морем погребальной пеленой» [12, с. 34]. Сродни лодке Харона, умирающий корабль

путешественников движется по течению к центру «мёртвого царства» – поселению людей, также потерпевших кораблекрушение и, равно как и души умерших, бесприютно слоняющихся по островам разрушающихся кораблей. Традиционные готические элементы используются в этом романе для нагнетания атмосферы таинственности, страха. Мистический колорит создается посредством готической образности: повествование насыщено описаниями островов мертвых кораблей с обглоданными, обожжёнными солнцем скелетами на борту. Готические элементы в этом случае способствуют большему эмоциональному воздействию и созданию необходимого антуража «мира мёртвых». Так, в качестве подобных элементов готического, ужасного в романе выступают: «призрак», один из ключевых второстепенных персонажей, наводящий ужас своими ночными прогулками, но в итоге оказывающийся одичавшим матросом, который скрывался в сгнивших каютах; морское чудовище, предстающее в виде таинственного существа, чьё существование может быть продиктовано и общей паранойей жителей Острова; и скелеты, действующие в сюжете романа через истлевшие записки и дневники. Остров становится медленно гниющей от времени «живой» могилой, которая противопоставлена океану как миру живых, но населённому различными морскими монстрами. «– Обычная вещь, – ответил Томсон. – Прилипалы часто делают это и имеют тройную пользу для себя: так сказать, даровой проезд, полную безопасность от других хищников, под прикрытием страшного для всех обитателей моря врага, и кое-какие крохи от обильного стола прожорливых акул. – Словом, везде одно и то же, – заметил Симпкинс, – вокруг больших преступников всегда вертится малое жулье для мелких поручений. – Еще немного, Симпкинс, и вы напишете ученый труд: “Преступный мир обитателей моря”, – сказал, улыбаясь, Гатлинг» [12]. Так обречённость и движение к смерти противопоставлено естественному ходу жизни.

Неотъемлемой составляющей хронотопа романа становится традиционный готический антураж, характерный для литературы

предромантизма и романтизма (Э. По, М. Льюиса, В. Ирвинга, Лорда Дансейни и др.): пустынный путь к острову, игра с хронотопом, тягучесть и резкое убыстрение движения по временной оси, неопределенность пространственных ориентиров. Сам остров, окутанный атмосферой тайны, отнюдь не остров, поскольку если «традиционный» остров «вне зависимости от заявленных в тексте размеров <...> (сколь бы он ни был велик), <...> можно обозреть полностью с любой точки, что делает условным само понятие пространственности» [153, с. 86], то «остров» в романе оказывается не куском суши, но лишь скопищем кораблей, отличающимся зыбкостью и неопределенностью внешних очертаний. При этом в пространстве самого «острова» подчёркнуто шаблонизированные элементы ужасного также становятся средствами создания готического антуража: «Как это жутко и странно! Мы получили поручение от мертвеца передать привет его жене, которая уже двести лет как в могиле... – и, вздрогнув, мисс Кингман добавила: – Сколько ужасных тайн хранит это море!» [12, с. 36]. Остров как гротескный «остров блаженных», где находят покой души мёртвых моряков, где сгнившие трюмы полны обесцененных сокровищ, а живые люди отделены от внешнего мира и реальными (океан), и ирреальными преградами (чудища, фантастически сильное течение и крепчайшие водоросли), отчего Остров для них становится местом забвения и искупления грехов.

Необходимо отметить, что прозаик в романе органично вписывает готические элементы в детективный сюжет. Тайна как основополагающее понятие для обоих жанров, экстраполируется в сюжете «Острова погибших кораблей» новоприбывшими героями с самого острова на конкретных его обитателей, со временем она растёт, обретая всё большие подробности, и в финале раскрывается. Специфика атмосферы повествования, в частности необъяснимое ощущение опасности, постоянные угрозы жизни героев, характерна, как известно, и для готики, и для детектива. Ограниченное пространство с небольшой группой одичавших персонажей, живущих на нем в соответствии с весьма странными установлениями (выборы губернатора-

царя, присваивание предметов с позиции силы, право на женитьбу с любой девушкой и пр.), отсутствии возможности сбежать также становятся средствами эмоционального воздействия на читателя и способствуют созданию атмосферы страшного, таинственного. «Мир живых», представленный морскими чудовищами, скрывающимися под грудой мертвых кораблей, также усиливает атмосферу ужасного. Этому способствуют постоянные шорохи, непонятные звуки, а также сами жутко скрипящие и ломающиеся старые корабли.

В целом подчеркнем, что готическое у А. Беляева выражено различными способами: и приемами, способствующими созданию ужаса «психологического» («Страх»), и «страшной» топографией («Остров погибших кораблей»). При этом уже в самих сюжетах и рассказа «Страх», и романа «Остров погибших кораблей» содержится элемент возможного: именно сочетание необычного, потустороннего и повседневного, обыкновенного создает особую атмосферу обоим произведениям. В частности, избирая местом развития событий в «Страхе» вполне реальное, обыденное место – здание почтового отделения, насыщая готическим антуражем реалистическую топографию, Беляев стремится выйти за рамки вполне устоявшейся готической традиции, придает своим произведениям конкретику и достоверность. Сходную роль выполняет и повествователь, якобы реконструирующий события недавнего прошлого, произошедших на самом деле, что отсылает к «Повороту винта» Г. Джеймса, в системе образных средств которого существенную роль играет именно точка зрения рассказчика. Контраст готического ужаса и обыденности проявляется и во вполне реалистической мотивировке фантастических событий посредством традиционных готических приемов (сны, слухи и т.д.). Герои, испытывающие страх перед неведомым, вторгающимся в их повседневную жизнь, перемещаются как в реальном (здание почтового отделения в рассказе «Страх»), так и в вымышленном пространстве (Остров Погибших Кораблей в одноименном романе).

При этом готическая традиция, на которую опирается А. Беляев в романах, актуализирует также и важнейший мотив безумия.

Общеизвестно, что феномен безумия в разнообразных интерпретациях (изображение душевнобольного героя и процесс его лечения, симуляция сумасшествия, мотив побега из сумасшедшего дома и, наоборот, стремление скрыться от общества в стенах психиатрической лечебницы, образы врачей-психиатров) репрезентуется в русской и европейской литературах XIX–XX столетий. К нему обращаются Э. Т. А. Гофман, Л. Кэрролл, В. Вулф, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, М. А. Булгаков и др. Однако из всего комплекса смыслов феномена безумия наиболее примечателен, на наш взгляд, сюжетообразующий мотив безумия в отечественной научно-фантастической прозе 1920–30-х гг.

Скепсис относительно рационалистической философии весьма специфически отразился на мировидении и творчестве научных фантастов: и без того «клишированный» синтез гениальности и сумасшествия становится неизменной чертой героев-учёных, сквозь призму их безумия рассматриваются гротескные научные изобретения, и сам феномен безумия становится предметом изображения в научной фантастике 1920–30-х гг., прежде всего в прозе А. Беляева. Достаточно вспомнить романы «Последний человек из Атлантиды», «Человек-амфибия», «Властелин мира», «Голова профессора Доуэля», а также новеллистический цикл «Изобретения профессора Вагнера», рассказы «Страх», «Легко ли быть раком?».

При этом важным становится тот факт, что научная фантастика воспринимает из романтической эстетики категорию двоемирия, во-первых, реализуемую здесь в перманентном конфликте романтики и рационализма в образной системе, а во-вторых, связываемую с образами главных героев – носителей «романтического безумия». Особенно показательны в этом отношении герои-учёные А. Беляева, при этом мотив безумия находит специфическое воплощение в образах персонажей с полярными морально-нравственными качествами.

Как мы уже отмечали, в прозе А. Беляева классифицируются на два типа: «гениальные безумцы» [19] (доктор Сальваторе из романа «Человек-амфибия») и гениальные учёные, чьи поступки приводят к помешательству других (Людвиг Штирнер из романа «Властелин мира»).

Безумие беляевских учёных – это «не психическое заболевание, а особая форма постижения мира, запредельной реальности, доступной лишь художественно одаренным личностям» [253, с. 108]. Как и безумцы Гофмана («Песочный человек», «Золотой горшок» и др.), сумасшедшие герои-ученые Беляева способны заглянуть за границы воображения и найти вполне рациональные ответы на интересующие их вопросы, используя их для создания безумных, гротескных, но невероятно полезных изобретений. В этом случае безумие героев А. Беляева вполне соотносится с безумием романтическим (достаточно вспомнить, к примеру, Ансельма и архивариуса Линдхорста из «Золотого горшка» или Крейсера из «Житейских воззрений кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана): оно тождественно таланту, дару, мифическим способностям, «оказывается некой возможностью приобщения к высшей форме внутренней свободы» [253, с. 108].

Показателен в этом отношении эпизод спасения заключённым в темницу «гениальным безумцем» доктором Сальватором жены тюремного зрителя: «Злокачественная опухоль угрожала ей смертью. Сальватор спас ей жизнь в тот самый момент, когда приглашенные для консультации врачи отказались помочь, заявив, что здесь медицина бессильна» [19]. Работа Сальватора – сумасшествие с точки зрения обычных людей, что актуализирует мотив безумия, сопровождающийся такой сюжетной коллизией, как судебный процесс, в котором решается судьба доктора: «Впрочем, я не буду говорить об этом. Иначе меня сочтут безумцем. – И Сальватор с улыбкой посмотрел на эксперта. – Нет, я отказываюсь от чести быть безумцем, хотя бы и гениальным. Я не безумец, не маньяк» [19]. Ещё одним доказательством становится финальная сцена «Человека-амфибии», в которой сошедший с ума отец Ихтиандра Бальтазар бродит у берега моря во

время бури, выкрикивая имя сына, подобно шекспировскому Алонзо: «Его помешательство тихое, он никому не причиняет вреда. Только когда на море поднимается буря, старый индеец приходит в необычайное беспокойство. Он спешит на берег моря и, рискуя быть смытым водой, становится на прибрежные камни и кричит, кричит день и ночь, пока не утихнет буря: – Ихтиандр! Ихтиандр! Сын мой!...» [19].

К «гениальным безумцам» можно отнести и профессора Вагнера из цикла «Изобретения профессора Вагнера». Учёный с абсолютно рациональным мышлением, который больше всего на свете ценит своё время, в глазах окружающих выглядит безумным, но на деле является одним из величайших исследователей современности.

Гениальные учёные, чьи теории и практические опыты становятся источником безумия для других персонажей, – герои несколько другого порядка, нежели профессор Вагнер. Чаще всего это злодеи, которые стремятся ретранслировать другим свои гротескные изобретения, что приводит либо к временному помешательству, либо к полному сумасшествию окружающих их людей. В этом контексте показательны два произведения: роман «Властелин мира» и рассказ «Мистер Смех». Пример с Людвигом Штирнером мы уже разбирали, поэтому обратимся к инженеру Спольдингу из рассказа «Мистер Смех». Доведя до совершенства искусство смешить, Спольдинг приобретает некую мифическую силу -способность манипулировать людьми с помощью смеха, который превращается в безумие: «Бэкфорд собственной рукой вписал в чек “десять миллионов долларов”, расписался, оторвал чек от корешка и отдал Спольдингу. Бледно-синее лицо Бэкфорда становится сизым, щеки лиловыми. Новый взрыв лающего смеха вдруг переходит в неистовый рев взбесившегося осла. В ответ на этот рев в соседней комнате застонали, завывали, залаяли, зафыркали, закашляли, заохали, захохотали на разные голоса, но никто не пришел на помощь» [10]. Подобно Штирнеру, Спольдинг «заражает» безумием окружающих, но и сам от длительного воздействия этой дьявольской силы

смеха превращается в сумасшедшего: «Его пришлось отвезти в больницу. Главный врач нашел у Спольдинга душевное расстройство на почве крайнего истощения нервной системы. “Величайшие артисты-комики нередко кончают черной меланхолией”, – говорил врач» [10]. Разрушительную силу смеха отмечает Д. С. Лихачёв, описывая средневековый смех: «Этот смех чаще всего обращён против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почётным» [216, с. 7].

Особое место занимает мотив доведения до безумия. В романном творчестве писателя этот мотив наиболее ярко выражен в «Голове профессора Доуэля». Подробно «систему психического отравления», созданную А. Р. Беляевым в романе, описал И. А. Назаров, подчеркнувший роль пространства «сумасшедшего дома», где «автор акцентирует внимание на мотивах изоляции (помещение “небезумца” в психиатрическую лечебницу), аттестации и симуляции безумия, побега из сумасшедшего дома, а также на различных аспектах доведения героя до утраты рассудка» [237, с. 38].

В малой прозе А. Беляева мотив доведения до безумия наиболее показательно описан в рассказе «Над бездной» из цикла «Изобретения профессора Вагнера». За непрошенный «шпионаж» главный герой оказывается наказанным профессором Вагнером с помощью гипноза. Внутри гипнотического сна главного героя царит безумие, и начинается оно с описания болезни «гениального безумца» Вагнера: «”Неужели от сотрясения может погибнуть эта гениальная машина – мозг профессора Вагнера?” – думал я с беспокойством. Больной бредил математическими формулами и от времени до времени стонал» [5, с. 62]. Безумие главного героя развивается постепенно: сначала под влиянием гипноза обычный мир приобретает гротескные формы из-за мнимого влияния на законы тяжести: «Поезда все чаще начали сходить с рельс на уклонах и закруглениях пути, впрочем без особенных катастроф: вагоны, даже падая под откос, не разбивались. Ветер, поднимая тучи пыли, которая уже не опускалась на землю, переходил в

ураган. Отовсюду приходили вести о страшных наводнениях» [5, с. 67]. Это влияет на психическое состояние главного героя: он почти не спит, часто нервничает, и, в конце концов, хочет покончить с собой, но Вагнер вовремя его останавливает. Чем гротескнее становится мир, тем сильнее безумие главного героя, и в тот момент, когда почти весь мир погиб, камни «отрываются от земли и падают вверх», вместо голубого неба над головами людей открывается чёрная бездна, как синоним сумасшествия, экономка Вагнера умирает на глазах учёного и жертвы его гипноза, главный герой окончательно сходит с ума: «Так вы заплатите за эту ошибку! – вскричал я и, совершенно обезумев, бросился на Вагнера и начал его душить... В этот же момент я почувствовал, как трещит наш пол, лопаются стекла, и я, не выпуская Вагнера, лечу с ним в бездну...» [5, с. 73]. После чего он «пробуждается» и узнаёт, что в «реальном» мире прошло всего две минуты, и Вагнер проверял на нём «продуктивный способ усвоения знаний» с помощью гипноза.

Мотив безумия находит специфическое воплощение в рассказах «Амба» и «Хойти-Тойти», где главным мотивом становится метаморфоза. Как справедливо отмечает О. Осьмухина, «бахтинские рассуждения и выводы относительно специфики метаморфозы/тождества греческого романа органично проецируются на ряд сюжетов современной отечественной прозы, в которой происходит очевидное преломление и трансформация мотивов античных» [256, с. 186]. Двойственность образа Сапиенса, конфликт слоновьих инстинктов и человеческого характера приводит к удивительным сюжетным поворотам, которые показывают Ринга очередным «гениальным безумцем» – учёным в образе слона. Так, Сапиенс с помощью шипения хоботом и азбуки Морзе нашёптывает Вагнеру дневник своих приключений: «Слон протянул хобот почти к самому уху Вагнера и начал очень быстро шипеть с короткими перерывами: – Ф-фф-фф-ф-фф-фф-фф...» [5, с. 187]. Он безэмоционально воспринимает своё превращение в слона, спасается от охотников и учится выживать в цирке.

Таким образом, мотив безумия играет принципиальную роль в творчестве А. Беляева, выполняя сюжетообразующую функцию как в романах («Остров погибших кораблей», «Человек-амфибия», «Властелин мира»), так и в малой прозе писателя («Чёртова мельница», «Над бездной», «Рекордный полёт», «Среди одичавших коней», «Амба», «Хойти-Тойти», «Невидимый свет» и др.). Кроме того, безумие в его «романтическом» варианте определяет типы героев-сумасшедших в беляевской прозе: и в романах, и в новеллистике писателя появляются, во-первых, «гениальные безумцы» (доктор Сальваторе из романа «Человек-амфибия», инженер-механик Дуглас Спольдинг из рассказа «Мистер Смех» и др.), во-вторых, учёные, чьи немыслимые теории и опыты становятся источниками безумия других персонажей (Людвиг Штирнер из романа «Властелин мира», профессор Вагнер в рассказах «Чёртова мельница», «Над бездной» и др.).

С мотивом безумия в произведениях А. Беляева также коррелирует и смеховая традиция, которая наиболее ярко представлена в рассказе «Мистер смех». При этом здесь необходимо сделать небольшое отступление по поводу самой специфики «смеховой» культуры.

Анализируя соответствие теоретической концепции М. М. Бахтина и отдельных ее составляющих в практике национальных литератур, при исследовании наследия ученого, неизбежно возникает вопрос о реальном бытовании бахтинских категорий в национальных пространствах художественной культуры. Показательно, что, по мнению М. Бахтина, смеховое начало непосредственно связано с характером эволюции слова и языка, многоязычия и разноречия в слове, репрезентованном в смеховой литературной традиции: «активное многоязычие и способность глядеть на свой язык из вне, то есть глазами других языков, делают сознание исключительно свободным по отношению к языку.<...> В художественно-идеологическом плане важна прежде всего исключительная свобода образов и их сочетания, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии» [112, с. 521].

Среди многих писательских практик именно в русской малой прозе 1920–30-х гг., в творчестве М. Булгакова, М. Зощенко, М. Волкова, В. Шишкова и др. [см.: 250–252; 254; 256] осуществляется опыт конструирования особого текстового пространства, проникнутого в многочисленных своих эпизодах «атмосферой веселой относительности карнавального мироощущения» [112, с.7], оживленного специфическим «смеховым словом», представляющим одной из ключевых категорий поэтики этих прозаиков (равно как и литературной теории М. Бахтина), через которую прежде всего реализует себя юмор. Заметим при этом, что смеховая стихия, комические ситуации, выполняющие по сути сюжетобразующую функцию и создающиеся в немалой степени за счет словесного, текстуального оформления, как это ни парадоксально, воплощаются и в прозе научно-фантастической. Примечательна в этом отношении и малая проза А. Беляева.

Как справедливо отмечал М. Бахтин, «народная смеховая культура, в сущности, необозрима и <...> чрезвычайно разнородна в своих проявлениях» [112, с. 11]. Так и внутри беляевской научной фантастики элементы смеховой стихии получают весьма своеобразное воплощение, наиболее показательным примером его становится рассказ «Мистер Смех».

В центре сюжета рассказа стоит научное допущение: главный герой, инженер-механик Спольдинг, начинает рассматривать смех как научный механизм, изучает его, понимает все связи и процессы образования смешного и делает смех своим оружием. Из этого рождается повествование: с помощью смеха Спольдинг добивается успеха на публике, зарабатывает много денег, а затем использует смех для краж, насилия и угроз, а в итоге, на пике успеха, доходит до «душевного расстройства на почве крайнего истощения нервной системы» [10] и остаётся в больнице.

Основными средствами создания смеховой стихии рассказа А. Беляева явились приемы амбивалентного сочетания контраста и отождествления. Постоянная оппозиция смеха и слёз, размежевание понятий «развлечение» и

«работа», мечты «неудачника» о «вершинах земного благополучия», «чарующая» и «кошмарная» музыка за соседской стеной Спольдинга, «возвышение» и «падение» Бэкфорда, два брата близнеца из текста Марка Твена, который цитирует главный герой, сон и реальность банкира и другие комбинации антитез по ходу развития сюжета сводятся к отождествлению тех же самых понятий. Кроме того, развлечение становится для главного героя работой, смех вызывает не положительные эмоции, а ужас и печаль, и сам «Мистер Смех», добившийся небывалых успехов, «вершинземного благополучия», понимает, что, по сути, остался тем же самым неудачником, но с большим количеством денег. Для того чтобы описать этот процесс, Беляев пользуется методом раскрытия приёма в речи Спольдинга: «И поистине я попал в ловушку, которую сам поставил. Я до конца понял секрет смешного, и смешного больше не существует для меня. Для меня нет больше юмора, шуток, острот. Есть только категории, группы, формулы смешного. Я анализировал, машинизировал живой смех. И тем самым я убил его. Вот сейчас я смеялся. Но мне удалось и этот смех анализировать, анатомизировать, убить. И я, фабрикант смеха, сам Пельше уже никогда в жизни не буду смеяться. А что такое жизнь без шутки, без смеха? Без него – зачем мне богатство, власть, семья? Я ограбил самого себя...» [10].

Примечательна постепенная эволюция смехового слова в речи и действиях Спольдинга. Так, первые этапы изучения этого «механизма» связаны с «низкой комикой», «дурачеством» или, по определению М. И. Стеблина-Каменского, с «ненаправленным смехом» [283]: «Спольдинг садится на стул со сломанной ножкой и, идиотски вытаращив глаза, с грохотом падает на пол» [10].

Главный герой изучает теорию смеха и проводит научные эксперименты на разной аудитории, пытаясь развеселить публику, и постепенно становится «душой» любой компании: «Скоро Спольдинг стал “душой общества”, собиравшегося на веранде (он вновь начал появляться там). Возле него неизменно раздавался смех» [10].

Следующий этап эволюции его «смеха-механизма» – устное народное творчество: «И он решил поработать гегманом в мюзик-холле. У него уже была солидная теоретическая подготовка, какой не имеют артисты, и у него был собран большой материал острот и анекдотов всех времен и народов. Немудрено, что успех пришел к нему сразу, а за успехом и довольно крупные заработки» [10].

Спольдинг максимально использует элементы народно-смеховой культуры: смешные звуки, песни, каламбуры, мимику, фокусы, животных и т.д. И постепенно вся его работа превращается в один сплошной карнавал: «В ловких руках Спольдинга смех, подобно мифическому старику Протею, принимавшему разнообразные облики, становился то словом, то звуком, то красками, то формами, то тем и другим вместе» [10]. В процитированном фрагменте сравнение Спольдинга с Протеем неслучайно: равно как и Протей, способный являться в образах различных зверей, чудовищ и стихии, так и смех героя Беляева изменчив и неуловим.

Следующим этапом смеховой метаморфозы становится превращение смеха в орудие. Все вокруг Спольдинга корчатся на полу в судорогах смешного, вспоминают его ужасные гримасы и хохочут до той степени, что едва не умирают от этого. Смех превращается в кошмар, который преследует бывшего спонсора Спольдинга, «подарившего» тому десять миллионов под действием хохота, который позволяет избавиться от журналистов или полиции: «И “нападающие”, роняя “вечные” перья, блокноты и фотоаппараты, уже катались по земле в судорогах смеха. Некоторые, закрыв глаза и уши, смогли подойти к дверям дома, но двери были закрыты» [10].

И, наконец, финальным этапом развития смеха становится смех над самим собой, осмеяние Спольдингом себя, после чего смех «умирает» внутри «Короля»: «Спольдинг закатился смехом еще более буйным. Затем вдруг перестал смеяться, как будто в нем что-то оборвалось. Он замолчал и стал серьезным, даже мрачным» [10].

Таким образом, в рассказе А. Беяева смех становится «объектом» изучения, своего рода научным феноменом, при этом фантастика здесь возникает именно из экспериментов над смехом. Писатель, изображая эксперимент Спольдинга, описывает, по сути, его эволюцию понятий о смехе, карнавализуя образ «буржуазного» дельца. Справедливости ради отметим, что цель карнавализации не просто анализ причин изменения психического состояния комических актеров, попытка определить, почему «величайшие артисты-комики нередко кончают черной меланхолией» [10], но прежде всего, учитывая известный социально-политический контекст, вновь показать «страшную» сторону «американской машинизации» [10].

Важными в прозе А. Беяева являются также и фольклорные, сказочные мотивы.

Прозаик использовал типичные для западной научно-фантастической прозы фольклорные мотивы, а также заимствовал некоторые структурные элементы из национального творчества. Так, мотив животных превращений, имеющий долгую фольклорную и литературную историю, неоднократно встречается в его произведениях («Человек-амфибия», «Хойти-Тойти» и др.), реализуется мотив неугодного брака и избавления от него («Отворотное средство»), в нефантастических рассказах встречается мотив обмана и подмены («Идеофон», «Сезам, откройся!!!»). А. Беяев, рассуждая о фантастической литературе 1930-х гг. отмечал её специфическую особенность: «Всем известны сказочные сапоги-скороходы, ковер-самолет, волшебные зеркала, при помощи которых можно видеть на далекое расстояние. Подобные сказки – предшественники научной фантастики» [116, с. 24]. Без сомнения, можно заключить, что в числе традиций, которым наследует писатель, числится и традиция фольклорная. В произведениях многие научные приспособления могут быть интерпретированы как сказочные предметы, при этом сам автор может подчёркивать эту интертекстуальную связь («Сезам, откройся!!!», 1928, «Ковёр-самолёт», 1936).

В романе «Остров погибших кораблей» важным становится мифологическое тождество «океан – живой мир». Противопоставленный готическому «миру живых» океан под островом и вокруг него населен живыми существами, монстрами, которые невероятно сильны и постепенно отвоевывают пространство у людей. Это же тождество примечательно и в «Человеке-амфибии», если океан рассматривается с позиции главного героя.

В романе «Продавец воздуха» ключевым становится мотив дороги. При этом, как отмечает, Е. Неёлов: «на уровне непосредственного содержания о волшебной сказке здесь ничто, казалось бы, не напоминает, тем не менее структура пути-дороги главного доброго героя фантастической повести – волшебной-сказочная. Особое внимание обращает на себя ситуация мнимого выбора пути героем произведения» [238, с. 3]. Также Е. Неёлов отмечает классическую для структуры пути-дороги композицию, частотную у А. Беляева: «Действительно, путешествие доброго и храброго героя почти наугад, “куда глаза глядят”, приводит его в “чужой” мир – подземное царство; хозяин его – главный антагонист доброго героя – враждебен всему человеческому» [238, с. 3]. В этом плане особенно примечателен фрагмент романа, повествующий о том, как во время экспедиции по Якутии группа находит англичанина, который убеждает их в опасности дальнейшего путешествия: «Услуга за услугу! – крикнул англичанин. – Не ходите туда, – он протянул руку по направлению ветра, – там смерть! – И, кивнув головой, он спрыгнул с камня и скрылся» [15, т. 2, с. 263]. Спасённый англичанин и есть антагонист, «враждебный всему человечеству» мистер Бэйли, а указанное им направление ведёт в «чужой» мир, то есть к заводу по сбору воздуха, обретающему черты готического замка.

Повесть А. Беляева «Замок ведьм» насыщена фольклорными элементами. Два основных места действия повести обладают яркой сказочной окраской – это таинственный лес, характерный образ для фольклора, и замок в лесу, который играет роль необычного лесного дома из сказок или антидома – старый замок имеет мало окон, выходить из него

строго запрещено, а внутри много опасных для жизни приборов. Фольклорной поэтикой А. Беляев напитал и образы героев: «Седая старуха, с крючковатым носом, беззубым ртом и выдающимся подбородком, была страшна, как ведьма. Зато молодая девушка показалась Ганке похожей на сказочную принцессу, над которой тяготеют злые чары. Черное платье оттеняло бледность ее юного печального лица» [6]. Для создания напряженной атмосферы А. Беляев внедряет в структуру повести элементы бывальщины, например, добавляя, что, со слов очевидцев, в замке живут различные мифические существа, ведьмы пьют кровь невинных младенцев и т.д.

В контексте фольклорной традиции особенно примечательно и то, что А. Беляев, основываясь на мифологических конструкциях, создаёт особый тип героя («Человек-амфибия», «Ариэль», «Инстинкт предков», «Невидимый свет», «Мистер Смех», «Анатомический жених» и др.), который соотносится с образом супергероя в современной культуре. Так можно утверждать, что А. Беляев стал одним из основоположников супергеройского жанра как минимум в контексте отечественной литературы. То есть фантаст формировал сюжеты, в которых основную роль играли персонажи со специфическими особенностями и в определённой степени являющиеся одиночками, что было противопоставлено идеализированному образу «супергероя» в лице ударника труда, сотрудника госбезопасности, шпиона / разведчика, представляющие собой только часть от общего. Поэтому сегодня творчество А. Беляева в контексте развития супергероики представляет собой один из интереснейших претекстов.

Здесь важно отметить, что супергероика как таковая в контексте советской культуры могла развиваться только в рамках, условно говоря, традиционного литературного текста («Мечта» С. Гансовский, «Огонь-хранитель» Г. Голубев, «Человек, который замедлял и ускорял время» А. Шалимов, «Звук чужих мыслей» З. Юрьев, «Пасмурный лист» В. Иванов и т.д.). При всей популярности жанра комикса в отечественной словесности так

и не сформировалось канона и традиции, построенной на отечественном материале. Обусловлено это, вероятно, и социокультурными, и литературными причинами.

Во-первых, несмотря на явный персуазивный эффект жанра, зарубежные комиксы слишком долго не могли добраться к русскому читателю. Оттого и читательский, кинематографический и литературоведческий интерес к комиксам появляется лишь в 1990-х гг. Только в середине 2010-х гг. отечественный комикс смог организовать как жанр и медиа, что способствовало появлению как классических линеек (BUBBLE) на манер Marvel и DC и формированию самой специфики авторского комикса.

Во-вторых, в СССР комикс как факт существовал, но был в маргинальной зоне. Литературоцентричность или же логоцентричность всегда ставили в центр именно книгу, в то время как кино, экранизация, иллюстрация оставались вторичным продуктом, априорно уступающим первоисточнику. Являясь «примитивным видом искусства», он бытовал и развивался только в форме детских рисованных историй – «Весёлые картинки», «Мурзилка» и прочих. И тут важно замечание Р. Садуова: «в 1990-е годы эти журналы ушли в небытие, сменившись американскими франшизами. Тем не менее, свободный российский рынок не дал комиксам возможности завоевать хотя бы какую-либо значимую его долю: наоборот, репутация комикса еще больше пострадала от низкокачественных, плохо переведенных безымянных комиксов» [276, с. 107].

Тем самым, супергероика и, в частности, супергероика А. Беляева была вынуждена развиваться в традиционных формах. В то же время большая популярность визуальной интерпретации образов – в частности, экранизация «Человека-амфибии» – позволяет предположить, что в рамках комикса истории А. Беляева могли бы обрести дополнительное измерение.

При этом важно заметить, что, по нашему мнению, вполне обозримые параллели с супергероями зарубежных комиксов, прослеживающиеся в персонажах советской научной фантастики на протяжении всего её развития

(Человек-амфибия и Аквамэн, Ариэль и Сокол, Мистер Смех и Джокер, Тони Престо и Глиноликий и т.д.), говорят только о тождестве и определённой общей тенденции к созданию «нового героя». Мы считаем, что отечественная «супергероика» не была полностью заимствована из США, хотя, безусловно, американские комиксы были её основным источником.

Развитию супергероики способствовало научно-фантастическое наследие, сформированное трудами К. Э. Циолковского, А. Р. Беляева, братьев Стругацких и других писателей-фантастов, а также сама идея соцреалистического искусства, подразумевающая героя как некоего сверхчеловека в маргинальной трактовке ницшеанской идеи и как гражданина нового мира, реализованной утопии.

Примечательно, что в литературоведческой практике нет чётко сформированного определения термина «супергерой». Д. Алексеев считает, что сверхгерой – «это антропоморфное существо, обладающее сверхспособностями и направляющее данные сверхспособности на решение позитивных задач вмещающего социума. <...> Предполагается, что сверхгерой оснащён лучшими моральными качествами, которые позволяют ему направлять свою сверхсилу на решение позитивных целей, несмотря на то, что, как правило, все его действия носят агрессивный характер (преимущественно, убийства)» [93, с. 81]. Исследователь объединяет в этом термине супергероя как «персонажа американских фильмов, комиксов, компьютерных игр и т. д.» [93, с. 81] и героя как классического персонажа древнегреческой мифологии. Д. Рябченко понимает под термином «супергерой» «персонажа, характерного для древних былин и легенд, но живущего в современных условиях» [275, с. 18]. Е. Кузнецова и А. Бабаева считают, что супергерои – «персонажи, наделённые сверхчеловеческой силой и сверхъестественными способностями» [205].

Обобщая определения исследователей, можно утверждать, что под «супергероем» понимается персонаж, наделённый сверхспособностями и синтезирующий в себе архетип мифологического героя и научно-

фантастическую парадигму. Притом основным сюжетообразующим элементом произведений с супергероями в главной роли является фантастическое допущение о существовании самого супергероя.

Формирование образа супергероя в отечественной фантастике обусловлено влиянием новой мировоззренческой идеи советского социализма и культивированием образа сверхчеловека в обычном человеке. Под влиянием идеологии в прозе постепенно появляется архетип безымянного крестьянина, который одновременно воплощает в себе идеи ницшеанского сверхчеловека и олицетворяет каждого гражданина советского государства, заставляя верить в безграничные возможности рабочих людей.

Научная фантастика СССР активно участвовала в анализе образа сверхчеловека в лице обычного персонажа, получившего научно обусловленные сверхъестественные способности. Но по сравнению с соцреализмом, существующий в фантастическом мире герой под влиянием фантастического допущения превращался в классического супергероя, который, однако, так или иначе становился изгоем общества.

Яркий пример воплощения образа супергероя в советской фантастике – роман «Человек-амфибия» (1928 г.) А. Р. Беляева. Произведение в очередной раз «обыгрывает» классическую для А. Беляева тему «биологических» экспериментов и создание особого человека. Контаминируя научно-фантастическое и авантюрное, романтические и фольклорные традиции, А. Беляев, находясь под влиянием творчества А. Грина, конструирует насыщенный сюжет.

Ихтиандр в сюжете предстаёт одиночкой, вынужденным жить в изгнании, романтическим героем, сохраняющим открытое и доброе сердце. Он противопоставлен героям «с поверхности» (к примеру, Педро Зурита) и предстаёт мифическим существом, «морским дьяволом» и в то же время тем, кто являет собой доказательство жизни (Ихтиандр должен был умереть, но операция, проведённая профессором Сальваторе, позволила ему жить дальше). По всем формальным признакам Ихтиандр – супергерой. Во-

первых, само его существование – это основное и единственное сюжетообразующее фантастическое допущение. Во-вторых, он наделён сверхъестественными способностями – дышать под водой. В-третьих, очевидна глубокая связь Ихтиандра с мифологическими героями, в частности, с сыном Посейдона Тритоном, который воплощал в себе черты человека, рыбы и коня, трубил в раковину для призыва подкреплений и дружил с дельфинами. И важно также здесь отметить, что Ихтиандр – пленник своих способностей, которые делают его «лишним человеком», что в итоге при всей положительной сущности персонажа не спасает от окончательного разрыва с социумом.

Тем самым, Ихтиандр предстаёт своеобразным прообразом супергероя в сегодняшнем его массовом варианте. И в этом контексте очень примечателен тот факт, что в 2017 году режиссёр Сарик Андреасян анонсировал проект адаптации серии романов писателя и создание киновселенной под названием «Избранные» – по типу киновселенной Marvel. Так, главными героями серии фильмов должны будут стать Ихтиандр, голова профессора Доуэля, Ариэль, профессор Вагнер, а в качестве антагониста должен выступить учёный Бэйли из романа «Продавец воздуха» [277].

Другой вектор развития «супергероя» из беляевских текстов представляет собой написанный по мотивам «Ариэля» в 1970 году сценарий «Светлый ветер» Ф. Горенштейна и А. Тарковского. Однако из-за специфики подхода режиссёра к первоисточнику сценарий А. Тарковского, который начался с идеи сценария «о летающем человеке (по Беляеву)» [260], постепенно перерос в самостоятельный текст, о чём после написания говорил сам режиссёр: «Причем тут Беляев?» [260]. Как отмечает М. А. Перепелкин: «Взяв за основу для сценария фантастический роман А. Беляева, авторы “Светлого ветра” полностью изменили его концепцию, что повлекло за собой, в частности, перестройку системы героев, изменение названия и т.д. В результате роман о приключениях летающего человека, сталкивающегося с различными препятствиями и преодолевающего их, превратился в драму

поисков истинного Бога, разочарований, внутрирелигиозного раскола и вызревания нового типа отношения к миру и идеологии, названной А. Тарковским идеологией прагматизма» [260].

Следовательно, образ супергероя в отечественной литературе появился не исключительно под влиянием американских комиксов – он был сформирован писателями-фантастами задолго до появления первых российских комиксов на базе классической мифологии и научно-фантастического наследия. И большую роль здесь сыграли именно наработки А. Беляева.

В то же время идея и концепция супергероя и сами тезисы А. Беляева, резонирующие – явно или опосредованно – с современной массовой культурой, коррелируют с идеей «попаданца» («Волшебник Изумрудного города» А. Волкова, «Рука Кассандры» З. Юрьева, «Другая поляна» К. Булычева и др.). Жанр «попаданчества» представляет собой своего рода продолжение одной из идей А. Беляева, реализованных им в романе «Борьба в эфире», где главный герой загадочным и во многом ненаучным способом оказывается в будущем.

При этом важно подчеркнуть, что попаданец представляет собой героя специфического. Он как носитель иного знания, знания другого мира обретает черты сверхчеловека, выходящего за рамки привычного представления о «среднем» герое того или иного мира.

Тем самым, можно сказать, что А. Беляев, заимствуя, адаптируя, трансформируя многие литературные и фольклорные традиции, используя различные приёмы, создаёт новое художественное явление, синтетическое по своей сути, и нового героя, являющегося предтечей «супергеройской» эры.

Итак, А. Беляев в своей фантастической прозе создаёт ряд сюжетов и образов, которые во многом коррелируют с явлениями сегодняшней культурной ситуации и масскульта как такового. Так, идея путешествия во времени была реализована в сюжете («Борьба в эфире»), который во многом соотносится с популярным в отечественной массовой литературе жанром о

«попаданцах». Ориентация на создание нового героя общества будущего («Человек-амфибия», «Ариэль», «Инстинкт предков», «Невидимый свет», «Мистер Смех», «Анатомический жених» и др.) позволила писателю создать образы, во многом соотносящиеся с идеей и образом «супергероя» в современном его понимании задолго до возникновения «супергеройского» канона в западной и отечественной культуре.

Заключение

Сформировавшись в европейской литературе, в отечественную словесность, по ряду известных причин, научно-фантастическая проза пришла значительно позже. Развиваясь в течение двух столетий, с каждой эпохой научно-фантастическая словесность изменялась, дифференцируясь в жанровом и стилевом отношении, окончательно сформировавшись в 1920-х гг. Важно отметить, что научная фантастика в русской литературе XIX–XX веков обретает характерные черты в произведениях таких писателей, как В. Одоевский, О. Сенковский, А. Толстой, А. Беляев, А. Богданов, М. Булгаков, В. Обручев, С. Беляев, И. Ефремов, Ю. Долгушин, Г. Гуревич, бр. Стругацкие, В. Михайлов, В. Крапивин и др. Важнейшими свойствами научной фантастики становятся желание показать человека в роли элемента механизма научного прогресса («Плутония» В. А. Обручев, «Генератор чудес» Ю. А. Долгушин, «Лезвие бритвы» И. А. Ефремов, «Докучливый собеседник» Г. С. Гор), анализ эпохи с помощью предсказания («Красная звезда» А. А. Богданов, «Аэлита» А. Н. Толстой, «Страна Гонгури» В. А. Итин, «Эскадрилья Всемирной Коммуны» С. Ф. Буданцев, «Необычайные похождения Хулио Хуренито» И. Г. Эренбург, «Борьба в эфире» А. Р. Беляев), утверждение ведущей роли науки над большинством этических законов («Собачье сердце» М. А. Булгаков, «Изобретения профессора Вагнера» А. Р. Беляев, «Дорогостоящий опыт» М. Н. Грешнов, «Неудачный эксперимент» А. И. Шалимов). Безусловно, «фантастический ракурс» повествования по-разному репрезентуется у каждого писателя, но доминирующими чертами научно-фантастического прозы остаются поэтизация науки («Погонщики туч» Г. И. Гуревич, «Экипаж «Меконга» Е. Л. Войскуновский, И. Б. Лукодянов, «Открытие себя» В. И. Савченко), биологическая и космологическая направленность («Усилитель памяти» Д. А. Биленкин, «Человек-амфибия» А. Р. Беляев, «Пещера многоногов» В. Д. Михайлов, «Туманность Андромеды» И. А. Ефремов), активное использование особого «терминологического» словаря («Недостающее

звено» Н. Н. Плавильщиков, «Суэма» А. Днепров, «Индекс Е-81» И. И. Варшавский, «Темпоград» Г. И. Гуревич, «Исчезновение инженера Боброва» В. С. Сапарин)..

Ключевую роль в процессе эволюции научно-фантастической литературы в России принадлежит А. Р. Беляеву. Его творчество сочетает в себе и лучшие европейские традиции, заложенные Ж. Верном, Г. Уэллсом, и опыт первопроходцев русской фантастики (В. Ф. Одоевского, О. Сенковского и др.), и выстраивает сложную персонажную систему, близкую произведениям А. Грина, и оказывает существенное влияние на последующую традицию научно-фантастической словесности.

В малой прозе А. Р. Беляева в качестве жанрообразующего элемента необходимо отметить присутствие образов фанатичных учёных, наделенных необычными способностями, а также героев психологически или биологически неполноценных. Одной из главных отличительных черт научно-фантастических романов А. Р. Беляева являются упор на научность, максимально реалистичное оправдание существования тех или иных фантастических допущений, на которых строится сюжет произведений, обилие научной терминологии и информации из разного рода научных источников, начиная от терминов классической физики и заканчивая подробными географическими справками.

Проза А. Р. Беляева 1920–1930-х гг. не ограничивается научной фантастикой. Прозаик экспериментирует с жанровыми формами (синтезирует в рамках одного рассказа элементы реалистического повествования с фольклорными, научно-фантастическими, готическими, готическими элементами), создает особые типы героев (сильная, волевая личность и ученый-волшебник, ставящий превыше всего научный эксперимент и его результат), сочетая при этом опыт западной литературы и русского фольклора.

Опыт А. Р. Беляева был воспринят фантастами второй половины XX столетия – от И. А. Ефремова до братьев Стругацких, В. П. Крапивина и др.

Более того, можно говорить о специфическом «беляевском каноне», оказавшем существенное влияние на последующее поколение советских фантастов: сочетание научного предвидения, фантастического вымысла с художественными установками соцреализма. Так, ориентация беляевского текста на научность, внедрение в повествование большого количества научных терминов, энциклопедических выдержек становится основой для создания фантастического текста в произведениях С. Павлова, Г. Голубева, братьев Стругацких и проч. Целый ряд мотивов и сюжетных коллизий, присущих фантастической прозе А. Беляева (биологический эксперимент, мотив безумия и проч.), находят своё выражение в текстах фантастов второй половины XX века. Особый тип героя – «видоизменённый», новый человек («Белый дикарь», «Сезам, откройся!!!», «Верхом на Ветре», «Инстинкт предков», «Освобождённые рабы», «Рекордный полет», «Анатомический жених») или гениальный учёный («Голова профессора Доуэля», «Ни жизнь, ни смерть», «Держи на Запад!», «Светопреставление», цикл «Изобретения профессора Вагнера») – развивается в различных сюжетах научной фантастики («Акванавты» С. Павлова, «Сергей Сергеевич Волошин» Г. Голубева) и в то же время оказывается предтечей развития «супергеройского» жанра («Мечта» С. Гансовский, «Огонь-хранитель» Г. Голубев, «Человек, который замедлял и ускорял время» А. Шалимов, «Звук чужих мыслей» З. Юрьев, «Пасмурный лист» В. Иванов и т.д.) и создания образа «супергероя».

Проведенное нами исследование, безусловно, не претендует на то, чтобы быть «последним словом» по данной проблеме. Напротив – весьма перспективным и интересным представляется не только дальнейшее исследование беляевского «дискурса» в отечественной научной фантастики рубежа XX–XXI вв., но и в целом – ключевых тенденций развития современной science fiction. В силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования, кроме того, осталась проза И. Ефремова, также отличающаяся ярко выраженной «научной» составляющей, в связи с

чем было бы продуктивно проведение сравнительно-сопоставительного анализа репрезентации научных концепций, на которые опирались прозаики, в их романах. Примененная нами методология осмысления научно-фантастической словесности, на наш взгляд, вполне проецируется на творчество не только современников А. Р. Беляева, причем как маститых прозаиков (Г. Адамова, В. Обручева), так и писателей-фантастов, условно говоря, «второго» ряда (Вл. Орловского, Г. Арельского, В. Гончарова, Н. Карпова и др.), но и отечественных фантастов конца XX в. Наконец, лишь намеченный нами вектор беляевского влияния на современную массовую культуру также определяет одно из возможных направлений дальнейшего исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники

Произведения А. Р. Беляева

1. Беляев А. Р. Амба [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/amba.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
2. Беляев А. Р. Борьба в эфире: Научно-фантастический роман. С очерком «Наука и фантастика» // Современная библиотека путешествий, краеведения, приключений и научной фантастики. Под ред. С.П. Полтавского. – М.; Л.: Молодая гвардия, 1928. – 323 с.
3. Беляев А. Р. Голова профессора Доуэля [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/doul.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
4. Беляев А. Р. Голова профессора Доуэля. Повести и рассказы. – М.: Правда, 1987. – 464 с.
5. Беляев А. Р. Изобретения профессора Вагнера: фантастические произведения. – М.: Эксмо, 2010. – 576 с.
6. Беляев А. Р. Замок ведьм [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/bezdna.txt> (дата обращения: 26.12.2015).
7. Беляев А. Р. Зелёная симфония [Электронный ресурс] // Библиотека фантастики. – Режим доступа: http://rulibs.com/ru_zar/sf/belyaev/16/j17.html (дата обращения: 05.03.2021).
8. Беляев А. Р. Ковёр-самолёт [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/aerokover.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
9. Беляев А. Р. Легко ли быть раком? [Электронный ресурс] // ModernLib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/belyaev_aleksandr_romanovich/legko_li_bit_rakom_2/read_1/ (дата обращения: 05.03.2021).

10. Беляев А. Р. Мистер Смех [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. Режим доступа: http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/mr_laugh.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 3.04.2017).
11. Беляев А. Р. Невидимый свет : фантастические произведения. – М.: Эксмо, 2010. – 576 с.
12. Беляев А. Р. Остров погибших кораблей [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/island.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
13. Беляев А. Р. Отворотное средство [Электронный ресурс] // RomanBook: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/10847534/?page=1> (дата обращения: 05.03.2021).
14. Беляев А. Р. Охота на большую медведицу [Электронный ресурс] // ModernLib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/belyaev_aleksandr_romanovich/ohota_na_bolshuyu_medvedicu/read_1/
15. Беляев А. Р. Полное собрание сочинений : в 7 т. – М.: Эксмо, 2009–2010.
16. Беляев А. Р. Продавец воздуха: фантастические романы. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
17. Беляев А. Р. Прыжок в ничто: Научно-фантастический роман. – Л.; М.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1933. – 243 с.
18. Беляев А. Р. Творимые легенды и апокрифы [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/legends.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
19. Беляев А. Р. Человек-амфибия [Электронный ресурс] // Lib.ru : электрон. библиотека. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/man-amhp.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
20. Беляев А. Р. Человек-амфибия: Научно-фантастический роман. – Изд. 2-е. – М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. – 204 с.

21. Беляев А. Р. Человек, который не спит [Электронный ресурс] // Lib.ru: электрон. библиотека. – Режим доступа: http://lib.ru/RUFANT/BELAEW/no_sleep.txt (дата обращения: 05.03.2021).

Прочие художественные произведения

22. Апухтин А. М. Между жизнью и смертью [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/apuhtin_a_n/text_0050.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

23. Беляев С. М. Властелин молний [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=3069> (дата обращения: 05.03.2021).

24. Беляев С. М. Радиомозг. – М.: Престиж Бук, 2015. – 512 с.

25. Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на Кавказских водах в 1824 году [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0090.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

26. Бестужев-Марлинский А. А. Кровь за кровь [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0140.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

27. Бестужев-Марлинский А. А. Страшное гаданье [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_0110.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

28. Биленкин Д. А. Пустыня жизни. – М.: АСТ, 2002. – 748 с.

29. Биленкин Д. А. Приключения Плынова. – М.: Знание, 1987. – 192 с.

30. Богданов А. А. Инженер Мэнни [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа:

http://az.lib.ru/b/bogdanow_aleksandr_aleksandrowich/text_0110.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

31. Богданов А. А. Красная звезда [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bogdanow_aleksandr_aleksandrowich/text_0040.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

32. Богданов А. А. Праздник бессмертия [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bogdanow_aleksandr_aleksandrowich/text_0120.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

33. Буданцев С. Ф. Эскадрилья Всемирной Коммуны [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/budancew_s_f/text_1925_eskadrillya_vsemirnoy_communy.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

34. Булгаков М. А. Малое собрание сочинений. – М.: Азбука-Классика, 2017. – 832 с.

35. Булычёв К. Великий дух и беглецы. – М.: Хронос, 1993. – 438 с.

36. Булычёв К. Девочка, с которой ничего не случится. – М.: Махаон, 2019. – 176 с.

37. Булычёв К. Землетрясение в Лигоне. – М.: Хронос, 1996. – 432 с.

38. Булычёв К. Красный олень – белый олень. – М.: Хронос, 1995. – 416 с.

39. Булычёв К. Узники Ямагири-Мару [Электронный ресурс] // Русская фантастика. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/kb/stories/uzniki_yamagiri-maru/text-01.htm (дата обращения: 05.03.2021).

40. Вельтман А. Ф. MMMCDXLVIII Год. Рукопись Мартына Задека. Роман. (Отрывок) [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/welxtman_a_f/text_0230.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

41. Вельтман А. Ф. Иоланда [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/welxtman_a_f/text_0020.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
42. Вельтман А. Ф. Не дом, а игрушечка! [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/welxtman_a_f/text_0030.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
43. Верн Ж. Плавающий остров [Электронный ресурс] // ModernLib.ru : электрон. библиотека. – Режим доступа: http://modernlib.net/books/vern_zhyul_gabriel/plavuchiy_ostrov/read (дата обращения: 05.03.2021).
44. Голубев Г. Н. Гость из моря [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=231117> (дата обращения: 05.03.2021).
45. Голубев Г. Н. Голос в ночи [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=104440&p=1> (дата обращения: 05.03.2021).
46. Грин А. Блистающий мир [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grin_a/text_0040.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
47. Грин А. Судьба, взятая за рога [Электронный ресурс] // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUSSLIT/GRIN/szaroga.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
48. Гуревич Г. И. На прозрачной планете. – М.: Государственное издательство географической литературы (Географгиз), 1963. – 400 с.
49. Гуревич Г. И. Погонщики туч. – Екатеринбург: Издательский дом «Тардис», 2011. – 148 с.
50. Гуревич Г. И. Приглашение в зенит. – М.: Издательство АСТ, Ермак, 2003. – 736 с.

51. Данилевский Г. П. Жизнь через сто лет [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/danilewskij_g_p/text_0070.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
52. Догущин Ю. А. ГЧ. – Горький: Горьковское книжное издательство, 1960. – 496 с.
53. Ефремов И. Е. Туманность Андромеды. Звёздные корабли. – М.: АСТ, 2020. – 416 с.
54. Ефремов И. Е. Час быка. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1990. – 432 с.
55. Замятин Е. И. Мы. – М.: АСТ, 2019. – 416 с.
56. Итин В. А. Страна Гонгури. – Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1983. – 352 с.
57. Лукьяненко С. В. Ночной дозор. – М.: АСТ, 2004. – 384 с.
58. Лукьяненко С. В. Черновик. – М.: АСТ, 2020. – 352 с.
59. Лукьяненко С. В., Васильев В. Н. Дневной дозор. – М.: АСТ, 2004. – 384 с.
60. Михайлов В. Д. Люди Приземелья. – М.: АСТ, 2002. – 688 с.
61. Орловский Г. Ю. Ричард Длинные Руки. – М.: Эксмо, 2020. – 480 с.
62. Обручев В. А. Земля Санникова. Плутония. Коралловый остров. Рассказы. – М.: АСТ, 2017. – 720 с.
63. Одоевский В. Ф. Игоша [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0070.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
64. Одоевский В. Ф. Орлахская крестьянка [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0350.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
65. Одоевский В. Ф. Саламандра [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0510.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

66. Одоевский В. Ф. Сильфида [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0060.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
67. Павлов С. И. Акванавты [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=248149&p=1> (дата обращения: 05.03.2021).
68. Павлов С. И. Ангелы моря [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=69215&p=1> (дата обращения: 05.03.2021).
69. Перельман Я. И. Ракетой на луну [Электронный ресурс] // ЛитМир: Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=252926&p=1> (дата обращения: 05.03.2021).
70. Плавильщиков Н. Н. Недостающее звено. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2004. – 104 с.
71. Платонов А. Малое собрание сочинений. – М.: Азбука-Аттикус, 2014. – 672 с.
72. Платонов А. Потомки Солнца. – М.: Правда, 1987. – 432 с.
73. Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/pogorelxsckij_a/text_0010.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
74. Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. – М.: Правда, 1989. – 480с.
75. Сенковский О. И. Осенняя скука [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1833_puteshestvia01.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
76. Сенковский О. И. Поэтическое путешествие по белу-свету [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1833_puteshestvia02.shtml (дата обращения: 05.03.2021).

77. Сенковский О. И. Превращение голов в книги и книг в головы [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_0070.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
78. Сенковский О. И. Сентиментальное путешествие на гору Этно [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/senkowskij_o_i/text_1833_puteshestvia04.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
79. Случевский К. К. Капитан Немо в России: Глава из Жюль Верна, никем и нигде не напечатанная [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/sluchewskij_k_k/text_1897_kapitan_nemo_v_rossii.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
80. Сомов О. М. Были и небылицы. – М.: Советская Россия, 1984. – 368 с.
81. Сочинения князя В. Ф. Одоевского : в 3 ч. – СПб., 1844. – Ч. 3. – 374 с.
82. Стругацкий Б. Н., Стругацкий А. Н. Жук в муравейнике. – Кишинёв: Лумина, 1983. – 588 с.
83. Стругацкий Б. Н., Стругацкий А. Н. Отель «У погибшего альпиниста». – М.: АСТ, 2017. – 256 с.
84. Стругацкий Б. Н., Стругацкий А. Н. Пикник на обочине. Парень из преисподней. За миллиард лет до конца света. Повесть о дружбе и недружбе. – М.: Текст, 1993. – 400 с.
85. Стругацкий Б. Н., Стругацкий А. Н. Понедельник начинается в субботу. Сказка о тройке. – М.: Текст, 1995. – 320 с.
86. Стругацкий Б. Н., Стругацкий А. Н. Свечи перед пультом [Электронный ресурс] // Аркадий и Борис Стругацкие. – Режим доступа: https://strugacki.ru/book_11.html (дата обращения: 05.03.2021).

87. Толстой А. Н. Аэлиа [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_0160.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
88. Толстой А. Н. Гиперболоид инженера Гарина [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_0180.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
89. Уэллс Г. Война миров [Электронный ресурс] // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/INOFANT/UELS/warworld.txt> (дата обращения: 05.03.2021).
90. Чернышевский Н. Г. Что делать? [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0020.shtml (дата обращения: 05.03.2021).
91. Циолковский К. Э. Избранные произведения в двух томах. Том 1. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2017. – 448 с.
92. Эренбург И. Г. Необычайные похождения. – СПб.: Кристалл, 2001. – 1152 с.

Научно-критическая и справочная литературы

93. Алексеев Д. С. Язык сверхгероя в кинематографе СССР // Язык в различных сферах коммуникации. Материалы II Международной научной конференции. – Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. – С. 81–82.
94. Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования [Электронный ресурс] // ФЭБ : электрон. библиотека / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/a72/a72-005.htm> (дата обращения: 01.02.2021).

95. Алексеев С. В. Фэнтези // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 2. – С. 309–312.
96. Алиева Л. Г. Сенковский путешественник и востоковед : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1977. – 20 с.
97. Алимova О. Х. Художественное воплощение философской проблематики в творчестве Тимура Пулатова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 19 с.
98. Альтов Г. Гадкие утята фантастики (Пятьдесят идей Александра Беляева) [Электронный ресурс] // E-libra: электрон. библиотека. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/165957-gadkie-utyata-fantastiki.html> (дата обращения: 01.02.2021).
99. Андриенко А. В. Неизвестный Александр Беляев. – Иерусалим: Млечный путь, 2012. – 294 с.
100. Андриенко А. В. Смоленские тропы А. Р. Беляева. – М.: Изд-во «Бук Чембэр Интернэшнл», 2012. – С. 147–152.
101. Анисимов И. И., С. С. Динамов Урок 15. Переводная беллетристика в библиотеке : Авантюрная и научно-фантастическая литература // Заочные курсы по переподготовке библиотечных работников профсоюзных библиотек. Культотдел ВЦСПС. Под ред. И. М. Нусинова. – М.: Книгоиздательство ВЦСПС, 1929. – 50 с.
102. Араб-оглы Э. А. «Конец вечности» – роман-предостережение [Электронный ресурс] // Библиотека научной фантастики: в 15-ти т. – М.: Молодая гвардия, 1966. – Т. 9. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/A/ARAB-OGLY_Edvard_Arturovich/_Arab-Ogly_E.A.html (дата обращения: 05.03.2021).
103. Багоцкий С. В. Коммунистическое будущее в советской фантастике // Пятые Лемовские чтения. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2020. – С. 369–373.
104. Балабуха А. Д., Бритиков А. Ф. Три жизни Александра Беляева : (Биографич. очерк) // Голова профессора Доуэля; Человек-амфибия; Остров

погибших кораблей : Науч.-фантаст. романы / А. Р. Беляев. – М.: РОСМЭН, 1998. – С. 5–36.

105. Баландина С. В. Специфика антиутопического хронотопа на примере романа В. Аксенова «Остров Крым» // Молодой ученый. – 2009. – № 6. – С. 83–85.

106. Балашова Т. А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики (на материале научно-фантастического романа Великобритании) : автореф/ дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 16 с.

107. Барашкова А. В. Славянская фэнтези : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2010. – 21 с.

108. Бардасова Э. В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1995. – 23 с.

109. Бар-Селла З. Александр Беляев [Электронный ресурс] // E-reading : электрон. библиотека. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1022817/Bar-Sella_-_Aleksandr_Belyaev.html (дата обращения: 01.02.2021).

110. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.40–43.

111. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.

112. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

113. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

114. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.

115. Беляев, Александр Романович // КЛЭ. – Т. 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1962. – С. 534–535.

116. Беляев А. Р. О моих работах // Детская литература. – 1939. – №5. – С. 23–25.
117. Беляев А. Р. О научно-фантастическом романе и книге Гр. Адамова «Победители недр» // Беляев А. Р. Полное собрание сочинений : в 7 томах. – М.: Эксмо, 2010. – Т. 7 : Изобретения профессора Вагнера. – С. 416–423. – (Отцы-основатели: русское пространство).
118. Березин В. Фэнтези [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – Октябрь – 2001. – №6. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/october/2001/6/fentezi.html> (дата обращения: 01.02.2021).
119. Бестужев-Лада И., Писаржевский О. Н. В. Контурь грядущего. – М.: Знание, 1965. – 381 с.
120. Богатырёва Е. Д. Назад в будущее: Искусство в начале XXI века // Третьи Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2016. – С. 284–309.
121. Боровишки Э. Н., Гречко Г. М. Иван Антонович Ефремов [Электронный ресурс] // Архив публикаций Ефремова и материалов о нём. – Режим доступа: <http://www.i-efremov.ru/about/EandU.htm> (дата обращения: 01.02.2021).
122. Борода Е. В. Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века: братья Стругацкие и Евгений Замятин. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2007. – 173 с.
123. Брандис Е. П. Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа. – Л.: [б. и.], 1955. – 44 с.
124. Брандис Е. П. Пути развития и проблемы советской научно-фантастической литературы [Электронный ресурс] // Лаборатория Фантастики. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/blogarticle65470> (дата обращения: 01.02.2021).

125. Брандис Е. П. Советский научно-фантастический роман [Электронный ресурс] // E-libra : электрон. библиотека. – Режим доступа: <https://e-libra.me/read/512681-sovetskiy-nauchno-fantasticheskiy-roman.html> (дата обращения: 01.02.2021).
126. Брандис Е. П., Дмитриевский В. И. Мир будущего в научной фантастике. – М.: Знание, 1965. – 47 с.
127. Бреева Т. Н. Деконструкция утопического дискурса в цикле произведений братьев Стругацких «Мир полудня» // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2015. – № 1 (136). – С. 226–235.
128. Бритиков А. Ф. Вступительная статья // «Фантастика» / А. Р. Беляев. – Л.: Лениздат, 1976. – С. 3–19.
129. Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы). Книга первая [Электронный ресурс] // RomanBook: электрон. библиотека. – 2005. – Режим доступа: <http://romanbook.ru/book/3992211/#read> (дата обращения: 01.02.2021).
130. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. – 447 с.
131. Бугров В. И. В поисках завтрашнего дня : О фантаст. всерьез и с улыбкой. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. – 223 с.
132. Бугославская О. В. Вацуро В. Э. Готический роман в России [Электронный ресурс] // Журнальный зал. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/7/v-vaczuro-goticheskij-roman-v-rossii.html> (дата обращения: 06.03.2021).
133. Булаева Н. Е. Категория времени в произведениях научной фантастики на английском языке: На материале художественных произведений XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тула, 2005. – 20 с.

134. Булычева В. П. Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа // Фундаментальные исследования. – Астрахань, 2014. – С. 998–1002.
135. Васильева И. Готическая проза // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. – М., 2005. – С. 115–118.
136. Вацуро В. Э. Готический роман в России – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
137. Великанова Е. А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В. П. Крапивина: проблематика и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2010. – 21 с.
138. Веприцкая Л. Д. Уроки современной космооперы // Четвёртые Лемовские чтения. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. – С. 40–44.
139. Вязмитинова Л. Г. Творимая реальность // Урал. – 2011. – №3. – С. 209–216.
140. Гавриленко Н. Н., Гусарова С. В. Истоки жанра фэнтези в отечественной литературе // Лучшая студенческая статья 2018. – СПб, 2018. – С. 222–230.
141. Гаврюшин Н. К. Циолковский и атомистика [Электронный ресурс] // Русский космизм. – 2011. – Режим доступа: <http://cosmizm.ru/c119gavryushin-n-k-ciolkovskij-i-atomistika/> (дата обращения: 01.02.2021).
142. Галина М. Старая, новая, сверхновая: журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. – 2006. – № 8. – С. 151–159.
143. Герчикова И. А. Чешская фантастическая проза 70–80-х гг. XX века : к проблеме новаторства : дис. ... канд. филол. наук. – М., 1987. – 194 с.
144. Голова К. В. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006. – 22 с.

145. Головачева И. В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник санкт-петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2014. – № 1. – С. 33–42.
146. Головачева И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов // Вестник санкт-петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2013. – № 2. С. 18–27.
147. Головачева И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. – СПб.: Петрополис, 2013. – 412 с.
148. Голубков С. А. Роман А. Р. Беляева «Борьба в эфире»: судьба писательских прогнозов // Четвёртые Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2018. – С. 45–51.
149. Голубков С. А. Фантастические миры Сигизмунда Кржижановского // Вторые Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2014. – С. 17–23.
150. Гопман В. Л. Любил ли фантастику Шолом Алейхем? – Липецк: Крот, 2009. – 172 с.
151. Гопман В. Л. Научная фантастика // Литературная Энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2003. – С. 621–625.
152. Гопман В. Л. Фэнтези // Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001. – С. 1162.
153. Горницкая Л. И., Ларионова М. Ч. Место, которого нет... Острова в русской литературе. – Ростов н/Д.: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с.
154. Григорьева Е. В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1989. – 17 с.

155. Громова А. Г. Двойной лик грядущего: Заметки о современной утопии // Альманах науч. фантастики. Вып. 1. – М.: Знание, 1964. – С. 270–309.
156. Громова А. Г. Научная фантастика // КЛЭ. – Т. 5. – М.: Советская Энциклопедия, 1968. – С. 142.
157. Гулярин А. Б., Першуков В. Н., Третьяков О. В. Трансгуманизм через призму фантастики: от скальпеля хирурга к информационным технологиям // Третьи Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2016. – С. 352–376.
158. Гусарова А. Н. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2009. – 255 с.
159. Гусейнов Р. А. Образ учёного в фантастике Жюль Верна и Александра Беляева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №9 (27). – 2013. – С. 51–56.
160. Гусейнов Р. А. Особенности проблематики романа А. Р. Беляева «Властелин мира» // Вестник московского государственного областного гуманитарного института. – № 2. – 2012. – С. 41–45.
161. Гуревич Г. И. Карта страны фантазий. – М.: Искусство, 1967. – 176 с.
162. Давыдова Т. Т. О современном изучении прозы 1920-х годов (На примере «Собачьего сердца» М. Булгакова) // Русская словесность. – 1999. – №3. – С.54–57.
163. Демина А.В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2015. – 21 с.
164. Дмитриева Е. Е., Капитанова Л. А., Коровин В. И. История русской литературы XIX века. Часть 2. 1840–1860 годы. – М.: Владос, 2005. – 320 с.

165. Долгих А. Ю. Научная фантастика второй половины XX века: утопия, прогностика, космизм. – Киров: Радуга-ПРЕСС, 2014. – 152 с.
166. Долгих А. Ю. Утопия и антиутопия: научная фантастика и действительность. – Киров: Радуга-ПРЕСС, 2017. – 176 с.
167. Дрябина О. В. К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века // VII Ручьёвские чтения. Литературный процесс в зеркале рубежного сознания: философский, лингвистический, эстетический, культурологический аспекты : сб. материалов междунар. науч. конф. – Магнитогорск: МаГУ, 2004. – С. 33–37.
168. Дхингра К. Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1968. – 20 с.
169. Емцев М. Т., Парнов Е. И. Наука и фантастика // Коммунист. – 1965. – № 15. – С. 64–73.
170. Ермакова Е. Ю. Эволюция социальной утопии как жанра кинематографа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1995. – 34 с.
171. Жуков Л. Советский приключенческий и научно-фантастический роман // Молодая гвардия. – 1938. – №8. – С.170–174.
172. Журавлева А. И. А. И. Островский – комедиограф. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 216 с.
173. Замятин Е. И. Собрание сочинений в 5 томах. Том 3. Лица. – М.: Русская книга, 2004. – 608 с.
174. Зарипова Р. С. Творчество Атиллы Расиха : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 1998. – 34 с.
175. Захарова В. Ю. Мотивы космических путешествий в советской фантастике XX века // Научные труды Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского. – 2017. – С. 523–527.
176. Зенкин С. Н. Эффект фантастики в кино // Зенкин С. Работы о теории: Статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 275–292.

177. Зубов А. А. Становление популярного жанра как дискурсивный процесс: научная фантастика в России конца XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2016. – 21 с.
178. Зубов А. А. Фантастиковедение и теория жанров // Учёные записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2016. – № 1. – С. 53–65.
179. Иванова С. А. Образ учёного в советской художественной литературе 1920-х годов // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. – Екатеринбург: Издательство УМЦ УПИ, 2017. – С. 235–244.
180. Из переписки А. Р. Беляева и К. Э. Циолковского. К особенностям русского космизма / Вестник русской христианской гуманитарной академии. – № 4. – 2009. – С. 202–207.
181. Иные времена: эволюция русской фантастики на рубеже тысячелетий. – Челябинск, 2010. – 211 с.
182. Исаева Р. У. Наука и проблема человеческого счастья в романе А. Р. Беляева «Человек-амфибия» // Актуальные проблемы чеченской и общей филологии («Дешериевские чтения–2016»). – 2016. – С. 35–39.
183. Кагарлицкий Ю. И. Вглядываясь в будущее : Кн. о Г. Уэллсе. – М.: Книга, 1989. – 348 с.
184. Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс : Очерк жизни и творчества.. – М.: Гослитиздат, 1963. – 279 с.
185. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? О темах и направлениях зарубежной фантастики вчера и сегодня. – М.: Художественная литература, 1974. – 352 с.
186. Калашников Н. Н., Николаева Т. Н. Реальность фантастики и фантастика реальности. – Новокузнецк, 2010. – 16 с.
187. Карелин А. А. Фэнтези, которого мы не знали [Электронный ресурс] // Мир фантастики : электрон. журнал. – 2003. – № 2. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art285.htm> (дата обращения: 01.02.2021).

188. Кац Р. С. История советской фантастики. – СПб: Гуманитарная академия, 2013. – 220 с.
189. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург: Изд-во уральского университета, 2002. – 262 с.
190. Клушанцев П. В. В стороне от больших дорог. Из книги воспоминаний // Сеанс. – №59/60. – С. 157–188.
191. Ковалькова Т. М. Готическая традиция в американской прозе: новеллистика Х. Ф. Лавкрафта : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2001. – 20 с.
192. Ковтун Е. Н. Поэтика необычного, художественные миры фантастики, волшебной сказки утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: МГУ, 2012. – 308 с.
193. Козьмина Е. Ю. Жанровые формации в авантюрно-философской фантастике XX века : автореф. дис. ... д. филол. наук. – М., 2017. – 48 с.
194. Козьмина Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 20 с.
195. Козьмина Е. Ю. Фантастика начала XX века в жанровом освещении // Научный диалог. – 2017. – № 6. – С. 148–157.
196. Комиссаров В. В. Интеллигенция и фантастика в структуре советского общества 1940–1980-е годы. – Иваново: Типография ПресСто, 2012. – 188 с.
197. Королев К. М. Фэнтези в современной русской литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2013. – 21 с.
198. Коротков Н. В. Онтология и эпистемология фантастики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киров, 2011. – 19 с.
199. Костюков Л. В. Беляев Александр Романович // Русские писатели, XX век: биографический словарь: А-Я // Сост. И. О. Шайтанов. – М.: Просвещение, 2009. – С. 81.

200. Кошелев С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60-х гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 16 с.
201. Кривопалова Н. Ю. Научная фантастика в творчестве научной интеллигенции в 1950–1960-х гг. // Третьи Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2016. – С. 162–176.
202. Крохмаль А. П. Хронотоп в романе-притче У. Голдинга «Повелитель мух» // Вестник СамГУ. Гуманитарная серия. – 2006. – № 8 (48). – С. 201–207.
203. Крюкова А. М. А. Н. Толстой и русская классическая литература XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – 37 с.
204. Кубатиева Н. М. Научно-фантастические романы Артура Ч. Кларка : к вопросу о специфике жанра : дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 176 с.
205. Кузнецова Е. В., Бабаева А. В. Образ супергероя как механизм культурной рефлексии (на примере американской массовой культуры XX века) [Электронный ресурс] // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – №5. – Режим доступа: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=17357> (дата обращения: 01.02.2021).
206. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: учеб. пособие. – М.: Флинта : Наука, 2009. – 424 с.
207. Кушнерук В. А. Художественная проза О. И. Сенковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Харьков, 1999. – 16 с.
208. Лавлинский С. П., Павлов А. М. Фантастическое // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – С. 278–281.
209. Ланин Б.А. Роман Е. Замятина «Мы». – М.: Фирма «Алконост», 1992. – 27 с.

210. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия XX в. : дис. ... д. филол. наук. – М., 1993. – 350 с.
211. Ланина Т. В. Роман М. Твена «Янки при дворе короля Артура» и его место в эволюции Твена-романиста : автореф дис. ... канд. филол. наук. – М., 1954. – 16 с.
212. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
213. Лебедев И. В. Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2014. – № 3. – С. 14–20.
214. Лейдерман Н. Л. «Простой советский человек» в зеркале рассказа («Монументальный рассказ» М. Шолохова и «малый эпос» А. Солженицына) // Лейдерман Н. Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. – СПб.: Златоуст, 2005. – С. 192–193.
215. Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // Лем С. Мой взгляд на литературу. – М.: АСТ, 2009. – С. 70–90.
216. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, Ленигр. отд-ние, 1984. – 295 с.
217. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
218. Любимова С. Е. Поэтонимы в произведениях научной фантастики: особенности структуры и семантики (на материале романов А. Н. Толстого, А. Р. Беляева, Г. Б. Адамова, Ю. А. Долгушина) // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – №3 – С. 227–229.
219. Ляпунов Б. В. Александр Беляев. – М.: Советский писатель, 1967. – 160 с.
220. Ляпунов Б. В. В мире мечты : Обзор науч.-фантаст. литературы. – М.: Книга, 1970. – 213 с.

221. Ляпунов Б. В. Любителям научной фантастики // Мир приключений: Альманах. – М., 1965. – Кн. 11. – С. 769–783.
222. Ляпунов Б. В. Фантастика и жизнь : (О научно-фантастическом очерке) // Вопросы литературы. – 1959. – № 12. – С. 50–66.
223. Ляпунов Б. В. Фантасты о космосе. От истоков космической эры до наших дней // Журнал «Байкал». – 1968. – №1. – С. 133–136.
224. Майорова Д. А. Традиции научно-фантастической прозы в отечественной литературе XX–XXI вв.: к вопросу генезиса // Татищевские чтения: Актуальные проблемы науки и практики : ст. в сб. тр. конф. – 2018. – С. 184–190.
225. Мандрыгина Н. С. Метафизические парадоксы научной фантастики советской эпохи // Визуальные образы современной культуры: светские и религиозные стратегии построения жизненного мира : Сб. науч. ст. по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции. – Омск, 2017. – С. 40–42.
226. Манченко Е. С. К вопросу о традиции Г. Уэллса в прозе А. Беяева // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2 : гуманитарные науки. – Махачкала, 2012. – С. 161–165.
227. Маркин А. Бездна звёзд полна // Сеанс. – 2014. – № 59/60. – С. 107–113.
228. Медведев Ю. М. Свет над озером мрака (К 20-летию романа «Час Быка») // В мире фантастики : сб. лит.-крит. статей и очерков. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 101–112.
229. Мир фантастики в памятных датах. – М.: Российская гос. юношеская б-ка, 2007. – 39 с.
230. Михайлов А. Н. Феномен фантастического : философско-культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. философских наук. – М., 2008. – 26 с.

231. Михайлова Л. Г. Новые тенденции в современной английской и американской научной фантастики (1960–1980 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – 22 с.
232. Мишкевич Г. Три часа у Герберта Уэллса (стенограмма встречи) [Электронный ресурс] // Lib.ru. «Классика». – Режим доступа: http://az.lib.ru/u/uells_g_d/text_1934_tri_chasa.shtml (дата обращения: 01.02.2021).
233. Молчанова С. Е., Касаркина В. Е. Особенности метафорической образности в современной англоязычной научной фантастике // Молодой ученый. – 2015. – №13. – С. 799–802.
234. Муравьев В. С. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «ИнтелВак», 2001. – С. 1119 – 1124.
235. Мызникова Е. А. Научно-художественный синтез в рассказах И. А. Ефремова 1940-х гг. : дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2012. – 172 с.
236. Надежкина Т. О. Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» : дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2008. – 215 с.
237. Назаров И. А. Система «психического отравления»: о мотиве доведения до безумия в романе А. Р. Беляева «Голова профессора Доуэля» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2017. – №3–1. – С. 37–39.
238. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики : моногр. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 200 с.
239. Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск: Карелия, 1987. – 124 с.
240. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 1. Исследования и материалы. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1990. – С. 31–40.
241. Неёлов Е. М. Фантастический мир как категория исторической поэтики (статья вторая: проблема границ) // Проблемы исторической поэтики.

Вып. 2. Художественные и научные категории. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1992. – С. 58–66.

242. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. – 124 с.

243. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 320 с.

244. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. – М.: Наука, 2006. – 688 с.

245. Никольский С. В. Сатирические утопии К. Чапека : автореф. дис. ... д филол. наук. – М., 1971. – 35 с.

246. Новиков А. Е. Творчество О. И. Сенковского в контексте развития русской литературы конца XVIII начала XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 1995. – 30 с.

247. Нудельман Р. Э. Разговор в купе // Фантастика. –1964. – С. 347–367.

248. Нудельман Р. Э. Фантастика, рождённая революцией // Фантастика. – 1966. – Вып. 3. – С. 330–369.

249. Олянич А. В., Рыльщикова Л. М., Худяков К. В. Лингвосемиотическая креативность научно-фантастического дискурса : монография. – Волгоград, Волгоградский ГАУ, 2016. – 188 с.

250. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830-х гг. : дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2009. – 493 с.

251. Осьмухина О. Ю. Маска как средство авторепрезентации в новеллистике М. Е. Кольцова середины 1920-х – начала 1930-х гг. // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – Том 18. – №3. – С. 87–93.

252. Осьмухина О. Ю. Поэтика скандала в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №3 (57). – 2016. – Часть 1. – С. 46–50.

253. Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения мотива безумия в творчестве Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи: Сб. ст. VII Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием. – 2017. – С. 108–114.

254. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской сатирической прозе 1920-х гг. (на материале новеллистики М. Зощенко и М. Волкова) // Вестник Томского университета. Филология. – 2009. – № 324 (июль). – С. 41–49.

255. Осьмухина О. Ю. Трансформация античного мотива тождества / превращения в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 1–2. – С. 186–189.

256. Осьмухина О. Ю., Короткова Е. Г. Хронотоп квартиры в малой прозе М. Булгакова / О. Ю. Осьмухина, Е. Г. Короткова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 12 (66). – 2016. – Ч. 1. – С. 35–38.

257. Осьмухина О. Ю., Куряев И. Р. Специфика преломления традиции романа воспитания в прозе М. Шишкина (на материале «Записок Ларионова») // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2016. – № 3. – С. 235–240

258. Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители [Электронный ресурс] // Феодосийский литературно-мемориальный музей А.С. Грина. – Режим доступа: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_01_00.htm (дата обращения: 01.02.2021).

259. Павлов С. И. Пора договориться о терминах // В мире фантастики : сб.-к лит.-крит. статей и очерков. – М., 1989. – С. 151–163.

260. Перепёлкин М. А. Фантастическое и метафизическое. «Ариэль» А. Беляева и «Светлый ветер» Ф. Горенштейна и А. Тарковского – от романа к сценарию // В мире научных открытий. – 2010. – № 2–4 (8). – С. 41–43.

261. Перепёлкин М. А. «Штабс-капитан Фонтунатов»: последний тур на пути к синтезу // Четвёртые Лемовские чтения. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. – С. 99–117.
262. Перепёлкин М. А., Морозова К. И. Писатель и изобретатели. Рассказ А. К. Гольдебаева «Крант» и его контексты // Пятые Лемовские чтения. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2020. – С. 279–295.
263. Петренко А. Ф. Смеховой мир М. Булгакова. – Пятигорск: Пятигорский гос. ун-т, 2017. – 193 с.
264. Печагина Т. В. Категориальные концепты «Добро» и «Зло» в детской фэнтези : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2011. – 22 с.
265. Поздняков К. С. «Ты никогда не полетишь в космос!» (фантастическое в повести В. Медведева «Сверхприключения сверхкосмонавта») // Третьи Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского национально исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2016. – С. 198–212.
266. Полтавский С. Второе рождение писателя-фантаста // Звезда. – 1958. – № 2. – С. 225–229.
267. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: КоЛибри, 2020. – 640 с.
268. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 327 с.
269. Ревич В. А. Легенда о Беляеве [Электронный ресурс] // История фэндомов. Русская фантастика. – Режим доступа: www.fandom.ru/about_fan/revich_20_06.htm (дата обращения: 01.02.2021).
270. Роднянская И. Б. Перед выбором (заметки о социальной фантастике) // Вопросы литературы. – 1963. – № 7. – С. 33–52.
271. Ройфе А. Б. Фантастика в контексте массовой культуры : учебно-методическое пособие. – М.: Московский гор. фил. Московского гос. ун-та сервиса, 2007. – 80 с.

272. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
273. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.) : сборник. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 667 с.
274. Рюриков Ю. Б. Через 100 и 1000 лет : Человек будущего и советская художественная фантастика. – М.: Искусство, 1961. – 112 с.
275. Рябченко Д. Д. Супергероика в массовой культуре // Современный дискурс-анализ. – Белгород: Кожемякин Евгений Александрович. – 2017. – С. 17–23.
276. Садуов Р. Т. «Пост-человек» в российских и американских супергеройских комиксах // Манускрипт. – Тамбов: ООО Издательство «Грамота». – 2018. – №11–1 (97). – С. 106–109.
277. Сарик Андреасян взялся за Беляева и бременских музыкантов [Электронный ресурс] // Мир фантастики. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/news/sarik-andreasyan-vzyalsya-za-belyaeva-i-bremenskikh-muzykantov/> (дата обращения: 04.03.2021).
278. Сафрон Е. А. «Славянская» фэнтези : фольклорно-мифологические аспекты семантики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2012. – 23 с.
279. Свежинцева Д. Б. Фан-сообщества и фанфикшен: ретроспективный взгляд на историю зарубежного медиа-фандома // Четвёртые Лемовские чтения. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018. – С. 124–137.
280. Соколов Б. В. Михаил Булгаков : загадки творчества [Электронный ресурс] // E-reading.by : электрон. библиотека. – Режим доступа: http://www.e-reading.by/chapter.php/1022275/2/Sokolov_-_Mihail_Bulgakov_zagadki_tvorchestva.html (дата обращения: 01.02.2021).
281. Сосновская О. А. И. С. Шмелев и В. Г. Короленко: образ ученого в литературе рубежа XIX–XX вв. // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 2015. – С. 435–450.

282. Стасева Г. Д. Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвориторический конструкт : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нальчик, 2010. – 23 с.

283. Стеблин-Каменский М. И. Апология смеха [Электронный ресурс] // Philology.ru : русский филологический портал. – Режим доступа: <http://philology.ru/literature1/steblyn-78.htm> (дата обращения: 01.02.2021).

284. Стефанский Е. Е. Гротеск и его мифологические истоки в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Е. Сосновского «Апокриф Аглаи» // Третьи Лемовские чтения. – Самара: Издательство Самарского национального исследовательского университета им. академика С. П. Королёва, 2016. – С. 250–264.

285. Стругацкие. Материалы к исследованию: письма, рабочие дневники. 1978–1984 гг. – Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2012. – 636 с.

286. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Через настоящее – в будущее // Вопросы литературы. – 1964. – № 8. – С. 73–75.

287. Тамарченко Н. Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – С. 277–278.

288. Тамарченко Н. Д., Стрельцова Л. Е. Мир без границ возможного. Ч. 1: Авантюрная фантастика XX века. – Екатеринбург: Екатеринбургский культурологический лицей, 2001. – С. 352.

289. Темурзиева А. Б. Становление фантастики в русской романтической прозе 1820-30-х // Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны. – Пятигорск: Инновационный центр развития образования и науки, 2018. – С. 19–21.

290. Тимошенко Т. В. Научная фантастика как социокультурный феномен : автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Ростов-на-Дону, 2003. – 26 с.

291. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу : пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: РФО: Дом интеллектуальной книги, 1997. – 136 с.

292. Тозыякова Е. А. О.И. Сенковский – барон Брамбеус : принципы художественного миромоделирования : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – 18 с.
293. Тумановский Р. Современная фантастика 1964–65 гг. Библиографический указатель // Фантастика. – 1966. – № 3. – С. 370–382.
294. Турьян М. А. Русский «фантастический реализм». Статьи разных лет. – СПб.: Росток, 2013. – 448 с.
295. Файнбург З. И. Современное общество и научная фантастика // Вопросы философии. – 1967. – № 6. – С. 32–43.
296. Фетисова А. Н. Научная фантастика в условиях культуры модерна и постмодерна: Культурно исторические аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д, 2008. – 22 с.
297. Фишман Л. Г. Фантастика и гражданское общество. – Екатеринбург: УрО РАН, 2002. – 168 с.
298. Харитонов Е. В. Истории о богатырях словенских (У истоков русской фэнтези) [Электронный ресурс] // История фэндома. Русская фантастика. – 2001. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/haritonov_05.htm (дата обращения: 01.02.2021).
299. Харитонов Е. В. Комментарии // Беляев А. Р. Изобретения профессора Вагнера : фантастические произведения / А. Р. Беляев. – М.: Эксмо, 2010. – С. 565–572.
300. Харитонов Е. В. Наука о фантастике вчера и сегодня: (Ист. обзор) // Наука о фантастическом : Биобиблиогр. справ. – М.: Мануфактура, 2001. – С. 10–24.
301. Харитонов Е. В. Счастливая случайность Владимира Михайлова [Электронный ресурс] // «Лаборатория Фантастики». – 2002. – Режим доступа: <http://fantlab.ru/article177> (дата обращения: 01.02.2021).
302. Хвостов А. А. Жанр ужасов как «тёмное» направление в фантастике // Вторые Лемовские чтения. – Самара: Изд-во Самарского

национально исследовательского университета им. Академика С. П. Королёва, 2016. – С. 129–134.

303. Хорева Ю. В. Обозначение и осмысление компьютера в текстах научной фантастики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2012. – 20 с. 177 с.

304. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези : на пути к метажанру : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2015. – 23 с.

305. Цветков Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности (социально-философские аспекты) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Архангельск, 2009. – 24 с.

306. Циолковский К. Э. Исследование мировых пространств реактивными приборами. Фотокопия букинистического издания 1926 года [Электронный ресурс] // Космическая философия. – Режим доступа: <https://tsiolkovsky.org/ru/tag/puteshestvie/> (дата обращения: 01.02.2021).

307. Челюканова О. Н. Игра как стержнеобразующий фактор в сказочно-фантастическом цикле Кира Булычова «Приключения Алисы» // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5 (30). – С. 293–295.

308. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности [Электронный ресурс] // История фэндома. Русская фантастика. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/chernaya_3.htm (дата обращения: 01.02.2021).

309. Чернышева Т. А. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. – 1977. – №1. – С. 229–247.

310. Чернышева Т. А. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984. – 331 с.

311. Чудинов П. К. Иван Антонович Ефремов. – М.: Наука, 1987. – 224 с.

312. Шкловский. В. Б. Тетива. О несходстве сходного [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm> (дата обращения: 01.02.2021).

313. Шорин Д. Фэнтези как субъективный род литературы // Уральский следопыт. – 2010. – №1. – С. 32–35.
314. Шуваева О. М. Роль научной фантастики в процессах трансформации мировоззрения современного человека // Философия права. – 2017. – №1 (80). – С. 118–122.
315. Шуваева О. М. Ценностно-смысловые темы в научной фантастике : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Р. н/Д, 2015. – 22 с.
316. Шуваева О. М., М. В. Будаев Сценарии будущего в текстах научной фантастики // Актуальные вопросы науки и техники. – Ставрополь: СЕКВОЙЯ, 2017. – С. 252–254.
317. Юданова М. В. Кризис культуры в современной русскоязычной фантастике : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 17 с.
318. Юрий Долгушин [Электронный ресурс] // Лаборатория фантастики. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/autor5898> (дата обращения: 01.02.2021).
319. Яранцев В. Н. Вивиан Итин. Гражданин Страны Гонгури. Часть третья [Электронный ресурс] // «Мегалит» : евразийский журнальный портал – Режим доступа: http://www.promegalit.ru/public/13824_vladimir_jarantsev_vivian_itin_grazhdan_in_strany_gonguri_chast_tretja.html (дата обращения: 01.02.2021).
320. Яусс Х. Р. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия 9 – филология. – 1998. – №2. – С. 102–115.
321. Amis K. New maps of hell: A survey of science fiction. – New York: Arno Press, 1975. – 161 p.
322. Asimov I. Social science fiction // Modern science fiction: its meaning and Its future. – New York, 1953. – Pp. 157–196.
323. Bretnor R. Modern science fiction, its meaning and its future. – New York: Coward-McCann, 1953. – 306 p.
324. Camp L. S. de, Science-fiction handbook. – New York: Hermitage House 1953. – 328 p.

325. Clute J. Pardon this intrusion: fantastika in the world storm. – Essex: Becon Publications, 2011. – 369 p.
326. Davenport B. Inquiry into science fiction. – New York: Longmans, Green and Company, 1955. – 87 p.
327. Freedman C. Critical theory and science fiction. – Hanover; London: Wesleyan Univ. Press, 2000. – 206 p.
328. Gunn J. The science of science-fiction writing. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2000. – 256 p.
329. Gunn J. Toward a definition of science fiction // Speculations on speculation: theories of science fiction. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. – Pp. 5–12.
330. Howard J. Reading Gothic fiction: a Bakhtinian approach. – Oxford, 1994. – 210 p.
331. Lem S. Todorov's Fantastic Theory of Literature // Science Fiction Studies. – 1974. – V. 1, No 4. – Pp. 227–237.
332. Lem S. Science fiction // Wejście na orbite. – Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1962. – Pp. 7–50.
333. Lem S. On the Structural Analysis of Science Fiction // Science Fiction Studies. – 1973. – V. 1, No 1. – Pp. 26–33.
334. Nicolson H. N. Voyages to the Moon. – New York: Macmillan, 1960. – 316 p.
335. Of worlds beyond: the science of science-fiction writing. – Reading, Pa: Fantasy Press, 1947. – 96 p
336. Rieder J. On Defining SF, or Not: Genre, SF, and History // Science Fiction Studies. – 2010. – Vol. 37. No 2. – 2010. – Pp. 191–209.
337. Suvin D. Radical rhapsody and romantic recoil of the age of anticipation. A chapter of the history of SF // Science Fiction Studies. – 1976. – Vol. I. Fall. – Pp. 255–269.

338. Suvin D. Estrangement and cognition // Speculations on speculation: theories of science fiction. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. – Pp. 23–35.

339. Suvin D. SF and the genological jungle // Speculations on speculation: theories of science fiction. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010. – Pp. 59–78.

340. Suvin D. Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre. New Haven. – CT: Yale Univ. Press, 1979. – 336 p.