ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МОРДОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. Н. П. ОГАРЁВА»

На правах рукописи

Сафрон Елена Александровна

ПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ФЭНТЕЗИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
профессор О. Ю. Осьмухина

Саранск 2021

Содержание

Введение 3

1. Городское фэнтези в отечественной словесности: историко- и теоретико-литературные аспекты 21

1.1. Фэнтези в генетическом и структурном аспектах: проблемы теории жанра 22

1.2. Истоки городского фэнтези в русской словесности XIX в. 62

1.3. Городскон фэнтези в отечественной прозе XX в. 111

2. Жанровая структура городского фэнтези 158

2.1. Городское фэнтези и роман воспитания 160

2.2. Городское фэнтези и философский роман 177

2.3. Городское фэнтези и детектив 199

2.4. Городское фэнтези и конспирологический роман 212

3. Городское фэнтези рубежа XX–XXI вв.: особенности поэтики 224

3.1. «Фольклорный код» городского фэнтези 224

3.2. Сюжетная организация городского фэнтези 244

3.3. Типология персонажей городского фэнтези 253

3.4 Специфика репрезентации карнавального начала в городском фэнтези 274

3.5 Своеобразие онейросферы городского фэнтези 297

4. Особенности хронотопа городского фэнтези 320

4.1. Двоемирие как основа хронотопа городского фэнтези 323

4.2. «Петербургский» и «московский» текст городского фэнтези 341

4.3. Воплощение концепции Мультивселенной в городском фэнтези 356

Заключение 364

Список использованных источников 372

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Общеизвестно, что фэнтези активно функционирует в русской литературе последние тридцать лет (оговоримся, что мы ведем речь исключительно о «взрослом» фэнтези, тогда как в России детские циклы о Волшебнике Изумрудного города А. Волкова или же «Повелитель волшебных ключей» С. Прокофьевой, отличавшиеся всеми жанровыми признаками фэнтези, выходили еще в 1939–1976 гг. и в 1957–1970-х гг. соответственно; более того, элементы фэнтези свойственны и модернистским мифотворческим текстам начала XX в. – достаточно вспомнить «Бегущую по волнам» А. Грина, «Огненного ангела» В. Брюсова, «Творимую легенду» Ф. Сологуба и др.). Первые «взрослые» фэнтези русских прозаиков вышли под псевдонимами в 1990-х гг. и являлись вторичными по своей природе. Однако на протяжении последнего тридцатилетия фэнтези стало не просто одним из наиболее эксплуатируемых жанров массовой словесности, но важнейшей ее частью. Фэнтези традиционно понимается как жанр, *реализующий архетипы мифологического сознания и изображающий иррациональное чудо, немотивированное научной картиной мира, а также обладающий специфическим хронотопом, в основе которого лежит построение нового вымышленного мира*[1] (по определению И. В. Лебедева, фэнтези относится к адетерминированному типу изображения действительности «(или, “повествованию со множеством посылок”[2]) и глобально не соответствует законом нашей реальности»[3]). Актуальность темы исследования, на наш взгляд, обусловлена несколькими причинами.

---

[1] В данной ситуации мы будем ориентироваться на формулу жанровой доминанты фэнтези, предложенную Е. М. Неёловым в работе «Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 17–18: «сказочная реальность» + «сказочная реальность» (волшебное мироощущение), где первая половина обусловлена жанром фольклорной волшебной сказки, а вторая – «индивидуально-авторской, отражает уникальное своеобразие творческой манеры писателя».

[2] *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутск, ун-та, 1984. С. 139

[3] *Лебедев И. В.* Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: дисс… канд. филол. наук. М., 2016. С. 40.

Во-первых, несомненной значимостью жанра фэнтези для отечественной литературы и культуры в целом, для эстетических и художественных исканий рубежа XX–XXI века, в частности. По сути, являясь одной из разновидностей фантастического (наряду со сказочной, социальной и научной фантастикой), породившего немалое число гибридных, смешанных форм, фэнтези все эти разновидности в современной отечественной словесности фактически вытесняет, во многом определяя и направление устремлений и творческих экспериментов русских писателей-фантастов, и обозначая ориентиры, значимые для читательской аудитории.

Во-вторых, актуальность подтверждается неослабевающим интересом исследователей к жанру фэнтези в частности (С. В. Беликов[4], Т. Н. Бреева[5], С. А. Гоголева[6], В. Губайловский[7], А. Д. Гусарова[8], Е. Н. Ковтун[9], Я. В. Королькова[10], И. В. Лебедев[11], О. С. Мончаковская[12], Б. Невский[13], А. А. Петров[14], С. В. Травкин[15], Р. Шидфар[16], Т. И. Хоруженко[17],) и к проблеме

[4] *Беликов С. В.* Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20140429045656/http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/II/uch_2008_II_00002.pdf (дата обращения: 10.08.2021).

[5] *Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф.* «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016

[6] *Гоголева С. А.* Философия жанра фэнтези // Природные ресурсы Арктики и Субарктики Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс]. 2014. № 3 (75). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-zhanra-fentezi (дата обращения: 11.08.2021).

[7] *Губайловский В.* Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С. 174–185.

[8] *Гусарова А. Д.* Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки ПетрГУ. 2017. № 1 (162). С. 86–89.

[9] *Ковтун Е. Н.* Научная фантастика и фэнтези - конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 4. С. 53–70.

[10] *Королькова Я. В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. 2010. № 8. С.142–144.

[11] *Лебедев И. В.* Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Филологические науки». 2014. № 3. С. 14–20.

[12] *Мончаковская О. С.* Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С.342–349.

[13] *Невский Б.* Русское фэнтези // Мир фантастики [Электронный ресурс]. 2004. № 11. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art342.htm (дата обращения: 10.08.2021).

[14] *Петров А. А.* Жанр «фэнтези»: литературное мифотворчество как игра архетипами // Вестник ОмГУ. 2005. № 2. С. 56–59.

[15] *Травкин С. В.* Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 6 (777). С. 298 –306.

[16] *Шидфар Р.* Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело. 1997. № 1. С. 86–90.

жанра, в целом (Р. Арбитман[18], А. З. Вулис[19], Е. П. Исакова[20], Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина[21], О. Ю. Осьмухина[22], Е. В. Пономарева[23], В. Д. Черняк[24], М. А. Черняк[25]). Русское фэнтези, безусловно, создало оригинальный художественный мир, отразивший специфику различных философских концепций, эстетических позиций его создателей, авторские творческие стратегии, сконструировало оригинальные миромодели. Подчеркнем, что фэнтези отечественное, заимствованное из западной словесности, где оно было тесно связано с эпосом и мифологией (прежде всего германо-скандинавской и кельтской) на русской почве, во-первых, лишилось этих корней; во-вторых, видоизменилось и приобрело новые черты и в настоящее время репрезентовано различными субжанрами, важнейшим из которых является *фэнтези городское*. Сегодня представляется актуальным системно осмыслить городское фэнтези в контексте современного литературного процесса.

В-третьих, актуальность темы исследования определяется тем, что русское фэнтези в целом, и городское, в частности, отразило смену типов художественного сознания на рубеже XX – XXI вв. Осмысление роли этого

---

[17] *Хоруженко Т. И.* Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 107–111 .

[18] *Арбитман Р.* Фантомы разбушевались. Массовая литература 2003: АРС'С об итогах 2003 года [Электронный ресурс]. Знамя. 2004. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/3/ars-8217-c-ob-itogah-2003-goda.html (дата обращения: 10.08.2021).

[19] *Вулис А. З.* В мире приключений: Поэтика жанра. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.

[20] *Исакова Е. П.* Роман-игра как разновидность жанровых трансформаций современной массовой литературы // Пушкинские чтения. 2013. № XVIII. С. 72–78.

[21] *Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А.* Массовая литература сегодня. М.: Флинта: Наука, 2009. 424 с.

[22] *Осьмухина О. Ю*. Отечественная массовая литература рубежа XX-XXI вв. Саранск, 2017; *Осьмухина О. Ю.* Специфика прозы «SOFT WAVE» в контексте современной отечественной словесности [Электронный ресурс] // Материалы конференции «Изменяющаяся Россия — изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI вв.» URL: http://www.sgu.ru/files/node/35573/osmuhina.doc (дата обращения: 10.08.2021); *Осьмухина О. Ю., Князева А. А*. Мениппейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА. PHILOLOGY AND CULTURE. Казань, 2019. №1 (55). С. 190–195.

[23] *Пономарева Е. В.* Циклизация и серийность малой прозы как явления литературного процесса XX-XXI вв. // Литературоведческий журнал. 2014. № 34. С. 100–118.

[24] *Черняк В. Д., Черняк М. А.* Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. 167 с.

[25] *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 308 с., Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «Высоких» и «Низких» жанров // Вестник ННГУ. 2014. № 2–3. С. 340–346.

субжанра в современном литературном процессе позволяет проследить, как на этом этапе развития русской словесности актуализируются традиции (фольклорная, мифологическая и др.), эволюционирует жанровая система (возникают синтетические и экспериментальные жанровые образования).

Степень научной разработанности проблемы. Оговоримся, что, согласно А. Б. Ройфе, фэнтези относится к *мифологической фантастике*, формирующейся под влиянием такого «общекультурного явления как ремифологизация, свидетельствующего об интересе общества к своим архаическим корням»[26] и акцентирующей внимание на прямом, а не на метафорическом изображении инициации, которую проходит герой[27]. Вместе с тем, при сочинении произведения этого жанра в процесс работы не только активно включаются заложенные в подсознание мифологические архетипы, но и воображение, т. е. способность «действовать соответственно представляемой и притом нередко совершенно отличной от данной, т. е. от воспринимаемой ситуации, что дает возможность человеку <…> сознательно преодолеть “ситуационную ограниченность”, преодолеть детерминирующее его поведение влияние лишь “здесь” и “сейчас” данной ситуации»[28]. Более того, К. О. Яковенко обращает внимание на то, что термин «фэнтези» является калькой с английского «fantasy», в английском же языке эта лексема синонимична лексеме «imagination» – «воображение»[29], «способность создавать в уме образы реальных вещей или новые представления»[30]. Таким образом, фэнтези становится своеобразным способом расширения границ

---

[26] *Ройфе А. Б.* Фантастическое как категория культуры XX века: автореф. дис.… канд. филол. наук. СПб., СПбГУ, 2002. С. 13.
[27] Там же.
[28] *Натадзе Р. Г.* Воображение как фактор поведения [Электронный ресурс]. Тбилиси, 1972. URL: http://evartist.narod.ru/text14/100.htm (дата обращения: 12.02.2020).
[29] *Яковенко О. К.* Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета [Электронный ресурс]. 2008. № 1. С. 142. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11763192_90252053.pdf (дата обращения: 21.07.2021).
[30] Англо-русский синонимический словарь / Ю. Д. Апресян, В. В. Ботякова, Т. Э. Латышева и др.; под рук. А. И. Розенмана, Ю. Д. Апресяна. М.: Рус. яз., 1979. С. 222.

сознания с помощью воображения, помогающего взглянуть на известную ситуацию с совершенно нового ракурса.

Одной из разновидностей творческого воображения является фантазия. По мнению Л. С. Выготского, «побудительными стимулами фантазии» становятся «неудовлетворенные желания», т. е. фантазия выступает в качестве «коррективы неудовлетворяющей действительности»[31]. Следовательно, фантазия, реализованная в фэнтези, предоставляет читателю возможность выбрать для себя тот мир, где его персональные мечты достигают полной реализации. Е. М. Неёлов видит в стремлении создавать такие фантастические миры подсознательное желание вернуться к детскому восприятию[32]. Развивая свою мысль, ученый ссылается на Ю. Шайдта, рассматривающего фантастику через призму «глубинной психологии» и приходящего к выводу о том, что детское понимание мира воскрешает «вариации архетипов, т.е. лежащие в человеческом сознании с древних времен духовные тенденции»[33]. Таким образом, фантазия, запускающая свои механизмы во время сочинения автором того или иного произведения, воскрешает в сознании читателя «многовековую культурную традицию»[34].

Тем не менее, ориентация на изображение чудесного, фантастического часто является причиной того, что отечественная критика относится к фэнтези свысока: ее психологизм[35] и широта круга затрагиваемых проблем сознательно игнорируется[36], а сам жанр рассматривается традиционно исключительно как составляющая массовой литературы[37].

---

[31] *Выготский Л.С.* Психология искусства. Ростов н/Дону: Изд-во «Феникс», 1998. С. 93.
[32] *Неёлов Е.М.* Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Межвузовский сборник. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. С. 35.
[33] *Scheidt I.* Dessensus ad inferos. Tiefenpsychologische Aspekte der Science Fiction. Theorie und Geschichte. München: Fink, 1972.. S. 136.
[34] *Неелов Е.М.* Фантастический мир как категория… С. 36.
[35] См.: *Губайловский В. А.* Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. №3 . 2002. С. 183.
[36] *Арбитман Р. Э.* Капитан Фьючер в стране большевиков // Знамя. 1993. № 8. С.201; *Галина М. С.* Валькирия русской фэнтези // Литературная газета. 1997. № 28. 9 июля. С. 11.
[37] *Криницына О. П.* Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция. Автореферат дис. …канд. филол. наук. Пермь, 2011. С. 3; *Обухова О.* От перевода к оригиналу (к вопросу о массовой литературе) // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies.

Оговоримся, что под русским (отечественным) фэнтези в работе понимаются тексты, написанные на русском языке в пределах советского и постсоветского пространства, в независимости от национальной принадлежности самого писателя. Мы намеренно отказываемся от термина ‘русскоязычное’, опираясь на тезис Н. Л. Лейдермана, который подчеркивал необходимость под русскоязычными текстами понимать только пограничные по своей природе произведения, при создании которых «писатель мыслит в координатах одной национальной культуры, но на языке, в речевых формах другой национальной [русской] культуры»[38]. Для подобной литературы характерно обращение к вставным жанрам и фольклорным мотивам, заимствованным из культурной традиции той национальности, к которой принадлежит автор[39]. Напротив, писатели, создающие городское фэнтези, не акцентируют внимание на своей национальной принадлежности, но основной упор делают именно на гуманистической ориентированности своих сочинений.

В сущности, первые «претензии» к жанру в несоответствии критериям «серьезной» литературы зафиксированы задолго до того, как он начал осознаваться читателями и критиками в качестве сложившегося явления художественной словесности. В частности, И. С. Тургенев сомневался в возможности «сказки (фантастической повести)» обращаться к «высшим началам психологии и религии»[40]. Аналогичной точки зрения придерживался и А. С. Пушкин, утверждавший, что «фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их нетрудно»[41]. Его поддерживали П. В. Долгоруков, В. Ф. Ленц, В. А. Соллогуб и многие другие.

University of Toronto [Электронный ресурс]. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/10/obukhova10.shtml. (дата обращения: 12.02.2020); *Лебедев И. В.* Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков. М., 2016. 162 с.

[38] *Лейдерман Н. Л.* Русскоязычная литература – перекресток культур // Филологический класс. 2015. № 3 (41). С. 20.

[39] Там же. С. 23.

[40] Цит. по: *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова [Электронный ресурс]. URL: http://imwerden.de/pdf/vacuro_poslednyaya_povest_lermontova.pdf. (дата обращения: 9.07.2021).

[41] Там же.

В современном литературоведении известное пренебрежение к фэнтези во многом преодолено, поэтому количество крупных исследований, посвященных этому жанру, растет[42]. В частности в 2000-е гг. появляется ряд диссертаций, посвященных изучению различных аспектов фэнтези на самом разнообразном материале (Н. И. Васильева (2005)[43], А. Д. Гусарова (2009)[44], А. В. Барашкова (2010)[45], И. Д. Винтерле (2013)[46], А. В. Демина (2015)[47], И. В. Лебедев (2016)[48], А. М. Приходко (2001)[49], В. С. Толкачева (2015)[50], Т. И. Хоруженко (2015)[51], О. С. Наумчик (2020)[52], однако проблема генезиса отечественного фэнтези во многом так и остается нерешенной[53]. Это касается и городского фэнтези, о котором и пойдет речь в нашем исследовании.

Традиционно принято считать, что отправной точкой для последующего развития жанра фэнтези послужил выход повести Дж. Р. Р.

---

[42] См.: *Гусарова А. Д.* Миры русской фэнтези в реальности девяностых. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2018. 200 с.; *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М.: МГУ, 2000. 308 с.; *Неёлов Е. М., Струкова А. Е.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 71 с.; *Петухова Е., Черный И.* Современный русский историко-фантастический роман. М.: Мануфактура, 2003. 136 с.; *Ройфе А. Б.* Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М.: ООО Международный центр фантастики, 2006. 96 с.; *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004. 240 с.; Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XX–XXI вв.: коллективная монография. Н. Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. 453 с.

[43] *Васильева Н. И.* Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005. 243 с.

[44] *Гусарова А. Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 255 с.

[45] *Барашкова А. В.* Славянская фэнтези: образно-мотивный ряд: на материале произведений М. В. Семеновой: дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2010. 179 с.

[46] *Винтерле И. Д.* Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж. Р. Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. … канд. филол. нак. Н. Новгород, 2013. 196 с.

[47] *Демина А. В.* Фэнтези в современной культуре: философский анализ: дис.… канд. филос. наук. Астрахань, 2015. 156 с.

[48] *Лебедев И. В.* Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: дис. … канд. филол. наук. М., 2016..

[49] *Приходко А. М.* Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 199 с.

[50] *Толкачева В. С.* Типология романов М. В. Семеновой: дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 2015. 199 с.

[51] *Хоруженко Т. И.* Русское фэнтези: на пути к метажанру: дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 217 с.

[52] *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези. дис. … д-ра. филол. наук. Н. Новгород, 2020. 395 с.

[53] Отдельные предпосылки возникновения фэнтези ранее были выявлены в произведениях авторов XVIII в.: См. об этом: *Сафрон Е. А.* Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В. А. Левшина, М. И. Попова и М. Д. Чулкова) [Электронный ресурс] // Научный журнал КубГАУ № 73(09), 2011. URL: http://ej.kubagro.ru/2011/09/pdf/21.pdf. (дата обращения: 21.03.2021).

Толкиена «Хоббит, или Туда и Обратно» (1937), романа «Властелин Колец» (1954 – 1955), литературно-мифологический эпос «Сильмариллион» (1977) и цикла «Хроники Нарнии» (1950 – 1956) Кл. Ст. Льюиса[54]. Мы полагаем, во-первых, что городское фэнтези в русской литературе начало формироваться еще в начале XIX в. Во-вторых, позволим себе не согласиться с утверждением И. В. Лебедева о том, что «хронологически первое произведение современного русского фэнтези было создано в 1980-х годах биофизиком Николаем Перумовым и представляло собой продолжение “Властелина колец” Дж. Р. Р. Толкиена. По самому своему замыслу, таким образом, первый современный российский фэнтези-роман оказался любительским сочинением, созданным по мотивам популярной зарубежной книги»[55]. По нашему мнению, первые произведения в отечественной словесности, реализующие жанровую модель фэнтези, которые можно рассматривать в качестве истоков городского фэнтези, являются повесть О. И. Сенковского «Записки домового (рукопись без начала и конца, найденная под голландскою печью во время перестройки)» (1835) и рассказ А. К. Толстого «Семья вурдалака» (1839).

Приоритет изучения городского фэнтези, в силу понятных причин, принадлежит западным исследователиям, котореы обратились к осмыслению субжанра на рубеже 1980 х – 1990 х гг.[56], однако активный интерес к городскому фэнтези формируется лишь в последние десятилетия: достаточно вспомнить статьи Ф. Рингел (2000)[57], С. Экмана (2016)[58], Ф. Мендлесон, Э. Джеймса (2009)[59], Л. М. Макленнона[60]), а также проведенный в шведском

[54] *Винтерле И. Д.* Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж. Р. Р. Толкина… С. 3.
[55] *Лебедев И. В.* Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков. С. 18.
[56] *Donohue N. W.* The City Fantastic // Library Journal. 2008. June 1st. pp. 64 – 67; *Clute J.* «Urban Fantasy» // The Encyclopedia of Fantasy / Ed. J. Clute and J. Grant. New York: St. Martin's Griffin, 1999. pp. 975–976.
[57] *Ringel F.* Bright Swords, Big Cities: Medievalizing Fantasy in Urban Settings // The Year's Work in Medievalism 10 (1995). Ed. James Gallant. Holland, Michigan, 2000. pp. 174–189.
[58] *Ekman S.* Urban fantasy: a Litterature of the Unseen // Journal of the Fantastic in the Arts. 2016. 27:3. pp. 452–469.
[59] *Mendlesohn F. J., James E.* A Short History of Fantasy. London: Middlesex UP, 2009. 296 p.

городе Мальмё в рамках книжной ярмарки в сентябре 2012 г. научно-практический семинар, непосредственно посвященный городскому фэнтези[61].

Западное литературоведение выработало следующие подходы к изучению городского фэнтези: анализ с применением диахронического метода (А. С. Ирвин[62], Х. Янг[63]), выявление жанровых дефиниций (Дж. Клют, Дж. Холмс[64]), выделение типологических связей с готической литературой (Р. Мигэлл[65], анализ принципов организации двоемирия (Ф. Рингел, А. Ирвин, К. Валлер, Н. Урмс), гендерный подход (Н. В. Донохью, Б. Мандело[66]).

В отечественном же литературоведении городское фэнтези на данный момент становилось предметом изучения лишь в отдельных статьях (О. Н. Калениченко (2013)[67], Т. И. Хоруженко (2017)[68], М. И. Бондаренко (2019)[69], О. О. Путило (2019)[70]. Единственная монография, посвященная этому субжанру, написана автором настоящей работы[71].

Таким образом, несмотря на достаточно широкий и представительный круг исследований, посвящённых различным аспектам фэнтези в целом и

---

[60] *McLennon L. M.* Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Othe r in New Supernatural Worlds [Electronic resource] // Refractory 23 (2014) Available at: http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/26/uf-mclennon/ (accessed: 22.03.2021).

[61] *Waller K., Ormes N.* «Urban Fantasy» SF- bokhandeln i Malmo, 2012 [Electronic resource]. https://sfbokmalmo.wordpress.com/foredrag/urban-fantasy/ (accessed: 22.03.2021).

[62] *Irvine A. C.* Urban Fantasy // TheCambridge Companion to Fantasy Literature / Ed. E. James, F. Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2012. pp. 200–213.

[63] *Young H*. Race and Popular Fantasy' Literature: Habits of Whiteness. New York: Routledge, 2016. 238 p.

[64] *Holmes J.* Writing Urban Fantasy, Part 1: 'Oh yeah? Says Who? [Electronic resource]. Jeannie Holmes: Urban Fantasy & Paranorrnal Suspense hor, 2010. Available at: https://jkholmes.livejournal.com/84843.html (accessed: 23.03.2021).

[65] *Mighall R.* A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History of Nightmares. Oxford: Oxford UP, 2003. 324 p.

[66] *Mandelo B.* Is it Urban Fantasy? For Example: Charles Stross' Laundry Files [Electronic resource] // Tor.com. New York: Tor, 2010. Available at: http ://www.tor.com!blogs/201O/07/is-it-urbanfcntasy-charies-strosss-laundry-files. (accessed: 23.03.2021).

[67] *Калениченко О. Н.* Проблема города и его обитателей в романе Г. Л. Олди «Нам здесь жить» // МНИЖ. 2013. №11-2 (18). С. 104.

[68] *Хоруженко Т. И.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. 2017. № 3. С. 130 – 137.

[69] *Бондаренко М. И.* Образ Лондона в романе Н. Геймана «Никогде» [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-londona-v-romane-n-geymana-nikogde (дата обращения: 21.03.2021).

[70] *Путило О. О.* Топология вымышленного пространства «Баклужинского цикла» // Известия ВГПУ. 2019. № 1 (134). С. 227–231.

[71] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2020. 120 с.

городскому фэнтези, в частности, ни в одном из них не представлено комплексное изучение его генетических истоков, жанровой специфики и поэтики в контексте развития русской литературы XX – первой четверти XXI века. Наша работа является первым опытом систематического изложения и научного осмысления процесса становления и развития важнейшего субжанра фэнтези – фэнтези городского. Впервые городское фэнтези рассматривается комплексно: изучается его происхождение, этапы становления и развития, образно-тематическая структура, мотивный комплекс, сюжетика, жанровое своеобразие.

Научная новизна исследования, таким образом, состоит в целостном и многоаспектном изучении городского фэнтези в современной отечественной прозе с учётом эволюции субжанра, историко-литературного контекста, в осмыслении специфики фэнтезийного универсума через анализ разнообразных творческих проявлений. Впервые в отечественном литературоведении исследовано художественное своеобразие произведений М. Артемьевой, А. О. Белянина, А. Билевской, В. Н. Васильева, А. В. Вильгоцкого, М. и С. Дяченко, А. Кима, О. Кожина, Е. Ю. Лукина, С. В. Лукьяненко, В. Мидянина, Г. Л. Олди, В. В. Орлова, В. Ю. Панова, А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. Турчаниновой, Л. А. Романовской, М. Фрая, отразивших эволюцию субжанра; представлен целостный анализ жанровой специфики, обосновывается влияние на неё не только разнообразных авторских стратегий, но и фольклорно-мифологических традиций, романа воспитания, немецкого романтизма, что позволяет судить о тенденциях в развитии современной русской словесности, характере литературной эпохи рубежа XX–XXI вв., об оригинальности художественного мира фэнтези отечественного. Впервые рассмотрены карнавальные и онейрические компоненты поэтики субжанра, что позволяет осмыслить городское фэнтези не только как часть отечественной массовой литературы, но и мирового литературного процесса, в целом. Впервые проанализированы романы А. О.

Белянина, А. Билевской, В. Н. Васильева, А. В. Вильгоцкого, М. Гелприна и Ю. Гофри, М. и С. Дяченко, О. Кожина, Р. В. Мельникова, В. Мидянина, Г. Л. Олди, А. Ю. Пехова, Л. А. Романовской, Н. Турчаниновой. Новые материалы, введенные в литературоведческое поле, целостное исследование различных творческих проявлений авторов фэнтези городского позволяют выявить особенности художественного мира, поэтологические особенности, понять логику становления и развития субжанра в «русском» контексте.

Теоретический аспект, определяющий новизну настоящего исследования, связан прежде всего с рассмотрением бытования и различных трансформаций субжанра городского фэнтези в русской литературе XX–XXI вв. через призму творчества целого ряда прозаиков. Уточняются вопросы, связанные с понятиями фэнтези, городского фэнтези, миромоделирования, авторской стратегии, хронотопа, сюжетики, тематики.

Объектом исследования становится весь диапазон отечественной прозы, в которой проявилось «фэнтезийное» начало, рассматриваемой в самом широком историко-литературном контексте XIX – начала XXI вв.

Предметом изучения диссертационной работы выступает жанр фэнтези и городское фэнтези как его модификации (субжанр) в современной отечественной литературе.

Материалом исследования явились наиболее примечательные образцы современного отечественного городского фэнтези, при этом многие из них, ранее остававшиеся на периферии исследовательского интереса и чрезвычайно редко попадавшие в поле зрения учёных, введены в научный оборот впервые: М. Артемьева «Темная сторона Петербурга», А. О. Белянин «Мой учитель Лис», В. Н. Васильев «Лик Черной Пальмиры», А. Вильгоцкий «Пастырь мертвецов», М. и С. Дяченко цикл «Ведьмин век», «Долина совести», «Кон», «Пещера», «Эмма и Сфинкс», «Цифровой, или Brevis Est», «Vita Nostra», Кожин О. «Охота на удачу», Лукин Е. Ю. «Алая аура протопарторга», Р. В. Мельников «Война без победителя», В. Мидянин

«Повелители новостей», Олди Г. Л. «Нюансеры: Вольная фантазия», «Свет мой, зеркальце», В. Ю. Панов «И в аду есть герои. Наложницы ненависти», А. Ю. Пехов, Е. А. Бычкова, Н. Турчанинова «Киндрэт. Кровные братья», Л. А. Романовская «Вторая смена», М. Фрай «Волонтеры вечности», «Темная сторона». Здесь особо подчеркнем, что в сферу нашего внимания попали отнюдь не все писатели, чьи тексты, так или иначе, можно было бы рассматривать в контексте городского фэнтези. Сознательное ограничение круга изучаемых авторов при анализе субжанра городского фэнтези вполне логично, по нашему мнению, объяснено Цв. Тодоровым во «Введении в фантастическую литературу»: исследователь настаивает на том, что «количество наблюденных фактов значения не имеет, важна лишь логическая когерентность теории»[72]. Имеется ввиду, что закон формирует именно та гипотеза, в которой на ограниченном числе примеров выявлена причина появления конкретной характеристики.

Цель исследования – выявить особенности поэтики городского фэнтези как субжанра фэнтези с момента его формирования в контексте отечественной фантастической городской повести XIX в. и вплоть до настоящего времени.

Цель подразумевает решение следующих ключевых **задач**:

1. Выявить генетические истоки русского городского фэнтези, определить предшествующие традиции, повлиявшие на процесс зарождения, становлении и развития субжанра, формировании его жанровой модели.
2. Выявить нефантастические жанры, с которыми синтезируется городское фэнтези и проанализировать новые, возникающие на базе этого слияния сверхжанровые образования.
3. Охарактеризовать основные принципы поэтики жанра городского фэнтези в отечественной литературы XX – XXI вв.

[72] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 8.

4. Выявить и проанализировать особенности хронотопа городского фэнтези, осмыслив специфику построения его художественного мира, соотношения в нем временных и пространственных координат.

Общей **методологической основой** исследования является системное единство выработанных литературоведением подходов к рассмотрению и анализу как историко-литературного процесса в целом, так и отдельных явлений художественной литературы. Методологической основой работы явились принципы генетического, сравнительно-исторического, сравнительно-типологического, культурно-исторического, биографического, социокультурного методов, метод целостного анализа художественного произведения. Автором были использованы данные смежных гуманитарных дисциплин (философии, истории культуры, психологии, истории и др.).

Методологически значимыми для нас явились работы классиков отечественного литературоведения – С. С. Аверинцева, Н. Я. Берковского, М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, Н. Л. Лейдермана, Ю. М. Лотмана, В. Я. Проппа, А. П. Скафтымова и др. Важнейшую роль в формировании общей концепции исследования сыграли теоретико-литературные исследования как отечественных, так и зарубежных ученых: В. А. Келдыша, Ю. В. Манна, В. Н. Топорова, Цв. Тодорова, В. И. Тюпы, В. Е. Хализева и др. Особую ценность при решении стоящих перед нами задач имели исследования, посвященные феномену отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. (М. П. Абашеева, О. В. Богданова, Т. Н. Бреева, Т. М. Колядич, М. Н. Липовецкий, Г. Л. Нефагина, Т. В. Казарина, О. Ю. Осьмухина, Т. Г. Прохорова, Е. В. Пономарева, М. А. Черняк и др.). Исследование городского фэнтези потребовало обращения к работам, рассматривающим жанровую специфику фэнтези, в частности (В. Л. Гончаров, А. Д. Гусарова, И. В. Лебедев, Н. Мазова, О. С. Мончаковская, О. С. Наумчик, У. Х. Оден, А. А. Петров, В. А. Романов, Т. И. Хоруженко, О. К. Яковенко), и феномену фантастического в целом (Ю. И. Кагарлицкий, Е. Н. Ковтун, Е. М. Неёлов,

А. Б. Ройфе, Цв. Тодоров, Дж. Р. Р. Толкиен, К. Г. Фрумкин, Т. А. Чернышева и др.).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, выбором художественных текстов современного городского фэнтези, введенных в широкий историко-литературный контекст.

Теоретическая значимость заключается в обогащении и конкретизации теории социокультурного контекста художественной литературы путем анализа современной прозы, развивающейся в режиме «реального времени»; в выявлении закономерностей формирования поэтики современной русской литературы, в определении жанрового своеобразия городского фэнтези. Содержательно конкретизированы и обогащены важнейшие историко-литературные дефиниции: «поэтика», «традиция», «городское фэнтези», «жанр», «субжанр».

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, истории культуры, курсах по выбору и факультативных курсах, посвященных углубленному изучению литературы и культуры России XX – начала XXI в.; при написании соответствующих учебников и учебных пособий; при издании и комментировании произведений городского фэнтези. Предложенный системный анализ отечественного городского фэнтези может быть использован в создании общей концепции современной русской литературы, стать основой для исследования отечественного литературного процесса XX – начала XXI в., наследия других писателей, в том числе для изучения актуальной проблемы рецепции традиций русской и зарубежной классики, условно говоря, «новейшей» словесностью.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Городское фэнтези – это субжанр фэнтези, ключевыми признаками которого являются: идея двоемирия, позволяющая создавать новый иной сверхъестественный мир, обусловленный множеством фантастических посылок и встраивающийся в привычную городскую реальность; наличие организующего композицию мотива *Пути-дороги* (герой совершает Квест внутри городского пространства и возвращается обратно, причем чужой мир сверхъестественного оказывается сильнее протагониста и лишь временно сдает свои позиции); присутствие неудовлетворенного жизнью протагониста, стремящегося к недостижимому идеалу; ориентированность на изображение идейно-нравственной проблематики.

2. Генезис отечественного городского фэнтези, как и фэнтези вообще, с одной стороны, восходит к мифу, фольклорной волшебной сказке и рыцарскому роману, что определяется не только их общей принадлежностью к типу *фантастики мифологической,* истоками которой становятся архетипы мифологического сознания с ее ключевыми доминантами волшебного, чудесного, тотемистическими и анимистическими представлениями, но и спецификой хронотопа, создающего в конечном итоге особую Вселенную, мотивами и образами городским фэнтези заимствуемыми. С другой стороны, в отличие от других субжанров, отечественное городское фэнтези генетически связано с городским фольклором (доминирует составляющая, ориентированная на городскую легенду и, в частности, быличку), с его специфической системой персонажей (вампиров, домовых, демонов, призраков и т. д.), городским фэнтези широко тиражируемых, готическим романом (романом ужасов), традицией романтизма, по преимуществу, немецкого.

3. Становление отечественного городского фэнтези происходит в XIX в. в рамках жанра городской фантастической повести (М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский, А. Погорельский, О. И. Сенковский, О. М. Сомов,

А. К. Толстой), дальнейший процесс его формирования в русской литературе определяется систематическим обращением к архетипическому образу Сатаны, который максимально соответствует культурно-идеологическим установкам XX в., когда отказ от традиционных ценностных, религиозных и др. основ приводит к оскудению человеческой души (Л. Н. Андреев, М. А. Булгаков, А. И. Куприн, Л. М. Леонов) и связанному с ним мотивом *грехопадения*.

4. Городское фэнтези демонстрирует очевидную тенденцию жанрового синтеза: в текст субжанра встраиваются детектив, роман воспитания, конспирологический, философский романы.

5. Хронотоп городского фэнтези строится на основе принципа двоемирия, где в привычной бытовой реальности города открывается проход в сверхъестественный мир, и вместе с тем, художественный мир может расширяться до уровня Мультивселенной, в которой существующая городская реальность является только одним из множества альтернативных миров; в хронотопе городского фэнтези особую роль играют «петербургский» и «московский» тексты, которые формируют специфические модели городов и особые типы протагонистов.

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 её преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Диссертация проходила обсуждение на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва».

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 1 монографии, признанной одной из лучших во Всероссийском конкурсе Фонда развития отечественного образования на лучшую научную книгу 2020 г., в 42 публикациях автора (1 выполнена в соавторстве), 18 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ, 2 – в журналах, индексируемых в БД WoS. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях: Международная научная конференция «Русская фантастика на перекрестье эпох и культур» (Москва, 2006), Международная научная конференция «XIV Виноградовские чтения» (Москва, 2015), Международная научная конференция «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and « Alien» in Culture» (Петрозаводск, 2015, 2017), Международная научная конференция «КУЛЬТ-ТОВАРЫ: массовая литература современной России между буквой и цифрой» (Санкт-Петербург, 2009, 2017), II Национальная научно-практическая конференция «Компаративистика на современном этапе: теория и практика» (Петрозаводск, 2020) Международная научная конференция «Литературное произведение в системе контекстов: Грехнёвские чтения – XIII» (Нижний Новгород, 2021), Научно-практический семинар «Фантастика в свете интермедиальности: кино и литература» (Петрозаводск, 2019) и др.

Материалы диссертации получены лично, использовались в лекционных курсах истории русской литературы, истории мировой литературы, теории литературы, в курсах по выбору «Литературные взаимодействия», «История зарубежной литературы XIX в.», «Скандинавская мифология и фольклор», «Рецепция русской литературы в странах Северной Европы», «Академическая коммуникация и презентация проекта» для

бакалавров и магистрантов института филологии Петрозаводского государственного университета и филологического факультета Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарёва».

Структура работы. Содержание работы изложено на 437 страницах, включая введение, четыре главы, заключение, библиографический список (672 наименования).

1. ГОРОДСКОЕ ФЭНТЕЗИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ: ИСТОРИКО- И ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

Предваряя рассмотрение специфики городского фэнтези в отечественной прозе, необходимо, на наш взгляд, уточнить понятие городского фэнтези и фэнтези вообще в литературно-художественном дискурсе. Это позволит не только конкретизировать и уточнить соотношение жанровых дефиниций, но и, что значительно существеннее, – четко обозначить ключевые жанровые признаки городского фэнтези, отделив *его* от, условно говоря, других субжанров, поскольку, как справедливо отмечают Т. Н. Бреева и Л. Ф. Хабибуллина, «жанровый канон фэнтези <…> постоянно осложняется включением предельно широкого круга иных жанровых моделей, которые свободно сопрягаются между собой, при этом их инерционная логика определяет в значительной степени характер репрезентации авторской идеологии»[73]. Подобный подход предусматривает решение ряда задач.

Во-первых, учитывая неоднозначность самого понимания категории жанра, необходимо выделить существующие в литературоведении подходы к его изучению и исходя из этого четко определить понимание жанра фэнтези и субжанра фэнтези городского как одной из его форм (разновидностей), наряду, к примеру, с фэнтези славянским, китайскими Уся и Шенмо и др., вычленить критерии, позволяющие городское фэнтези идентифицировать.

Во-вторых, представляется необходимым определить генезис, обзорно очертить этапы становления фэнтези на Западе и в России, обозначить место городского фэнтези в процессе формирования традиции фэнтези, выявить специфику его функционирования в отечественной прозе.

[73] *Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф.* «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 11.

1.1. Фэнтези в генетическом и структурном аспектах: проблемы теории жанра

На сегодняшний день вопрос о жанровой природе фэнтези остается одним из наиболее полемичных в современном литературоведении. В частности, далеко не все ученые определяют его как жанр. Так, известный критик фантастики В. Л. Гончаров считает, что фэнтези – это направление искусства[74], которое заставляет уйти далеко за пределы изучения текста как такового, А. И. Осипов называет фэнтези течением[75], В. С. Толкачева полагает, что необходимо говорить о фэнтези как о направлении фантастики[76], В. Л. Гопман настаивает, что фэнтези – вид фантастической литературы[77], Т. А. Чернышева называет фэнтези «самоценной фантастикой»[78], избегая каких-либо уточнений, Н. И. Черная именует фэнтези просто «литературой»[79].

Тем не менее, большая часть как зарубежных, так и отечественных литературоведов склонна считать, что фэнтези является самостоятельным жанром. Попытки заменить в случае с фэнтези термин «жанр» на «вид», «направление искусства», «разновидность», могут быть обусловлены желанием «поднять престиж» изучаемого явления, подчеркнуть его масштабность (обозначенная тенденция была выделена Е. М. Неёловым в связи с научной фантастикой[80], однако, с нашей точки зрения, она применима и к случаю с фэнтези).

---

[74] *Гончаров В. Л.* Русская fantasy – выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 216.
[75] *Осипов А. Н.* Фэнтези // Фантастика от «А» до «Я»: краткий энцикл. справочник. М.: Дограф, 1999. С. 320.
[76] *Толкачева В. С.* Фэнтези: жанр или литературное направление? // Известия ВГПУ. 2010. № 10. С. 172.
[77] *Гопман В. Л.* Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 1161.
[78] *Чернышева Т. А.* Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности): автореф. дис. … д-ра. филол. наук. М., 1979. С. 15.
[79] *Черная Н. И.* В мире мечты и предвидения // Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. С. 16.
[80] *Неёлов Е. М.* Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск: РИО Петр. гос. ун-та им. О. В. Куусинена, 1988. С. 158.

С другой стороны, причина подобной неопределенности может корениться и в стремлении современных исследователей вообще отказаться от выделения жанров в литературе рубежа нового тысячелетия. Как замечает В. Головко, «в 1990-е годы жанрология из ведущего направления мировой филологической науки превращалась в ее маргинальную область, вытеснялась постмодернистскими методами <…> на обочины литературоведческих магистралей. Само понятие “жанр” исчезло из арсенала западных и американских научных школ, его нельзя даже найти в предметных указателях новейших справочных изданий…»[81]. В то же время даже те исследователи, которые настаивают на сохранении статуса категории «жанр», обнаруживают ряд возникающих при его изучении проблем: жанр, будучи «производным истории, исторических сдвигов», характеризуется «известной неопределенностью и текучестью»[82] (так, А. Н. Соколов, не проясняя сути категории жанра, указывает, что жанр – «специфическая категория литературного процесса, самостоятельная в своей природе»[83]). Еще одна причина была выделена Г. Н. Поспеловым: «Основная задача и трудность разработки проблемы жанра в том, чтобы выделить во всей многосторонности <…> содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые являются собственно *жанровыми* – в отличие от других – не жанровых»[84].

На сегодняшний день в литературоведении сформировалась несколько основных методологических подходов к анализу понятия «жанр», ключевыми из которых являются конкретно-исторический, поэтико-типологический и функциональный. И если приверженцы первого (Г. Н. Поспелов) занимаются конкретно-историческими изменениями

[81]*Головко В. М.* «Понимающее бытие» литературного жанра // Герменевтика литературных жанров. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 2007. С. 10.
[82]Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Отв. ред. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 4.
[83] *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 159.
[84]*Поспелов Н. Г.* Проблемы исторического развития литературы. М.: Наука, 1976. С. 154.

отдельных жанровых форм, свидетельствующих о трансформации жанровых признаков в процессе исторического развития жанра, но не об изменениях жанрообразующих принципов, то сторонники второго (А. И. Ревякин, Л. Г. Якименко и др.) отграничивают собственно жанровые признаки от не жанровых, что необходимо для систематизации жанров в современной литературе. Мы полагаем жанр целостным объектом, имеющим не только разные формы своего проявления, но единую сущностную основу и формы типологического развития. Вслед за Н. Л. Лейдерманом, применившим к жанру функциональный подход, состоящий в попытке «уловить сущность жанра через выяснение его *функции* в созидании художественного произведения»[85], подчеркнем, что именно в жанре, по вполне бахтинской мысли Н. Л. Лейдермана[86], отвечающем за «способы построения произведения как завершенного художественного целого», «реализуется моделирующая сторона искусства»[87]. Исходя из моделирующей роли жанра, категория «память жанра» воспринимается как «система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшее в жанровом каноне»[88]. Соответственно, в «теоретической модели жанра» выделяются «план содержания» (тематика, проблематика, эстетический пафос), «план структуры» и «план восприятия», каждый раскрывается еще в ряде категорий, которые определенным образом взаимодействуют: все «элементы жанровой формы» в произведении (субъектная, пространственно-временная организация, «пневматосфера», ассоциативный фон, интонационно-речевая организация, сюжетология как «носители» жанра) участвуют в «сотворении» образной модели мира[89]. Очевидно, что критерии определения жанра могут быть достаточно

[85] *Лейдерман Н. Л.* Жанровые системы литературных направлений и течений: Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литератур. Свердловск: Изд-во СПГИ, 1988. С. 16.
[86] *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание // Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 38.
[87] Там же. С. 40.
[88] Там же. С. 87.
[89] Там же. С. 145.

разнообразны, поэтому мы, вслед за Цв. Тодоровым, приходим к выводу, что «содержание понятия жанр зависит от выбранной точки зрения»[90].

Говоря о жанре городского фэнтези, мы будем опираться на содержательный (или проблемно-содержательный[91]) подход, предложенный в работах Г. Н. Поспелова, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек[92]. Согласно Г. Н. Поспелову, жанр определяется содержанием произведения, т. е. представляет собой «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений»[93]. Развивая мысль ученого, Л. В. Чернец настаивает на том, что при определении жанра необходимо анализировать стиль, поэтику произведения. Под «жанровым содержанием» понимается «тип проблематики», т. е. «генерализирующая, централизующая проблема или группа проблем, которые играют как бы руководящую роль, предписывая выбор, расположение и соотношение художественных пластов, составляющих содержание произведения»[94], «эстетический пафос», а также «экстенсивность или интенсивность воспроизведения художественного мира»[95]. Обращаясь к анализируемому нами жанру, подчеркнем, что наличие у него проблематики очевидно не для всех исследователей. Более того, по словам Р. Э. Арбитмана, «проблемы подобным произведениям были априори противопоказаны»[96]. Полемизируя с ним, Е. М. Неёлов считает, что проблематика фэнтези обусловлена жанровым содержанием фольклорной волшебной сказки[97]. Подтверждение правомерности своей идеи ученый находит в исследованиях М. М. Бахтина, посвященных авантюрному художественному времени, которое впервые было выработано еще

[90] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 8.
[91] *Базылова Б. К.* Методологические парадигмы теории жанра в современном литературоведении // Международный журнал экспериментального образования. 2013. № 3. С. 83.
[92] См.: *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста: Учебное пособие. М.: Флинта, 2004.
[93] *Поспелов Г. Н.* Типология литературных родов и жанров // Вестник Московского университета. Сер. IX. Филология. 1978. № 4. С. 15.
[94] *Чернец Л. В*. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 21, 23.
[95] *Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В.* Теория литературы (вводный курс). Екатеринбург: АМБ, 2004. С. 16.
[96] *Арбитман Р. Э.* Капитан Фьючер в стране большевиков // Знамя. 1993. № 8. С.201.
[97] *Неёлов Е.М.* Заметки на тему «Сказка и современность» // Проблемы детской литературы и фольклор. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. С. 41.

волшебной сказкой и воспроизведено фэнтези. М. М. Бахтин писал: «Авантюрное время <…> не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует – он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание». Поэтому в рамках такого времени человек, сталкиваясь с жизненными трудностями, «сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой»[98].

Поддерживая идею Л. Г. Кихней о двуплановости категории «жанр», считаем необходимым рассматривать и фэнтези не только с позиции автора, но и с позиции читателя. «Функциональное разграничение этих подходов обусловлено тем, что читатель имеет дело с уже готовыми вещами, которые он должен интерпретировать, а жанровая ориентация художника – область мотиваций, в результате которых рождается произведение»[99]. Обозначая жанр в заглавии сочинения, «художник тем самым отсылает читателя к определенной жанровой системе, ориентирует его на тот или иной канон, а иногда – сразу на несколько, как бы провоцируя возникновение эффекта жанровой изотопии»[100]. В случае с фэнтези жанровая ориентированность, обозначенная в заголовке или подзаголовке, нередко отсылает читателя к мифологическим, фольклорным компонентам, либо к конкретным историческим реалиям, входящим в состав семантики произведения[101]. К примеру, в *эпическом* и *героическом фэнтези* в названии может фигурировать лексема «бог» в единственном или во множественном числе: «Многорукий бог далайна» С. В. Логинова, «Трое и боги» Ю. А. Никитина, «Гибель богов» Ника Перумова; авторы *скандинавского фэнтези* по преимуществу используют в названии понятия из обихода викингов: цикл

[98] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит-ра, 1975. С. 256–257.
[99] *Кихней Л. Г. К* герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 2007. С. 60.
[100] Там же. С. 63.
[101] См. подробнее: *Сафрон Е. А.* Фольклорно-мифологические компоненты семантики «славянской» и «скандинавской» фэнтези. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 121 с.

«Корабль во фьорде» Е. А. Дворецкой, «Берсерк» О. А. Григорьевой; *городское фэнтези* нередко представлено произведениями, в заголовках которых либо встречается непосредственно само слово «город», либо фигурирует название какого-либо топонима (реального или фантастического): циклы «Лабиринты Эхо» Макса Фрая, В. В. Орлова «Останкинские истории», В. Ю. Панова «Тайный город. La Mystique De Moscou».

В отдельных ситуациях можно наблюдать тенденции смешения на терминологическом уровне жанра фэнтези и магического реализма. В частности, характеризуя роман В. В. Орлова «Альтист Данилов», В. Г. Бондаренко идентифицировал его жанр как «фантастический реализм»[102], а Б. Невский как «магический», «магреализм»[103]. Последнее определение представляется если не методологически ошибочным, то в высшей степени дискуссионным, ибо магический реализм – это особый способ мировидения, художественного мышления, воплощенный и в специфическом использовании категории времени, и в показе сосуществования двух реальностей, и в создании «магического пространства», но латиноамериканского прежде всего, по словам Г. Г. Маркеса, «магический реализм – то чудо, каким является реальность, точнее реальность Латинской Америки»[104].

Советские литературоведы имели свою собственную точку зрения по этому поводу. В частности, согласно позиции Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, фантастический реализм – это специфический тип реализма, который сложился в отечественной литературе еще в творчестве Н. В. Гоголя и характеризуется тенденцией к гротескному изображению

[102] *Бондаренко В. Г.* «Московская школа», или Эпоха безвременья. М.: Столица, 1990. С. 66.
[103] *Невский Б.* Иллюзорный камуфляж. Магический реализм [Электронный ресурс]. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art1591.htm (дата обращения: 01.03.2021).
[104] Там же.

действительности[105]. Напротив, Вяч. Вс. Иванов настаивал на том, что фантастический реализм должен подразумевать под собой максимально глубокий уровень правдоподобия изображения фантастических событий, формирующий у читателя впечатление реальности происходящего[106]. Обозначенные позиции находятся в противоречии, т. к. там, где выявляется гротеск, надобность в правдоподобии в принципе отпадает. С другой стороны, к правдоподобию стремятся и другие жанры фантастики. Среди них и фэнтези[107].

Подводя итог вышесказанному, еще раз подчеркнем: для актуального определения жанра фэнтези необходимо ориентироваться на такие критерии, как тематика, система персонажей, мотивов, наличие специфического хронотопа, которые и позволяют читателю «предугадывать» содержание произведения.

При анализе городского фэнтези мы будем опираться на понятие «память жанра», предложенное М. М. Бахтиным в «Проблемах поэтики Достоевского» (1963), где под жанром понимается «представитель творческой памяти в процессе литературного развития»[108], т. е. на каждом этапе развития литературы в жанр привносятся новые элементы, но основа его, заложенная в прошлом, остается неизменной[109]. Однако в связи с процитированным бахтинским тезисом считаем необходимым также подчеркнуть, что применительно к фэнтези необходимо говорить не о жанровом каноне, т. е. не о «количественно-структурной модели художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как

[105] *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака // Современная русская литература: 1950–1990-гг.: в 2 т. Т. 1968. М.: ИЦ «Академия», 2003. С. 360.
[106] *Иванов Вяч. Вс.* «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник. Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 131.
[107] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 1. С. 57.
[108] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. С. 120.
[109] Там же.

принцип конструирования известного множества произведений»[110], но о жанровой модели. Дело в том, что жанровый канон подразумевает под собой, с одной стороны, следование традиции как закрепившемуся набору правил, «принятых на каждом конкретном этапе литературного процесса»[111], а с другой – «воспроизведение некоего жанрового архетипа», его «персонифицированного образа»[112], т. е. воссоздание того произведения, которое лежит в основе конкретной жанровой традиции, однако городское фэнтези тяготеет более всего к романной форме. В свою очередь, М. М. Бахтин принципиально настаивал на том, что роман является «становящимся и еще неготовым жанром»[113], поэтому у него не может быть канона. Кроме того, субжанр городского фэнтези, будучи частью массовой литературы, вынужден постоянно подстраиваться под горизонт читательского ожидания и реагировать на все новые и новые изменения общественного настроения, поэтому говорить о жесткой канонической структуре применительно к городскому фэнтези мы считаем неправомерным.

В качестве основы фэнтезийной жанровой модели (без разделения на субжанры) выступает особым образом переработанный канон мифа, фольклорной волшебной сказки, элементы рыцарского романа, благодаря узнаванию которых «выстраиваются особого типа («доверительные») отношения между автором и читателем»[114]. Эти элементы поэтики и образуют «память жанра» фэнтези[115] – «систему сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира,

---

[110] *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 15.

[111] *Кихней Л. Г.* Литературный жанр, жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: Материалы IV Междунар. научно-практич. конф. Пенза: Изд-во ПГТУ, 2018. С. 392.

[112] *Зырянов О. В.* Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник 2011. № 1 (16). С. 77. URL: http://slovorggu.ru/2011_1/16.pdf (дата обращения: 16.01.2021).

[113] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 447.

[114] *Королькова П. В.* Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: дис. … канд. филол. наук. М., 2011. С. 5.

[115] *Хоруженко Т. И.* Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. № 5 (32). С. 108 .

окаменевшей в жанровом каноне (архетипе, первообразе)»[116]. В свою очередь М. Я. Поляков подчеркивал, что понятие «памяти жанра» необходимо рассматривать с опорой на принцип матрешки: при чтении текста происходит постоянное сопоставление «типов изображения междучеловеческих связей» прошлого с теми связями, что наличествуют сейчас[117]. Последовательно развивая данную гипотезу, М. Н. Липовецкий посчитал необходимым высказать мысль о том, что в такой ситуации особенно важной для изучения представляется семантика архаического пражанра, которая включается в новую жанровую форму и наполняет ее своим «миромоделирующим потенциалом»[118]. Иллюстрируя данное утверждение, мы можем говорить о том, что установка на встречу с чудом в фольклорной волшебной сказке, наследуемая фэнтези, обеспечивает доминирование динамической формы сюжета над адинамической[119]: герой пытается найти выход из невероятной ситуации, а совершаемые при этом действия помогают наиболее полно раскрыть его характер, т. е. мы можем увидеть, что поступки персонажа при столкновении с чудом становятся той яркой деталью, которая дает возможность оценить общее через частное и оценить личность через отдельные совершаемые ею действия.

Жанровая модель фэнтези в России сформировалась окончательно в середине 1990-х гг. Именно в это время отечественные писатели получили пищу для вдохновения в виде многочисленных переводных романов фэнтези, заполонивших литературный рынок. Однако, как было отмечено ранее, такой субжанр, как городское фэнтези, начал складываться в русской литературе еще в XIX в., поэтому предпосылки формирования «памяти жанра» необходимо искать именно в той эпохе.

---

[116] *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание / Ин-т филол. исследований и образоват. стратегий «Словесник» УрО РАО. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2010. С. 88.
[117] *Поляков М. Я.* В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. С. 127.
[118] *Липовецкий М. Н.* «Память жанра» как теоретическая проблема (К истории вопроса) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сб. науч. тр. Свердловск: УрГУ, 1990. С. 8–9.
[119] Данные типы выделены на основе деления мотивов на динамические, меняющие ситуацию, и противоположные им по производимому эффекту, статические, сформулированного В. Б. Томашевским в работе: *Томашевский В. Б.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2003. С 184.

Одним из первых компонентов семантики жанровой модели городского фэнтези является готическая литература[120], возникшая во второй половине XVIII в. и сформировавшая моду на сверхъестественное (в частности, готический роман особенно повлиял на процесс становления «темного» или «черного» фэнтези, в котором, как настаивает Дж. Клют, делается акцент именно на изображении ужасного и отличается от мистики тем, что не является фантастикой «единой посылки»[121], т. е. весь мир строится по принципу множественности фантастических допущений, где возможно абсолютно все[122]. В качестве примера текстов данного субжанра И. В. Лебедев упоминает произведения Г. Ф. Лавкрафта, а в отечественной литературе – романы А. Дашкова «Войны некромантов», «Звезда ада», «Умри или исчезни»[123]. Автор настоящего исследования не отрицает близость поэтики «темного» и городского фэнтези, однако настаивает на том, что в городском фэнтези делается акцент на городском хронотопе, и протагонист является носителем мышления горожанина, а изображение ужасного носит факультативный характер). Зародившись на территории Западной Европы, готика постепенно достигла и России: читатели познакомились с работами западноевропейских писателей – А. Радклиф, Т. Грей, Х.-Г. Шписс, Дж. Макферсон (воспользовавшись именем кельтского поэта III в., опубликовал собственную вольную переработку шотландского и ирландского фольклора). Благодаря влиянию этих писателей в русской литературе сложились предпосылки для формирования собственного

[120] См.: *Сафрон Е. А.* Реализация фэнтезийной поэтики в творчестве В. А. Жуковского // Текст, контекст, интертекст: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения» (г. Москва, 16–17 декабря 2015 г.) / Отв. ред. И. Н. Райкова. М.: МГПУ, 2016. Т. 4. Русская литература. С. 63.

[121] *Кагарлицкий Ю. И.* Что такое фантастика? М.: Худож. лит., 1974. С. 143.

[122] *Clute J.* Dark Fantasy // The Encyclopedia of Fantasy / Ed. by J. Clute and J. Grant [Электронный ресурс]. L.: Orbit, 1997. URL: http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=dark_fantasy (дата обращения: 20.07.2021).

[123] *Лебедев И. В.* Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Филологические науки». 2014. № 3. С. 14.

готического направления, а в «поэзии русской явились *луна* и *туманы*, *уныние* и *грусть*, *смерть* и *гроб*»[124].

Готика воплощала собой протест против триумвирата Разума эпохи Просвещения. Согласно новой культурной идеологии, человек полностью подчинялся Року и неким таинственным силам, его жизненный путь был окрашен в мрачные пессимистические тона.

Еще М. Н. Карамзин в «Письмах русского путешественника» писал об «удовольствии от ужаса», свойственном готической литературе[125]. Эту же мысль повторяет и подражатель Карамзина В. В. Измайлов: «Ужасное, приятное и высокое равно проистекают из одного источника»[126]. По словам В. Э. Вацуро, в основе представлений такого рода лежат эстетические принципы английского просветителя Э. Бёрка, настаивавшего на прямой связи «ужасного» и «высокого» (возвышенного)[127], сформулированные им в работе 1757 г. «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного».

Особо подчеркнем, что данный жанр часто понимается крайне широко, поэтому необходимо уточнить, что именно мы понимаем под термином «готическая литература». Нередко исследователи вообще не разграничивают термины «готический» и «романтический», полагая, что они лишь дополняют друга[128]. С. А. Хоуэллс в работе «Любовь, волшебство и несчастье. Чувство в готическом романе» настаивает на том, что готика гораздо уже романтической литературы: романтики заимствуют готический антураж в качестве метафоры, призванной подчеркнуть глубину человеческих страданий[129]. Совершенно справедливым представляется точка зрения М. Б. Ладыгина: «Основным отличием «готического» романа от

[124] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 142.
[125] *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 107.
[126] Там же. С. 107.
[127] Там же.
[128] *Cahalan J. M.* The Irish Novel. A Critical History. Dublin: Gill and MacMillan, 1998. P. 31.
[129] *Howells C. A.* Love, mystery and misery: Feeling in Gothic fiction. L.: Athlone Press, 1978, P. 133.

романов романтических является отсутствие романтической мечты как выхода из того положения, в которое ставит человека буржуазное общество»[130]. Тем не менее, романтизм, как и готика, тесно связан с мистицизмом. По словам В. Г. Белинского, причина этому заключается в том, что в романтизме доминирует извечное стремление, которое принципиально невозможно удовлетворить[131].

В начале XIX в. в России стали печататься многочисленные переводные готические романы и новеллы, раскрывающие тему сверхъестественного, а такие литературные журналы, как «Московский вестник», «Сын отечества», «Телескоп» и «Библиотека для чтения», организовывают дискуссии о проблеме фантастики в искусстве[132].

Среди тех, для кого готика и приемы романтизма выступили в роли невольных вдохновителей для развития принципов поэтики фэнтези, был В. А. Жуковский, который сам считал себя «поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских»[133]. Подчеркнем, что баллады В. А. Жуковского нельзя рассматривать только как переводные тексты, копирующие сочинения западных поэтов: скорее это некий сплав культурной традиции, родной для переводимого автора, и фольклорно-мифологических компонентов славянской традиции, становящийся культурным фактом литературы русской.

В 1808 г. вышла баллада «Людмила» – вольный перевод баллады «Ленора», написанной Г. А. Бюргером. Данный текст позволил поэту войти в историю русской литературы в качестве основателя отечественного романтизма. Однако для настоящего исследования «Людмила» интересна не

---

[130] *Ладыгин М. Б.* Романтический роман: пособие по спецкурсу. М.: МГПИ, 1981. С. 20.
[131] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. С. 153.
[132] *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская романтическая проза эпохи романтизма (1820–1840). Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та,1990. С. 5.
[133] *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783—1852: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб.: Ред. «Вестника Европы», 1883. XIII. С. 40.

столько с позиции рассмотрения соответствия романтическому канону, сколько своей фэнтезийной поэтикой[134].

Традиционно баллада – форма архаичной устной обрядовой поэзии, которая исполнялась под музыку и сопровождалась танцем[135]. В основе балладной фантастики – установка на чудо, ожидаемое главным героем, определяющая его восприятие мира[136].

В эпоху В. А. Жуковского баллада представляла собой оформленный в поэтической форме краткий рассказ о несчастной любви с непременным наличием соответствующего готического антуража: кладбищем, призраками, домовыми и т. д.[137]. Так, в «Людмиле» поэт обращается к традиционным для готики образам и мотивам: мертвецу, кладбищу, могиле, кресту, путешествию через темный лес. Ужасное и фантастическое представлено здесь в неразрывном единстве: мертвец поднимается из гроба, чтобы забрать свою верную возлюбленную с собой. Образ ожившего возлюбленного – центральный образ большинства баллад В. А. Жуковского (например, «Неизъяснимое происшествии… (Из «Эвфаназии» Виланда) 1808 г.[138], «Марьина роща» 1809 г.[139]. Встреча с умершим женихом является и сюжетообразующим мотивом в балладе «Светлана» (1812), однако она не становится предметом нашего анализа, поскольку в финале фантастическое событие оказывается сновидением, в фэнтези же чудесный компонент должен быть неотъемлемым элементом художественной реальности).

---

[134] См. здесь и далее о «Людмиле»: *Сафрон Е. А.* Реализация фэнтезийной поэтики в творчестве В. А. Жуковского // Текст, контекст, интертекст: Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения» (г. Москва, 16–17 декабря 2015 г.) / Отв. ред. И. Н. Райкова. М.: МГПУ, 2016. Т. 4. Русская литература. С. 64–67.

[135] *Соловьева Н. В.* Сопоставительный лингвостилистический анализ балладных песен (На материале английских, шотландских и русских балладных песен) [Электронный ресурс] // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». 2014. № 2. С. 123—129 URL: http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7183 (дата обращения: 21.09.2020).

[136] *Тверитинова Т. И.* Фантастика в русских балладах В. А. Жуковского [Электронный ресурс]. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/8205/1/T_Tveritinova_SF_KSL_GI.pdf (дата обращения: 21.09.2020).

[137] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 167.

[138] *Виланд К. М.* Неизъяснимое происшествие: (Разговор между Виллибальдом и Бландиною) / [Пер. В. А. Жуковского] // Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 6. С. 94—113. (Вошло затем в сб.: *Жуковский В. А*. Переводы в прозе. Ч. 5: Повести. М., 1817).

[139] См. об этом: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 284.

Заметим, что традиция изображать мертвых героев впоследствии найдет свое воплощение в городском фэнтези, где будет сформирована целая тематическая разновидность субжанра — романы о вампирах (А. Кош «Вечеринка в стиле “вамп”», З. В. Линник «Приключения вампирши Элеоноры», цикл А. Пехова, Н. Турчаниновой, Е. Бычковой «Киндрэт. Кровные братья».

В фольклоре покойник обычно входит в группу отрицательных персонажей, поступки которого ориентированы на причинение вреда живым людям[140]. Аналогичную функцию выполняет мертвец и в исследуемой балладе: он уводит возлюбленную за собой в загробный мир. Согласно широко распространенному поверью, после смерти душа покойного продолжает находиться рядом с местом, где было похоронено тело. Сопоставим с текстом баллады:

«Где ж, скажи, твой тесный дом?
—Там, в Литве, краю чужом:
Хладен, тих, уединенный,
Свежим дерном покровенный;
Саван, крест, и шесть досток»[141].

Фэнтези демонстрирует тесную связь с мифом, идущую через фольклорную волшебную сказку, и в балладе В. А. Жуковского это очевидно. Как справедливо замечает Т. И. Тверитинова, опирающаяся на мысль В. Н. Топорова, конь, который везет Людмилу и ее жениха, есть «зооморфный эквивалент универсального образа мирового дерева, выступающий параллельным участником путешествия героя в загробный мир»[142]. В самом деле, именно на коне героиня перемещается из мира настоящего, материнского дома, в потусторонний мир, где живет ее возлюбленный, при этом процессу перехода сопутствует усиление ощущения приближающейся катастрофы: «Черный ворон встрепенулся <…> Месяц в

140 *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. С. 268
[141] *Жуковский В. А.* Людмила // Баллады. Поэмы и сказки. М.: Правда, 1982. С. 17
[142]*Тверитинова Т. И.* Фантастика в русских балладах В.А. Жуковского [Электронный ресурс]. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/8205/1/T_Tveritinova_SF_KSL_GI.pdf (дата обращения: 20.09.2020)

облаке потух <…> сосны зашатались»[143] и т. д. Такое изображение природы приходит в готическую балладу из фольклорной волшебной сказки, в которой небо, лес и живущие в нем животные, моря и проч. выступают либо на стороне добра и жизни, либо зла и смерти[144].

В фольклорной волшебной сказке принципиально отсутствует возможность выбора. По словам Е. М. Неёлова, вместо него мы получаем возможность увидеть «демонстрацию тех или иных качеств героя, лишающих актуальности проблему выбора»[145]. Аналогичен и принцип изображения жизненного пути героини Людмилы: героиня проклинает создателя за гибель жениха, и в этот момент решается ее судьба – за ней приходит покойник. В. А. Жуковскому необходимо было акцентировать внимание именно на верности девушки своему выбору, даже после смерти (Она с самого начала понимает, что идет на смерть, т. к. покойник сообщает ей еще до начала путешествия, что его нынешний дом – «Саван, крест и шесть досток»[146]). Покойник появляется перед Людмилой в минуту наивысшего напряжения, что, согласно утверждению В. Э. Вацуро, является устойчивым признаком поэтики готической литературы: мертвец появляется именно тогда, «когда суггестивность сцены достигает предельной точки сгущения»[147]. Сопоставим с текстом баллады:

«Чу!., полночный час звучит.
Потряслись дубов вершины;
Вот повеял от долины
Перелетный ветерок...
Скачет по полю ездок...»[148].

В. А. Жуковский использует в балладе фантастику для реализации воспитательной цели: мертвец забирает возлюбленную, т. к. она сама так захотела. Людмила, подобно героям Байрона, восстает против Бога:

[143] *Жуковский В. А.* Людмила. С. 18.
[144] *Неёлов Е. М.* Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. С. 69.
[145] Там же. С. 66–67.
[146] *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 15.
[147] *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 293.
[148] *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 15.

«Царь небесный нас забыл...
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполненье?
Где святое провиденье?
Нет, немилостив творец;
Все прости; всему конец»[149].

В восточнославянских фольклорных сюжетах о покойном женихе, невеста пытается перехитрить умершего и спасти свою жизнь[150]. Причина обозначенного поведения объясняется тем, что, согласно логике народных представлений, смерть освобождает живого от обязательств перед покойным, а тот факт, что последний принадлежит к загробному миру, сразу переводит его в категорию отрицательных персонажей. Однако Людмила не видит в своем возлюбленном врага и не считает свою судьбу наказанием:

«Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец»[151].

Идя за любимым, девушка не чувствует страха, т. к. ее любовь пересиливает смерть. Она верна слову, поэтому принимает судьбу такой, какая она есть. «Черный» антураж баллады – только внешняя форма, ее содержание определено фэнтезийным каноном – благодаря максимально острому душевному порыву, главная героиня открывает дверь между мирами, покидает границы реальности, чтобы встретиться с любимым, пусть даже и ценой собственной жизни. Тем не менее эту балладу нельзя назвать самостоятельным произведением в жанре фэнтези по причине ее переводного характера: несмотря на то, что ее финал по накалу ужаса и страстей

[149] *Жуковский В. А.* Людмила. С. 14.
[150] *Козлова Н. К.* Народные параллели литературных баллад на сюжет «жених-мертвец» // Вестник Омского университета 2012. № 2. С. 389–392.
[151] *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 19.

несколько уступает оригиналу, т. е. «Леноре» Г. Бюргера, сюжет, мотивы, персонажи этих баллад полностью идентичны.

Откликом на готику в нашей стране стало, в том числе, и формирование жанра фантастической повести, окончательно утвердившегося в отечественной литературе к 1830-м гг[152]. По замечанию А. А. Поляковой, такая трансформация стала возможной, в том числе и благодаря наличию общей для готических романа и повести циклической композиции, включающей в себя равновесие реального и чудесного миров, его нарушение и восстановление прежней гармонии[153].

Российские писатели-романтики, вдохновленные этой переводной литературой, создавали свои произведения не без вкрапления славянских фольклорно-мифологических элементов, в результате чего отдельные ими сочинённые повести, изначально тяготеющие к готике, реализовывали также и элементы жанровой модели фэнтези. Причина этого явления кроется в самом романтическом принципе, управляющем сознанием культурной элиты того времени: в рамках романтической традиции смешение фантастики с ярко выраженным национальным колоритом и готики соответствовало принципу «универсальности» литературы, предложенному Ф. Шлегелем, подразумевающему создание сочинений синкретического жанра, находящегося на стыке различных литературных родов[154].

Среди многих авторов, писавших повести с элементами готического канона, можно, в частности, упомянуть А. Погорельского и О. М. Сомова. Так, повесть А. Погорельского «Лафертовская маковница» (1825) имеет для нашего исследования принципиальное значение, ибо именно ее называют

---

[152] См. здесь и далее о готическом влиянии на городское фэнтези: *Сафрон Е. А.* Традиции «чужой» готической литературы в творчестве русских писателей (А. Погорельский и О. Сомов) // «Свое» и «чужое» в культуре. “Our” and “Alien” in Culture: Материалы X Международной научной конференции (г. Петрозаводск, 16 – 17 марта 2015 года) / Под ред. Н. Г. Урванцевой. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. С. 67–69.

[153] *Полякова А. А.* Комплекс мотивов готического романа в сюжетной структуре русской повести // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3) С. 214.

[154] Зарубежная литература XIX века: Романтизм. С. 7.

«отправной точкой в развитии русских форм прозаической фантастики»[155]. Так же как и «Киевские ведьмы» О. М. Сомова, эта повесть произвела глубокое впечатление на А. С. Пушкина. 27 марта 1825 г. поэт написал брату из Михайловского: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Три(фоном) Фал(елеичем) Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?»[156]. О. М. Сомов публикует в 1833 г. повесть «Киевские ведьмы». Она относилась к тематической группе произведений, названных «малороссийскими былями и небылицами» и подписанных псевдонимом *Порфирий Байский*. Упомянутая повесть вдохновила А. С. Пушкина на создание стихотворения «Гусар» (1833)[157]. Здесь на Лысую гору отправляется не украинский казак, а русский военный. Гусар не муж ведьмы Маруси, а её квартирант. Он как носитель иной картины мира воспринимает чудеса с позиции здравого смысла и совершенно не верит в реальность происходящего с ним. Иными словами, А. С. Пушкин полностью отрицает суггестивность, свойственную готике, добавляя сюжету стихотворения шуточную коннотацию.

Обе повести воспроизводят традиционные компоненты готической поэтики: мотив *сговора с дьяволом*, образ преступной матери[158], воплощающей черты героя-злодея: Катруся из «Киевских ведьм» обвиняет мать в своих несчастьях: «Она неволей отвела меня на шабаш, неволей обрекла в ведьмы и вымучила из меня страшную клятву»[159]; у

[155]Зарубежная литература XIX века: Романтизм. С. 6.
[156] Пушкин А. С. — Пушкину Л. С., 27 марта 1825. — 1937 // Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol13/v1321572.htm (дата обращения: 21.06.2021).
[157]*Петрунина Н. И.* О. М. Сомов // Русская фантастическая проза эпохи романтизма [Электронный ресурс]. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. URL: http://www.rusf.ru/rsf-XIX/somov.htm (дата обращения: 10.01.2021).
[158] *Макарова Л. С.* Роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций: автореф. дис…. канд. филол. наук. Н. Новгород, 2001. С. 13.
[159] *Сомов О. М.* Киевские ведьмы // Белое привидение: Русская готика. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. С. 87.

А. Погорельского вместо матери фигурирует продавшая дьяволу душу бабушка. Вместе с тем фигура колдуна / колдуньи в будущем станет излюбленным персонажем авторов, работающих в жанре фэнтези[160].

Напугать читателя пытаются и авторы анализируемых повестей. Так, тетушка из «Лафертовской маковницы» своими колдовскими ритуалами пугает племянницу Машу еще при жизни: «Старуха <…> вынула большую тёмно-алую свечку, зажгла ее и прикрепила к столу. <…> Все пространство от полу до потолка как будто наполнилось длинными нитками кровавого цвета, которые <…> то свертывались в клуб, то опять развивались, как змеи»[161]. После смерти призрак старухи начинает преследовать свою юную родственницу в надежде, что та исполнит ее волю и станет колдуньей: «За нею стояла покойница в том самом платье, в котором ее похоронили!.. Лицо её было сердито; она подняла руку и грозила ей пальцем»[162]. Также и казак Фёдор из «Киевских ведьм» ужасается при виде открывшейся ему ночью картины: его молодая жена Катруся в исступлении натирается колдовской мазью и вылетает в трубу.

Вслед за писателями-романтиками А. Погорельский и О. М. Сомов постулируют мысль о том, что у человека всегда есть выбор, поэтому высоконравственная сильная личность должна побеждать любые, даже самые скверные обстоятельства. Такой является главная героиня повести «Лафертовская маковница» Маша, при описании характера которой автор делает акцент на мотиве *покаяния*: юная Маша отказывается от завещанного ей богатства, т. к. понимает, что ей придется вслед за покойной бабушкой стать служанкой Сатаны. Иную ситуацию мы видим у О. М. Сомова в «Киевских ведьмах». Здесь покаяние героини скорее мнимо: молодая ведьма Катруся винит в своей несчастной судьбе мать и уверяет мужа, что в

[160] См.: *Григорьева О. А.* Колдун // Колдун. Берсерк. СПб.: Крылов, 2006. С.7–460; *Дворецкая Е. А.* Тропы незримых. СПб.: Крылов, 2008. 448 с.
[161] *Погорельский А.* Лафертовская маковница // Белое привидение. С. 14–15.
[162] Там же. С. 25.

ближайшее время собиралась покаяться, но разве нельзя было сделать это раньше?

Традиционный готический образ – густой темный лес, путешествие сквозь который выступает в качестве аллегории жизненного пути[163], в «Лафертовской маковнице» трансформируется в путешествие по ночной Москве: «Казалось, будто умерли все жители той части города; мрачная тишина царствовала повсюду; один только глухой шум от собственных шагов отзывался у неё в ушах. <…> Вдали, на колокольне Никиты-мученика, ударило двенадцать часов. <…> Внутри домика кот громко промяукал двенадцать раз»[164]. Тем не менее, несмотря на то, что А. Погорельский изменяет локализацию пути, суть его остаётся неизменной – перед нами дорога, и пройти ее успешно до конца может только человек добродетельный. Чтобы этот романтический мотив превратился в мотив готический, необходима дополнительная коннотация, которая, по замечанию В. Э. Вацуро, возникает при «постепенном сужении пространства»[165]. Так, Маша из вышеупомянутой повести уже подходила к бабушкиному дому, и ужас охватывал ее все больше и больше: «Она сильно вздрогнула и хотела бежать… но вдруг раздался громкий лай цепной собаки, заскрипела калитка – длинные пальцы старухи схватили ее за руку. Маша не помнила, как взошла на крылечко и как очутилась в бабушкиной комнате… Пришед немного в себя, она увидела, что сидит на скамье»[166].

Как отмечает А. А. Полякова, согласно готическому канону в сюжете должна присутствовать кумулятивная цепочка эпизодов приближения героев к проклятому месту, а в нем – к границе противоположных миров»[167]. «Проклятое место» в повести А. Погорельского – дом маковницы, а у О. М. Сомова – Лысая гора, куда нечистые духи спешат

[163]*Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 131.
[164] *Погорельский А.* Лафертовская Маковница. С. 14.
[165]*Вацуро Э. В.* Указ. соч. С. 185.
[166]*Погорельский А.* Указ. соч. С. 14.
[167]*Полякова А. А.* Готический канон и его трансформация… С. 41.

на шабаш. Примечательно, что Маша и Федор не по своей воле попадают туда: Машу принуждает пойти к бабушке-колдунье мать, жаждущая богатства, а Федор переносится на гору благодаря дьявольскому зелью.

Исследователи, изучающие готическую литературную традицию, склонны видеть в мотиве *тайны и её раскрытия* «основной сюжетообразующий элемент произведения»[168]. Использует этот мотив в своей повести О. М. Сомов: молодой казак совершенно случайно узнает о том, что его жена ведьма: однажды он находит у себя под подушкой пучок сонной травы, который супруга подкладывает ему каждое полнолуние, чтобы он не видел, чем она занимается. У А. Погорельского мотив тайны связан с завещанием бабушки: никто не знает, где сокрыты ее сокровища, и только демонический жених после свадьбы должен открыть Маше место сокрытия дьявольского клада.

В готическом ключе решена и судьба Федора: он добровольно идет на смерть: «Пей же мою кровь!.. Мне тошно жить на свете! Что мне в жизни?.. Одна мне приглянулась, стала моей женою; любил я ее пуще красного дня, пуще радости… и та обманула меня и чуть не породнила с бесовщиной…»[169]. Совершенно противоположную картину мы видим в случае с повестью А. Погорельского: как справедливо замечает В. М. Маркович, финал «Лафертовской маковницы» демонстрирует полную и безоговорочную победу добра над злом, решенную в духе фольклорной волшебной сказки[170]. Вместе с тем авторы повестей отказываются от традиционной для готики средневековой атрибутики: замка, фигуры феодала, а А. Погорельский вводит в своё повествование образ, столь ненавистный ценителям готики – образ простого обывателя, чья добродетель в силах противостоять пагубному влиянию потусторонних сил. Речь идет об отце Маши, отставном почтальоне

[168] *Макарова Л. С.* Роман Ч. Р. Метьюрина… С. 14.
[169] *Сомов О. М.* Киевские ведьмы. С.89.
[170] *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская романтическая проза эпохи романтизма (1820–1840). Ленинглад: Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. С. 7.

Онуфриче, который, узнав о том, что его тетушка колдунья, пришел требовать от нее, чтобы она отказалась от своего ремесла и покаялась. Поступок этот свидетельствовал об исключительной смелости героя, т. к. было известно, что у соседа, заявившего на старушку в полицию, ребенок выколол глаз, жена вывихнула ногу и пала лучшая корова[171]. Персонаж такого типа, т. е. обыватель, в необычных обстоятельствах демонстрирующий смелость, является традиционным героем жанра фэнтези.

«Киевские ведьмы» максимально насыщены фольклорными персонажами, что снова подчеркивает невольный шаг писателя в сторону жанра фэнтези. Героями устного народного творчества О. М. Сомов населяет Лысую гору – место шабаша: «Поодаль от площадки кипел целый базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых <…> целая ватага чертенят, один другого гнуснее и неуклюжее, стучала в котлы, барабанила в бочонки, била в железные тарелки и горланила во весь рот»[172].

Итак, перед нами повести, сохраняющие внешний антураж «чужой» готической литературы, но воспроизводящие традиционные славянские фольклорные элементы, что делает их «своими» для отечественного читателя. Прославление нравственных ценностей, вера в силу человеческой личности и новая интерпретация героя-обывателя позволяет рассматривать их в качестве одних из генетических истоков городского фэнтези.

В современном литературоведении распространена точка зрения, согласно которой фэнтези продолжает романтическую традицию[173]. Подчеркнем, что придерживающиеся такой точки зрения исследователи понимают под романтизмом не направление в искусстве XVIII — первой половины XIX веков, возникшее как антитеза классицизму, но

[171] *Погорельский А.* Лафертовская маковница. С. 7.
[172] *Сомов О. М.* Киевские ведьмы. С. 83.
[173] *Гопман В. Л.* Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 1161–1162; *Колесник Е.* С. «Постнеоромантизм» как переинтерпретация неоромантизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8 (34). Ч. 2. С. 89; *Толкачева В. С.* Поэтика романтизма и фэнтези [Электронный ресурс]. URL: http://wap.nkras.forum24.ru/?1-12-40-00000010-000-0-0 (дата обращения 20.08.2020).

универсальную культурную парадигму, основанную на принципах субъективизма, устремленности в бесконечность, веры в мистическое, синтеза искусств[174]. Несмотря на то, что романтизм как направление обладает общими для Америки и Европы тенденциями[175], мы полагаем, что невозможно обойти вниманием факт влияния на субжанр именно традиций немецкого романтизма с его философскими поисками, видением мира через призму магического, веру в особую силу воображения, иронией, слиянием бытового и фантастического (чаще всего это происходит в контексте хронотопа города), и в том числе творчества Э. Т. А. Гофмана[176], чье творчество, как известно, стало источником вдохновения для «Пестрых сказок» В. Одоевского, «Двойника, или Моих вечеров в Малороссии» А. Погорельского, «Странного бала», «Черного паука, или Сатаны в тюрьме» В. Н. Олина и др. Подчеркнем, однако, что гофмановские традиции оказались удивительно живучи и преломляются в творчестве прозаиков современных и, прежде всего, авторов городского фэнтези[177].

Как и деятели эпохи Возрождения, романтики фокусировали внимание на отдельной личности и верили, что даже один человек способен влиять на ход истории[178]. Такой человек вмещает в себя «всю историю мира»[179], всегда неудовлетворен жизнью и самим собой, стремится к идеалу, который не способен ни осознать, ни выразить. Его, подобно персонажам Э. Т. А. Гофмана, привлекает мир сверхъестественного, поэтому он не сосредотачивает внимание на нуждах бытового мира: опаздывает, неожиданно падает в обморок, эпатирует, презирает ценности материальной жизни, то есть ставит себя в оппозицию по отношению к традиционному

[174] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 380.
[175] *Махов А. Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 894.
[176] Здесь и далее об этом см.: *Сафрон Е. А.* Наследие немецкого романтизма в отечественном городском фэнтези // Научный диалог. 2020. № 12. С. 196–207.
[177] Подробнее о наследовании городским фэнтези элементов поэтики Э. Т. А. Гофмана см.: *Сафрон Е. А.* традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки ПетрГУ. 2021. Т. 43, № 3. С. 85–92.
[178] *Шикина А. Н.* Культурфилософия романтизма // Вестник КГУ. 2014. № 1. С. 218.
[179] *Steffens H.* Caricaturen des Heiligsten. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1821. Bd 2. S. 694–697.

филистерскому поведению. Схожие персонажи обнаруживаются и в городском фэнтези: неуверенные в себе, несобранные люди, неудачники, страдающие депрессией, которые, однако, меняются кардинально при воздействии на них того самого «иного» мира[180]. Таков, например, страдающий ипохондрией Лугин в «Штоссе» М. Ю. Лермонтова, подвержена многочисленным фобиям Александра Самохина из «Vita Nostra» М. и С. Дяченко, вечно стоит на перепутье между бизнесом и театром Константин Алексеев из «Нюансеров» Г. Л. Олди. Обозначенные персонажи, подобно героям Э. Т. А. Гофмана, уходят от внешней пассивности, чтобы стать настоящими романтическими героями, которые, согласно замечанию Д. Л. Чавчанидзе, с самого рождения придерживаются позиции активного отрицания[181].

При создании образов своих героев Э. Т. А. Гофман нередко прибегал к определенному ряду мотивов:

1. Мотиву *родового проклятья* («Вампиризм», «Майорат», «Эликсиры сатаны»): его персонаж не просто страдает из-за воздействия чей-то злой воли, но вынужден сам творить дурное.

2. Мотиву *сделки с дьяволом* («Огненный дух», «Игнац Деннер», «Зловещий гость», «Приключения в новогоднюю ночь»), в ходе которой герой жертвует своей душой ради обретения взаимной любви. К примеру, в новелле «Огненный дух» молодой полковник Виктор фон С. готов отречься от Бога ради чувства к саламандре, по ночам являющейся к нему в образе прекрасной рыжеволосой девушки: «Я чувствовал на губах обжигающие поцелуи, и <…> услышал слова: «Можешь ли ты ради обладания мною отречься от неведомого тебе блаженства на небесах?»[182].

---

[180] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2020. С. 33.
[181] *Чавчанидзе Д. Л.* Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 61.
[182] *Гофман Э. Т. А.* Огненный дух // «Песочный человек» и другие ночные этюды. М.: Иностранка, 2019. С. 929.

Мотив *проклятья* и мотив *сделки с дьяволом* также характерны и городскому фэнтези. Чаще всего они фигурируют в романах о вампирах. К примеру, в цикле А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. В. Турчаниновой «Киндрэт» тема проклятья зашифрована в самоназвании вампиров – «киндрэт» (от англ. kin – «родственники», «семья» и dratted – «проклятый»)[183]. В цикле присутствует и вариация мотива сделки с дьяволом: отдельные персонажи добровольно становятся вампирами ради любви тех, кто уже отказался от мира смертных и пожертвовал душой ради вечной молодости.

3. Мотиву *отказа от чудесного дара*: преодолевая испытания, протагонист приходит к пониманию, что должен рассчитывать только на собственные силы, а возможности, предоставляемые ему миром сверхъестественного, только мешают его развитию. Так, Перегринус Тис из «Повелителя блох» отказывается от волшебного стекла, которое помогало читать чужие мысли: «Преступление, безбожное преступление желать, подобно павшему ангелу света, сравнивать себя с вечной силой, которая читает в душах людей, потому что владеет ими»[184]. Также поступает и Кирилл из романа С. В. Лукьяненко «Черновик»: поверив к финалу произведения в собственные силы, добровольно отказывается от профессии функционала, наделяющей его сверхчеловеческой силой и позволяющей открывать двери в новые миры. Убивает свое тотемное животное безымянный герой романа А. Кима «Белка», думая, что эта смерть избавит его от всего звериного и поможет полностью реализоваться как человеку.

Романтическое миропонимание подразумевает особый взгляд на возможное, чей потенциал создавал множество вариантов дальнейшего развития событий[185]. Так, Новалис в 1794 г. писал Ф. Шлегелю:

---

[183] *Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н. В.* Киндрэт. Кровные братья. М.: Альфа-книга; Армада, 2007. С. 404.
[184] *Гофман Э. Т. А.* Повелитель блох // Новеллы. М.: Худож. лит., 1978. С. 321.
[185] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 27.

«Реальностью становятся вещи, которым лет десять тому назад было бы отведено место в доме сумасшедших философов»[186]. Эта идея одного из ярчайших представителей йенского романтизма находит свое продолжение в фэнтези, где персонажи идут гораздо дальше: не просто стремятся к гипотетически возможному, а достигают того, что кажется вообще невозможным, например воздействуют силой мысли на людей (В. Ф. Одоевский «Косморама»), чешут синего быка, который держит на спине вселенную (В. В. Орлов «Альтист Данилов»), управляют чужым разумом (М. и С. Дяченко «Цифровой, или Brevis Est»).

Новалис, Ф. Шлегель, Ф. В. Й. Шеллинг считали, что творческое начало, присущее человеку, сближает его с Создателем[187]. Источник творческого дара — хаотическое начало, преобразованное посредством авторской субъективности, т. е. искусство не имело *м и м е т и ч е с к и й* характер, а творилось заново из Ничего, подобно тому, как творит Господь. Тот же принцип при создании миров используют как авторы городского фэнтези, так и некоторые их герои (С. В. Лукьяненко «Черновик», М. Фрай «Лабиринты Ехо», М. и С. Дьяченко «Vita Nostra»).

Э. Т. А. Гофман и немецкие романтики не просто возродили приемы иронии и гротеска, но возвели их на полноценный мировоззренческий уровень. В понимании Ф. Шлегеля ирония была «формой парадоксального», «всем хорошим и великим одновременно»[188]. Ирония как синтез бытового и сверхъестественного позволяла, согласно замечанию Н. Я. Берковского, «посрамить и низшие силы жизни, и вышедшие к ним на встречу высшие»[189].

[186] *Romantiker-Briefe* / Hg. von Fr. Gundelfinger. Jena: Eugen Diederichs, 1907. S. 148–149.
[187] *Левочский С. С.* Символ ночи в немецком романтизме // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2016. № 2. С. 92.
[188] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 283.
[189] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 463.

Гротеск в романтизме также обладал сходной спецификой: «построенный на безудержной фантастике, максимально эффективен» за счет «оттенения точно воспроизведенной бытовой средой»[190].

Идя в русле этой традиции, городское фэнтези создает гротескный мир, в котором в реалиях современной читателю жизни живут оборотни, маги, ожившие мертвецы – фольклорно-мифологические персонажи, являющиеся плодом фантазии дорационального мышления. Эти герои гротескны, т. к. имеют два плана выражения – сакральный и профанный: их власть над силами природы идет в противовес их исключительно бытовому, глубоко филистерскому поведению.

Проиллюстрируем данный тезис с помощью обращения к образам богинь судьбы из романа О. Кожина «Охота на удачу», которые, с одной стороны, отмеряют нити человеческой жизни, а с другой – предаются безудержному чревоугодию в провинциальном ресторане, заставляя платить по счету вынужденного пригласить их смертного: «Судицы явно ни в чем себе не отказывали. От выделенной жирным итоговой суммы Герке поплохело. Если бы не жгущий карман кошелек, набитый банкнотами, Воронцов вряд ли смог бы уплатить по счету, даже продай он обе почки»[191].

В этом же произведении мы видим демоницу, скрывающуюся под личиной продавщицы мороженного: «Под бело-оранжевым зонтом лузгала семечки дородная тетка в фирменном халате молокозавода. <...> Подавшись вперед, она навалилась на холодильник <...> и улыбнулась. В представлении тетки эта улыбка должна была быть широкой и радушной. Вот только поверить в ее искренность мешали кривые зубы да застрявшие между ними черные скорлупки семечек»[192]. Мы также встречаем сборщика энергии удачи,

[190] *Тертерян И. А.* Романтизм: [Литературы Западной Европы первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983–1994; 1989. Т. 6. С. 26.
[191] *Кожин О.* Охота на удачу. М.: АСТ, 2014. С. 237.
[192] Там же. С. 31.

в обычной жизни играющего роль сошедшего с ума «заросшего полуседого бомжа»[193].

Сам факт прихода фантастического в жизнь персонажей романтиков и Э. Т. А. Гофмана носит внезапный характер. К примеру, прекрасная сказочная принцесса Гамахея вдруг бросается в объятия Перегринуса Тиса («Повелитель блох»), а одаренная надчеловеческой мудростью блоха вручает герою волшебное стекло, с помощью которого можно читать чужие мысли. Появление в тексте элемента чудесного значительно ускоряет скорость развития событий: если прежде жизнь героя была размеренной, и автор делал акцент исключительно на самых важных событиях, то теперь происходящее напоминает ускоренную съемку, т. е. повествование приобретает кинематографический характер. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем и в произведениях, реализующих компоненты поэтики городском фэнтези: в начале романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова поэт Иван Бездомный преследует по Москве Воланда и его свиту: «тройка мигом проскочила», «не успел поэт опомниться», «с великой ловкостью ввинтился на ходу в автобус, летящий с Арбаткой площади»[194]; Константин Алексеев из «Нюансеров» Г. Л. Олди неожиданно наследует квартиру от незнакомой ему гадалки, а приехав на место, не только вовлекается в круг людей, умеющих менять будущее, но буквально за несколько дней и сам осваивает данное умение.

Романтики нередко изображали «ночные стороны природы»[195] («Гимны к ночи» Новалиса, «Ночные рассказы» Э. Т. А. Гофмана). В их видении ночь символизировала бесконечность потустороннего, альтернативную сторону привычного мира. Герой такого произведения тоже стремился в бесконечность: «И проходят по земле романтические странники <...> влекомые какой-то чужой силой. <...> Их цель — это призрак, <...> потому что нет последнего удовлетворения и не вместить бесконечного до

[193] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 36.
[194] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Минск: Ураджай, 1988. С. 316.
[195] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 467.

конца»[196]. Мотив *странствования* также заложен и в структуре фэнтезийного произведения. Но если, например, прохождение пути герою славянского фэнтези гарантирует счастливый финал, то в городском фэнтези ситуация может выглядеть иначе: герой возвращается домой, но его победа над злом либо носит временный характер, либо не происходит вообще. Такой подход соответствует философской концепции Ф. В. Й. Шеллинга, согласно которой зло обладает онтологическим статусом и «есть лишь более высокая потенция действующей в природе основы»[197], т. е. мир зиждется на антиномии Добра и Зла, которые могут существовать только в единстве вечного противоборства.

Романтический уход в бесконечное также может осуществляться благодаря погружению в онейросферу. По словам Ф. В. Й. Шеллинга, «действия людей в высшей степени будничны, и разве что их сновидения подчас представляют некоторый интерес»[198]. Сновидения позволяют сознанию художника создавать множество иных вселенных: «Ночь открывает взору бессчетные миры»[199]. Онейросфера становится источником вдохновения и для авторов городского фэнтези. Так, весь цикл повестей М. Фрая «Лабиринты Ехо» строится вокруг снов главного героя: сначала ему снится фантастический город Ехо, потом он физически перемещается в мир этого сновидения (об этом подробнее мы скажем ниже).

В онейропространстве, создаваемом Э. Т. А. Гофманом, также можно выделить мотив *безумия*[200], причем им страдают как люди, так и сверхъестественные персонажи – привидения. Кульминация трагической коннотации в случае с безумием героя в его посмертном состоянии обусловливается тем, что если живого человека смерть избавит от мучений,

---

[196] *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. С. 59.
[197] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 124.
[198] *Бонавентура (Ф.-В.-Й. Шеллинг).* Ночные бдения / Пер. с нем. В. В. Микушевича. М.: Наука, 1990. С. 17.
[199] *Young E.* The Poetical Works of Edward Young / E. Young. London: Bell and Daldy Fleet street, 1858. Vol. 1. P. 65.
[200] *Осьмухина О. Ю.* Специфика воплощения мотива безумия в творчестве Э. Т. А. Гофмана и Н. В. Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи: Сборник статей по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Н. Новгород: Нижегород. гос. пед.ун-т им. К. Минина, 2017. С. 108–114.

то в случае с мертвым героем от сумасшествия вылечиться нельзя (повести «Майорат» и «Игнац Деннер»).

В анализируемом субжанре безумные герои также встречаются достаточно часто, причем душевной болезни подвержены как протагонисты, так и второстепенные персонажи: Лугин в «Штоссе» М. Ю. Лермонтова, Иван Бездомный, Жорж Бенгальский и Мастер в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова, Иннокентий Лупетин из «Белки» А. А. Кима, Дуня Лоскутова из «Пирамиды» Л. М. Леонова, Миша Клёст из «Нюансеров» Г. Л. Олди.

В отдельных произведениях городского фэнтези обнаруживаются и творческое развитие образа мертвого сумасшедшего. В качестве примера возьмем образ Некрополита из романа О. Кожина «Охота на удачу»: священник, планирующий построить храм на месте капища вепсов, сходит с ума, объявляет себя мессией и основывает секту. Разъяренные таким развитием событий прихожане убивают его, но герой продолжает свое существование на границе между миром живых и миром мертвых, убивает подростков и мальчиков и превращает их в зомби, будучи при этом в полной уверенности, что покойные сами хотели вступить в ряды его «паствы»: «Когда ты безжалостно убила маленького Феофана <…> я долго не мог собраться. Искал утешения в объятиях моих новых деток. Подбирал всех без разбору, каждого принимал, никому не отказывая. И знаешь, со временем я понял, что большая семья – это даже лучше!»[201].

В романтизме ночное хаотическое начало противопоставлено космическому, дневному. В этом отношении появление «ночного» в городском фэнтези представляется вполне закономерным: сам город символизирует космос — организованное пространство, поэтому появление сверхъестественного, фантастического есть попытка раздвинуть границы привычного, внести в космос потенцию хаотического, т. е. творческого:

[201] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 165.

«Романтический взгляд бесконечно усложняет мир, делая сложность и многообразие главным качеством жизни и духа»[202].

Время в произведениях Гофмана часто носит двуплановый характер («Ночные этюды», «Эликсиры сатаны»): как время земной реальности – линейное, и как время сверхъестественного мира – мифологическое, замкнутое в кольцо, в котором ведется вечная борьба Добра со Злом. Причем бытовое время оказывается «частным проявлением времени сакрального»[203]. Согласно Ф. П. Федорову, данный факт определяет основную причину формирования трагической иронии в позднем романтизме: «Человек, погруженный в бытовое, историческое время <...> оказывается обреченным на неизменность; объявивший себя субъектом, оказывается лишь субъектом бытового времени <…> марионеткой вечности. Все это и делает неизбежным появление в позднеромантическом сознании такой категории, как судьба, ведущая к гибели»[204].

Ослепление обывательским, бытовым мешает увидеть сакральный мир вечного, поэтому чудак Перегринус Тис не помнит, что он царь волшебной страны по имени Сикакис («Повелитель блох»), обладающий могущественным талисманом, горожане знакомы с архивариусом Линдгорстом, но не знают, что под его личиной скрывается настоящий маг («Золотой горшок»). Постижение природы вечного мира обычно происходит у Гофмана только к финалу произведения, тогда же наступает и понимание свойственной ему мифологичности[205]. Однако эта истина делается доступной только некоторым героям. Близкую ситуацию мы обнаруживаем и в городском фэнтези: известный промышленник Константин Алексеев из «Нюанссеров» Г. Л. Олди узнает, что он относится к группе так называемых

[202] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. С. 94.
[203] Там же. С. 92.
[204] *Федоров Ф. П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 92.
[205] *Михайлова А. Ю.* Берлин в изображении Э. Т. А. Гофмана-новеллиста // Вестник Чувашского университета. 2010. № 1. С. 287.

нюансеров – людей, обладающей способностью программировать будущее путем перемещения предметов. К финалу романа герой полностью осваивает новые навыки и начинает сам активно преобразовывать бытовое время в мифологическое, вечное. В романе Г. Л. Олди «Свет мой, зеркальце» после перемещения своим двойником из Харькова в фантастический мир Зазеркалья писатель Борис Ямщик знакомится с демонами, пожирающими человеческие души, помогающими ему вернуться обратно, но знания о потустороннем мире герой не утрачивает. Более того, они помогают ему пересмотреть свою жизнь в реальном мире.

Прозаики романтического направления систематически обращались к теме *двойника*. По словам Е. В. Новиковой, применительно к Э. Т. А. Гофману она воплощается как на уровне персонажей, так и на уровне романтической раздвоенности сознания одного героя[206], благодаря чему исследовательница выделяет несколько видов двойничества (мы упомянем только тех, которые позднее будут использованы в городском фэнтези):

4. Герой, который отказывается от романтически-возвышенной составляющей своей жизни в пользу бытового (Бальтазар из «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», Ансельм из «Золотого горшка»). Аналогично и Кирилл из романа С. В. Лукьяненко «Чистовик» отказывается от своей сверхъестественной природы, обеспечивающей его умением перемещаться между мирами. Ивга Старж из цикла «Ведьмин век» М. и С. Дяченко приносит в жертву свое альтер эго – Великую Матерь ведьм ради того, чтобы на Земле не случилась вселенская катастрофа, и ведьмы не убили всех людей.
5. Подмена одного героя другим: несмотря на то, что на протяжении всей новеллы «Повелитель блох» Перегринус Тис мечтает жениться на прекрасной принцессе Гамахее, в финале он находит свое счастье с дочерью бедного переплетчика; Вероника из «Золотого горшка» собирается выйти

[206] *Новикова Е. В.* Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э. Т. А. Гофмана [Электронный ресурс]. URL: http://human.snauka.ru/2014/11/8202 (дата обращения: 20.01.2021).

замуж за студента Ансельма, но выходит за знакомого своего бывшего жениха и становится надворной советницей Геербранд, т. е. автор дает понять, что девушке нужен был не столько сам Ансельм, сколько возможные перспективы его будущего положения в обществе. Меняют одних героев на других М. и С. Дяченко в романе «Долина совести»: главный герой по имени Вадим, умеющий сверхъестественным образом привязывать к себе людей, отказывается от любви к своей однокурснице Анны и женится на Анжеле, обладающей таким же умением привязывать людей, как и он сам. Единственный друг и одноклассник Вадима Дмитрий Шило умирает, не пережив разлуки, когда тот оканчивает школу и уезжает поступать в московский вуз, но вместо него Вадим получает другого друга – Захара Богорада (сначала он нанимает его частным сыщиком, чтобы узнать о прошлом своей жены Анджелы). Таким образом, возникают пары двойников – Захар и Дмитрий, Анджела и Анна.

Анджела и Влад также являются парой двойников – своеобразной аналогией доктора Джекила и мистера Хайда: Анджела всю жизнь активно пользуется своим умением привязывать людей, выманивая у них деньги и убивая, в то время как Влад избегает любой возможности завести *узы* (курсив *М. и С. Дяченко*)[207], чтобы снова не стать причиной гибели людей, попавших в зависимость от его дара.

3. Замена живого человека куклой-автоматом (Клара замещается механической куклой Олимпией в «Песочном человеке»). Чаще всего романтики использовали мотив оживления, воплощенный в модификации сюжета о Пигмалионе и Галатее: влюбленный в автомат / куклу / статую был уверен, что перед ним человек[208] (А. фон Арним «Изабелла Египетская»,

[207] *Дяченко М. и С.* Долина совести. М.: Эксмо, 2007. С. 374.
[208] *Шумкова Т. Л.* Позднеромантическая ирония как ирония отрицания в романе Бонавентуры «Ночные бдения» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. Выпуск 3 (47). Серия: Гуманитарные науки (Филология). С. 66.

«Рафаэль и его соседки», Э. Т. А. Гофман «Песочный человек»), и мотив *омертвения*[209], объединенный с идеей нравственной деградации.

В городском же фэнтези преобладает образ куклы, выстраивающийся на семантике омертвения. В качестве примера снова обратимся к роману О. Кожина «Охота на удачу», в котором мотив превращения в куклу связан с мотивом наказания: души тех, кто не отдавал долги за проживание в местной гостинице, зашивались в кукольные тела: «Я уже начал создавать для вас удобное вместилище. – Швец любовно похлопал сухонькой ладошкой по заготовке [руки]. <...> Эту часть примерить можно прямо сейчас … Острие иглы вошли в тряпичную конечность, оттянуло ткань и вышло наружу. <...> Не веря своим глазам, Воронцов смотрел, как участок кожи на предплечье девушки натянулся, копируя состояние ткани. Из двух крохотных дырочек лениво сочились ярко-красные ниточки крови»[210]. В представленном эпизоде одновременно реализуется и мотива *двойника*: хозяин гостиницы, а по совместительству кукольник, использует приемы гомеопатической магии, выстраиваемой на принципе подобия[211]: похожая на человека кукла не только становится его копией, но сама претендует на человеческий статус.

Генезис образа такой куклы-двойника определяется фольклорным представлением об ожившем мертвеце или о зомби – существе, находящемся в лиминальном состоянии между жизнью и смертью. Следующий эпизод, в котором рассказывается о том, что главный герой должен забрать забытую дамскую сумочку из выставочного зала перевозного кукольного музея, подтверждает данную гипотезу: «Куклы все так же стояли, сидели и лежали на своих местах, навечно застывшие в глупых неудобных позах. Ничего нового … кроме глаз. То, то прежде Герка принимал за искусно раскрашенные стекляшки, оказалось настоящими живыми глазами! И все эти

[209] *Гиппиус В. В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридлендер. М., Л.: Наука, 1966. С. 303.
[210] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 197.
[211] *Фрезер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М.: АСТ: АСТ Москва; Харвест, 2010. С. 16.

разноцветные глаза с непередаваемой мукой следили за юношей — обезумевшие от заточения, одиночества и однообразия. Мечтающие о смерти. <...> Теперь Герка знал, что библиотечных кукол набивают не ватой и опилками[212].

Причиной страха, который герой испытывает в выставочном зале, является не что иное, как то, что «возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы»[213]. Негативные переживания Германа обостряются также из-за того, что данный эпизод предваряется детскими воспоминаниями об обязательном для всех школьников города посещении данной, казавшейся крайне скучной, выставки. Теперь же давно знакомое, надоевшее, вдруг превращается в «образ мертвого движения»[214]. Внешний вид хозяина гостиницы, а по совместительству директора библиотеки и кукольника, также соответствует старой гротескной марионетке: «… невзрачный человечек. <...> Огромная, отполированная временем лысина поднялась, и в посетителей нацелился чуть менее огромный мясистый нос, испещренный разветвленными сеточками лопнувших капилляров. Обвисшие бульдожьи щеки разошлись в улыбке, демонстрируя редкие стершиеся зубы, настолько старые, что казалось, их удерживают только связующие звенья из золотых коронок и мостов»[215]. Мотив *омертвения*, передаваемый через образ марионетки, разрастается до масштаба лейтмотива в цикле Р. В. Мельникова «Мертвые братства», в котором кланы оживших покойников не только превращают людей в себе подобных, но и как кукловоды управляют ими с помощью магических нитей: «Живая Нить изначально рассчитана на поддержание жизни в мертвяке. <...>

[212] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 218–220.
[213] *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 378.
[214] Там же. С. 379.
[215] *Кожин О.* Указ. соч. С. 194–195.

– А мертвяк, которого снимают с ниточки? – Он долго не живет. <...> Тело, лишившееся подпитки через Нить, становится падалью»[216].

С нашей точки зрения, приведенные примеры свидетельствуют о том, что городское фэнтези продолжает традицию изображения марионеток и автоматов, распространившуюся преимущественно в эпоху романтизма, однако писатели XXI в. акцентируют внимание на воспроизведении фольклорно-мифологического элемента, что позволяет полностью погрузить читателя в мистическое, тем самым исключая любое возможное рациональное объяснение происходящих событий.

6. Доппельгангер, воплощающий темную сторону человеческой души (Коппелиус у Натаниэля из «Песочного человека», граф Викторин и сумасшедший монах у Медарда из «Эликсиров сатаны»); Доппельгангер – «ночная личность» героя, занимающая его место, идентифицируется в романе Г. Л. Олди «Свет мой, зеркальце»: отражение из зеркала писателя ужасов Бориса Ямщика вылезает наружу, а Ямщика перекидывает в мир зазеркалья. Причем двойник вынуждает героя полностью пересмотреть свои взгляды на предыдущую жизнь в реальном мире: Борис не любит не только свою жену, но и испытывает отвращение ко всем людям в принципе. Говорящим является тот факт, что у пары нет детей, и нет не потому, что кто-то из них бесплоден, а потому, что Ямщика дети вообще никогда не интересовали. В свою очередь, двойник искренне заботится о супруге Ямщика, т. е. усиленно демонстрирует Борису, каким мужем он должен бы быть. Возвращаясь из зазеркалья, Борис пытается соответствовать уровню, заданному двойником, однако это получается только отчасти. Таким образом, двойник оказывается носителем темного начала только по отношению к главному герою, тогда как по отношению к другим он демонстрирует лучшие, чем у самого Бориса, качества.

[216] *Мельников Р. В.* Война без победителя. М.: Астрель, 2012. С. 232.

В своей классификации двойничества Е. В. Новикова не рассматривает образы двойников, объединенных по тематически-функциональному принципу, существующие параллельно, имеющие равнозначное значение. Таких героев мы в изобилии обнаруживаем в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

1. Иешуа Га-Ноцри и Мастер связаны *темой жертвенности, трагической судьбы*: оба становятся жертвами доминирующего политического строя и свойственной ему тоталитарной идеологии.
2. Ивана Бездомного (Ивана Николаевича Понырева) и Левия Матвея объединяет *тема ученичества*: Бездомный – единственный ученик Мастера, выслушивающий его наставления в клинике для душевнобольных, он также одновременно ученик Воланда (тот выступает в качестве преподавателя истории, рассказывая ему о взаимоотношениях Иешуа и Понтия Пилата), Левий Матвей – единственный ученик Иешуа.
3. Иуду, Алоизия Могарыча и барона Майгеля объединяет *тема предательства:* один повинен в смерти Иешуа Га-ноцри, второй пишет донос на Мастера, ставший причиной его несчастий, третий даже на балу у сатаны пытается шпионить в пользу НКВД.
4. Наташу, Геллу, Низу связывает *тема демонического* и *тема служения:* Наташа пользуется чудесным кремом Маргариты и превращается в ведьму, Гелла – заложная покойница и вампир (ее имя взято писателем[217] из статьи «Чародейство», представленной в словаре Брокгауза и Эфрона[218], где было сказано, что на греческом острове Лесбос так называли безвременно умерших девушек, которые становились вампирами), Низа, в которую влюблен Иуда, предает его смерти (как предполагает В. Бегичева, из мести за

[217] Гелла // Булгаковская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://www.bulgakov.ru/g/gella/ (дата обращения: 07.07.2021).
[218] *Обнорский Н. П.* Чародейство // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. Санкт-Петербург: Изд-во Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон. Т. XXXVIII. 1903: Цензурный комитет – Человек. С. 394.

смерть близкого человека[219]). Наташа – домработница Маргариты, Гелла – верная служанка Воланда («расторопна, понятлива, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать»[220]), Низа – с одной стороны, русифицированная форма греческого имени Ниса – «женщина из Нисы», которое обычно давалось рабыням, с другой – это имя получали те, кого родители посвящали умирающему и воскресающему богу Дионису, покровительствовавшему плодородию и виноделию[221]. По мнению В. Бегичевой, Низа и ее приятельница Энанта (чье имя также носит теофорный характер и связано с Дионисом: греч. «виноцветная» от *ойно* – «вино» и *анфе* – «цвет») были служительницами запрещенной в Ершалаиме секты[222]: первой предавая Иуду, она опережает его гипотетическое предательство, которое могло бы ее настигнуть в случае продолжения проявления неуступчивости к его ухаживаниям.

Еще один тип, который у Гофмана не встречается, – двойник-животное, обнаруженный нами в романе М. и С. Дяченко «Пещера», в котором все герои раз в неделю во сне оказываются в мире Пещеры, где каждый превращается в какое-либо животное: хищника (сааг, схруль) или жертву (сарна). Соответственно, хищники пожирают своих жертв, благодаря чему в реальной дневной жизни царит мир.

Очевидно, что традиции романтической «ночной сферы» в городском фэнтези существенно расширяются: онейрические мотивы, образы мертвецов, традиционно фигурирующие в готических романах, не только однократно встречаются в отдельных произведениях, но порождают самостоятельные циклы: романы о вампирах (А. Пехов, Е. Бычкова,

---

[219] *Бегичева В.* Низа //Наука и религия [Электронный ресурс]. 2013. Ноябрь. URL: http://xn---7sbanjsbkmo1b6a7m.xn--p1ai/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2/%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C-2013/2621-2/ (дата обращения: 07.07.2021).

[220] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 525.

[221] *Лосев А. Ф.* Дионис // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Рос. Энциклопедия, 1997. Т. 1. А – К. С. 380.

[222] *Бегичева В.* Низа... URL: http://xn---7sbanjsbkmo1b6a7m.xn--p1ai/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2/%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C-2013/2621-2/ (дата обращения: 07.07.2021).

Н. Турчанинова), оживших мертвецах (Р. В. Мельников), повести о живущих во Вселенной, приснившейся герою (М. Фрай).

Создаваемый Гофманом романтический герой в рецепции городского фэнтези значительно трансформируется: если персонаж выбирает сверхъестественный мир, то его погружение не отягчено, как у Э. Т. А. Гофмана, профанно-бытовой составляющей; если же он делает выбор в пользу обычной реальности, как, например, происходит с героем «Черновика» С. В. Лукьяненко или «Охоты на удачу» О. Кожина, то он делает это, соизмеряясь со своим представлениям о долге, чести и своем личном высоком предназначении.

Подводя предварительный итог, вслед за Т. И. Хоруженко, отметим, что для «построения [фэнтези] важен не сюжет или герои, а собственно пространство, в котором и происходит действие»[223]. Исходя из этого утверждения, мы полагаем, что ***городское фэнтези*** *– это субжанр фэнтези, местом действия в котором является город. Его ключевыми признаками являются: идея двоемирия, позволяющая создавать новый иной сверхъестественный мир, обусловленный множеством фантастических посылок и встраивающийся в привычную реальность; наличие организующего композицию мотива Пути-дороги (герой совершает Квест внутри городского пространства и возвращается обратно, причем чужой мир сверхъестественного оказывается сильнее протагониста и лишь на время сдает свои позиции); присутствие неудовлетворенного жизнью протагониста, стремящегося к недостижимому идеалу; ориентированность на изображение идейно-нравственной проблематики.*

[223] *Хоруженко Т. И.* Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: Коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 395.

Генезис отечественного городского фэнтези, на наш взгляд, как и фэнтези вообще, с одной стороны, восходит к мифу, фольклорной волшебной сказке и рыцарскому роману, что определяется не только их общей принадлежностью к типу *фантастики мифологической,* восходящей к архетипам мифологического сознания с ее ключевыми доминантами волшебного, чудесного, тотемистическими и анимистическими представлениями, но и спецификой хронотопа, создающего в конечном итоге особую Вселенную, мотивами и образами, городским фэнтези заимствуемыми. С другой стороны, в отличие от других субжанров, городское фэнтези генетически связано с городским фольклором с его специфической системой персонажей (вампиров, домовых, демонов, призраков и т. д.), городским фэнтези широко тиражируемых, готическим романом (романом ужасов), традицией романтизма, по преимуществу, немецкого.

В городском фэнтези используются разработанные романтиками различные принципы создания двойников, но предлагаются и новые типы. К примеру, тип «животное-двойник» – alter ego персонажа, чей генезис обусловлен фольклорной волшебной сказкой. Отметим, что выстраиваемый Э. Т. А. Гофманом хронотоп находит продолжателей в городском фэнтези, где изображается двуплановое время: бытовое – сиюминутное, и сакральное – вечное, мифологическое, причем только избранным героям удается проникнуть в плоскость мифологического времени и тем самым получить контроль над временем бытовой реальности. Авторы городского фэнтези не просто воспроизводят принципы поэтики романтизма, но по-новому переосмысливают фольклорно-мифологическую традицию прошлого, создавая на ее основе новую модель фантастического мира.

1.2 Истоки городского фэнтези в русской словесности XIX в.

Е. М. Неёлов совершенно, на наш взгляд, справедливо замечает, что фэнтези как самостоятельный жанр сформировался именно в западной литературе[224], «однако анализ предыстории фэнтези в русской литературе XX века (до появления первых переводов Дж. Р. Р. Толкиена, убеждает, во-первых, что интересующий нас жанр в скрытом виде существовал в отечественной словесности давно, а во-вторых, типичными для нашей традиции являются две разновидности <…> фэнтези: славянская[225] и городская»[226]. Если говорить именно о субжанре городского фэнтези, то, по мнению В. Гончарова и Н. Мазовой, его истоки необходимо искать в городской литературе начала XIX в.[227] В текстах обозначенного периода превалируют фантастические произведения (чаще всего произведения малых форм – рассказы, повести), в которых сверхъестественное использовалось в качестве фона для изображения повседневности. В этих произведениях «появляется новый персонаж – тот самый маленький человек, не стремящийся к подвигам и славе, озабоченный лишь личным благополучием, но по-своему жаждущий романтики чудесного и запредельного»[228].

Итак, мы будем говорить о писателях, которых обычно причисляют к классикам. Однако, по мнению автора настоящего исследования, поэтика их

---

[224] Согласно распространенной точке зрения, фэнтези как самостоятельный жанр оформился после выхода романа Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» в 1954 г. См. об этом: *Карелин А.* Отцы-основатели современной сказки: поджанры фэнтези и лучшие зарубежные авторы [Электронный ресурс] // Мир фантастики 2003. № 3. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art255.htm (дата обращения: 11.07.2021); *Силантьев Р. А.* Теология вымышленных миров. К обоснованию новой научной дисциплины // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 3 (771). С. 182; *Срока М.* Фантастическая литература в Польше и в России [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник 2005. № 1. URL: http://slovorggu.ru/nfv2005_1_pdf/31Sroka.pdf (дата обращения: 11.07.2021).

[225] Подробнее о процессе становления данного субжанра см.: *Афанасьева Е. А.* «Демонологический» роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» как предвестник жанра «славянской» фэнтези // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2009. №2 (26). С. 89–95; *Сафрон Е. А.* «Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В. А. Левшина, М. И. Попова, М. Д. Чулкова) [Электронный ресурс] // Научный журнал КубГАУ 2011. № 73 (09). URL: http://ej.kubagro.ru/2011/09/pdf/21.pdf (дата обращения: 11.07.2021).

[226] *Неёлов Е. М.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. С. 46–47.

[227] *Гончаров В., Мазова Н.* Мифология мегаполисов // Если. № 9. 2004. С. 275.

[228] Там же.

отдельных произведений сходна с поэтикой текстов городского фэнтези. Речь пойдет о рассказе А. К. Толстого «Семья вурдалака» (1839), повести «Уединенный домик на Васильевском» (1829), написанной В. П. Титовым по сюжету А. С. Пушкина, повести «Записки домового» О. И. Сенковского (1835), повести «Портрет» (1835) Н. В. Гоголя, повести «Косморама» (1840) В. Ф. Одоевского, неоконченной повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» (1845).

В обозначенных произведениях были обнаружены следующие частотные мотивы и образы:

1. образ ожившего мертвеца / привидения / демона;
2. мотив проклятого места;
3. мотив тайны;
4. онейрический мотив (сон, галлюцинация).

Особо подчеркнем тот факт, что указанные произведения были написаны авторами, которые себя фантастами не считали. Более того, на тот период времени термин «городское фэнтези» еще не существовал, поэтому анализируемые рассказы и повести можно рассматривать исключительно в качестве предвестников будущего субжанра.

В круг анализа предшественников городского фэнтези попадают Александр Сергеевич Пушкин и Владимир Павлович Титов с повестью «Уединенный домик на Васильевском», предлагающие своим читателям выразительный и трагичный образ демона. Известно, что план произведения был составлен А. С. Пушкиным в 1828 г. и она должна была стать первой в числе петербургских повестей[229]. Кроме того, среди документов поэта существует план, озаглавленный «Москва в 1811 г. …» («<Влюбленный бес>», май 1821 – октябрь 1828), который содержит общие с «Уединенным домиком на Васильевском» мотивы и образы: влюбленный бес, дьявольское

[229] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. / Под общ. ред. В. В. Григоренко и др.; вступ. ст. В. Э. Вацуро. М.: Худ. лит., 1974. Т. 1. С. 384.

искушение (?), девушка, живущая с престарелой матерью и т. д.[230], тем не менее А. С. Пушкин так и не нашел время на реализацию своего плана[231]

Согласно А. П. Керн, будучи в гостях у Карамзиных, поэт «рассказал сказку про Черта, который ездил на извозчике на Васильевский остров. Эту сказку с его же слов записал некто Титов и поместил, кажется, в “Подснежнике”»[232]. В 1829 г. В. П. Титов опубликовал эту историю в альманахе «Северные цветы» под псевдонимом Тит Космократов, сопроводив следующим комментарием: «В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове»[233].

В центре сюжета – любовный треугольник: за благосклонность юной и набожной Веры сражаются демон Варфоломей и молодой прожигатель жизни картежник Павел. Об истинной природе Варфоломея автор напрямую читателю ничего не сообщает, но может догадываться: «его никогда не видали в православной церкви»[234], он смог рассказать, гадая старой вдове на картах, «такие тайны жизни и кончины покойного сожителя, которые почитала Богу да ей одной известными»[235], при первой же встрече внушает Вере чувство необъяснимого страха. В порыве ссоры Павел обличает его, не догадываясь об истинном значении произнесенного им вопроса: «Может ли ангел [о Вере] любить дьявола?»[236]. Говоряща и этимология имени этого

[230] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. С. 386, 517.
[231] *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. 1960. Т. 3. С. 122.
[232] *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 384.
[233] *Томашевский Б. В.* Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1979. Т. 9: История Петра. Заметки о Камчатке. С. 383.
[234] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840): Сб. произведений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 190.
[235] Там же. С. 192–193.
[236] Там же. С. 197.

персонажа: на иврите оно произносится как Бар-Толмай, т. е. «сын дерзновения»[237].

А. С. Ефимов настаивает на том, что сюжет повести носит ярко выраженный готический характер. Подобный сюжет образуется из четырех компонентов: «”Ключ – Замок – Дверь – Сокрытое”. “Ключ” – персонаж, основная функция которого – раскрыть тайну. [В данной ситуации – это Павел, не знающий что Варфоломей – бес.] “Замок” – персонаж-злодей (герой-имморалист) – хранитель тайны, препятствие на пути “Ключа” [сам Варфоломей]. “Дверь” – непосредственно образ страшной тайны, “туманное” (интригующее и пугающее) представление о ней [тайна о демонической сущности Варфоломея]. А “Сокрытое” за “Дверью” – жертва (как правило, нечто содеянное героем-имморалистом)» [влюбленная Вера, ставшая жертвой своей слепоты, и ее мать][238].

В самом названии повести отражена одна из основных проблем романтической личности – «уединение» (одиночество)[239], выраженное как в духовной, так и в физической изолированности героя от социума (богобоязненность и нравственная чистота Веры создают между ней и Павлом непреодолимое препятствие; дом, где она живет с матерью, располагается на Васильевском острове, т. е. в месте, изолированном от остального Петербурга Невой).

В повести весь Петербург становится проклятым местом: здесь строит козни черт-соблазнитель, который ради любви смертной девушки даже готов приблизиться к храму, т. е. пойти против своей природы[240]; сюда «приехала из чужих краев»[241] графиня-бесовка, организующая вечера, на которых

[237] *Флоренский П.* Имена. СПб.: Авалонъ, Азбука-классика, 2007. С. 76.
[238] *Ефимов А. С.* «Тайны современного Петербурга» В. П. Мещерского и «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова и А. С. Пушкина // Litera. 2020. № 1. С. 129.
[239] *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве для друзей искусства // Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 165; *Васинева П. А.* Проблема одиночества в духовном измерении романтизма // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 4 (232). С. 94.
[240] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 192.
[241] Там же. С. 194.

приглашенные демоны играют в карты на человеческие души. Немаловажен тот факт, что и действие в «Уединенном домике на Васильевском» происходит зимой, когда, согласно народным представлениям, природа временно «умирает», и силы зла обретают особую власть над человеком[242].

Бес в повести выполняет функцию мнимого помощника: подаренное им богатство только стимулирует расточительность молодого человека. Этот сюжетный ход, а также общность отдельных мотивов («бесовское золото», «адский хохот») заставляет И. П. Смирнова сделать вывод о том, что «Уединенный домик на Васильевском» имеет параллели с древнерусской «Повестью о Савве Грудцыне»[243].

Как уже было упомянуто, в повести фигурируют и другие представители сверхъестественного мира: графиня-бесовка, ее гости и извозчик-мертвец. С точки зрения русского фольклора, появление женского персонажа, «сопровождающего» черта, вполне закономерно: согласно народным поверьям, черти охотно вступали в брак как с себе подобными, так и с ведьмами, от которых имели многочисленное потомство[244].

С графиней Павла знакомит сам Варфоломей, чтобы отвлечь его внимание от Веры. Попадая к ней в дом, Павел видит гостей, которые производят на него странное впечатление, как будто они пытаются что-то скрыть под одеждой: «Несколько пожилых людей, которые отличались высокими париками, шароварами огромной ширины и не скидывали перчаток весь вечер»[245]. Их истинную инфернальную природу обнаруживает спор, возникший по ходу карточной партии: «Смотрите, – сказал один графине, запыхавшись от гнева, – я даром проигрываю несколько сот душ, а он… – Вы хотите сказать – несколько сот рублей, – прервала она с

[242] *Кузьмина А. А.* Представления о холоде в фольклорной картине мира якутов // Научный диалог. 2020. № 4. С. 191.
[243] *Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние. 1979. Т. 9. С. 207–209.
[244] *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. Спб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг. 1903. С. 8.
[245] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 194.

важностью. – Да, да… я виноват… я ошибся, – отвечал спорщик, заикаясь и посматривая на юношу»[246].

В поэтике фэнтези провозглашаются традиционные нравственные ценности: вера в справедливость, ценность человеческой жизни, честность, неприятие жестокости и т. д.[247], поэтому при анализе любой ее жанровой разновидности необходимо учитывать воспитательные функции того или иного произведения. Назидательный характер анализируемой повести выражается через онейрический мотив: перед свиданием с прекрасной графиней юноше снятся сны, предупреждающие об опасности, которую несет выбранный им безнравственный путь: «Перед ним возвышались два цветка, дивные красками; но лишь только касался он стебля, желая сорвать их, вдруг взвивалась черная, черная змея и обливала цветки ядом. То смотрел он в зеркало прозрачного озера, на дне которого у берега играли две золотые рыбки; но едва опускал он к ним руку, земноводное чудовище, стращая, пробуждало его»[248]. Однако Павел призыв своего подсознания игнорирует.

Свидание с графиней прерывает некто неведомый, желающий видеть Павла, но когда молодой человек выходит на улицу, оказывается, что незнакомец уже ушел. Павел бросается вслед за ним и в итоге обнаруживает себя на окраине города, а извозчик, в сани к которому он садится, «показал ему лицо мертвого остова, и когда это лицо, страшно оскалив челюсти, произнесло невнятным голосом: “Потише, молодой человек, ты *не со своим братом* связался”»[249]. Факт повторения скелетом-извозчиком фразы, которая ранее была произнесена Варфоломеем, указывает на тесную связь этих образов. В контексте христианской традиции такое совпадение отнюдь не случайно: как замечает И. В. Климова, черти, которые изначально были падшими ангелами, отправлялись дьяволом за человеческими душами, т. е.

[246] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 199.
[247] См. об этом: *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора в романе В. В. Орлова «Аптекарь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, Вып. 9. С. 51–52.
[248] *Титов В. П.* Указ. соч. С. 199.
[249] Там же. С. 201.

«несли людям смерть, и <…> являлись ангелами смерти, двойниками и дублерами скелетов. <…> Таким образом, Люцифер и Смерть, черти и скелеты переплетались, взаимозаменяя друг друга»[250]. Правомерность этой концепции подтверждается и одинаковым эффектом от крестного знамения, производимым на демонических персонажей повести: «Несчастный юноша только и имел силу сотворить знамение креста. <…> Тут санки опрокинулись, раздался дикий хохот, пронесся страшный вихрь; экипаж, лошадь, ямщик – все сравнялось со снегом, и Павел остался один-одинехонек за городскою заставою»[251]. Можно предположить, что демонический извозчик везет героя не просто за город, но пытается переместить Павла непосредственно за границу мира живых людей – в инфернальный потусторонний мир, в преисподнюю.

Варфоломей также проявляет свою демоническую сущность за счет того, что избегает осеняющих себя крестом или упоминающих имя Бога: «Она, дрожа, перекрестилась. Варфоломей поспешно отошел»[252], [Вера]: «Царем небесным заклинаю вас, не оставьте матушку умереть без покаяния. <…> Что тогда происходило в Варфоломее? Глаза его катались, на лбу проступал пот, он силился что-то сказать и не мог выговорить»[253].

Апогей конфликта с бесовскими персонажами связан с мотивом *замутнения сознания* и перемещения героя в пространстве: при ссоре с Варфоломеем Павел ощутил сильный удар, который нанес ему некто невидимый, а после того, как ямщик-скелет вывез Павла за город, тот неведомым образом оказался дома и впал в состояние продолжительного нервного припадка.

Э. В. Померанцева, анализируя отдельные аспекты фольклорного образа черта, говорит о том, что набор выполняемых им функций гораздо

---

[250] *Климова И. В.* Мотив «пляски смерти» и образ черта в мистериях позднего средневековья // Культура. Искусство. Образование: Актуальные проблемы. М.: Московский пединститут. 1996. С. 41.
[251] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевком. С. 201–202.
[252] Там же. С. 193.
[253] Там же. С. 204.

шире, чем у других духов стихий, что мы можем наблюдать и на материале данной повести[254]: Варфоломей обольщает Веру, выманивает из города Павла и соблазняет его на совершение дурных поступков. Однако, несмотря на разнообразие функций беса, по замыслу писателя, являющегося носителем христианского мировоззрения, главная цель демонического существа остается неизменной – это получение человеческой души.

Поддавшись обаянию зла, Вера влюбляется в Варфоломея, однако ее чистая душа не может принять его дьявольскую греховную природу. Осознав его истинную сущность, девушка произносит: «Да воскреснет Бог! И ты исчезни, окаянный»[255]. Отвергнутый демон устраивает пожар в их доме, а Вера умирает.

В «Уединенном домике на Васильевском» присутствует романтический мотив *двойничества*, реализующийся благодаря парности образов графини и Веры, Павла и Варфоломея, Варфоломея и извозчика-скелета: «Бес, пытаясь соединиться с людским миром, губит невинное существо, от которого добивался любви; крах терпят и старания Павла покорить графиню-чертовку. <…> Павел предается рассеянной жизни, итогом которой становится увлечение морочащей его графиней, но одновременно связан и с добродетельной Верой. Варфоломей не только наставник Павла, но и лицо, которое само нуждается в помощи»[256], чтобы сблизиться с предметом своей страсти.

Этический уровень повести реализуется через тему наказания: герой, вступающий на путь зла, вынужден расплачиваться за свои преступления. В. П. Титов наказывает всех, кто идет против нравственных норм и поддается очарованию беса Варфоломея. Мать Веры «считалась за дурную женщину»[257], поэтому ее душа достается силам Зла: во время ссоры с

[254]*Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. С. 121.
[255] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 206.
[256]*Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне». С. 213.
[257] *Титов В. П.* Указ. соч. С. 207.

женихом Вере «привиделось, будто две струи огня текут из его глаз, и будто покойница <…> приподнимает голову с мукой неописанной и иссохшею рукою машет ей к Варфоломею»[258]; «один полицейский капрал из молодцов задумал было ворваться в комнаты, дабы вынести труп, но пробыл минуту и выбежал в ужасе; он рассказывал, будто успел уже добраться до спальней и только что хотел подойти к одру умершей, как вдруг спрыгнула сверху образина сатанинская»[259]. Вера винит себя в смерти матери, поэтому только уход из жизни кажется ей единственно возможным средством искупить свои грехи: «Я отцвела мой век; скоро примет меня могила, и там Бог милосердный, может быть, пошлет мне прощение и спокойствие»[260]. Павел, позволяющий бесу снабжать себя деньгами, сходит с ума и умирает в отдаленном имении в полном одиночестве. Факт безумия героя, начинающегося еще с факта припадка после поездки с извозчиком-скелетом, позволяет говорить о том, что сюжет повести является поливариантным (моделирующими), т. е. позволяющим интерпретировать происходящее с разных точек зрения[261]. По мнению автора настоящего исследования, в основе поливариантных сюжетов лежит прием, названный Э. В. Вацуро «двойной мотивировкой», при котором «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах, и читателю подсказывался выбор – обычно в пользу второго»[262]. Применительно к русской литературе эта традиция как раз таки получила распространение среди авторов фантастических повестей начала XIX в. (К примеру, аналогичную ситуацию мы наблюдаем в «Портрете» Н. В. Гоголя, «Штоссе» М. Ю. Лермонтова и в «Космораме» В. Ф. Одоевского.) Часто в основе «двойной мотивировки»

[258] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 206.
[259] Там же. С. 207.
[260] Там же. С. 208.
[261] *Николаев А. И.* Классификация сюжетов [Электронный ресурс] // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011 URL: http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/классификации-сюжетов/ (дата обращения: 02.06.2021).
[262] *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 248.

выделяется тот или иной онейрический мотив, когда необычайное объяснялось галлюцинацией или сном героя, т. е. применительно к «Уединенному домику на Васильевском» мы не знаем, не было ли все произошедшее плодом галлюцинаций Павла[263].

С темой наказания в повести также тесно сопряжена тема игральных карт. Герои фэнтезийных повестей используют карты в зависимости от гендерной принадлежности: мужчины – для игры, а женщины – для гадания. Не исключение и героини «Уединенного домика на Васильевском», «после обеда <…> занимаются <…> гаданием в карты – препровождение времени, которое и ныне в обыкновении у женщин»[264].

Считаем необходимым обратить внимание на то, что использование карт в подобных целях на период написания данной повести было относительно недавним нововведением: игральные карты стали использоваться для предсказания судьбы только в середине XVIII в.[265], а по другим данным, еще позднее – в начале XIX в.[266] Ситуация обстоит иначе, если речь идет о гадании в принципе, т. е. о том или ином способе узнать будущее, вне зависимости от используемых инструментов. Гадание, ворожба – традиционно женское занятие, подтверждение чему, как замечает М. Влад. Пименова, можно увидеть непосредственно в самом русском языке: слово гадалка не имеет эквивалента мужского рода[267]. Аналогичную ситуацию мы можем обнаружить, скажем, и в культуре скандинавов, где ворожба, ориентированная на состояние транса («сейд»), считалась исключительно женским занятием, обращение к которому для мужчины считалось

[263] *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы // Гуманитарные научные исследования [Электронный ресурс]. 2016. № 11. URL: https://human.snauka.ru/2016/11/17197 (дата обращения: 19.06.2021).
[264] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 189.
[265] *Даммет М.* История игральных карт // Этнографическое обозрение. № 3. 1996. С. 56.
[266] *Пыляев М. И.* Азартные игры в старину // Пыляев М. И. Старое житье: очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1897. С. 34.
[267] *Пименова М. Влад.* Реликты древнего сознания, сохраненные в языке // Образ мира в зеркале языка: Сб. научных статей / Отв. соред. В. В. Колесов, М. Влад. Пименова, В. И. Теркулов. М: ФЛИНТА, 2014. С. 179.

позорным[268]. Именно такое табу нарушает в «Уединенном домике на Васильевском» Варфоломей, когда помогает матери Веры разобраться с выпавшим ей раскладом. Рассказывая старухе события из ее прошлого, никому, кроме нее и покойного супруга неизвестные, Варфоломей обнаруживает свою нечеловеческую, демоническую природу: «Холодный пот проступил на морщинах лица ее, седые волосы стали дыбиться под чепцом; она, дрожа, перекрестилась. Варфоломей поспешно отошел»[269]. Невольная реакция на крестное знамение должна была стать для женщины предостережением, однако она попадает под «очарование Зла», как Вера и Павел, игнорируя грядущую опасность.

Истина о бесовской природе Варфоломея раскрывается перед читателями благодаря заключительной фразе автора, чей тон не лишен определенной доли иронии: «Откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела, когда никто не просит их?»[270]. Таким образом, становится понятно, что «завуалированная (неявная) фантастика», когда, по словам В. Ю. Манна, «прямое вмешательство фантастических образов в сюжет <…> уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом»[271], к финалу повести перерастает в «безусловную», «чистую» которая, согласно К. Г. Фрумкину, является «сознательным, преднамеренным изображением вымышленных фактов»[272].

Некоторые черты поэтики городского фэнтези можно обнаружить и в рассказе А. К. Толстого «Семья вурдалака» (1839). (В данном исследовании его же повесть «Упырь» (1841) игнорируется по причине возможности объяснить сверхъестественные события психической болезнью главного

[268] *Флауэрс С. Е.* Гальдрабок: Исландский Гримуар [Электронный ресурс] / Пер. с англ. А. Блейз. URL: http://www.weavenworld.ru/books/C44/I427/P428 (дата обращения: 05.05.2021).
[269] *Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском. С. 193.
[270] Там же. С. 209.
[271] *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 57.
[272] *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. Москва: Едиториал УРСС, 2004. С. 14.

героя.) С помощью «Семьи вурдалака» А. К. Толстому удалось создать новую для русской культуры тему – тему вампиров, которая, постепенно обретая все большую популярность, вылилась в самостоятельный тематический вид городского фэнтези – романах о вампирах (Об этом более подробно мы поговорим в параграфе 3.3).

Рассказ был написан, когда А. К. Толстой совершал путешествие из Германии во Францию[273]. Написан он был на французском языке, на русский же был переведен уже после смерти автора и вышел в 1884 г., в первом номере журнала «Русский вестник». «Семьей вурдалака» читатели не заинтересовались. В целом свойственный А. К. Толстому мистицизм не был принят и критиками его времени. Например, в «Истории новейшей русской литературы (1891) А. М. Скабичевский писал: «Убеждения его поражают вас узостью формального пиэтизма, давящего вас как низенький потолок над головой. В мистицизме этом вы видите полное отсутствие самостоятельной мысли. Это <...> тот мистицизм <...> который ради подобострастной верности традициям, лишает иные образы присущей им поэтичности, если поэтичность эта как-то не согласуется с буквой догмата»[274].

Можно предположить, что читателей отталкивал не столько «мистицизм» А. К. Толстого, сколько свойственный человеческой природе страх, связанный непосредственно с образами самих вампиров, вызывающих ассоциации с внезапной насильственной смертью. Данный страх заставлял читателей игнорировать этическую составляющую рассказа: они не замечали, что писатель выступил не только как автор «литературы ужасов», но и как моралист, на примере своего героя показывающий возможный вариант развития событий для нарушителя нравственных законов[275].

---

[273] Здесь и далее об анализе «Семьи вурдалака» см.: *Сафрон Е. А.* А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 2 (79). С. 153–155.

[274] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. Санкт-Петербург: Типография газеты «Новости», 1891. С. 308; 409

[275] *Парфенов М. С.* Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело. 2013. № 18 (204) С. 10.

Очевидно, что маркиз Д'Юрфе поступает аморально: легко оставляет полюбившую его девушку в семье, которая уже наполовину превратилась в вампиров, т. е., по сути дела, бросает ее на верную смерть.

Фантастику данного произведения можно определить как «безусловную», а не «завуалированную». В пользу того, что перед нами «безусловная» фантастика, говорят слова самого главного героя, от лица которого и ведется повествование: «Мне известно лишь одно подобное приключение, но оно так странно и в то же время так страшно и так достоверно, что одно могло бы повергнуть в ужас людей даже самого скептического склада <...> и я был *свидетелем и участником* (курсив мой. – *Е. С.*) события»[276].

Сюжет рассказа выстроен с опорой на фольклорный образ «заложного покойника»[277], вурдалака, который покидает загробный мир, чтобы питаться кровью оставшихся в живых членов семьи. Во времена написания произведения лексема «вурдалак» относилась к категории неологизмов. Предполагают, что это слово стало широко употребляться после выхода стихотворения А. С. Пушкина «Вурдалак (Песни западных славян)». Название – искаженная форма от «вукодлак», «волколак», «вурколак» – названия оборотня в славянской мифологии[278]. Предположительно, этимологически лексема произошла от слияния названий медведя и волка (прус. tlok – «медведь», латыш. – lacis) и по структуре сходна с древними скандинавскими именами: Ulf-biorn (др.-исл.), Wulf-bero (древневерхненем.) По поверьям, после смерти волкодлаки превращались в упырей[279].

По долгу службы главный герой рассказа, маркиз д'Юрфе, отправляется в одну из отдаленных сербских деревень и останавливается в

[276] *Толстой А. К.* Семья вурдалака // На сон грядущий: Вып. 1 / Сост.: С. А. Прохатилова. СПб.: Лениздат, 1992. С. 7.
[277] *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. Москва: Индрик, 1995. С. 39.
[278] *Фасмер М.* Вурдалак // Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Изд. 2-е, Москва: Прогресс, 1986. Т. 1. А – Д. С. 365–366.
[279] *Иванов В. В., Топоров В. Н*. Волкодлак // Мифы народов мира: в 2 т. Москва: Рос. Энциклопедия, 1997. Т. 1. С. 242–243.

доме старика по имени Горча, ушедшего на поиски турецкого разбойника. Горча возвращается на исходе десятого дня. По возвращению становится ясно, что он стал вурдалаком, т. е. начал демонстрировать поведение, обычно свойственное нечистой силе: отверг приготовленную ему еду, отказался прочитать традиционную молитву перед трапезой, его не узнает его пес, а старик требует от сыновей, чтобы они пса убили[280].

Днем вурдалак Горша свободно входит в дом, однако ночью, когда приходит время охотиться, он оказывается за его пределами. Данный сюжетный ход позволяет А. К. Толстому реализовать в тексте известное народное поверье, согласно которому вампир должен быть приглашен в дом потенциальной жертвой. Так, малолетний внук становится жертвой своего дедушки-вурдалака: он уговаривает ребенка открыть для него окно, обещая втайне от родителей передать подарок. Таким образом, по аналогии с фольклорной традицией, двери и окна дома становятся воплощением границ между миром живых и миром покойников, но только собственное волеизъявление кого-то из живых персонажей может эти границы открыть.

По мнению Ф. Морозова, в рассказе мотив *кровососания* носит инцестуальный характер, т. к. Горча в качестве первой жертвы выбирает именно внука. Далее исследовательница продолжает: «Дедушка <...> ведет себя как классический насильник-педофил, соблазняя ребенка желанной игрушкой»[281]: «Я, милый <...> принес тебе маленький ятаган – завтра дам.

– Ты, дедушка, дай сейчас – ведь ты не спишь. <...>

– Бережет тебя отец. А тебе, значит, скорее хочется ятаганчик?

– Хочется, да только не здесь, а то вдруг отец проснется! <…> А давай выйдем, я буду умный, шуметь не стану.

[280] Подобное поведение свойственно сказочным персонажам-антагонистам, которые подменяют собой протагониста. Например, в сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» ведьма, оборотившись Аленушкой, требует от мужа, чтобы он зарезал козленочка, в которого был превращен Иванушка.

[281] *Морозова Ф.* Русский вампир в поле пола. Эволюция жанра // Библиотечное дело. 2013. № 18 (204). С. 24.

Мне словно послышался отрывистый глухой смех старика, а ребенок начал, кажется, вставать»[282].

Причину обращения русской литературы к теме инцеста М. Н. Климова видит в характерной русскому менталитету «убежденности в изначальной правоте отцовского, родового начала и его превосходства над молодым индивидуализмом»[283]. Для доказательства своих слов исследовательница ссылается на Г. Д. Гачева, который настаивает на том, что «"Эдипову сюжету" (сын побеждает отца) русская культура явно предпочитает "Рустамов сюжет" (отец убивает сына). <...> Это представление будет поколеблено лишь в XX в., в эпоху революций и Гражданской войны»[284]. Автор настоящего исследования имеет собственную точку зрения на этот счет и полагает, что мотив *кровососания* можно сравнить с мотивом *болезни*. Речь идет об уподоблении инфекционным заболеваниям, которым чаще всего подвержены люди с ослабленным иммунитетом – дети и пожилые.

Семья хочет уничтожить Горчу с помощью осинового кола, однако орудие оказывается бесполезным. В сербских, украинских и чешских поверьях кол также традиционно выступает в роли вспомогательного инструмента борьбы с вурдалаком: после вбивания кола в грудь ожившему покойнику, нужно либо отрубить ему голову, либо сжечь сам труп. Например, согласно чешскому преданию, в 1337 г. умерший пастух встал из могилы и начал охоту на односельчан. Когда вскрыли его могилу и всадили пастуху в грудь кол, он сказал: «С этой палкой мне еще лучше будет от собак отбиваться!»[285], после чего его тело сожгли. В 1345 г. умершую чешку, которую местные считали ведьмой, выкопали и пронзили грудь колом, однако она и после этого не прекратила свои нападения на прохожих[286].

---

[282] *Толстой А. К.* Семья вурдалака. С. 15.
[283] *Климова М. Н.* К истории «Эдипова сюжета» в русской литературе // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8 (59). С. 62.
[284] Там же.
[285] *Афанасьев А. Н.* Мифы, поверья и суеверия славян (Поэтические воззрения славян на природу): в 3 т. М.: Эксмо; СПб: Terra Fantastica, 2002. Т. 3. С. 546.
[286] Там же. С. 547.

В системе персонажей А. К. Толстого вампир – сугубо отрицательный персонаж. Во время превращения в вампира человек утрачивает человеческую природу (исключение – внешние антропоморфные признаки), поэтому пренебрегает законами нравственности, принятыми в человеческом обществе, в пользу чего свидетельствует финальная сцена погони семьи вурдалаков за маркизом д'Юрфе, в которой «невестка, тащившая за собой своих детей, швырнула ему [Горче] одного из мальчиков, а тот поймал его на острие кола. Действуя колом, как пращой, он изо всех сил кинул ребенка мне вслед. <...> Другого ребенка мне таким же образом кинули вслед, но он упал прямо под копыта лошади»[287].

Сближение темы семьи и темы вампиризма в тексте происходит, в том числе благодаря попытке автора приписать славянским вампирам стремление пить кровь преимущественно у родственников. В этом ряду исключение – главный герой: он попадает в круг потенциальных жертв только тогда, когда вступает в любовную связь с дочерью Горчи Зденкой (т. е. выступает в роли гипотетического супруга), и она начинает претендовать на него: «Ты дороже мне души моей, спасения моего! Погоди, погоди! Твоя кровь – моя! <…> Вижу одного тебя, одного тебя хочу»[288]. Тем не менее любовь, которую Зденка испытывает к Д'Юрфе, так сильна, что мешает ее полной трансформации в вампира, поэтому она сначала умоляет героя как можно быстрее уехать из деревни, а в сцене погони просит у любимого прощения: «Я уже себе не госпожа, надо мной – высшая сила, – прости мне, милый, прости!»[289]

При создании образа девушки А. К. Толстой ориентируется на фольклорный образ смерти-невесты: Зденка и опасна, и прекрасна одновременно, а после превращения в упыря она обретает не характерную ей ранее хищную сексуальность: «Мне между тем становилась постепенно

[287] *Толстой А. К.* Семья вурдалака. С. 29.
[288] Там же.
[289] Там же.

заметной та огромная перемена, которая с ней произошла. Ее былая сдержанность сменилась какой-то странной вольностью в обращении. Во взгляде ее, когда-то таком застенчивом, появилось что-то дерзкое»[290].

Защиту от прекрасной вампирши маркиз находит в традиционном для христиан символе – кресте: «Зденку я обвил руками с такой силой, что от этого движения крестик <...> который перед моим отъездом дала мне герцогиня де Граммон, острием вонзился мне в грудь. Острая боль, которую я ощутил в этот миг, явилась для меня как бы лучом света, пронизывающего все вокруг. <...> Мне стало ясно, что черты ее [Зденки] <...> искажены смертной мукой, что глаза ее не видят и что улыбка ее – лишь судорога агонии на лице трупа»[291].

Крест герой получает в подарок от равнодушной к нему герцогини де Грамон, которая, подобно дарителю из фольклорной волшебной сказки, вручает герою «волшебный предмет», который тот использует против возлюбленной-антагониста, желающей буквально вступить с ним в «кровное родство», т. е. высосать из маркиза кровь.

Подводя итог, обратим внимание на то, что, несмотря на почти столетнее игнорирование «Семьи вурдалака» как читателями, так и научным сообществом, роль А. К. Толстого в развитии отечественного фэнтези нельзя недооценивать: благодаря этому рассказу в А. К. Толстом можно видеть одного из зачинателей «вампирского» направления в литературе, мода на которое в современной культуре стремительно набирает обороты.

Тем не менее, хотя тема вампиризма в городском фэнтези впоследствии станет одной из ведущих, данное произведение можно рассматривать только в качестве предвестника субжанра: превалирование «страшного» в семантике рассказа сближает его с литературой ужасов, кроме того отсутствует главная особенность именно городского фэнтези – маркиз

[290] *Толстой А. К.* Семья вурдалака. С. 26.
[291] Там же. С. 27–28.

Д'Юрфе является носителем мышления горожанина, однако образ самого города как таковой в тексте отсутствует.

С точки зрения автора настоящего исследования, жанровая модель городского фэнтези формируется также благодаря Николаю Васильевичу Гоголю (1809–1852), в чьем творчестве, как и в судьбе, занимает особое место Петербург. По свидетельству его современников, после окончания Нежинской гимназии высших наук его «дорога лежала на Москву, но Гоголь ни за что не хотел проезжать через нее, чтобы не испортить впечатления первой торжественной минуты въезда в Петербург. Поэтому они поехали по белорусской дороге…»[292]. Даже несмотря на то, что город уже через четыре месяца разочаровал писателя: «…на Петербурге … нет никакого характера», «все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях»[293], Н. В. Гоголь создал в своих произведениях его совершенно новый образ, подсознательно наполнив его тем очарованием, которое сам, казалось бы, первоначально в нем и не заметил. Так, по словам В. В. Набокова, «немудрено, что Петербург обнаружил всю свою причудливость, когда по его улицам стал гулять самый причудливый человек во всей России, ибо таким он и был, Петербург: отражение в мутном зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед»[294].

Повесть «Портрет» была написана в 1833–1834 гг. и опубликована в 1835 г. в книге «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя», однако читателям оно известно по редакции 1842 г., вышедшей в третьей книге «Современника». Повесть была крайне негативно оценена В. Г. Белинским,

[292]*Шенрок В. И.* Материалы для биографии Гоголя: в 4 т. Т. 1. М.: Типография А. И. Мамонтова и Ко, 1892. С. 151.
[293]Цит. по: *Манн Ю. В*. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 510.
[294]*Nabokov V.* Nikolai Gogol. N.Y.: New directions books, 1961. pp. 11–12.

который увидел в ней «неудачную попытку г. Гоголя в фантастическом роде»[295].

В основе сюжета – мотив *портрета*, который может быть рассмотрен как составляющая городской легенды о проклятой картине, с обладателями которой всегда происходят несчастья[296]. Фэнтезийная поэтика тесно связана с главным этическим вопросом повести: правомерно ли отказываться от истинного таланта художника в пользу обретения богатства, «какова его задача, как не свернуть с пути, не предать талант, ответственен ли создатель за свои творения, и перед кем он несет ответственность»[297]?

Нарратив «Портрета» строится, с одной стороны, вокруг фигуры демонического ростовщика, не фигурирующего в произведении напрямую (сначала он появляется в виде портрета, потом фигурирует в рассказе сына портретиста, создавшего эту картину) и, с другой – вокруг молодого художника Андрея Петровича Чарткова. (В первой редакции повести фамилия героя – Чертков, т. е. «она как бы намекала, что художник продал свою душу дьяволу»[298]. Фамилию Чартков В. Лепахин связывает с лексемой «чары», т. е. герой находится под воздействием демонических чар[299].) Чартков тратит последний двугривенный на портрет ростовщика в художественной лавке на Щукином дворе. Картину «в больших, когда-то великолепных рамах» он находит случайно, перебирая лежащий на полу «ветхий сор»[300]. Портрет моментально приковывает к себе внимание: «Это

[295] *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Полное собрание сочинений. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829–1835. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 303.
[296] *Скоренко Т.* Наследники Дориана Грея. Произведения искусства, овеянные дурной славой [Электронный ресурс] // Мир фантастики 2010. № 85. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art4275.htm (дата обращения: 08.07.2021).
[297] *Дмитриевская Л. Н.* Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. Сер. Стиль и синтез. М.; Ярославль: Литера, 2013. С. 18.
[298] *Степанов Н. Л.* Гоголь. Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 10 (324) [Электронный ресурс]. М.: Молодая гвардия, 1961. 432 с. URL: n-v-gogol.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st029.shtml. (дата обращения: 09.07.2021).
[299] *Лепахин В.* Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет» // Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий Дом, 2002. С. 166.
[300] *Гоголь Н. В.* Портрет // Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. М.: Московский рабочий, 1970. С. 475.

был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым»[301]. Н. В. Гоголь сразу намекает читателю на особую, *иную* природу человека, изображенного на портрете:

— через одежду («драпирован в широкий азиатский костюм»[302]);
— подчеркивая примечательную выразительность глаз («Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своей странной живостью. <…> Женщина, остановившаяся позади него, вскрикнула: «Глядит, глядит», – и попятилась назад»[303]);
— указывая на изменения в эмоциональном фоне, происходящие у зрителей при просмотре полотна («какое-то болезненное, томительное чувство», «странно-неприятное»[304]);
— через сквозивший в лице чуждый для русского человека темперамент («черты лица, казалось, схвачены были в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою»[305]).

Тем не менее, при анализе образа ростовщика нужно иметь в виду и социальный фактор: он страшен не только внешне, но и тем, что он, словами В. Ю. Баль, изображает человека, являющегося «знаком эпохи», в которой люди одержимы идеей стяжательства[306]. Еще один важный момент, который необходимо упомянуть в связи с портретом ростовщика (в повествовании не фигурирует персонаж, вдохновивший художника, а только оставшаяся на память о его образе картина), – это способ подачи фантастического, используемый Н. В. Гоголем: по мысли Ю. В. Манна, писатель «отодвигает образ носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние»[307].

---

[301] *Гоголь Н. В.* Портрет. С. 475.
[302] Там же.
[303] Там же. С. 476.
[304] Там же. С. 480.
[305] Там же. С. 475.
[306] *Баль В. Ю.* Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст // Вестник Томского университета. № 323. 2009. С. 13.
[307] *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 71.

Исследователи обращают внимание на роль темы смерти в поэтике текстов, связанных с Петербургом[308]. Причину этому явлению необходимо искать в петербургском фольклоре, где, по словам Ю. М. Лотмана, активно фигурируют городские легенды о мертвецах и призраках[309]. Очевидно, что Н. В. Гоголь при изображении образа ростовщика пользуется подобными историями с целью убедить читателя в демонической природе изображаемого персонажа, одновременно вводя в текст онейрический мотив (подробнее об онейропоэтике мы поговорим в параграфе 3.5), – сон Чарткова.

Художник приносит картину в свою комнату, закрывает простыней, однако ночью ему снится, что «старик <…> приподнялся на руках <…> выпрыгнул из рам… <…> сел почти у самых ног его и вслед за тем вытащил <…> мешок <…> встряхнул: с глухим звуком упали на пол тяжелые свертки <…> и на каждом было выставлено: «”1000 червонцев”»[310]. Один из свертков откатился в сторону, и Чартков спрятал его.

Согласно З. Фрейду, «любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, которое может быть в соответствующем месте включено в душевную деятельность бодрствования»[311]. В ситуации же с фэнтезийными героями, происходящее с ними в состоянии измененного сознания, будь то сон или видение, становится не «психическим феноменом», а полноценным составляющим художественной реальности. Так, Чартков обретает дьявольское богатство именно благодаря сну, т. е. мир нереальный вторгается в мир действительный, чтобы преобразовать последний по своим законам. Хотя дверь «опасного канала связи между

[308] *Уваров М. С.* Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. С. 17.
[309] *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблема семиотики города // Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Таллин: Александра, 1992. С. 14–16.
[310] *Гоголь Н. В.* Портрет. С. 482.
[311] *Фрейд З.* Толкование сновидений. Ереван: Камар, 1991. С. 7.

мирами»[312] открывается через портрет, именно Чартков, пряча сверток, впускает к себе Зло, подобно персонажам поверий о вампирах, согласно которым нечистая сила не может войти в дом, пока человек сам ее не пригласит. (Обратим внимание на то, что писатель напрямую намекает на вампирическую природу ростовщика, когда Чарткову снится, что «черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать…»[313].) В момент кражи денег и начинается грехопадение художника: покупая себе рекламу, становясь шаблонным конформистом, рисующим на заказ, он предает истинное искусство, а значит, предает и Бога как Художника-творца.

Бес, которого он впускает в свой мир, постепенно заражает и его самого, заставляя терять человеческие черты: «Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворялся тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин. Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста. Подобно какой-то гарпии, попадался он на улице, и все его даже знакомые, завидев его издали, старались увернуться и избегнуть такой встречи, говоря, что она достаточна отравить потом весь день»[314].

Наделяя Чарткова «взглядом василиска»[315] и сравнивая его с гарпией (оба персонажа связаны с танатологической тематикой, реализующей усиление отрицательной коннотации: василиск дыханием или взглядом лишает жизни, а гарпии похищают душу[316]), Н. В. Гоголь начинает постепенно вытеснять своего героя из мира художественной реальности в сферу мифологии, далее лишает его психического здоровья, а потом убивает

[312]*Цивьян Т. В.* Движение и Путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. С. 331.
[313]*Гоголь Н. В.* Портрет. С. 483.
[314] Там же. С. 504.
[315]Там же. С. 503.
[316]*Тахо-Годи А. А.* Гарпии // Мифы народов мира. Т. 1. С. 266.

с помощью «жестокой горячки, соединенной с помощью самой быстрою чахоткою»[317].

Вместе с тем Ю. В. Манн видит в происходящих событиях проявление «завуалированной» фантастики, в пользу чего говорит сам сон об ожившем портрете, психологическое воздействие картины на художника, дурные наклонности Чарткова, различного рода совпадения[318].

Композиция повести состоит из двух частей, причем вторая часть носит ретроспективный характер: именно из нее читатель получает информацию о происхождении портрета и узнает историю изображенной на нем личности. Несмотря на то что критики считают двухчастную структуру повести несовершенной[319], вторая часть полностью раскрывает творческий замысел писателя: в ее свете смерть Чарткова – не случайность, а закономерный итог испытания искушением, когда любой поддавшийся обаянию Зла, отказавший от нравственных ценностей ради наживы, должен умереть. Акцент на духовном очищении[320] создателя картины, есть, согласно мнению Ю. И. Айхенвальда, попытка Н. В. Гоголя очистить свою совесть писателя, ответственного за привлечение Зла в мир искусства[321].

Вторая часть повести заканчивается полным духовным преображением художника, создавшего портрет ростовщика. Такое завершение типично для фэнтезийных произведений, строящихся по принципу финала фольклорной волшебной сказки, где истинное стремление к добру, Богу и чистоте всегда вознаграждает персонажа счастливой жизнью. В то же время факт исчезновения портрета в тот самый момент, когда сын художника должен был исполнить завет отца и как никогда уже был близок к уничтожению

---

[317] *Гоголь Н. В.* Портрет. С. 504.
[318] *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 69.
[319] *Синявский А. Д.* Собрание сочинений: в 2 т. М.: СП «Старт». 1992. Т. 2. С. 295.
[320] *Юсим М. А.* Василиск // Мифы народов мира. Т. 1. С. 218.
[321] *Айхенвальд Ю. И.* Гоголь Силуэты русских писателей. [Электронный ресурс]. 1 вып. М., 1906–1910. 2-е изд. М., 1908–1913. URL: http://gogol.lit-info.ru/gogol/kritika/ajhenvald-gogol.htm (дата обращения: 20.09.2015).

картины, является типичным мотивом для городской легенды, где Зло в последний момент часто ускользает от возмездия.

Еще одна повесть, которая имеет ряд черт, свойственных городскому фэнтези, написана в 1835 г. Осипом-Юлианом Ивановичем Сенковским – «Записки домового (рукопись без начала и конца, найденная под голландскою печью во время перестройки)»[322]. О. И. Сенковский, дворянин с польскими корнями, в России получил известность как ориенталист, тогда как его переводческая и писательская деятельность оставались в тени. Анализируемая повесть вышла в журнале «Библиотека для чтения», который сам О. И. Сенковский и редактировал[323]. Она была опубликована под псевдонимом Барон Брамбеус – излюбленной литературной маской писателя, героя вышедшей в 1833 г. книги «Фантастические путешествия барона Брамбеуса», в которой воплотились принципы народной площадной культуры начала XIX в[324]. Повесть носит сатирический характер и направлена против современных автору научных теорий. Тем не менее нельзя ограничить жанровую принадлежность повести исключительно сатирой по причине того, что изображенные О. И. Сенковским персонажи не просто схемы, выражающие конкретные идеи автора, но полноценные личности с неоднозначными характерами, а имеющие место сверхъестественные события «не дают нам повода немедленно давать им аллегорическое толкование», что, как настаивает Ц. Тодоров, является обязательным критерием фантастического[325].

«Записки домового» начинаются со смерти главного героя Ивана Ивановича, т. е. с происшествия, которое, согласно логике, должно завершать

---

[322] Здесь и далее об анализе «Записок домового» см. подробнее: *Сафрон Е. А.* Повесть «Записки домового» О. И. Сенковского: в поисках истоков городской фэнтези // Ученые записки ПетрГУ. 2016. № 1 (154). С. 74–77.

[323] *Карпов А. А.* Примечания к изданию «Белое привидение: Русская готика» СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 504.

[324] *Тозыякова Е. А.* Традиции народной городской зрелищной культуры в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского // Вестн. Том. гос. ун-та. 2008. № 306. С. 21.

[325] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. С. 31.

повествование. Свою смерть герой сравнивает со сном: «Наконец, сон преодолел меня – меня, то есть мой мозг, все, что от меня осталось в живых, – и я уснул самым крепким и роскошным сном, какого никогда еще не испытывал в жизни. Это была смерть»[326]. Уподобление сна и смерти позволяет автору сделать доминантой повести онейросферу, тем самым освободив себя от необходимости придерживаться реалистического мировоззрения: рассказать о приключениях героя в загробной жизни и ввести в текст фантастических персонажей: «черта журналистики»[327] Бубантеса, домового Чурку и мертвецов.

Новым домом для Ивана Ивановича становится могила на кладбище, где, однако, он скоро попадает в конфликтную ситуацию: когда его гроб разваливается от старости, его соседка Акулина Викентьевна начинает «толкать его, бранить, щипать, кусать и говорить, что он мешает ей лежать спокойно, что он стеснил ее обиталище»[328]. С позиции славянских верований, такая ссора вполне закономерна: наши предки были убеждены в том, что в первую же ночь после похорон ранее ушедшие на тот свет мертвецы начинают гнать новичка из его могилы, а он, в свою очередь, должен отстоять свои права на это место[329]. Обратим внимание на то, что Иван Иванович предстает перед нами не в виде эфемерного призрака, а в виде скелета. Данный факт вписывается в образ смехового мира О. И. Сенковского: согласно славянским верованиям, душа умершего естественной смертью человека покидает тело, однако в случае с заложным покойником, т. е. тем, кто умер «преждевременно неестественной смертью»[330], душа остается привязанной к плоти. Иван Иванович уходит из жизни после продолжительной болезни, но продолжает существование внутри

[326] *Сенковский О. И.* Записки домового // Белое привидение: Русская готика. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 369.
[327] Там же. С. 372.
[328] Там же. С. 378.
[329] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. С. 169.
[330] *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1917–1934. М.: Индрик, 1999. С. 19.

собственного пустого скелета. В духе смехового кромешного мира подан и канон посмертной красоты: «Кости толстые и белые, как снег – ни одного изломанного ребра – осанка благородная и приветливая»[331].

Образ самого Ивана Ивановича отсылает нас к одному из центральных персонажей волшебной сказки – Ивану-дураку (черт Бубантес систематически обвиняет героя в глупости: «Здешние мертвецы набитые невежды»[332], «этот мертвец ничего не понимает»[333]. По словам анализирующей волшебную сказку И. П. Лупановой, «”придуривание” героя способствует предельному обнажению порока в окружающем его микромире зла и облегчает конечную победу над ним»[334]): как и фольклорный герой, Иван Иванович получает возлюбленную из числа покойниц, полностью соответствующую его новому статусу, а черт Бубантес терпит поражение и вынужден с позором бежать из России.

Город, в котором живут герои О. И. Сенковского, остается безымянным. Можно высказать предположение, что акцентируемая «анонимность» локации, где обитают герои повести, дает автору возможность создать шуточный, карнавальный фантастический образ России, т. е. описанные события могли происходить в любом городе страны.

Хронотоп повести концентрируется в двух локусах: в доме Ивана Ивановича, в котором живут люди, и на кладбище – в доме мертвецов, а медиатором, соединяющим эти пространства, является черт Бубантес. Кладбище соответствует «кромешному, изнаночному» миру, выписанному автором по правилам традиций народной смеховой культуры. (Например, «Любопытно было бы знать ход этого кладбищенского романа.

[331] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 393.
[332] Там же. С. 384.
[333] Там же. С. 386.
[334] *Лупанова И. П.* Иванушка-дурачок в русской литературной сказке XIX века // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. Волгоград: Изд-во ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1983. С. 17.

– Что тут любопытного? <...> Лягут в могилу, да и будут целоваться»[335].) Это мир, в котором, согласно Д. С. Лихачеву, «перевертываются все отношения, все предметы»[336].

Основное время действия – ночь, что обусловлено потусторонней природой персонажей, не выносящих дневного света: «Черт Бубантес: Поди ты так, дня через три, на кладбище да узнай, что там делается <...> я сам пошел бы! <…> Ты понимаешь, что это не по лености.

Домовой Чурка: – А потому, подхватил я, смеясь его уверткам, – что там много крестов»[337]; «Он потащил меня к столику и напомнил мертвецам, что скоро начнет светать. Они торопливо вскочили со стульев и простились с нами»[338].

Вместе с тем вышеперечисленные герои уверены в своем превосходстве: «У людей нет толку ни на копейку», «Люди – большие ослы»[339].

Приведенные цитаты демонстрируют традиционный для городского фэнтези принцип расстановки сил: даже если в конкретной ситуации простой смертный одерживает над сверхъестественными силами верх, то автор произведения подчеркивает, что эта победа носит лишь временный характер.

Введение в текст фольклорных сюжетов о мертвецах[340] позволило О. И. Сенковскому создать суггестивную атмосферу, настроение «ужасного»: упоминается поверье о том, что мертвые «просиживают по целым ночам в спальнях, подле прежних своих возлюбленных, и потихоньку прикладывают свои холодные поцелуи к их горячим спящим устам»[341], а также о том, что покойники сохраняют прижизненные склонности и после ухода из жизни:

---

[335] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 397.
[336] *Лихачев Д. С.* Смех в Древней Руси // Избранные работы: в 3 т. Л.: Худ. лит., 1987. Т. 2. С. 360.
[337] *Сенковский О. И.* Указ. соч. С. 397.
[338] Там же. С. 396.
[339] Там же. С. 400.
[340] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. С. 168–169.
[341] *Сенковский О. И.* Указ. соч. С. 379–380.

«Вы позволите мне сидеть здесь <...> это мое любимое место. <…> Мертвец погрузился в красные вольтеровские кресла»[342].

С целью получения эффекта максимальной достоверности писатель скрупулезно детализирует портрет черта: описываются его движения, внешность, черты характера: «две козлиные ноги»[343], «черные ладони»[344], «весело [повернулся] трижды на одной ножке журнальным франтом»[345], «галстук, сделанный из какой-то старой газеты»[346]. По словам Е. В. Пенясовой, в фигуре черта «писатель показал реестр всех пороков современного ему общества»[347], но мы не должны забывать, что видим не просто злободневную социальную пародию, но персонажа, имеющего глубокую фольклорную базу. Так же, как у черта из народных представлений[348], у него складываются «неоднозначные отношения» с церковью, накладывающие на его жизнь целый набор ограничений: «Да проворнее же, любезнейший! Скоро станут звонить к заутрени»[349], «Поди <…> на кладбище <…> мне как-то неловко ходить туда <…> потому <…> что там много крестов»[350].

Появление Бубантеса также представлено в духе фольклорной традиции: черт выпадает из камина в виде головешки, упавшей с неба. Аналогично и среди народа бытовали верования, что в чертей превратились те ангелы, которые Господь сверг с небес за прегрешения[351]. В крестьянской среде существовало представление о том, что «бытовой черт»[352] и библейский дьявол – это разные существа: «Черт чертом, а диявол сам по

---

[342] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 375.
[343] Там же. С. 371.
[344] Там же. С. 383.
[345] Там же. С. 374.
[346] Там же. С. 391.
[347] *Пенясова Е. В.* Синтез фантастического и реального в творчестве О. Сенковского [Электронный ресурс]. URL: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/VIII/uch_2010_VIII_00032.pdf. (дата обращения: 27.02.2021).
[348] См. об этом: *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. С. 448.
[349] *Сенковский О. И.* Указ. соч. С. 390.
[350] Там же. С. 397.
[351] *Токарев С. А.* Черт // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Рос. Энциклопедия, 1997. Т. 2. К – Я. С. 625.
[352] *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. С. 120.

себе»[353]. Изображая Бубантеса, автор повести следует народной традиции, определяя своего персонажа как представителя одного из подчиненных дьяволу ведомств.

Исследователи видят в черте исключительно отрицательного персонажа, все действия которого ориентированы на причинение человеку вреда[354], однако образ Бубантеса, выстроенный О. И. Сенковским, очевидно сложнее: созданные им ради забавы любовные узы мирят былых врагов (мертвецов Ивана Ивановича и Акулину Викентьевну), а взаимное влечение вдовы Ивана Ивановича и ее соседа Алексея Петровича Аграфова он производит, не зная, что последний состоит в браке, т. е. поступки героя не только вредят, но и помогают.

Игровая природа повести очевидна (и этот факт также говорит в пользу того, что перед нами фэнтези[355]): покойники и живые люди подобны марионеткам, чьи действия подчиняются влиянию животного магнетизма, «поляризации»[356] и причудам сверхъестественных сил, и, в первую очередь, черта Бубантеса, похожего на персонажа кукольной комедии – Петрушку[357]. В его понимании прочие персонажи – «не личности, а вещи, которые следует изломать и заглянуть внутрь»[358]: «Тут нужно подбавить сильных ощущений, великих чувствований, больших несчастий: тогда только можно будет смеяться. Надобно, во-первых, чтобы какой-то благородный юноша

---

[353] *Рыбников П. Н.* Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. Т. 3. 2-е изд. М.: Изд. фирмы «Сотрудник школ», 1910. С. 186.

[354] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. С. 439; *Померанцева Э. В*. Мифологические персонажи в русском фольклоре. С. 119.

[355] Об игровой природе фэнтези см.: *Гусарова А. Д.* Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки ПетрГУ. 2017. № 1 (162). С. 86–89; *Лосева М. А., Козлова О. Д.* Миры фэнтези: игровые сообщества в современном культурном пространстве // Новые традиции: Коллективная монография / Под ред. Е. Э. Суровой и С. А. Рассадиной. СПб.: ИД «Петрополис», 2009. С. 318–326; *Мончаковская О. С*. Фэнтези как разновидность игровой литературы // Научный потенциал: работы молодых ученых. 2007. № 3. С. 231–237; *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: дис. … д-ра филол. наук: Н. Новгород, 2020. 395 с.; *Чернышева Т. А*. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та. 1984. С. 112; *Irwin W. R.* The Game of the Impossible A Rhetoric of Fantasy. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1976. 215 p.

[356] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 387.

[357] *Тозыякова Е. А.* Традиции народной городской зрелищной культуры в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского. С. 21.

[358] *Греф А.* Homo Primitivus. Петрушка как феномен примитивного сознания [Электронный ресурс]. URL: http://www.booth.ru/petrushka/articles/gref_homoprim.shtml (дата обращения: 02.01.2020).

влюбился в твою [домового Чурки] вдову. <...> А между тем не худо было бы возбудить ревность в жене Аграфова. Это необходимо для занимательности»[359].

Данный образ восходит к мифологической фигуре трикстера, представляющего собой alter ego культурного героя-добытчика, а его поступки воспринимаются как пародия на действия последнего.

Тема игры реализуется и через любовь героев, чувства которых также искусственны, как и они сами: как мы уже упоминали ранее, влечение между покойниками, вдовой Ивана Ивановича и ее соседом создает сам Бубантес, «выжимая любовь из воздуха и очищая от всех посторонних газов» в своем колпаке – «лучшей химической реторте мира»[360].

Еще один фольклорный герой повести – домовой Чурка, преданно выполняющий функции хранителя домашнего очага: «Проказы Бубантеса могли иметь неприятные последствия для молодой вдовы, которую я любил, как родную дочь!»[361], «Мне показалось, что я вижу дракона, который пришел пожрать мою розовую вдову»[362]. Такую тесную связь с хозяином Н. А. Криничная объясняет самой природой домового: будучи воплощением духа умершего предка, он являлся полноценным членом семьи[363]. Сравним с репликой самого персонажа: «Эта женщина под моим покровительством. Я дал слово Ивану Ивановичу [покойному] беречь ее добродетель»[364].

Как настаивает А. Н. Афанасьев, славянские домовые обитали непосредственно под очагом, где был скрыт вход в их подземное жилище[365]. Ориентируясь на подзаголовок повести, можно сделать вывод, что

---

[359] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 405.
[360] Там же. С. 383.
[361] Там же. С. 396.
[362] Там же. С. 401.
[363] *Криничная Н. А.* Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. С. 119, 153.
[364] *Сенковский О. И.* Указ. соч. С. 396.
[365] *Афанасьев А. Н.* Мифы, поверья и суеверия славян: В 3 т. Т. 2. М.: Эксмо; Спб.: Terra Fantastica. 2002. С. 80.

О. И. Сенковский также помещает жилище домового под очагом: «Рукопись без начала и без конца, найденная под голландкою печью…»[366].

При анализе поведения Чурки становится очевидным тот факт, что, несмотря на то, что домовой осуждает поведение Бубантеса, все равно помогает ему в проделках: «Проклятый Бубантес опять соблазнил меня»[367]. Предположительно, это снова обусловлено славянской фольклорной традицией: слово «черт» выступало в качестве родового определения для всей нечистой силы вообще[368], поэтому можно говорить о том, что черти и домовые были связаны между собой своеобразными «семейными» узами. Тема семейственности реализуется О. И. Сенковским также благодаря самому Бубантесу, который, как мы уже отмечали ранее, восстанавливает мир между покойниками. В связи с этим считаем уместным вслед за Е. М. Неёловым говорить о том, что данная повесть как носитель фэнтезийной традиции реализует особую концепцию семейственности[369], характерную для фольклорной волшебной сказки, в которой понятия «мир» и «семья» взаимообусловлены[370].

Подводя итог, подчеркнем: наличие в тексте повести элементов фэнтезийной поэтики дает возможность увидеть в О. И. Сенковском одного из основателей этого жанра в России. Несмотря на непосредственное отсутствие образа города в тексте (не присутствуют многочисленные описания зданий, нет лирических переживаний героя по поводу созерцаемого городского пейзажа), повесть имеет все черты, свойственные городскому фэнтези. Сатира на модные научные теории, традиции площадного театра, действующие внутри современного писателю городского пространства, комические фигуры мертвецов и жителей ада свидетельствуют в пользу того,

[366] *Сенковский О. И.* Записки домового. С. 361.
[367] Там же. С. 406.
[368] *Токарев С. А.* Черт // Мифы народов мира. Т. 2. С. 625.
[369] *Неёлов Е. М.* О жанровом содержании «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина // Евангельский текст в русской литературе... С.161–162.
[370] Подробнее см.: *Сафрон Е. А.* «Славянская» фэнтези: фольклорно-мифологические аспекты семантики: дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск, 2011. С. 103–104.

что данная повесть также может быть отнесена и к юмористическому фэнтези[371], обнаруживая жанровый синтез, характерный литературному направлению будущего – постмодернизму.

Аналогично отдельные элементы поэтики городского фэнтези можно выделить и в неоконченной повести Михаила Юрьевича Лермонтова «Штосс». Повесть была опубликована в 1845 г. в сборнике «Вчера и сегодня». После того как автор представил ее на суд слушателей, графиня Е. П. Ростопчина выразила о ней свои впечатления: «Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага»[372]. Основываясь на данном утверждении, изучающий творчество М. Ю. Лермонтова В. Ш. Кривонос увидел в «Штоссе» литературную шутку автора, которое писатель не закончил намеренно[373]. Напротив, по мнению Н. В. Измайлова[374], весомую роль в ситуации с отсутствием финала повести необходимо искать в объективных обстоятельствах жизни М. Ю. Лермонтова, который был сослан на Кавказ, где вскоре погиб на дуэли.

Вместе с тем нельзя игнорировать и специфику эпохи, в которую появляется «Штосс»: повесть получает известность в первой трети XIX в. – время, охарактеризованное Ю. М. Лотманом как эпоха расцвета «устной литературы петербургского салона», в которой «особое место занимало

---

[371] *Невский Б.* Жанры. Юмористическая фантастика. Эта веселая планета. Комическая фантастика [Электронный ресурс] // Мир фантастики. 2006. Июль. № 35. URL : http://old.mirf.ru/Articles/print1383.htm. (дата обращения: 03.02.2016).

[372] *Ростопчина Е. П.* Из письма к Александру Дюма // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С. 363.

[373] *Кривонос В. Ш.* «Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? [Электронный ресурс]. URL: http ://cyberleninka.ru/ article/n/shtoss-m-yu-lermontova-obryv-teksta-ili-obryv-syuzheta. (дата обращения: 26.02.2020).

[374] *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. С. 163.

рассказывание странных и фантастических историй с непременным “петербургским колоритом”»[375].

Тем не менее, несмотря на предложенные мнения литературоведов, автор диссертационного исследования в приоритет ставит не биографические факты, но сам текст повести, что позволяет выделить в ней элементы литературы ужасного и суггестивные компоненты городского фольклора, чьи традиции наследует городское фэнтези.

В центре повествования – художник по фамилии Лугин. Он экспрессивен, склонен к нервным расстройствам, мечтает обрести настоящую любовь. Повинуясь слуховой галлюцинации, Лугин спешит «в Столярный переулок, у Кокушкина моста, в дом титулярного советника Штосса, квартиру номер двадцать семь»[376]. Ведущий героя внутренний голос, «вторичная коммуникация» (В. Э. Вацуро)[377] заставляет Лугина постепенно утратить связь с миром реальности и увидеть Петербург уже через призму больного сознания: «Сырое ноябрьское небо лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены <…> туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет <…> иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке»[378].

Такому городу характерны черты «чужого места», о котором чаще всего принято говорить в рамках анализа готической литературы, предполагающей, что душевные переживания героя заставляют его в знакомом пейзаже видеть нечто зловещее, тревожное[379]. Такое видение традиционно и для нарратива Петербургского текста, с его ландшафтом,

---

[375] *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи : в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 2. С. 15.
[376] *Лермонтов М. Ю.* Штосс // Таинственная проза. Антология: В 5 кн. Кн. 2: Заколдованное место: Сборник. М.: Престиж бук, 2013. С. 321.
[377] *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 243.
[378] *Лермонтов М. Ю.* Указ.соч. С. 321.
[379] *Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 243.

«тяготеющим к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косности, к связи с низом (земля и вода)»[380].

Разыскивая адрес, нашептываемый неизвестным, Лугин встречается с препятствиями, что воспринимается героем как некое дурное предзнаменование: сначала извозчик отказывается объяснять ему дорогу к Столярному переулку, после этого художнику представляется, что дворник, разгребающий снег перед входом в искомый двор, дезинформирует его об истинном хозяине дома. Автор настоящего исследования полагает, что М. Ю. Лермонтов намеренно создает нарушение коммуникативных связей, чтобы подчеркнуть, что герой не является частью общества: он «чужой», поэтому Лугина не понимают и не хотят отвечать на его вопросы. Несмотря на это, герою удается преодолеть трудности и переместиться из пространства «чужого» города в «чужой» дом, который «не имеет номера, т. е. не занимает места в ряду прочих домов»[381]. Именно внутри дома находят свое воплощение фэнтезийные элементы поэтики «Штосса»: образы призрака, попавшей в беду девы и мотив сновидения.

Образ призрака можно рассматривать как элемент сюжета городской легенды о доме с привидениями: разговаривающий с Лугиным дворник намекает, что с «27 номером» связано нечто дурное; в снятых героем комнатах темно и пусто, обстановка старая, изношенная – все перечисленные факты должны подготовить и настроить читателя к встрече с гостем из потустороннего мира.

В доме Штосса висит портрет, на котором изображен «человек лет сорока в бухарском халате <...> в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины, на пальцах красовалось множество разных перстней»[382]. Данное описание наталкивает В. Э. Вацуро на мысль о том, что

[380] *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс, 1995. С. 289.
[381] *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова. С. 248.
[382] *Лермонтов М. Ю.* Штосс. С. 325.

на картине представлен «типичный игрок-профессионал, возможно, даже не чуждый шулерства: перстни, табакерка, может быть, с двойным дном – аксессуары игрока»[383].

Ночью Лугину является призрак изображенного на портрете человека, только выглядит он гораздо старше. Можно предположить, что он еще при жизни проиграл в карты свою дочь, и после смерти это преступление стало его проклятьем, из-за чего он вынужден ночью каждую среду (подобный вывод делается благодаря следующей детали: картина подписана не именем художника, а словом «середа»)[384] ставить на кон судьбу девушки. Фэнтезийный характер повести выражается и через игровую природу «Штосса»[385]: Лугин и призрак играют в карты, причем старик «выступает как хозяин дома (банкомет и в быту, и в литературе всегда хозяин того помещения, в котором происходит игра), – сюжетный же герой, как правило, является гостем»[386]. Девушка получит свободу в случае, если привидение проиграет, но удача в очередной раз на его стороне, а не на стороне Лугина.

По мнению Ю. М. Лотмана, тема игральных карт «приобретает в конце XVIII – начале XIX в. черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи»[387]:

«Что ни толкуй Волтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю
И правила игры я к людям применяю»[388].

Ю. М. Лотман полагает, что основополагающим элементом мировоззренческого концепта «мира как игры» является вера во всесильность Случая, прочитывающаяся во всех сферах человеческой жизни,

---

[383] *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова. С. 247.
[384] Там же. С. 247.
[385] *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. С. 112.
[386] *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 799.
[387] Там же. С. 788
[388] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: в 6 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). Т. 5. Драмы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 339.

нашедшая свое отражение, в том числе и в литературе: «Уже во второй половине XVIII в. сложился литературный канон восприятия “случáя”, “карьера” (слово это чаще употреблялось в мужском роде) как результатов непредсказуемой игры обстоятельств, капризов Фортуны»[389]. В формировании подобной ситуации играет роль не только влияние западноевропейской мысли (имеется ввиду романтический принцип случайности как тяготение к удивительному и необычайному), но и историческая ситуация, сложившаяся в России еще во время правления Екатерины II, сделавшей фаворитизм основой русской государственности. Богатство, всевозможные почести и власть, внезапно обретаемые теми, к кому благоволила императрица, сформировали в обществе устойчивое представление о «политической жизни как цепи случайностей, неизбежно вызывающей в памяти карточную игру»[390].

Вместе с тем любая игра сама по себе, по мнению К. Леви-Стросса, является потенциально возможным элементом сказочной поэтики[391], которую, как известно, наследует поэтика литературы фэнтези.

Как справедливо замечает З. Э. Бабаева, при описании образа незнакомки в «Штоссе» М. Ю. Лермонтов использует эпитеты, характерные лирической поэзии В. А. Жуковского[392]. Очевидными являются и результаты влияния «Портрета» Н. В. Гоголя, проявляющиеся благодаря повторению сюжетной линии: ожившая фигура покидает пределы рамы картины, чтобы полностью переменить жизнь главного героя.

В целом можно отметить, что повести свойственна некая иллюзорность, «неизъяснимость»[393]. Художник перемещается по Петербургу,

---

[389] *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX С. 794.
[390] Там же. С. 797.
[391] *Леви-Стросс К.* Структура и форма: размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. ст. М.: Изд-во Восточный лит-ры РАН, 1985. С. 20.
[392] *Бабаева З. Э.* Прием «двойной мотивировки» в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» // Актуальные проблемы филологии: Материалы междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). Пермь: Меркурий, 2012. С. 22.
[393] *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». С. 74.

похожему на город-призрак, чтобы найти дом без номера, т. е. как будто несуществующий дом, чтобы встретиться там с умершими стариком и его дочерью.

Приключения Лугина можно трактовать с точки зрения уже упомянутого приема «двойной мотивировки»[394]). Согласно позиции С. Н. Зотова и А. А. Ефимова, происходящее с Лугиным можно объяснить его неустойчивым психическим состоянием[395], а периодически свойственное ему забытье – всего лишь следствие болезни: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми», «…вместо голов лимоны»[396], «Три года лечился в Италии от ипохондрии <...> не вылечился», «Я начинаю сходить с ума»[397].

Вместе с тем двойная мотивировка прочитывается также и на лингвистическом уровне. Перед нами словесная игра: штос (другие названия – «стос», «фараон», «банк») – карточная игра, популярная на рубеже XVIII–XIX веков[398], начать которую Лугину предлагает ночной гость, – оказывается одновременно и мнимой фамилией домовладельца: «Как ваша фамилия [?] <...> – Что-с? – проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь. – Штосс? Кто? – у Лугина руки опустились: он испугался»[399]. Герой осознает, что оказался в ловушке у собственного разума, а дьявольская игра подталкивает его к пропасти разорения и отчаяния.

Вышесказанное позволяет говорить о том, что используемые М. Ю. Лермонтовым онейрические мотивы (галлюцинации, сны, измененное состояние сознания), связаны как с болезнью героя, так и с изображением ужасного в повести, создателем и реципиентом которого и является сам Лугин.

---

[394] *Вацуро Э. В.* Последняя повесть Лермонтова. С. 248.
[395] *Зотов С. Н., Ефимов А. А.* Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» [Электронный ресурс]. URL: http://czotov.ru/content.php?id=99118 (дата обращения: 06.02.2020).
[396] *Лермонтов М. Ю.* Штосс. С. 319.
[397] Там же. С. 320.
[398] *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы». С. 76–77.
[399] *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. С. 330.

Контакт с миром ирреальным имеет реальные последствия: надеясь выиграть свободу для прекрасного призрака Лугин окончательно теряет здоровье («он похудел и пожелтел ужасно»[400]) и средства к существованию («Он уже продавал вещи, чтобы поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту»[401].

В характерной для городского фэнтези традиции описание победы героя над призраком отсутствует. Аналогичную ситуацию можно наблюдать и в анализируемой повести. Причина этому заключается в том, что миром управляют сверхъестественны силы, а не человек[402], чьи редкие победы являются исключением, подтверждающим общее правило.

Подытоживая, отметим: «Штосс» содержит многочисленные элементы поэтики, свойственные городскому фэнтези, но отсутствие в повести финала препятствует конкретизации ее тематического жанра, поэтому мы относим текст М. Ю. Лермонтова к предвестникам обозначенного субжанра.

Уже упоминалось ранее, что М. Ю. Лермонтов был связан с ещё одним писателем начала XIX в. – В. Ф. Одоевским. В связи с попыткой охарактеризовать процесс становления фэнтези в отечественной литературе считаем необходимым обратиться и к его творчеству. Владимир Федорович Одоевский (1803 [1804]–1869) – князь, выходец из рода Рюриковичей, философ, мистик, музыковед, общественный деятель и писатель, сочетавший в своём творчестве черты романтизма и рационализма[403]. Обратимся к его повести «Косморама», которая была впервые опубликована в журнале «Отечественные записки» (1840), а потом забыта на полтора столетия, не без участия самого автора: В. Ф. Одоевский не включил её в своё собрание сочинений, вышедшее в 1844 г. В следующий раз повесть увидела свет

[400] *Лермонтов М. Ю.* Штосс. С. 331.
[401] Там же.
[402] *Крымов А., Михайлов А.* Сумерки большого города. Городская фантастика и фэнтези // Мир фантастики [Электронный ресурс]. URL: http ://www.mirf.ru/Articles/art495.htm (дата обращения: 08.02.2020).
[403] *Маркович В. М.* Дыхание фантазии. С. 32.

только в 1988 г.[404]. Оценивая данное произведение с позиции современного литературоведения, Ю. И. Минералов находит в нем черты совершенно нового оригинального подхода к жанру, где «мистическая фантастика утрачивает самоценно-беллетристический характер», становясь «инструментом развития сложных философских идей»[405].

С первой же страницы автор, с помощью рассказчика-издателя, в руки которого якобы случайно попадает рукопись повести, создаёт своеобразную дистанцию между реальным и сверхъестественным миром, описываемым на найденных листах. Главный герой и автор рукописи настаивает на том, что всё фантастическое, происходящее в его жизни, – реально: «В этом рассказе нет ничего выдуманного, ничего изобретенного для прикрас. Иногда я писал подробно, иногда сокращенно, смотря по тому, как мне служила память – так я старался предохранить себя и от малейшего вымысла»[406].

Рукопись содержит рассказ о некоем Владимире, который еще в детстве получил в подарок от знакомого врача игрушку – ящик под названием «Косморама». Внутри игрушки складывались картины, которые показывали будущее Владимира и его окружения.

Мотив *косморамы*, с одной стороны, напрямую связан с фольклорным сказочным мотивом *нарушения запрета*: Владимиру позволено прикоснуться к устройству только тогда, когда, по словам тети, «он будет умен»[407], однако пятилетний мальчик идёт на хитрость и завладевает «волшебным ящиком». Теперь судьба героя решена, и косморама становится для Владимира настоящим ящиком Пандоры: «С той минуты [ему передалась] чудная, счастливая и вместе с тем бедственная способность <…> чудная дверь раскрылась равно для благого и для злого, для блаженства и гибели…и,

[404] *Одоевский В. Ф.* Косморама // Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 195–243.
[405] *Минералов Ю. И.* История русской литературы XIX века: 40–60-е годы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Высшая школа, 2008. С. 30.
[406] *Одоевский В. Ф.* Указ. соч. С. 306.
[407] Там же. С. 306.

повторяю, уже никогда не затворится»[408]. С другой стороны, косморама связана с мотивом *двоемирия*, традиционного для литературы романтизма, а впоследствии и для городского фэнтези: в игрушечном ящике герой видит мир, существующий параллельно Вселенной, в которой он живет. Когда же тетя Владимира открывает ящик, внутри оказываются только бумажные фигурки.

Уже будучи взрослым, устрашившись мира, скрытого в космораме, герой уничтожает ящик, но видения иной, потусторонней Вселенной так и не оставляют его.

По мнению В. М. Маркович, в «Космораме» В. Ф. Одоевский реализует романтический принцип «триады»: в начале жизненного пути слитое с природой человеческое сознание находится на стадии «благодатной наивности, интуитивного знания»[409] – время, когда мы видим Владимира простодушным пятилетним мальчиком; вторая стадия сопровождается развитием рационализма, убивающего естественные и чистые порывы души – перед нами взрослый, давно утративший восторженный взгляд на мир герой, который возвращается в город своего детства. Этот деградационный процесс может быть остановлен, и тогда возникает третий этап: по мысли романтиков, он заключается в обращении к народному мышлению, несущему в себе первобытную гармонию, воскрешенные воспоминания о детском мировосприятии, которое живет в человеческом мозге на уровне подсознания, предоставляет шанс восстановить утраченную ранее гармонию[410]. Однако последний этап Владимир реализовать не может по той причине, что совершает грех прелюбодеяния: вступает в отношения с замужней графиней по имени Элиза, оправдывая себя тем, что его любовница связала себя с жестоким и преступным человеком: «Я узнал, что жизнь Элизы ад, исполненный мучений всякого рода: что нрав ее мужа

[408] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 312–313.
[409] *Маркович В. М.* Дыхание фантазии. С. 35.
[410] Там же.

сделался еще ужаснее; что он терзал ее ежедневно, просто для удовольствия»[411]. Писатель намекает на то, что супруг Элизы имеет демоническую природу: внезапно граф умирает и является женщине во сне, рассказывая, что после смерти ему открылась истина, поэтому он вернется и отомстит ей («Дорогою, страшною ценою купил я это возвращение. <…> За то весь ад двинется со мною на твою преступную голову»[412], а потом и в действительности оживает. В этот момент Владимира посещает видение: ему кажется, что он присутствует при рождении графа и узнает, что в качестве духа-хранителя к ребенку приставлено некое адское существо, которое всю жизнь наставляло его на дурной путь.

Очевидно, чужие грехи не могут снять с Владимира вины, сколько бы он ни пытался обелить себя. С другой стороны, главный герой отталкивает от себя свое спасение: он не может полюбить семнадцатилетнюю Софью (дочь его дальнего родственника, с которой он знакомится у своей тетушки), даже несмотря на его собственные признания, что «один простодушный взгляд, один простодушный вопрос невинной девушки невольно восстановлял первобытную чистоту души моей. <…> Жизнь казалась мне понятна, светла, полна тишины и гармонии»[413].

Изображая девушку, чья невинность делает ее подобной ребенку, В. Ф. Одоевский демонстрирует свою связь с романтическим направлением. По мнению йенских романтиков, слова и поступки юного, не тронутого пороком существа, были отражением света истинного возвышенного мира (Софи звали и юную невесту Новалиса, умершую в возрасте 15 лет)[414]. Само имя девушки также говорящее: в переводе с древнегреческого σοφία — «мудрость, разумность, наука». В этой связи попытки Владимира заняться ее просвещением и воспитанием выглядят крайне нелепо (герой становится

[411] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 346.
[412] Там же. С. 331.
[413] Там же. С. 323.
[414] *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Тип. Т-ва А. С. Суворина, 1914. С. 65.

своеобразным рупором идей йенских романтиков, которые видели своей целью, в том числе всеобщее просвещение представительниц слабого пола[415]): автор намекает на то, что Софья уже обладает высшим знанием, которое недоступно главному герою.

Сверхъестественная природа девушки далее подтверждается: Софья спасает Владимиру жизнь. Во время преступного свидания Владимира и Элизу застает муж, и внезапно в доме начинается ужасный пожар. Супруг держит любовников за руки в надежде, что они оба погибнут вместе с ним, но вдруг перед Владимиром является Софья и непостижимым образом выводит его из пламени. Через некоторое время Владимир, придя в себя, узнает, что Софья умерла от неизвестной болезни: все ее тело внезапно покрылось подобием ожогов. На память о себе она оставляет записку, содержание которой является квинтэссенцией сострадания: «Жертва принесена! Не жалей обо мне – я счастлива! Твой путь еще долог, и его конец от тебя зависит. Вспомни слова мои: чистое сердце – высшее благо; ищи его»[416].

Перед нами нереализованный фольклорный мотив *счастливой свадьбы*, когда с помощью союза с чудесной невестой герой восстанавливает мир как единую вселенскую семью[417]. Характерным примером такой взаимообусловленности семьи и мира может послужить «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина, в которой Царевна-Лебедь, супруга царя Гвидона, предстает перед нами как «символ родственности в ее полном раскрытии»[418].

---

[415] *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. С. 69.
[416] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 349.
[417] *Неёлов Е. М.* Сказка и житие // Евангельский текст в русской литературе литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 2. Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. С. 67.
[418] *Неёлов Е. М.* О жанровом содержании «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина // Евангельский текст в русской литературе литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 3. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С. 161.

Традиционно принято считать, что на фоне романтического колорита в духе Э. Т. А. Гофмана[419] В. Ф. Одоевский реализует себя в этой повести также и как поклонник «животного магнетизма» А. Ф. Месмера (1734–1815)[420] и спиритизма. В 1776 г. немецкий врач А. Ф. Месмер сделал выводы о целительных свойствах магнитотерапии, в процессе которой магнетизёр не только посредством магнита, но и мысленно передавал пациенту «флюид» – «всеобщую основную субстанцию, которая наполняла и одушевляла собой все тела пространства»[421]. (Отметим, что исследователь не был новатором в этом вопросе. Более того, за многие века до его рождения была известна «прана» – понятие традиционной индийской медицины и эзотерики – жизненная энергия, которой наполнена вся Вселенная; также «ци» в даосизме и традиционной медицине Китая.)

Концепция А. Ф. Месмера нашла преданных поклонников в лице европейских романтиков. В Россию эта мода попадает в период правления Екатерины II. Данный факт известен современным исследователям[422] благодаря примечанию Г. Р. Державина, сделанному им к оде «На Счастие» (1789): «В 1786 году в Петербурге магнетизм был в великом употреблении. Одна г-жа К. занималась новым сим открытием, пред всеми в таинственном сне делала разные прорицания»[423].

Магнетизм послужил благодатной почвой для последующего распространения спиритизма и появления в России первых медиумов. Так, известно, что сестра А. С. Пушкина О. С. Павлищева состояла с

---

[419] *Белинский В. Г.* Сочинения князя В. Ф. Одоевского // Полное собрание сочинений. Т. 8. Статьи и рецензии. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. С. 315.
[420] *Ясухико К.* В поисках тайны души человека: О повести В. Ф. Одоевского «Косморама» [Электронный ресурс]. URL: http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/kosmorama.htm (дата обращения: 22.01.2021).
[421] *Месмер Ф. А.* О животном магнетизме // Месмеризм или система взаимодействий, теория и применение животного магнетизма в качестве общего лечения для сохранения людей. Источник: Живая этика в мире [Электронный ресурс]. URL: http://lebendige-ethik.net/3-Mesmerism_1814.html (дата обращения: 22.01.2020).
[422] *Панченко А. А.* Русский спиритизм: культурная практика и литературная репрезентация [Электронный ресурс]. URL: http://www.rulit.me/books/russkij-spiritizm-kulturnaya-praktika-i-literaturnaya-reprezentaciya-read-381610-2.html#read_n_2 (дата обращения: 10.12.2020).
[423] *Державин Г. Р.* Сочинения / Подг. Я. Грот. Т. 1–9. Т. 1. СПб.: Изд-во Императорской Академии наук, 1863–1864. С. 245.

В. Ф. Одоевским в переписке по поводу спиритических сеансов, о чем известно из мемуаров ее сына Л. Н. Павлищева: «Она занималась одно время столоверчением, полагая, что беседует с тенью брата Александра, который будто бы приказал сестре сжечь ее “Семейную хронику”. <…> Случилось это при начале Восточной войны, когда многие были заражены идеями нового крестового похода против неверных, страхом о кончине мира и ужасами разного рода, предаваясь сомнамбулизму, столоверчениям, гаданиям в зеркалах. <…> Впрочем, мать моя бросила столоверчение после того, как одна из коротких ее знакомых, занимавшаяся тем же, занемогла от расстройства нервов и едва не сошла с ума»[424].

Неудивительно, что В. Ф. Одоевский делает своего героя большим поклонником данной концепции: «Я запасся всевозможными книгами о магнетизме; Пьюсегюр, Делёз, Вольфарт, Кизер не сходили с моего стола»[425]. В свою очередь, человек, знакомый не только с теориями упомянутых мыслителей Запада, угадает в переживаниях, описанных Владимиром, элементы традиционной картины мира, свойственной культуре и религии Азии, в частности буддизма. По словам О. Э. Мандельштама, «девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. <…> Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость»[426]. Данное высказывание О. Э. Мандельштама касалось, прежде всего, французской литературы, однако нам кажется, что оно будет особенно уместно применительно к анализируемому произведению В. Ф. Одоевского.

Речь в данном случае идет, прежде всего, о теории кармы: само слово буквально обозначает «действие» или «акт», «при этом имеется в виду, что

---

[424] *Панченко А. А.* Русский спиритизм: культурная практика и литературная репрезентация [Электронный ресурс]. URL: http://www.rulit.me/books/russkij-spiritizm-kulturnaya-praktika-i-literaturnaya-reprezentaciya-read-381610-2.html#read_n_2 (дата обращения: 10.12.2020).

[425] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 344.

[426] *Мандельштам О. Э.* Шум времени. СПб.: Изд. дом «Азбука-классика», 2007. С. 241.

каждый поступок имеет определённую этическую ценность, положительную или отрицательную, соответственно которой человек будет награждён либо уже в этой жизни, либо в будущей. <…> Карма, следовательно, является чем-то роковым в том смысле, что человек не может избежать последствий своих поступков; с другой стороны, он в состоянии сознательно создать для себя лучшие условия в будущем, а в этом смысле карма зависит от свободной его творческой силы»[427]. Сравним с текстом повести: «Я видел, как минутное побуждение моего собственного сердца получало свое начало в делах людей, существовавших до меня за несколько столетий… Я понял, как важна каждая мысль, каждое слово человека, как далеко простирается их влияние, какая тяжкая ответственность ложится за них на душу, и какое зло для всего человечества может возникнуть из сердца одного человека, раскрывшего себя влиянию сил нечистых и враждебных… Я понял, что “человек есть мир” – не пустая игра слов, выдуманная для забавы…»[428].

Таким образом, события, произошедшие с главным героем, помогают ему пройти своеобразную инициацию. Так, согласно утверждению К. Г. Юнга, «животная природа человека не позволяет ему видеть в себе творца своих обстоятельств. Вот почему любые попытки такого рода становились предметом тайных посвящений, которые обычно достигали своего апогея в символической смерти посвящаемого, долженствующей указать на необратимый характер происшедшего изменения»[429]. Оставаясь на позициях рационального мышления и воспринимая свое состояние, скорее, как болезнь, Владимир не верит, что произошедшее с ним необратимо: «Скоро ль, долго ль пройдет мое испытание – кто знает. Иногда, когда слезы чистого, горячего раскаяния льются из глаз моих, когда откинув гордость, я со смирением сознаю все безобразие моего сердца, – видение исчезает, я

[427] *Розенберг О.О.* Понятие континуума («Сантана»). Карма. Теория перерождения (пратитья-самутпада») // Буддизм: иллюстрированная энциклопедия. М.: Эксмо, 2010. С. 287–288.
[428] *Одоевский В.Ф.* Косморама. С. 335.
[429] *Юнг К. Г.* Психологический комментарий к «Тибетской книге мёртвых» // Тибетская книга мёртвых / Пер. с англ. СПб.: Издательство Чернышёва, 1992. С. 13–14.

успокаиваюсь, – но недолго!»[430]. Мы видим, что для Владимира эта повесть не закончена: писатель дает своему герою шанс начать заново благодаря пониманию значения своих поступков, однако воспользуется он этим шансом в полной мере или нет, – читателю узнать не дано. Остаётся только лишь надеяться.

Герои «Косморамы» также демонстрируют особое отношение к смерти, свойственное буддийскому и индуистскому канонам. Так, Софья настраивает больную тетушку на скорую смерть. Девушка осознает бессмысленность человеческой жизни без жертвенности, любви и сострадания, и именно в смерти она видит переход на совершенно новую стадию существования: « – Ничего, – отвечала Софья, на земле все недолго, и горе, и радость; умрем, другое будет…». Тетушка же демонстрирует страх перед уходом в загробный мир, что было всегда свойственно европейской культуре: «– Что ты там все страхи говоришь, – вскричала тетушка. <…> Чем бы больного человека развлечь, развеселить, а она нет-нет да о смерти заговорит. <…> В гроб хочешь поскорее свести? Экая корыстолюбивая! Так нет, мать моя, ещё тебя переживу…»[431]. Слова Софьи часто напоминают слова проповедника: «Не успеешь трех тысяч раз одеться, как все пройдет: это платье с нас снимут, снимут и другое, и спросят только, что мы доброго по себе оставили, а не о том, как мы были одеты?»[432] И именно к ней, а не к святому отцу, обращается Владимир во время душевного порыва: « – Непонятное существо… научи и меня умереть!

Софья посмотрела на [него] с удивлением.

– Я сама не знаю; впрочем, кто хочет учиться, тот уже вполовину выучен»[433].

Применительно к этому диалогу уместно вспомнить высказывание отца Павла Флоренского из книги «Не восхищением непщева»: «Чтобы умереть

[430] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 352.
[431] Там же. С. 338.
[432] Там же. С. 320.
[433] Там же. С. 338.

вполне благополучно, надо знать, как умирать, надо приобрести навык. <…> А для этого необходимо умирать ещё при жизни, под руководством людей опытных, уже умиравших»[434]. На сегодняшний день в христианской традиции тема смерти во многом остается табуированной, и, быть может, именно поэтому в кругу богословов нет конкретного мнения о таких понятиях, как ад, рай, вечность, смерть[435]. В рамках философии восточных религий, таких как индуизм и буддизм, тема смерти не только не является запретной, но, напротив, ее рассматривают совершенно под другим углом, нежели это принято в концепции западного мировосприятия. Согласно принятой в Азии точки зрения, «правильно умирает» тот, кто в момент странствия в загробном мире сможет очиститься от иллюзий собственного сознания и выйти из круга перерождений, растворяясь в первородной пустоте. Существует особая группа священнослужителей, которые читают умирающему либо уже умершему, соответствующие тексты, помогающие ему *правильно* (курс. мой. – *Е. С.*) совершить посмертный переход[436].

Конечно, предполагать то, что В. Ф. Одоевский целенаправленно реализовывал на страницах «Косморамы» принципы буддийского канона, мы не можем, однако, основываясь на концепции «архетипов» К. Г. Юнга, мы склонны утверждать, что писатель воспроизвел их интуитивно, т. е. на уровне бессознательного. Дело в том, что под кармой К. Г. Юнг понимал «психическую наследственность», когда от поколения к поколению передаются «черты характера, творческие способности, предрасположенность к определенным болезням», т. е. «универсальные характеристики сознания, не зависящих ни от рода, ни от расы, к которым принадлежит индивидуум»[437]. Все эти однотипные элементы нашей психики

---

[434] *Флоренский. П.* Человек умирает только раз в жизни Не восхищением непщева (Филип. 2, 6–8) (К суждению о мистике) [Электронный ресурс]. Сергиев Посад, 1915. URL: http://tanatoterra.com/index.php?art=223. (дата обращения: 09.07.2021).

[435] *Осипов А.* 9 вопросов о смерти [Электронный ресурс] // Фома. 2012. № 11 (115) URL: http://foma.ru/zhizn-posle-smerti.html (дата обращения: 25.06.2021).

[436] См. об этом: Тибетская книга мертвых. С. 27–168.

[437] *Юнг К.Г.* Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых». С. 17.

и формируют «архетипы», которые, по словам К. Г. Юнга, являются «плодами воображения», «типичными образами», «возникающими самопроизвольно, даже если всякая возможность для их заимствования отсутствует»[438]. Обращаясь именно к этой концепции, мы можем объяснить видения Владимира, так напоминающие картины загробного мира и гневных божеств тибетской эзотерической традиции: «Между толпою носились несметные, странные образы, которых ужасное впечатление не можно выразить на бумаге <…> над самой головой несчастного неслось существо <…> его лицо было тусклого зеленого цвета; алые, как кровь, волосы струились по плечам его; из глаз земляного цвета капали огненные слезы»[439]. Сравним с ламаистскими посмертными наставлениями: «Из <…> твоего мозга появится божество, пьющее кровь <…> зеленого цвета, величественного вида; три лица у него, шесть рук. <…> Не бойся, не ужасайся, не трепещи. Знай, что [оно] – воплощение твоего разума»[440].

Итак, можно предположить, что происходящее с Владимиром – это порождения его собственного мозга. Движимый чувством вины, он дает своей фантазии повод сформировать такие картины, которые, наилучшим образом соотносясь с писательским замыслом, воплотят образы наказания за содеянное (т. е. имеет место корреляция онейрический мотив = мотив *наказания*).

Приближение к великим тайнам бытия и получение сверхъестественной способности управлять человеческими судьбами по другую сторону реальности взвалили на плечи Владимира груз тяжелейшей ответственности, поэтому герой, боясь причинить окружающим вред, вынужден жить в полной изоляции: «В другом мире мой нравственный гнев получил физическую силу: он поражал врагов моих всеми возможными бедствиями, насылал на них болезненные судороги, мучения совести, все

[438] *Юнг К.Г.* Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых». С. 17.
[439] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 334.
[440] Тибетская книга мертвых. С. 97.

ужасы ада… Они с плачем простирали ко мне руки, молили пощады, уверяя, что в нашем мире они действуют по тайному, непреодолимому побуждению…»[441].

Таким образом, «Косморама» по своей жанровой принадлежности приближается к городскому фэнтези: в пространство города вписаны сверхъестественные персонажи, представляющие собой воплощение сил Добра и Зла, ведущие борьбу за человеческие души. Фантастическая повесть с элементами готики, цель написания которой традиционно видится в устрашении и развлечении читателя, превращается в арену философских измышлений, получивших свое теоретическое обоснование в европейской науке спустя почти сто лет после того, как «Косморама» была написана.

Однако, несмотря на то, что автор еще в начале повести ориентирует читателя на реальность происходящих событий, сам протагонист склонен воспринимать случающееся с ним следствием проявления некой ментальной болезни, поэтому вместо безусловной фантастики, как и в случае со «Штоссом» М. Ю. Лермонтова, «Портретом» Н. В. Гоголя, мы имеем дело с поливариантным сюжетом и «завуалированной» фантастикой, вводимой в текст с помощью приема «двойной мотивировки». Иную ситуацию мы видим в случае с рассказом «Семья вурдалака» А. К. Толстого, где появление образов вампиров носит полностью чудесный характер и не может быть объяснено с помощью обращения к логике реального мира, а также в случае с «Записками домового» О. И. Сенковского, в которых наравне с обычными людьми фигурируют черти, домовые, мертвецы.

Таким образом, анализируя городские повести и рассказы нач. XIX в., реализующие принципы фэнтезийной поэтики, мы можем выделить черты типичного для таких произведений героя: одинокого, подверженного различным заболеваниям нервного характера, за счет чего особенно открытого как для воображаемой, так и реальной встречи с потусторонним

[441] *Одоевский В. Ф.* Косморама. С. 354.

миром, находящимся в поисках идеальной любви и совершенного идеала («Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Косморама» В. Ф. Одоевского, «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова). Духовные устремления часто влекут персонажа к гибели, т. к. он не обладает достаточной силой духа, чтобы противостоять враждебным проявлениям потустороннего мира. В этих произведениях также обнаруживаются элементы городского текста: перед читателем появляется образ города, соответствующий мироощущению самого протагониста.

Игровая природа указанных произведений часто выражается, в том числе и через тему игральных карт («Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова), которые вводят в повествование мотив *случая*, определяющего ход человеческой судьбы.

1.3 Городское фэнтези в отечественной прозе XX в.

В ряду авторов, интуитивно продолжающих развивать традиции городского фэнтези в русской литературе XX столетия, стоит А. И. Куприн. Несмотря на утверждение Ю. В. Бабичевой о том, что «художественный метод Куприна… определяется как “последовательный” или “традиционный” реализм, наиболее непосредственно развивающий традиции классической литературы XIX столетия»[442], его «неомифологическая»[443] повесть «Звезда Соломона», написанная в поздний период творчества, имеет прямое отношение к городскому фэнтези.

Повесть впервые была опубликована в 20-м выпуске сборника «Земля» от 1917 г. под названием «Каждое желание». В. Н. Афанасьев справедливо

---

[442] *Бабичева Ю. В.* Александр Куприн // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881—1917) / Ред. тома: К. Д. Муратова. 1983. С. 393.

[443] *Краснова А. А,Московкина И. И.* Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом [Электронный ресурс] // Accents and Paradoxes of Modern Philology. 2016. № 1. С. 97 URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A1nJ25ItIVkJ:https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/8276/7784+&cd=16&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения: 04.05.2021).

называет «Звезду Соломона» «вариацией на “фаустовскую тему”»[444]: герой заключает сделку с дьяволом, представляющимся господином Мефодием Исаивичем Тоффелем, чье имя сразу же отсылает нас к знаменитому персонажу И. В. Гете. При описании фантастических событий, происходящих в рассказе, автор прибегнул к так называемому приему «двойной мотивировки», о котором мы уже писали в связи с анализом повести М. Ю. Лермонтова «Штосс»: столкновение главного героя с миром сверхъестественного происходит во сне, после пробуждения от которого у Цвета сохраняется только стойкое ощущение дежавю.

Главный герой – Иван Степанович Цвет – типичный гоголевский «маленький чиновник в Сиротском суде» с «малюсеньким, чистеньким… карманным голосишком, тенорком-брелком», который «своим канареечным прозябанием был весьма доволен и никогда не испытывал судьбу чрезмерными вожделениями»[445]. Его существование еще до встречи со сверхъестественными силами автор сравнивает со сном-смертью: «Жил Цвет *мирно* и *уютно* <…> в мансарде над пятым этажом. Потолком ему служил наклонный и трехгранный скат крыши, отчего *вся комнатка имела форму гроба* (курсив наш. – *Е.С.*)»[446].

По словам Ю. В. Бабичевой, «сон в “Звезде Соломона” оказался подобен тому, кто его видит: «романтический мир» – герой и его «послушный» черт – соответствует интеллекту спящего»[447].

А. И. Куприн одновременно и иронизирует по поводу убогих притязаний Цвета на жизнь, и гордится своим героем, сумевшим сохранить нравственную чистоту, т. е. Иван Степанович совершенно не претендует на

[444] *Афанасьев В. Н.* А. И. Куприн [Электронный ресурс]. URL: http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/330 (дата обращения: 03.05.2021).
[445] *Куприн А. И.* Звезда Соломона // На сон грядущий: Вып. 1. СПб.: Лениздат, 1992. С. 146–147.
[446] Там же. С.146.
[447] *Бабичева Ю. В.* Александр Куприн. С. 392.

роль Фауста, а является, по замечанию И. П. Поборчей, ироничной формой некоего «анти-Фауста»[448].

Гуманистический пафос, свойственный фэнтези, подразумевает сюжет, в котором человек совершает подвиги, либо призванные сохранить космическое равновесие, либо гарантирующие победу Добра над Злом (так, в славянском фэнтези смертный традиционно помогает тому или иному языческому богу[449]) в этом произведении выражается *не*деланием героя: обыватель вершит судьбу мира путем *не*вмешательства. Подвиг Цвета заключается «в равнодушии ко всему, что может стать источником жизненных катастроф и потрясений, источником страданий для других людей»[450]: сам герой мечтает о райском саде: «…в нем много прекрасных цветов. И многое множество всяких птиц, какие только есть на свете, и зверей... И чтобы все ручные и ласковые. И чтобы мы с вами все там жили... в простоте, дружбе и веселости... Никто бы не ссорился... Детей чтобы был полон весь сад... и чтобы все мы очень хорошо пели. И труд был бы наслаждением... И ручейки там разные... рыба пускай по звонку приплывает...»[451].

Тип маленького человека экстраполируется и на место действия, в качестве которого выбран безызвестный провинциальный город.

Как уже было сказано ранее, в рассказе фигурирует классический фольклорный персонаж – черт, Мефодий Исаевич Тоффель. Сам образ Тоффеля полностью соответствует народной традиции[452]: «И какая

---

[448] *Поборчая И. П.* Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» // Русская филология. Украинский вестник. Харьков, 2003. № 3–4 (24). С. 39.

[449] *Сафрон Е. А.* Фольклорно-мифологические компоненты семантики «славянской» и «скандинавской» фэнтези. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 36.

[450] *Афанасьев В. Н.* А. И. Куприн [Электронный ресурс]. URL: http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/330. (дата обращения: 0 3.05.2021).

[451] *Куприн А. И.* Звезда Соломона. С. 149.

[452] *Березович Е., Родионова И.* «Текст черта» в русском языке и традиционной культуре: к проблеме сквозных мотивов [Электронный ресурс]. URL: https://www.ruthenia.ru/folklore/berezovich3.htm (дата обращения: 09.07.2021).

неприятная рука при пожатии, жесткая и сухая, точно копыто. И от него пахнет серой. И лицо ужасно нечеловеческое!»[453], «пустые глаза»[454].

С данной фигурой связан традиционный для волшебной сказки сюжет: герой решает некую сложную задачу (в данном случае, разгадывает каббалистический ребус), в награду получая чудесного помощника, исполняющего его желания. Для достижения места, где Цвет должен осуществить свою миссию, он получает от Тоффеля билет до станции Горынище, этимология названия которой, очевидно, восходит к имени славянского Змея Горыныча – фольклорного огнедышащего дракона, стерегущего вход в царство мертвых[455], соответствующей в рассказе имению покойного дяди главного героя: «Усадьба <…> велика, но мрачна и на сыром месте. Фруктовый сад стар, запущен и выродился без ухода. Инвентаря — никакого. Дом — сплошная рухлядь, гнилая труха. Деревянная, источенная червями двухэтажная постройка времен Александра Первого, с кривыми колоннами и однобоким бельведером. На него дунуть — рассыплется»[456].

Усадьба имеет признаки «чужого» места, традиция изображения которого в городское фэнтези попадает из литературной готики, что было уже исследовано нами в связи с произведениями А. Погорельского, О. Сомова и др. Так, перед Цветом предстают «просторные пустынные покои, и было такое ощущение, что кто-то может проснуться от этих звуков. Обои оборвались, отклеились и свисали большими колеблющимися лоскутами. Все покоробилось, сморщилось от времени и издавало тяжелые старческие вздохи, кряхтение, жалобные скрипы: и иссохшийся занозистый паркет, и резные раскоряченные стулья, и кресла красного дерева <…>. Огромные шатающиеся хромоногие шкафы и комоды, картины и гравюры на

[453] *Куприн А. И.* Звезда Соломона. С. 173.
[454] Там же. С. 175.
[455] *Гура А. В.* Невеста // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого; Ин-т славяноведения РАН. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). С. 381.
[456] *Куприн А. И.* Указ. соч. С. 149.

стенах, покрытые слоями пыли и паутины, бросали косые, движущиеся тени на стены»[457].

Более того, и сам герой буквально заражается чужеродностью окружающего пространства: «С фонарем в руке обошел он все комнаты нижнего этажа, странно не узнавая самого себя в высоких старинных, бледно-зеленых зеркалах, где он сам себе казался кем-то чужим, движущимся в подводном царстве»[458].

Поднявшись на второй этаж, Цвет попадает в алхимическую лабораторию своего покойного родственника: «…опустился <…> в глубокое старинное, мягкой кожи кресло и, движимый каким-то необъяснимым, бессознательным любопытством, точно управляемый чьей-то чужой нежной, но могучей волей, потянулся за одной из лежавших на столе книг, переплетенной в ярко-красный сафьян, и раскрыл ее»[459].

В книге он находит гексаграмму, обозначенную как «Звезда Соломона», разгадывает вписанный в нее шифр и получает возможность моментально осуществлять любое приходящее в голову желание. Очевидно, что А. И. Куприн обратился к легенде о царе Соломоне, который, согласно Талмуду (Гит., 68а, б), обладал чудесным перстнем с выгравированным на нем изображением шестиконечной звезды и имени Бога. С помощью этого перстня Соломон мог заставить подвластных ему демонов выполнять любые желания[460]. Несомненно, сопоставление образа легендарного царя древности и Цвета решено в ироничном ключе и только подчеркивает убожество куприновского героя.

Считаем необходимым обратить особое внимание на незначащую, на первый взгляд, деталь описываемого интерьера – кресло. Данный предмет мебели, предназначенный для комфортного сидения, погружает

[457] *Куприн А. И.* Звезда Соломона. С. 166.
[458] Там же.
[459] Там же. С. 167.
[460] Соломонова печать // Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона СПб.: Изд-во Брокгауза и Ефрона, т. 14: Сараево – Трани, 1911. Стлб. 447–448.

опускающегося в него персонажа в расслабленное состояние, а потом и в сон (т. е. вводит в текст прием «двойной мотивировки»), подготавливает героя к встречи с чудом, которое может оказаться и просто плодом затуманенного воображения уставшего человека.

При произнесении заклинания герой видит внутри магического шара, доставшегося ему в наследство вместе с домом, гигантскую черную крысу, чья морда напомнила ему лицо дьявольского Тоффеля. Такое сходство полностью вписывается в традиционные народные представления: по свидетельству Н. А. Криничной, крыс в славянской мифологии колдуны и ведьмы насылали на дома тех, кому хотели отомстить[461]. В бывальщинах леший гонит полчища крыс. Ту же функцию выполняет и Николай Чудотворец, гонящий стадо мышей[462]. В фольклоре закрепилось представление о мышах, крысах как о животных, связанных с колдунами, ведунами, которые, с одной стороны, выполняли функции волшебных помощников, а с другой – были выразителями эго своих человеческих покровителей, т. е. они могли оборачиваться этими животными[463].

Далее герой падает в обморок, переходящий в глубокий сон, после пробуждения от которого начинают сбываться все его желания. Действие, развивающееся по законам фэнтезийного мира, строго детерминировано: любое осуществляемое желание Цвета имеет последствия, т. е. А. И. Куприн вводит в текст мотив *дьявольской удачи*. Так, поставив на скачках на самую захудалую кобылу, роковая удача Цвета заставляет всех остальных жокеев и лошадей сойти с дистанции с ужасными травмами; играя на бирже, герой выигрывает за счет того, что существовавшие много лет компании сразу начинают терпеть убытки из-за несчастных случаев на производстве и массовых забастовок рабочих. Даже деньги, отданные на

[461] *Криничная Н. А.* Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. С. 330.
[462] *Сумцов Н. Ф.* Мышь в народной словесности // Этнографическое обозрение. 1891. № 1 (Кн. VIII). С. 76, 80, 85.
[463] *Криничная Н. А.* Указ. соч. С. 330, 351.

благотворительность, приносят исключительно горе тем, кто их получает. Цвет также получает способность «двойного зрения», позволяющую читать чужие мысли. Можно предположить, что мотив «двойного зрения» был заимствован А. И. Куприным у Э. Т. А. Гофмана: в романе «Повелитель блох» (1821–1822) перед нами предстает мудрая блоха, которая дарит главному герою чудесное стекло, помогающее читать мысли других людей.

Дальнейшее существование героя напоминает *сон во сне*: увлеченный в хоровод богатства и бесконечных развлечений Цвет часто видит сон о своей прошлой жизни с «желтенькими обоями с зелеными венчиками и розовыми цветочками, японскую или китайскую ширму, с аистами и рыболовом»[464], но утром ничего не может вспомнить.

Не может герой вспомнить и магическое слово-ключ, которое он разгадал в усадьбе своего покойного родственника, т. е., по совершенно справедливому замечанию А. А. Красновой и И. И. Московкиной, Цвет так и не может стать «абсолютным хозяином своей судьбы»[465]. Отметим, что тема неспособности полностью искоренить Зло является одной из ключевых характеристик поэтики городского фэнтези, о чем более подробно будет сказано в последующих главах представляемого исследования. Вспоминая волшебное слово, Цвет освобождается от своего тяжелого дара и возвращается обратно в свою комнату. Время, которое вместило в себя чудесные события, сжимается: в итоге выясняется, что все невероятное длилось всего полторы минуты. Очевидно, что такая подача времени заимствована из фольклорно-мифологической традиции: герой, путешествующий по иному миру, либо проводит там краткий миг, либо несколько столетий, т. е. время сакральное оказывается абсолютно противопоставленным времени реальному, обыденному.

---

[464] *Куприн А. И.* Звезда Соломона. С. 191.

[465] *Краснова А. А., Московкина И. И.*Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом [Электронный ресурс]. С. 97. URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A1nJ25ItIVkJ:https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/8276/7784+&cd=16&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения: 04.05.2021).

Как уже было отмечено ранее, несмотря на наличие признаков городского фэнтези, данное произведение только подготавливает почву для дальнейшего развития изучаемого нами субжанра, т. к. сама природа фантастического в повести может быть обусловлена онейрическими переживаниями героя. Вместе с тем писатель намекает на реальность происходящих с Цветом приключений: утром он снова встречает девушку, в которую влюбился еще во сне, и она тоже узнает его, только не может вспомнить обстоятельства их знакомства.

Следующий представитель литературы XX в., интересующий нас в связи с изучением городского фэнтези, – Александр Грин, чье творчество традиционно относят к неоромантизму. Советское литературоведение всегда концентрировало внимание на гриновских героях, видя в них романтические фигуры, противопоставленные окружающему миру[466]. Сам автор отказывался видеть в своих произведениях фантастику. Так, Ю. Олеша заметил однажды А. Грину, что его мотив летающего человека из «Блистающего мира» чрезвычайно интересен, на что получил ответ: «Это символический роман, а не фантастический! Это вовсе не человек летает, это парение духа!»[467] Тем не менее А. Грин прекрасно понимал специфику выбранного им жанра, поэтому предъявлял к своему творчеству особо высокие требования: «Так как я пишу вещи необычные, то тем строже, глубже, внимательнее и логичнее я должен придумывать внутренний ход всего»[468].

Произведение А. Грина, попадающее в сферу наших научных интересов – рассказ «Крысолов», развивающий тему готического рассказа ужаса. (Можно с уверенностью утверждать, что данная тема возникла в творчестве А. Грина отнюдь не случайно: известно, что Э. А. По был одним из его любимых писателей, и именно у него А. Грин учился стилю и умению

[466] *Елясина Е. А.* «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 14. № 2 (3). С. 715.
[467] Цит. по: *Вихров В. С.* Рыцарь мечты // А. С. Грин. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 30–31.
[468] Цит. по: *Варламов А. Н.* Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 323.

особым способом сочетать фантастику и реальность[469].) и, по словам Е. М. Неёлова и А. Е. Струковой, «строится по всем законам жанра [городского фэнтези], предвосхищенного писателем»[470].

В основе «Крысолова» – средневековая немецкая городская легенда об истребителе крыс, предположительно появившаяся в XVII в. и изданная в XIX в. Л. И. фон Арнимом и К. Брентано. Необходимо, однако, отметить, что А. Грин отнюдь не единственный писатель, обратившийся к данному сюжету. Напротив, в разное время его использовали братья Гримм в «Старинных сказках», И. В. Гете в «Крысолове», Г. Аполлинер в «Музыканте из Сен-Мерри», Г. Гейне в «Бродячих крысах», М. Цветаева в поэме «Крысолов», Ф. Лейбер в серии фэнтезийных рассказов и повестей «Фафхрд и Серый Мышелов» и многие другие[471].

«Крысолов» А. Грина содержит автобиографический элемент. Во-первых, действие начинает разворачиваться 22 марта 1920 г. Именно в этот день сам писатель демобилизуется из Красной армии, чтобы вернуться нищим в голодающий Петроград. Во-вторых, основные события имеют место в здании банка, располагавшегося на Фонтанке в непосредственной близости от Дома искусств. Как сообщают мемуаристы А. Грина, жившие в то время в Доме искусств люди вечерами ходили в банк за бумагой для печей. Поэт и переводчик В. А. Рождественский вспоминал: «Мы долго бродили при свете захваченного нами огарка, поскальзываясь на грудах наваленного всюду бумажного хлама. <…> Помещение казалось огромным. <…> Когда я читаю один из лучших рассказов А. С. Грина «Крысолов», мне всегда вспоминается этот опустевший лабиринт коридоров. <…> И я поражаюсь при этом точности гриновского… описания»[472].

---

[469] *Вихров В. С.* Рыцарь мечты. С. 17.
[470] *Неёлов Е. М., Струкова А. Е.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. С. 55.
[471] *Сафрон Е. А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези // Филология и человек. Барнаул, 2017. № 3. С.141.
[472] *Рождественский В.* Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. М.: Советский писатель, 1962. С. 327–328.

Характер описываемых А. Грином фантастических событий, якобы происходящих в Петрограде 1920 г., позволяет нам сделать вывод о том, что перед нами рассказ, обладающий признаками городского фэнтези. А. Грин как представитель неоромантизма идет по пути традиции своих предшественников-романтиков, которые, по словам Н. П. Анциферова, «болели Петербургом», «видели в Петербурге самих себя, а не город»[473]. Действительно, город в рассказе становится не просто фоном, но своеобразным молчаливым персонажем, полноценным участником повествования. С этим соглашаются и биографы А. Грина. Так, по словам А. Н. Варламова, «"Крысолов" хорош и силен именно своим петербургским контекстом»[474]. Аналогично и В. Панова говорит об этом рассказе как о «замыкающем цепь величайших поэтических произведений о старом Петербурге-Петрограде, колдовском городе Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока, – и зачинает ряд произведений о новом, революционном Ленинграде»[475].

В «Крысолове», как и в произведениях, относящихся к городскому фэнтези, воплощена идея *двоемирия*. В рассказе представлена традиционная для писателей рубежа XIX–XX вв. антитеза Хаоса и Космоса[476], где квинтэссенцией Космоса является квартира Крысолова на Васильевском острове, а Хаос выражается, с одной стороны, на субъективном уровне:

— распадом личности героя, вызванным последствиями болезни и голода;
— утратой нравственных ценностей: герой знакомится с девушкой, когда оба продают книги из домашней библиотеки;
— потерей жилья;

с другой стороны, на объективном уровне:

---

[473] *Анциферов Н. П.* Непостижимый город… Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб.: Лениздат, 1991. С. 86.
[474] *Варламов А. Н.* Александр Грин. С. 270.
[475] Цит. по: *Тарасенко Н. Ф.* Дом Грина: Очерк-путеводитель по музею А. С. Грина в Феодосии и филиалу музея в Старом Крыму. 2-е изд., доп. Симферополь: Таврия, 1979. С. 51.
[476] См. подробно: *Полонский В. В.* Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в. С. 11.

— исторической ситуацией – революцией и ее последствиями[477].

Уточняя дату и место начала повествования: «Весной 1920 года, именно в марте, именно 22 числа, – дадим эти жертвы точности, чтобы заплатить за вход в лоно присяжных документалистов, без чего пытливый читатель нашего времени, наверное, будет расспрашивать в редакциях – я вышел на рынок. Я вышел на рынок 22 марта и, повторяю, 1920 года. Это был Сенной рынок. Но я не могу указать, на каком углу я стоял, а также не помню, что в тот день писали в газетах»[478], автор, по мнению А. Н. Варламова, бросает «витиеватую насмешку над актуальной в ту пору “литературой факта”»[479]. Однако с нашей точки зрения, дело также в том, что А. Грин такими многочисленными повторами и ненужными, на первый взгляд, уточнениями пытается создать максимальный эффект достоверности происходящих событий.

Еще один факт, непосредственно отсылающий к биографии «реального» автора, – знакомство главного героя с девушкой, которая заколола ему воротник своей булавкой. В своих воспоминаниях Н. Н. Грин, вторая супруга писателя, рассказывала, что именно таким образом она познакомилась с будущим мужем: прикрепила ему булавку, когда он торговал академическим пайком[480].

Главный герой ведом таинственным женским голосом, который пытается его погубить. Характерный для фэнтезийного произведения хроникальный (линейный) сюжет (причину эксплуатации именно этого типа сюжета необходимо искать в генетической близости фэнтези с жанром фольклорной волшебной сказки, традиционно имеющей линейный сюжет[481], в основе которого, по словам Н. Д. Тамарченко, лежит «путешествие туда и

[477] *Полонский В. В.* Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции… С. 12.
[478] *Грин А. С.* Крысолов // Сочинения: в 3 т. М.: Терра, 1996. Т. 2. С. 287.
[479] *Варламов А. Н.* Указ. соч. С. 257.
[480] Там же. С. 259.
[481] *Казакова С.* Трансформация сказки // Философия и сказка: Сборник научных трудов. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 121.

обратно»[482]. Данный тип сюжета строится на цепочке приключений, происходящих с главным героем, преодоление которых сродни некой инициации[483]) определяется мотивом *Путешествия-квеста*[484], который в рассказе представлен в трансформированном виде: первоначально скитания героя сначала по домам друзей, а потом по зданию банка, носят бессмысленный, непоследовательный характер, что, по словам Е. А. Елясиной, является демонстрацией пассивности личности главного героя[485]. Действительно, герой ослаблен тифом, не имеет ни работы, ни постоянного места жительства, т. е. его образ представлен в русле многовековой отечественной традиции: от фольклорного «героя, не подающего надежд» до гоголевского маленького человека. Когда же он узнает о грозящей Крысолову и его дочери опасности, его путь приобретает конкретную конечную цель – спасти людей, и именно в этот момент получает черты Квеста. Эту идею поддерживает и Е. М. Неёлов, видя в пути, преодолеваемом героем, Путь-Дорогу фольклорной волшебной сказки, являющейся «судьбой, самой выбирающей героя»[486].

Невозможно не заметить, что писатель несколько раз использует один и тот же прием: прозаичные бытовые предметы вплетаются в сюжет столь неожиданно, что факт их появления становится настоящей фантастикой (речь идет, прежде всего, о внезапно заработавшем телефоне и о неожиданном обнаружении шкафа с деликатесами).

Найдя запасы провизии, герой пытается вспомнить телефон девушки, подарившей ему булавку, чтобы «побаловать ее своим ослепительным открытием»[487]. Позабытый телефонный номер ему *случайно* верно

---

[482] Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 199.
[483] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 308.
[484] *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 11 URL: https://human.snauka.ru/2016/11/17197 (дата обращения: 19.06.2021).
[485] *Елясина Е. А.* «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов». С. 719.
[486] *Неёлов Е. М.* Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. С. 62–64.
[487] *Грин А. С.* Крысолов. С. 302.

подсказывает телефонистка, и когда его соединяют, он слышит: «Это я пробую. Говорю в *недействующий* (курсив наш. – *Е.С.*) телефон, потому что ты слышал, как прозвенело? Кто у телефона? – сказала она, видимо, не ожидая ответа, на всякий случай. <…> Чудеса»[488].

Эпизод с телефоном становится связующим звеном в цепи событий, которые все более сгущают мрачную мистическую атмосферу рассказа. Однако мемуаристы утверждают, что мистический звонок телефона имел место в реальной жизни. Так, согласно воспоминаниям Э. Арнольди, он сам рассказал А. Грину о случае с внезапно заработавшим телефонным аппаратом, произошедшим с его знакомым, Яковом Петровичем, работавшем в 1918 г. в Петрограде в составе Красной армии. Он жил рядом с Кузнечным рынком, однако телефон в его квартире не работал, т. к. находился вдалеке от стратегически важных объектов. Только однажды телефон заработал на то время, пока ему звонил непосредственный начальник Д. Н. Авров, комендант Петроградского укрепленного района. Э. Арнольди заметил оживленную реакцию писателя на эту историю: «Знаешь, мне понравился бездействующий телефон, зазвонивший в пустой квартире! – сказал он. <…> Я об этом напишу рассказ»[489].

Как уже было отмечено, под пером А. Грина даже такое прозаическая реалия, как еда, окрашивается в фантастические тона. Действительно, наличие заполненного деликатесами шкафа в здании давно пустующего банка кажется совершенно невероятным, что констатирует и сам герой: «Шкаф, туго скрипя, раскрылся – и я отступил, так как увидел *необычайное* (курсив наш. – *Е.С.*) <…> я <...> не закричал только потому, что не было сил. Меня как бы оглушило хлынувшей из бочки водой»[490]. Здание банка с его неожиданным продуктовым изобилием снова отсылает нас к волшебным сказкам, в которых описывается визит персонажа в богато обставленное

[488] *Грин А. С.* Крысолов. С. 304.
[489] Цит. по: *Варламов А. Н.* Александр Грин. С. 262–263.
[490] *Грин А. С.* Указ. соч. С. 302.

жилище, где накрыт стол, но нет ни слуг, ни хозяев. Однако в отличие от сказок, в анализируемом литературном произведении намек на хозяев имеющихся благ вполне очевиден (только не для самого главного героя) – это крысы. С крысами в рассказе связан традиционный фольклорный мотив оборотничества[491]: крысы меняют звериный облик на человеческий. При этом в банке герой только слышит голоса и видит неясные тени, т. е. переживаемое им, согласно справедливому замечанию Е. М. Неёлова и А. Е. Струковой, описано в духе жанра былички[492] («Из крана капала вода; здесь же висело полотенце с сырыми следами только что вытертых рук. Полотенце еще *шевелилось*», «Множество шагов раздалось за стеной, глубоко внизу. Я различал голоса, восклицания», «К этим звукам начинающегося неведомого оживления присоединился звук настраиваемых инструментов»[493]), а когда вырывается из здания и начинает движение непосредственно по улице, уже встречает существ, внешне совершенно неотличимых от людей.

Мимикрию крыс гриновский герой чувствует подсознательно, отталкивая от себя встречающихся ему по пути до дома Крысолова персонажей. Он не знает, кто перед ним, но чувствует, что они несут угрозу: «Увидел плачущего хорошенького мальчика лет семи, с личиком, побледневшим от слез <…> худенькое тело дрожало, его ножки были в грязи и босы. При всем стремлении моем к месту опасности, я не мог бросить ребенка»[494];

«Я уже был на Конногвардейском бульваре, когда был обогнан девушкой. <…> Я мгновенно узнал ее силой внутреннего толчка, равного восторгу спасения.

---

[491] О мотиве оборотничества в русском фэнтези см.: *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Эволюция сказочного героя в романе Ю. Никитина «Трое из леса» // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы: Сб. науч. статей по материалам Международной научной конференции (Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, филологический факультет, кафедра новейшей русской литературы 23–24 октября 2006 г.) СПб., 2007. С. 197.
[492] *Неёлов Е. М., Струкова А. Е.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. С. 56.
[493] *Грин А. С.* Крысолов. С. 306–309.
[494] Там же. С. 311.

– Сейчас рано, – значительно сказала она. <…> Я много думала о наших отношениях. Знайте: я вас люблю»[495].

Эти встречи становятся для героя своеобразной инициацией, которую он вынужден пройти по пути к дому возлюбленной, с чем он успешно справляется, угадывая фальшь как в ребенке, так и в девушке: «К моему удивлению, он крепко уцепился за мою руку. <…> Когда я, с внезапным подозрением, рванул прочь руку <…>, уставил он на меня прямой взгляд черных огромных глаз: затем встал и, посмеиваясь, пошел так быстро, что я, вздрогнув, оторопел»[496];

«Она смотрела на меня с лицом, готовым дрогнуть от нетерпения <…> нежность сменилась тупостью, взгляд остро метнулся. <…>

– Нет, ты не обманешь меня. <…> Она теперь спит, и я ее разбужу. Прочь, гадина, кто бы ты ни была»[497].

С точки зрения сюжетной составляющей, встреча с ребенком, а потом с возлюбленной представляют собой пример кумулятивности – традиционного фольклорного приема повторения с последующим нарастанием: герой решает одну задачу, а потом другую – более трудную[498].

То, что герой случайно узнает о крысином заговоре против отца девушки, соответствует, по В. Я. Проппу, фольклорному мотиву *непосредственного осведомления*, когда сказочный герой получает неизвестную ему ранее информацию благодаря диалогу с антагонистом[499]. Суть происходящего становится очевидной для героя только тогда, когда Крысолов зачитывает ему отрывок из [вымышленной] книги Эрта Эртруса «Кладовая крысиного короля»: «Коварное и мрачное существо это владеет силами человеческого ума. <…> В его власти изменять свой вид, являясь, как человек, с руками и ногами. <…> Им благоприятствуют мор, голод, война,

[495] *Грин А. С.* Крысолов. С. 312.
[496] Там же. С. 310.
[497] Там же. С. 312.
[498] См. об этом: *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С. 79.
[499] Там же. С. 80–81.

наводнение и нашествие. Тогда они собираются под знаком таинственных превращений, действуя, как люди <…> едят и пьют довольно и имеют все в изобилии. Золото и серебро есть их любимейшая добыча»[500].

Крысы, действующие в голодающем революционном Петрограде 1920 г., являются «символом древнего и в то же время молодого Зла»[501], т. к. никто не знает, откуда они появились и почему именно сейчас обрели власть. В то же время, как совершенно справедливо замечает А. Н. Варламов, крысы «важны не сами по себе, а как примета и суть времени»[502].

«Крысолова» как относящегося к городскому фэнтези тексту можно рассматривать и в контексте концепта «Петербургский текст» В. Н. Топорова, и в этом случае необходимо упомянуть о его особенности демонстрировать как черты мифа о творении, так и элементы мифа эсхатологического[503], которые проявляются, с одной стороны, в намеке на обретение героем нового дома и создание семьи, а с другой – в борьбе самого Крысолова с Освободителем – предводителем крыс, в случае победы которого опасность будет грозить уже всему городу.

Примечательно, что герой стремится покинуть опасное здание в районе Невского проспекта, чтобы попасть именно на Васильевский остров, который, по замыслу Петра I, должен был стать «самой регулярной частью регулярного города»[504], т. е. воплотить собой переход от Хаоса к Порядку. В реальности планы царя так и не были реализованы: остров оказался воплощением «танатологичности», т. к. на нем расположились кладбища, а со второй половины XIX в. здесь начало селиться бедное студенчество. После Октябрьской революции в банях на 14-й линии был организован

---

[500] *Грин А. С.* Крысолов. С. 315.
[501] *Неёлов Е. М., Лопуха А. О.* Рассказ А. С. Грина «Крысолов»: опыт прочтения // Художественный текст : опыты интерпретации : сб. науч. ст. к 75-летию Карел. гос. пед. ун-та. Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. С. 106.
[502] *Варламов А.Н.* Александр Грин. С. 266.
[503] *Калинин И.* Петербургский текст как продукт теоретической мифологизации // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. (Петербургский сборник. Вып. 4). С. 26
[504] *Анциферов Н. П.* Непостижимый город… С. 188.

крематорий[505], а Смоленская площадь использовалась для публичной смертной казни[506]. А. Грин, делая Васильевский остров местом спасения и восстановления мира в противоположность инфернальности Невского проспекта, оказывается близок к Н. В. Гоголю[507], пишущему в «Петербургских повестях» сначала о том, что «нет ничего лучше Невского проспекта», но далее переходит к тому, что в этом месте «все дышит обманом… но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою ляжет на него <…> и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»[508]. В повести А. Грина также доминирует мотив морока, галлюцинации, однако причиной этому являются не люди, а крысы. Следование гоголевской традиции проявляется также и в выбранном для повести холодном времени года[509]. Финал «Крысолова» окрашен в оптимистичные тона: герой из пространства ледяного Невского проспекта попадает на Васильевский остров, где обретает новый дом и новую семью: «Вдруг моему лбу стало тепло от приложенной к нему женской руки. <…> Меня пожалели; комната соседней квартиры оказалась на тот же, другой день, в моем полном распоряжении»[510]. Подобная концовка соответствует канону городского фэнтези: герой на время восстанавливает утраченную миром гармонию, но силы Зла не могут быть полностью уничтожены[511], подобно тому, как человек не может истребить всех крыс. Тем не менее анализируемый рассказ мы определим в категорию предвестников субжанра, т. к. автор использует прием «двойной мотивировки»: происходящее с героем может быть объяснено как вмешательством потусторонних сил, так и игрой

[505] См. подробно: *Михайловский С.* Крематорий здравомыслия, или Могучий таран для разрушения вековых предрассудков [Электронный ресурс] // Художественный журнал 1998. № 19–20. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/46/article/895 (дата обращения 29.03.2021).
[506] *Смирнов И. П.* Петербург: город мертвых и город живых // Существует ли Петербургский текст? С. 48–52.
[507] *Тюпа В. И.* Коренная мифологема Петербургского текста // Существует ли Петербургский текст? С. 88.
[508] *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. М.: Московский рабочий, 1970. С. 448.
[509] *Манн Ю. В.* Петербургский и Московский тексты в творчестве Гоголя: принцип дополнительности // Существует ли Петербургский текст? С. 200.
[510] *Грин А. С.* Крысолов. С. 316–317.
[511] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2017. № 1. С. 60.

его измученного болезнью и голодом воображения. Кроме того, необходимо учитывать и позицию самого писателя, который, как уже было отмечено ранее, заявлял, что его фантастика носит символический характер.

В ряду прозаиков, отдавших дань как фэнтези вообще, так и субжанру городского фэнтези в частности, необходимо упомянуть и М. А. Булгакова, чеу роман «Мастер и Маргарита» с момента первой публикации в 1966 г. попал в сферу внимания многочисленных исследователей[512], однако его многомерность порождает все больше и больше вопросов, нуждающихся в глубоком научном осмыслении. «Проблематика романа оказалась настолько всеобъемлющей, что вышла едва ли не на все уровни современной жизни. Добро и зло, верность и предательство, долг и совесть, любовь и ненависть – ведь именно об этих, постоянно определяющих и никак не определяющих свои отношения антиномиях говорит автор»[513].

Произведение, несомненно, представляет собой синтез разных жанров (Б. М. Гаспаров называет его «романом-мифом»[514], Е. Н. Ковтун угадывает в романе черты славянской фэнтези[515], А. З. Вулис видит в нем одновременно признаки детектива, приключенческого и философского романа[516],

[512] См., например: *Абдуллина Г. О* композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1985. С. 55–63; *Альми Н.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979. С. 16–40; *Андреев М.* Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. М., 1993. С. 148–154; *Бэлза И.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83; *Виноградов И. И.* Завещание мастера // Виноградов И. И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 335–381; *Вулис А.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Художественная литература, 1991; *Гаврюшин Н.* Литостron, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 75–88; *Галинская И.* Криптография романа «Мастер и Маргарита» // Галинская И. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 65–125; *Дмитриева Л.* Время и пространство в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк: Наука, 1977. С. 230–231; *Зеркалов А.* Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52; *Ионин Л.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 44–55; *Haber E. C.* Mythic structure of Bulgakov's «Master and Margarita» // The Russian Review. 1975. Vol. 34. № 4. P. 412–420.

[513] *Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова: Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Памир. 1986. № 5. С. 173.

[514] *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. URL: http://novruslit.ru/library/?p=25 (дата обращения: 25.06.2021).

[515] *Ковтун Е. Н.* Михаил Булгаков и славянская фэнтези. С. 170, 173.

[516] *Вулис А. З.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991. С. 186–194.

В. Шаламов видит в нем сатирический гротеск[517], Т. А. Фадеева, А. П. Казаркин, Р. Я. Клейман считают, что М. А. Булгаков создал меннипею[518]), однако, с нашей точки зрения, компоненты городского фэнтези играют в архитектонике романа достаточно весомую роль:

1. Несмотря на сложную хронотопическую организацию романа, городские главы, где действие происходит в Москве и Ершалаиме, определяют его художественную целостность. В частности, Е. Н. Ковтун обращает внимание на то, что если в первых главах Москва имеет достаточно четкий узнаваемый облик (описание сцены на Патриарших прудах, «крестный ход» Ивана Бездомного по городу), то в сцене погони за Воландом, осуществляемой со сверхъестественной быстротой (о чем мы уже писали в параграфе 1.1), город сливается в некое подобие карты, где перед персонажами только мелькают отдельные топонимы[519]: «Тройка мигом проскочила по переулку и оказалась на Спиридоновке. <…> И не успел поэт опомниться, как после тихой Спиридоновки очутился у Никитских ворот. <…> И *двадцати секунд не прошло* (курсив наш. – *Е. С.*), как после Никитских ворот Иван Николаевич был уже ослеплен огнями на Арбатской площади. Еще несколько секунд, и вот какой-то темный переулок <…> улица Кропоткина, потом переулок, потом Остоженка, и еще переулок»[520], а к финалу Москва полностью теряет конкретность облика и становится «...необъятным сборищем дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг...»[521]. То же происходит и с Ершалаимом: «Над черной бездной, в которую ушли стены, загорелся необъятный город с

[517] *Сухих И.* Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) [Электронный ресурс] // Звезда. 2000. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/6/evangelie-ot-mihaila-1928-1940-master-i-margarita-m-bulgakova.html (дата обращения: 26.06.2021).
[518] *Федяева Т. А.* «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: возвращение к сатире как жанру в свете теории сатиры М. Бахтина // Вопросы русской литературы. 2017. № 3–4 (41–42). С. 61.
[519] *Брансон М.* Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация воздуха в «Мастере и Маргарите» Булгакова / Пер. А. Нестерова [Электронный ресурс] // НЛО. 2005. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/polet-nad-moskvoj-vid-s-vozduha-i-reprezentacziya-prostranstva-v-mastere-i-margarite-bulgakova.html (дата обращения: 26.06.2021).
[520] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Минск: Ураджай, 1988. С. 316–317.
[521] Там же. С. 538.

царствующими над ним сверкающими идолами над пышно разросшимся за много тысяч этих лун садом». По совершенно справедливому замечанию Е. Н. Ковтун, ближе к финалу оба города приобретают архетипические черты мифологемы Вечного Города[522].

2. Как замечает М. Брансон, в поэтике романа особую роль играет мотив *города, увиденного сверху*. Данный факт прочитывается через мотив *волшебного предмета* – чудесного глобуса, которым обладает Воланд – миниатюрной модели Земли, на котором при ближайшем рассмотрении можно даже разглядеть отдельные дома и их обитателей, а также через мотив полета, осуществляемого Маргаритой[523]: «По прошествии нескольких секунд далеко внизу, в земной черноте, вспыхнуло новое озеро электрического света и подвалилось под ноги летящей, но оно тут же завертелось винтом и провалилось в землю. Еще несколько секунд — такое же точно явление. — Города! Города! — прокричала Маргарита»[524].

3. Время в романе также обладает признаками времени мифологического, замкнутого в кольцо: ершалаимские времена двухтысячелетней давности пересекаются с «современной» Москвой: сначала Воланд рассказывает Бездомному и Берлиозу историю знакомства Пилата и Иешуа, потом казнь через распятие видится больному Ивану уже в клинике, наконец, главы, повествующие об убийстве Иуды и о встрече Левия Матвея и Понтия Пилата, читает Маргарита уже после того, как Воланд чудесным образом возвращает рукопись романа из огня. Как замечает И. Сухих, в отличие от Т. Манна («Иосиф и его братья»), М. А. Булгаков не пересказывает евангельский миф, а сам создает новый миф на евангельскую тему, причем «Граница между “было” и “не было”, реальностью и вымыслом в художественном мире

---

[522] *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века: Учебное пособие. М.: Высшая школа, 1998. С. 291–292.

[523] *Брансон М.* Полет над Москвой [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/polet-nad-moskvoj-vid-s-vozduha-i-reprezentacziya-prostranstva-v-mastere-i-margarite-bulgakova.html (дата обращения: 26.06.2021).

[524] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 510.

булгаковского романа отсутствует, подобно тому, как она не существует в мифе»[525].

4. В романе вычленяется мотив *двоемирия*: сверхъестественное измерение, в котором проживает Воланд и его свита, врывается в материалистическую Москву Берлиоза и Ивана Бездомного и перекраивает существующую реальность: «И в лунном, всегда обманчивом, свете Ивану Николаевичу показалось, что тот [Воланд] стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу»[526]; «Третьим в этой компании оказался неизвестно откуда взявшийся кот, громадный, как боров <…> причем кот тронулся на задних лапах»[527].

Дверью в иной мир становится «нехорошая квартира» покойного Берлиоза, расположенная по ул. Большой Садовой, 302-бис, попадая в которую, персонажи сталкиваются с расширением пространства и времени. Например, Маргарита, прилетев на Большой бал у сатаны, обнаруживает в квартире «невидимую, но бесконечную лестницу»[528], что Коровьев объясняет следующим образом: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов»[529]. Во время бала героиня спрашивает Воланда, почему полночь никак не заканчивается, тот отвечает, что «праздничную полночь приятно немного и задержать».

5. Образ Мастера соответствует традиционному типу персонажа городского фэнтези – человека, связанного с миром искусства, переживающего душевный надлом, кризис (см. об этом подробнее параграф 3.3): после отказа напечатать написанный им роман о Понтии Пилате, он подвергся такой травле, что в итоге оказался в клинике для душевнобольных. В. В. Новиков, характеризуя персонажа, заявляет: «Сам облик Мастера – человека с чистой душой, с чистыми помыслами, охваченного творческим

[525] *Сухих И.* Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова).
[526] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 314.
[527] Там же. С. 316.
[528] *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 518.
[529] Там же. С. 519.

горением, поклонника красоты, нуждающегося во взаимном понимании, родственной душе, – сам облик такого художника нам безусловно дорог»[530]. В этом отношении своеобразным двойником-отражением (несомненно, с меньшим масштабом) Мастера является поэт Иван Бездомный, который, пережив встречу с миром сверхъестественного, вдруг понимает бездарность своих стихов и отказывается писать дальше.

6. Текст насыщен персонажами, чей генезис связан с низшей мифологией – оборотнями (превращенный в борова Иван Николаевич, кот Бегемот), ведьмами (Маргарита и ее служанка Наташа, подобно героиням Н. В. Гоголя и И. В. Гёте, становятся ведьмами[531]), вампирами (Гелла), демонами (Азазелло, покровительствующий войнам Абадонна, «кто-то козлоногий»[532], встречающий Маргариту перед полетом на бал), русалками.

7. Роман обнаруживает близость с готической тематикой, что особенно хорошо заметно в сцене ночного посещения Римского администратором варьете Варенухой и Геллой: появление персонажей, описанное по канонам былички, характеризуется высокой долей суггестивности: «Полнокровный обычно администратор был теперь бледен медовой нездоровою бледностью, а на шее у него в душную ночь зачем-то было наверчено старенькое полосатое кашне. <…> “Он не отбрасывает тени!” – отчаянно мысленно вскричал Римский»[533], «…в этом окне, заливаемом луною, увидел прильнувшее к стеклу лицо голой девицы. <…> Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. Наконец зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета <…> в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел

[530] *Новиков В. В.* Михаил Булгаков – художник. М.: Московский рабочий, 1996. С. 252.
[531] См.: *Beaujour E. K.* The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov // Slavic Review. 1974. Vol. 33. № 4 (December 1974). P. 695–707; *Hoisington S.* Fairy-Tale Elements in Bulgakov's The Master and Margarita // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25. № 2 (summer 1981). P. 44–55; *Natov N.* The Supernatural in Bul-gakov and Gogol' // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras / Ed. Amy Mandelker and Roberta Reeder. Columbus, OH: Slavica Publishers, 1988. Pp. 246–260.
[532] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 514.
[533] Там же. С. 424.

пятна тления на ее груди»[534]. Примечательно, что и избавление от страшных посетителей приходит в виде петуха, чей голос, согласно народным представлениям, возвещает восход солнца и маркирует конец времени представителей «того» света – нечистой силы[535]: «Горластый дрессированный петух трубил, возвещая рассвет. Дикая ярость исказила лицо девицы, она испустила хриплое ругательство, а Варенуха у дверей взвизгнул и обрушился из воздуха на пол. <…> С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон. И вслед за нею, подпрыгнув и вытянувшись в воздухе, напоминая летящего купидона, выплыл медленно в окно через письменный стол Варенуха»[536].

8. В поэтике «Мастера и Маргариты» особую роль играет онейросфера: Мастер воспринимает свою прошлую жизнь как сон: он даже не помнит, на ком он был женат, а в финале сцены на Воробьевых горах он со своей возлюбленной покидает город, который буквально исчезает, как сон, морок: «Маргарита на скаку обернулась и увидела, что сзади нет не только разноцветных башен с разворачивающимся над ними аэропланом, но нет уже давно и самого города, который ушел в землю и оставил по себе только туман»[537]. Понтий Пилат в эпилоге во время беседы с Иешуа спрашивает его о казни: «Ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было? – Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом спутник, – это тебе померещилось»[538]. Москвичи-обыватели, которые были психологически не готовы принять знание о сверхъестественном мире, переживают его как сон. Так, Иван Бездомный, не смогший пережить встречи с сатаной, теряет рассудок, и посетившая его в клинике Маргарита убеждает его, что происходящее – сон, то же происходит с ребенком, которого утешает Маргарита перед полетом на

[534] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 425–426.
[535] *Агапкина Т. А.* Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 1999. С. 245.
[536] *Булгаков М. А.* Указ. соч. С. 426.
[537] Там же. С. 650.
[538] Там же. С. 656.

Великий бал сатаны: «Я боюсь, – повторил мальчик и задрожал. – Не бойся, не бойся, маленький, – сказала Маргарита <…> – это мальчишки стекла били. – А ты где, тетя? – А меня нету, ответила Маргарита, – я тебе снюсь. <…> – Ты ложись, – приказала Маргарита, – подложи руку под щеку, а я тебе буду сниться»[539]. Позднее, когда Иван Бездомный отказывается от своего поэтического творчества и псевдонима и становится профессором Иваном Николаевичем Поныревым, он полностью забывает о произошедшем с ним, а память о Мастере возвращается к нему только во сне: «Каждый год, лишь только наступает весеннее праздничное полнолуние… <…> Не может он совладать с этим весенним полнолунием. <…> Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося обросшего бородой человека. <…> Это – тот номер сто восемнадцатый, его ночной гость. Иван Николаевич во сне протягивает к нему руки и жадно спрашивает:

– Так, стало быть, этим и кончилось?

– Этим и кончилось, мой ученик, отвечает номер сто восемнадцатый»[540]

9. Городское фэнтези часто демонстрирует привязку к реальной социополитической ситуации. М. А. Булгаков также вводит в текст «современность в гомеопатических дозах и карнавально трансформирует»[541] (этот прием впоследствии будут использовать Е. Ю. Лукин в «Алой ауре протопарторга», В. Мидянин в «Повелителях новостей», В. В. Орлов в «Останкинских историях»): угроза со стороны властей носит достаточно неясный, неконкретный характер: о пропаже предыдущих жителей квартиры № 50 писатель рассказывает в фольклорном стиле, используя элементы жанра былички: «И вот два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать. Однажды в выходной день явился в квартиру милиционер, вызвал в

[539] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 508–509.
[540] Там же. С. 668.
[541] *Сухих И.* Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова).

переднюю второго жильца <…> и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то расписаться. <…> Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще никогда не вернулся. Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе исчез и милиционер.

Набожная Анфиса <…> так напрямик и заявила <…> что это колдовство и что она прекрасно знает, кто утащил и жильца и милиционера, только к ночи не хочет говорить. <…> Второй жилец исчез, помнится, в понедельник, а в среду как сквозь землю провалился Беломут»[542].

Безымянные представители спецслужб обыскивают квартиру, но благодаря сверхъестественным способностям Воланда Маргарита и Мастер избегают ее разрушительного катастрофического влияния.

М. Б. Ямпольский отмечает игровой характер романа[543], что традиционно является характеристикой фэнтезийной литературы. Так, Е. А. Иваньшина подчеркивает, что роману свойственна «литературность. Можно сказать, что на первый план здесь выдвигается именно литературность, “сделанность” изображаемого мира, а не его правдоподобие»[544], т. е. имеет место игровое переосмысление искусственно созданного «московского текста», что, однако, не лишает его правдоподобия, которое создается благодаря описанию быта москвичей и особенностей мышления горожан 1930-х гг., топографии Москвы.

Игровая природа романа обусловлена карнавальностью московских глав, где, по словам Е. А. Иваньшиной, особую роль играет мотив *переодевания* (Воланд в первой главе одет в сценический костюм Мефистофеля, переодеваются москвички в театре варьете, костюм полностью замещает пропавшего Прохора Петровича и т. д.)[545]. По мнению

[542] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 341–342.
[543] *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. С. 76–82.
[544] *Иваньшина Е. А.* О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и Филология. 2019. Т. 29. Вып. 5. С. 832.
[545] Там же. С. 833.

Б. М. Гаспарова, «переодевание», «смена личин» Воланда и его свиты находит воплощение и в ершалаимских главах: в частности, Воланд сообщает Берлиозу, что он находился в Ершалаиме «инкогнито», т. е. непосредственно присутствовал там, но в ином обличье; далее, анализируя образы помощников начальника тайной стражи Афрания, исследователь обнаруживает их близость со свитой Воланда: один из них, по имени Толмай, руководит похоронами Иешуа. Коровьев также прикидывается переводчиком («толмачом») профессора черной магии; гречанка Низа сопоставима с Геллой (их, как уже нами было отмечено ранее, связывает функция служения); «коренастый» убийца, четко попадающий ножом в сердце Иуды сопоставим с Азазелло – демоном маленького роста, отлично владеющим разными видами оружия (именно он мастерски застрелил барона Майгеля)[546].

В фэнтези авторы транслируют противоборство Добра и Зла через героев, привязанных к мифологической традиции: часто перед нами предстают боги и демоны, выступающие то на одной, то на другой стороне. В случае с «Мастером и Маргаритой» это противостояние реализуется через христианскую символику: Иешуа Га-Ноцри олицетворяет собой силы Света, а ему противопоставлен Воланд – дьявол, без контраста с которым Добро не могло бы существовать в принципе. М. А. Булгаков изображает Воланда уставшим от мира людских пороков. Аналогичный образ, кстати, мы обнаруживаем в незаконченном романе Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны», опубликованном в 1921 г. Здесь дьявол, которому «стало скучно в аду, и [Он] пришел на землю, чтобы лгать и играть»[547]. Как замечает А. А. Аршинова, дьявол принципиально выбирает тело молодого миллиардера Вандергуда: «Он жаждет настоящей игры, глобального

[546] *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. URL: http://novruslit.ru/library/?p=25 (дата обращения: 25.06.2021).
[547] *Андреев Л. Н.* Дневник Сатаны // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Худ. лит., 1996. С. 120.

эксперимента»[548], т. е. воплощается, чтобы соблазнять человечество деньгами. Вспомним, кстати, что Воланд также соблазняет москвичей деньгами и дорогими нарядами, чтобы поставить своеобразный эксперимент: «Изменились ли эти горожане внутренне?»[549] и получает результат, который сам же характеризует словами: «…они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было. <…> Ну, легкомысленны <…> и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их…»[550]. В романе содержится, правда, гораздо более острый, нежели у М. А. Булгакова политический подтекст: пришествие Антихриста Л. Н. Андреев уподобляет приходу к власти большевиков[551]. В итоге Сатана ужасается человеческой греховности и покидает Землю. Как писали в шведской прессе по поводу выхода романа: «Мир так изолгался, что ложь Сатаны показалась ему каким-то неумелым детским лепетом»[552].

Сюжет «Мастера и Маргариты» можно определить как многослойный, в котором несколько сюжетных линий либо развиваются параллельно, либо пересекаются друг с другом[553] (такой тип сюжета в основе имеет хроникальный строй, но осложнен концентрическими микросюжетами, каждый из которых фиксирует внимание читателя на отдельной, совершенно конкретной проблеме[554]): с одной стороны, история Иешуа и Пилата представляет собой концентрический микросюжет и одновременно является элементом двухсоставной композиции, поскольку книга о Христе написана Мастером, героем романа; с другой – московские эпизоды с участием

[548] *Аршинова А. А.* Образ Сатаны в творчестве Л. Андреева (критика русского зарубежья о последнем романе писателя) // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х гг. 2006. № 2. С. 183.
[549] *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. С. 389.
[550] Там же. С. 392.
[551] *Аршинова А. А.* Образ Сатаны в творчестве Л. Андреева. С. 187.
[552] *Jumor.* Памяти Л. Н. Андреева // Возрождение. Стокгольм. 1916. 16 сент.
[553] *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 25.
[554] *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 11 [Электронный ресурс]. URL: https://human.snauka.ru/2016/11/17197 (дата обращения: 19.06.2021).

Воланда и его свиты можно рассматривать отдельно как серию приключений, объединенных друг с другом исключительно за счет последовательного протекания во времени (дают представление в варьете, заселяются в «нехорошую квартиру», устраивают бал, проказничают в магазине и т. д.), и лишь в финале произведения, когда персонажи снимают шутовские маски, становится понятным, что выполняемая ими миссия была своеобразным наказанием за совершенные ранее прегрешения.

Близким по тематике «Мастеру и Маргарите» оказывается незаконченный роман признанного в советский период классика соцреализма[555] Л. М. Леонова «Пирамида», опубликованный в 1989 г. в журнале «Москва»[556]. «Пирамиду» критики определяют как философский роман[557], который отображает тему противоборства Добра и Зла, персонифицированного в фигурах профессора Шатаницкого (обращает на себя внимание говорящая фамилия: «…он же Шатайницкий, он же Шайтаницкий в действительности является не только нынешним резидентом преисподней на святой Руси, но и видным участником знаменитого ангельского мятежа против небесного самодержавия, после чего началось время, история и люди»[558]) и Дымкова – ангела, вышедшего из двери, нарисованной на фреске, на стене расположенной в Москве Федосеевской обители. Как справедливо замечает Ю. Л. Василевская, в «Пирамиде» Л. М. Леонов воплощает свои дуалистические взгляды (приверженность манихейству, гностицизму): если на момент своего прибытия в Москву возможности его ангела Дымкова почти безграничны, то к финалу он очеловечивается и их утрачивает и может «ощущать мир и себя в нем только

[555] The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / Ed. by Jones M. V., Miller R. F. Cambridge University Press, 1998. P. 13.
[556] *Леонов Л.* Главы из романа // Москва. 1989. № 5. С. 3–28.
[557] *Вахитова Т. М.* Лики Л. Леонова в XX веке // Литература в школе. 2004. № 6. С.6–7; *Лысов А. Г.* Последний автограф («Пирамида» как роман-самоопределение) // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб.: Наука, 2004. С. 209-227; *Осинский В. А.* Идейно-творческая эволюция Л. Леонова от «Вора» к «Пирамиде» [Электронный ресурс]: дис. … канд. филол. наук. М., 2004. С. 164. URL: http://diss.rsl.ru/diss/05/0078/050078005.pdf (дата обращения: 12.07.2021).
[558] *Леонов Л.* Пирамида. М.: Эксмо, 2021. С. 12.

изнутри»[559], Бог испытывает экзистенциальное одиночество, вызванное безграничностью власти: «Нет, боги не сгорают на работе, – при всем их блаженстве им неведомы ни тревоги выбора и колебаний, ни гордость преодоления, ни радость завершенного труда, ни придуманная для них льстецами блаженная субботняя усталость… Отсюда видно, как они одиноки, несчастны и бессильны в ужасном могуществе своем»[560], а небесный мир демонстрирует слишком высокий уровень зависимости от человеческого мира[561]. Сам же писатель еще в эпиграфе ссылается на «Книгу Еноха», «который объясняет ущербность человеческой природы слиянием обоюдо-несовместимых сущностей – духа и глины»[562]. В этой связи человек уподобляется глиняной кукле (мотив *куклы*, как мы уже писали ранее, часто эксплуатируется городским фэнтези), бессильной участницей в игре Мироздания. (Аналогичное сравнение человека с марионеткой, управляемой высшими силами, мы обнаруживаем в романе Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны»: «Я смотрел на твою жизнь оттуда (пойдем на компромисс и назовем это «из-за границы»), она виделась Мною как славная и веселая игра неумирающих частиц. Ты знаешь, что такое театр кукол? Когда одна кукла разбивается, ее заменяют другою, но театр продолжается, музыка не умолкает, зрители рукоплещут, и это очень интересно. Разве зритель заботится о том, куда бросают разбитые черепки, и идет за ними до мусорного ящика?»[563])

Традиционно свойственное городскому фэнтези романтическое *двоемирие* находит в романе различные формы воплощения: с одной стороны, как уже было сказано, мир леоновского текста имеет трехчастную структуру: мир «верхний», место обитания Бога и ангелов, средний мир, в

[559] *Леонов Л.* Пирамида. С. 425.
[560] Там же. С. 465.
[561] *Василевская Ю. Л.* «Пирамида» Л. М. Леонова как философский роман: структура художественного мира: Автореф. дис.… канд. филол. наук. Тверь. 2009. С. 16.
[562] *Леонов Л.* Пирамида. С. 3.
[563] *Андреев Л. Н.* Дневник Сатаны. С. 358.

котором живут люди, и «нижний» мир – преисподняя; с другой – в бытовом профанном мире присутствует дверь, ведущая в иной мир, – колонна старого храма, на фреске которой изображен Дымков. Дуня входит в колонну и материализует изображение ангела, а ее путешествие внутри колонны является для нее еще и инициацией, помогающей познать свою истинную природу[564]: «А там и нечего бояться, если можно пройти сквозь все до края, не прикасаясь ни к чему. Ведь помимо того, что железная, это моя входная дверь. И что плохое может случиться внутри меня со мною?»[565], т. е. контакт с потусторонним миром в колонне позволяет понять свое предназначение, осмыслить цель существования.

В «Пирамиде» также присутствует характерный для городского фэнтези романтический мотив *двойничества*: писатель создает образ Л. М. Леонова, наделяя персонажа схожими биографическими чертами, но наиболее ярко выражается обозначенный мотив в паре Дуни Лоскутовой и ангела Дымкова: тот факт, что Дымков выходит из колонны, живет в Москве, а потом возвращается на небо, – есть следствие проявления творческой силы фантазии героини[566].

В романе особую роль играет карнавальное начало, проявляемое через:

1. иронию, которая, по мнению В. И. Хрулёва, есть для Л. М. Леонова «способ осмысления действительности, инструмент диалектического подхода к ней»[567];
2. шутовство, свойственное ангелу Дымкову: он выступает в цирке с фокусами, надевает карнавальный королевский костюм, подвергается осмеянию, т. е., по мысли Ю. Л. Василевской, переживает ритуальную

[564] *Саликова О. Р.* Роман Л. М. Леонова «Пирамида»: художественная функция экзистенциального опыта героев: дис… канд. филол. наук. Тамбов, 2015. С. 80.
[565] *Леонов Л.* Пирамида. С. 110.
[566] *Саликова О. Р.* Указ.соч. С. 85.
[567] *Хрулёв В. И.* Мысль и слово Леонида Леонова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1989. С. 114.

смерть, помогающую обновить «верхний мир», представителем которого он является[568];

3. свойственное героям самоуничижение: к примеру, Шатаницкий, пишет книгу под названием «Разоблаченная космистика», где «убедительно, приемом обратной диалектики, разгромил невежественные суеверия старины, себя самого в том числе, что я уже не верил в его собственную оккультную сущность»[569];

4. смешение трагического и площадного: так, отречение от веры в Бога дьякона Аблаева должно произойти в клубе культуры между эстрадными номерами, а местный режиссер предложил «выпустить Аблаева на рампу в полном церковном облаченье для глубины впечатления. <…> *Номер* (курсив наш. – *Е. С.*) должен был завершиться страстным призывом прозревшего неофита ко всем ксендзам, муллам и буддийским ламам последовать его примеру»[570].

В произведении не только воспроизводятся христианская, египетская мифологические традиции, но на их основе создается новый авторский миф в «попытке логически расшифровать мистический иероглиф бытия»[571], где человек должен найти свое место в условиях меняющегося мира новой советской власти, требующей отказа от формировавшихся на протяжении многих веков «русского православия, заложенного в фундамент русской государственности»[572]. Так, своеобразный социально-исторический миф создает Вадим Лоскутов – старший сын священника, который не продолжил путь отца, а, наоборот, полностью утратил веру в Бога, заменив ее на веру в коммунизм, и в итоге, подобно героям романтизма, находит для себя выход в творчестве – пишет и публикует повесть о пирамиде Хеопса, которая отражает его видение как всего мирового исторического процесса, так и

[568] *Василевская Ю. Л.* «Пирамида» Л. М. Леонова как философский роман… С. 19.
[569] *Леонов Л.* Пирамида. С. 23.
[570] Там же. С. 58.
[571] Там же. С. 79.
[572] *Леонов Л.* Указ. соч. С. 77.

понимание сложившейся в СССР ситуации. По мнению О. Р. Саликовой, повесть также является мифом, «который предстоит “расшифровать” будущему поколению»[573]. В свою очередь, космогонический миф, также обусловленный символикой пирамиды, – уже не на уровне человечества, а на уровне существования всей Вселенной – «создает» ангел Дымков: «Тут же во дворе, в двух шагах от улицы, припав на колено, он наглядно и почти по Лоренцу, пальцем по свежевыпавшему снежку, изобразил постадийную, как на киноленте, эволюцию вселенной в виде серии почти одинаковых равнобедренных треугольников, незаметно для глаза сплющиваемых за счет убывающей медианы вплоть до ее исчезновения. И тогда вся ушедшая вразгон громадина, взорвавшаяся на критическом нуле, совершит молниеносный перекувырк в обратный знак»[574].

Вместе с тем роман содержит жанровые черты альтернативной истории, а точнее, того типа, который в статье «Что такое Альтернативная история?» (подписанной псевдонимом Hoaxer), написанной для Четвертого конкурса А. И. писателей на сайте «Альтернативная История» назван «псевдоальтернативой», описывающей вмешательство в ход человеческой истории потусторонних сил или инопланетян[575]. Далее приведем цитату из романа: «…в созвездии Водолея, обнаружили целый архипелаг неизвестных планет <…> на обеих было обнаружено обилие храмов, заводских корпусов <…> и главное, огненные траектории уже межпланетной перестрелки, что является приметой давно обогнавшей нас суперцивилизации»[576]. Сам писатель далее подчеркивает, что ввести в текст эту идею его вдохновили мыслители прошлого: «Вспомним Филона Александрийского, прозрачно намекавшего на густую заселенность мира духами стихий, или Гершеля с его проницательной догадкой о жителях на Солнце – наглядное свидетельство о

[573] *Саликова О. Р.* Роман Л. М. Леонова «Пирамида»… С. 33.
[574] Там же. С. 162.
[575] *Hoaxer* Что такое Альтернативная история? [Электронный ресурс]. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/konkurs_a_i/chtotakoealxternatiwnajaistorija-1.shtml. (дата обращения: 14.07.2021).
[576] *Леонов Л.* Пирамида. С. 8.

мощном прозрении больших умов, опережающих свою эпоху»[577]. Кроме того, «адский профессор»[578] Шатаницкий приближен к Сталину и активно вмешивается в политику страны, т. е. по мысли Л. М. Леонова, дьявол из персонажа мифологического перемещается в пласт художественной реальности и перекраивает ее по собственному усмотрению, приближая Апокалипсис.

Именно из этого мира, по словам Шатаницкого, и пребывает на землю ангел Дымков. Тот факт, что ангел устанавливает контакт только с юной Дуней Лоскутовой, одаренным медиумом, с которой они вместе путешествуют в иные миры и посещают разные планеты, свидетельствует в пользу того, что Л. М. Леонов описывает, в том числе и эзотерический опыт в духе духовидца Э. Сведенборга, который в труде «О небесах, о мире духов и об аде» (1758) утверждал, что совершал астральные путешествия на другие планеты в сопровождении Бога и ангелов[579].

О. Р. Саликова обращает внимание на то, что Л. М. Леонов подчеркивает связь «ангелоида»[580] Дымкова с преисподней: с одной стороны, его возможность творить чудеса воспринимается остальными персонажами как «гадкая способность, быстро отмирающая на земле»[581], с другой – он «вызывает гигантский, кратковременный по счастью, факел ослепительного огня, урчавший наподобие адской форсунки»[582], кинорежиссер Сорокин называет его «драконом из преисподней»[583], а дом с зеркалами, который он создает в подарок для Юлии, характеризуется как «Царство преисподнего владыки», «дырка в преисподнюю»[584]. Кроме того, исследовательница подчеркивает тот факт, что «Пирамида» имеет подзаголовок «роман-наваждение в трёх частях». В словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой

[577] *Леонов Л.* Пирамида. С. 8.
[578] Там же. С. 25.
[579] *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. М.: Рипол классик, 2018. 404 с.
[580] *Леонов Л.* Указ. соч. С. 625.
[581] Там же. С. 187.
[582] Там же. С. 239.
[583] Там же. С. 683, 686.
[584] Там же. С. 436.

наваждение определяется как «обманчивое видение, внушенное − по суеверным представлениям − злой силой с целью соблазнить, запутать; нечто дьявольское, сатанинское»[585]. На основании этого определения О. Р. Саликова высказывает, на наш взгляд, справедливое предположение о том, что чудеса Дымкова являются инфернальным по своей природе наваждением (в пользу чего, отметим, свидетельствует и его фамилия, образованная от лексемы *дым*), и, более того, сам роман носит инфернальный характер, т. к. герои уже не верят в Бога, но зато верят в дьявола[586] и готовы «…в случае чего обратиться за справедливостью к самому владыке преисподней»[587].

Как следует из обзорного анализа романа, в «Пирамиде» вычленяются жанровые признаки городского фэнтези, альтернативной истории и философского романа. Так, Л. М. Леонов представляет советскую Россию как страну, оставленную Богом, т. к. сами жители утратили веру и подменили истинные гуманистические ценности ложными идеями о всеобщем равенстве, вынуждающими отказаться от собственной индивидуальности[588]. Тем не менее, ввиду того, что автор обращается к приему «двойной мотивировки», что особенно очевидно прочитывается на примере образа ангела Дымкова, природа которого полностью Л. М. Леоновым не проясняется (то ли он плод воображения Дуни, то ли действительно пришелец из других миров), а также за счет того, что в романе интенсифицируется именно философская составляющая, автор настоящего исследования определяет «Пирамиду» в категорию предтечей городского фэнтези.

Однако, кроме упомянутых текстов, советские фантасты почти не обращаются к фэнтези (исключением, пожалуй, является рассказ «Агасфер»

---

[585] *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Наваждение // Толковый словарь русского языка. М.: ИТИ Технологии, 2008. С. 309.
[586] *Саликова О. Р.* Роман Л. М. Леонова «Пирамида»… С. 61.
[587] *Леонов Л.* Пирамида. С. 402.
[588] *Якимова Л. П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». Новосибирск, 2003. С. 142.

(1965) Вс. Вяч. Иванова, сюжет которого носит поливариантный характер: с одной стороны, герои могли подорваться на мине, с другой – все описанные в рассказе события могли быть просто плодом воображения протагониста, который получил заказ на написание сценария об Агасфере), а все внимание сосредотачивается на НФ, что было обусловлено самой политической ситуацией в стране в 1940-е и 50-е гг. В это время превалировала концепция «ближнего прицела», ставившая конкретные цели развития на ближайшие 5 лет[589] (творчество В. Немцова, Г. Адамова), что достаточно емко выражено в следующих словах С. Иванова: «Советская научная фантастика должна развиваться, используя указания И. В. Сталина о полезащитных лесных полосах, о продвижении субтропических цитрусовых на Север»[590]. Соответственно, фэнтези в это время попадало в категорию массовой литературы и воспринималось как «культура сокрытия суровой реальности человеческого существования, средство наркотизации людей <…> социально организованная практика внушения, манипулирования, развращения, потакания человеческим самообманам, слабостям и порокам»[591].

Общеизвестно, что 30 июля 1961 г. выходит новая Программа КПСС, объявившая вероятность скорого построения коммунизма, день, который П. Вайль и А. Генис назвали датой наступления эры оптимизма[592]. Согласно этой программе, «когда-то человечество придет к Городу Солнца, алюминиевым дворцам, Эре Великого Кольца. Потрясающе дерзким в партийной утопии был срок – 20 лет»[593]. Подобные же цели вынуждена была ставить перед собой и фантастическая литература. Так, И. Ефремов комментировал свою «Туманность Андромеды» (1957) следующим образом:

---

[589] *Попова Г. В.* Проблемы изучения фантастики (фантастического) в истории методической мысли (XX–XXI вв.) // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского гос. ун-та. 2011. № 3 (19) [Электронный ресурс]. URL: http://scientific-notes.ru/#new-number?id=20 (дата обращения: 11.07.2021).

[590] *Иванов С.* Фантастика и действительность // Октябрь. 1950. № 1. С. 38

[591] *Соловьев Э. Ю.* Массовая культура: иллюзии и действительность: Сб. статей. / Сост. Э. Ю. Соловьев. М.: Искусство, 1975. С. 5.

[592] *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 14.

[593] Там же. С. 15.

«Сначала мне казалось, что гигантские преобразования планеты в жизни, описанные в романе, не могут быть осуществлены ранее, чем через три тысячи лет... При доработке романа я сократил намеченный срок на тысячелетие»[594]. Таким образом, НФ в 1950–60-х гг. во многом носила утопический характер и была ориентирована, прежде всего, на изображение светлого будущего, которое будет обеспечено благодаря коммунистической космической экспансии (что можно проследить, например, в произведениях ранних бр. Стругацких)[595]. Вместе с тем отдельные писатели разрабатывали прогностические сюжеты (В. И. Савченко с повестью «Черные звезды» (1958) и романом «Открытие себя» (1960), А. Н. и Б. Н. Стругацкие с рассказом «Забытый эксперимент» (1958), Л. Петров и А. Н. Стругацкий с повестью «Пепел Бикини» (1956)), связанные с темой радиационного взрыва[596].

В 1960–70-е гг., несмотря на давление цензуры, в отечественной литературе начала формироваться «социальная», или «философская», фантастика[597], в которой «моделируется будущее общество, его политические, моральные, человеческие аспекты»[598], что вызывало особую озабоченность со стороны ЦК, а повесть А. Н. и Б. Н. Стругацких «Хищные вещи века» (1965) даже была подвергнута отдельному скрупулезному разбору[599].

К 1980-м гг. в советской литературе вновь начинает проявляться активный интерес к мистическому, иррациональному. Среди прозаиков, обращающихся к подобной тематике, – А. А. Ким, дебютировавший с

---

[594] *Ефремов И. А.* Туманность Андромеды**.** М.: Мол. гвардия, 1984. С. 5.
[595] *Неронова И. В.* Раннее творчество братьев Стругацких: поиск индивидуального стиля // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 4. С. 223.
[596] *Комиссаров В. В.* Интеллигенция, фантастика и социальные прогнозы в советском обществе 1960–80-х гг. // Интеллигенция и мир. 2015. № 2. С. 63–64.
[597] *Кожевников Н. Н., Данилова В. С.* Философский взгляд на научную фантастику и фантазийные жанры // Педагогика. Психология. Философия. 2017. № 4 (08). С. 131.
[598] *Скаландис А.* Братья Стругацкие. М.: АСТ МОСКВА, 2008. С. 313.
[599] *Саморукова И. В.* Фантастика как генератор событийности: творчество братьев Стругацких и повествовательные модели Российской прозы 1960–2000-х годов // Вестник СамГУ. 2012. № 8/1 (99). С. 171.

рассказами в 1973 г. в журнале «Аврора»[600], чей роман «Белка» (1985) выражает натурфилософские искания автора, попытку осмыслить место человека внутри мира природы[601]. Сам писатель определяет жанр произведения как роман-сказка[602], однако мы полагаем, что жанровые признаки, вычленяемые в тексте, более говорят в пользу того, что перед нами фэнтези, акцентирование внимания именно на московском хронотопе позволяет внести уточнение в пользу городского фэнтези. Роман обладает многолинейным сюжетом, т. е. таким типом сюжета, который воспроизводит одновременно несколько сюжетных, пересекающихся друг с другом линий[603] и повествует о судьбе художников – Мити Акутина, Иннокентия (Кеши) Лупетина, Георгия (Жоры) Азнауряна и самого Белки (его человеческое имя не озвучивается), и этим фактом сразу выдает в А. А. Киме наследника романтической традиции: классической герой романтизма «непременно маркирован как художник (поэт, музыкант, живописец)»[604], в свою очередь, «человеческий дух диктует свои законы всему сущему, а мир есть произведение его искусства»[605], поэтому тот, кто избирает себе творческую профессию, функционально приближается к Богу-творцу. Как сказал сам писатель в одном из интервью: «…только опыт духовного зрения, воображения, фантазии могут привести к настоящим открытиям. Открытия эти необходимо искать в творчестве, в художественных образах»[606].

Романтическое мировоззрение подразумевает особое отношение к творчеству: настоящее искусство не должно продаваться, но может быть

[600]Анатолий Ким: справка об авторе [Электронный ресурс] // Лаборатория фантастики. URL: https://fantlab.ru/autor6709 (дата обращения: 15.06.2021)
[601] *Ким. А. А.* За Анатолием Кимом – большая тайна! / Беседу записал Влад. Иванов // Литературная Россия. 2001. № 36.
[602] *Ким А. А.* Белка // Ким А. А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Рисунки БЕЛКИ. Владивосток: Валентин, 2012. С. 11.
[603] *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 25.
[604] *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004. С. 211.
[605] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 123.
[606] *Ким. А.А.* За Анатолием Кимом – большая тайна! // Литературная Россия. 2001. № 36.

только частью самого художника, продолжением его личности[607], т. е. не может быть средством обогащения. В этом отношении показательна судьба молодого армянского художника Жоры Азнауряна, женившегося на молодой австралийской миллиардерше-вдове Еве, которая также проявляет интерес к искусству, однако делает это достаточно однобоко – она его коллекционирует и продает. Власть материального захватывает и Жору: он начинает создавать работы низкого качества исключительно ради наживы (в этой связи представляется особенно уместным замечание Т. Б. Васильевой-Шальневой по поводу говорящего имени героини, вызывающего ассоциации с грехом, соблазном[608]). Чувствуя ложность выбранного пути и подсознательно ища варианты ухода из жизни, герой отправляется в рискованную командировку и погибает в сбитом над Тегераном самолете.

А. А. Ким активно использует мотив двойника, обращение к которому также считается устойчивым признаком романтического направления[609]. Со своим двойником из будущего Белка встречается в самом начале произведения: «Передо мною стоит мой двойник, только одежда на нём другая и очки не такие, какие обычно я ношу. “Что же происходит, – бормочу я себе под нос. – Или в этом городе я сошел с ума и уже галлюцинации начались?..” – “Ничего подобного, – отвечает двойник (и точно – моим голосом!). – По физическим законам, которые тебе известны, ты не должен видеть меня. Ведь я тот, кем ты станешь через много лет… А смысл нашей встречи в том, что я твоя будущая тоска, которая родится из той самой, что в эту минуту грызет тебя изнутри. <…> В душе, на самом дне, лежит у тебя комочек яду. Он отравит всю твою будущую жизнь”. — “Что же это за яд?” – спрашиваю я. “Звериный страх, – ответили мне, – вот как он называется. Ты

[607] *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб: Азбука-классика, 2001. С. 468.
[608] *Васильева-Шальнева Т. Б.* Специфика реализации сказочного компонента в произведениях Ф. Искандера «Кролики и удавы» и А. Кима «Белка» // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2013. Т. 155. Кн. 2. С. 94.
[609] *Новикова Е. В.* Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э. Т. А. Гофмана // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 11 [Электронный ресурс]. URL: http://human.snauka.ru/2014/11/8202 (дата обращения: 20.01.2021); *Сафрон Е. А.* Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки ПетГУ. 2021. № 3. С. 86.

так и не осмелишься стать человеком”»[610]. Далее Белка встречает плоского человека, но пока не понимает, что это тоже его двойник, которым сам он станет после того, как совершит убийство: «Плоский человек, зловещий бедолага, шел дерганой, вихляющей походкой навстречу мне по дачной улице. Лицо у него было таким нездешним, то есть выражение его настолько чуждым всей окружающей обстановке – летней дачной ублаготворенности, сладкому клубничному духу, исходящему от садовых участков, чувству довольства на замкнутых лицах полуобнаженных дачниц <…> и настолько дьявольски пусты были бесцветные глаза человека, что в них и неловко, и страшно было смотреть, и брала душу оторопь при мысли: на какие дела мог бы пойти человек с подобными глазами, в которых, господи, нельзя было прочесть ни одного из чувств и помыслов, питающих человеческую надежду»[611]. «Плоскость» человека – метафора утраты истинной человеческой, т. е. гуманистически ориентированной природы: герой убивает белку, чтобы избавиться, как ему кажется, от звериной двойственности, но вместо этого, совершая грех, он убивает в себе не животное, а человека.

В эпилоге «плоский человек» появляется снова: «…с мертвой тоскою взирает на воду, в ту пустоту и бездонность, что опрокинулась под ногами и видит отражение пролетающего ворона, в когтях которого вроде бы висит кукла с длинными волосами; но эта кукла вдруг приходит в движение и кричит отчаянным голосом: “Помогите!” Но совершенно безучастным остаётся плоский человек: не шелохнувшись, провожает он взглядом пролетающего с добычею ворона и снова лениво плюет в воду. Он живет всего в двух измерениях, и там нет места для волшебства и сказки; ему так тоскливо, что хоть вешайся, но он даже не осознает того состояния, в котором всегда пребывает»[612]. Как замечает В. Ю. Грушевская, в образе

[610] *Ким А.* Белка. С. 31.
[611] Там же.
[612] Там же. С. 308.

Белки и его двойника воплощается встреча настоящего и будущего, что позволяет замкнуть время романа в кольцо и уподобить его мифологическому времени[613].

Текст романа насыщен фольклорно-мифологическими аллюзиями. Так, в художественном мире «Белки» оборотни гармонично сосуществуют с людьми: «Я остановился в толпе и с великой тоской огляделся. И увидел, какое множество самых разных оборотней снует меж людьми, такими же прекрасными, как и вы, моя бесценная. Художники Возрождения лучше других сумели постичь эту подлинную человеческую красоту – метры Боттичелли, Джорджоне, Тициан… А тут рядом с вами топали через весь зал, клацая когтями о каменные плиты пола, мохнатое семейство бурых медведей: папа нес под мышкой свернутый в толстый рулон полосатый бело-розовый матрац, мама, прихрамывая, тянула за лапу хныкающего большелобого медвежонка. Щеголиха-шимпанзе в мини-юбке, с кожаной сумочкой на длинном ремешке, перекинутом через плечо, прошла мимо и ревниво оглядела вас с ног до головы… И я был одним из этих оборотней – и мне не на что, не на что было надеяться!..»[614].

Как верно заметил критик В. Новиков, «”Зоологические” уподобления А. Кима, как можно судить по авторским монологам, преследуют цель выявить противоречия человеческой природы, понять, что мешает людям быть людьми, что препятствует утверждению “подлинного, окончательного человека”»[615]. Главный герой романа – также оборотень, обладающий уникальными способностями как к «превращению», так и к «перевоплощению»: «Я могу мгновенно превращаться в белку и, обратно, принимать человеческий облик в минуты особенные, отмеченные каким-нибудь сильным возбуждением или испугом. Иногда бывает, что я подхожу к

[613] *Грушевская В. Ю.* Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х гг.: дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 80.
[614] *Ким А.* Белка. С. 19.
[615] *Новиков В.* Под соусом вечности (о романе Анатолия Кима «Белка») // Новиков В. Диалог. М.: Современник, 1986. С. 250.

раздвинутым дверям вагона в метро человеком, а вскакиваю в вагон – когда двери приходят в движение, чтобы закрыться, – стремительной белкой, быстренько втягиваю за собою хвост, чтобы его не прищемило, и снова мгновенно оборачиваюсь человеком. В большинстве случаев на это никто не обращает внимания, но бывает, что какая-нибудь чопорного вида старушка посматривает на меня весьма неодобрительно… Это пример касательно моих превращений.

Перевоплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности – просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу – и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно непредвиденный мною. Полагаю, что в данном случае имеет место какой-то особенный дар, редкая способность, которою наделила меня природа. Этих перевоплощений у меня может быть сотни за одну минуту, и я порой изнемогаю, побывав за время, что стою на краю тротуара, дожидаясь зеленого светофора, то каким-то клерком из Сингапура, у которого в кармане развалился отсыревший бумажный пакет с завтраком, то мелкопоместным дворянином из Рязанской губернии прошлого века, который начитался Г. Торо и хочет жить одиноко в лесу, и т. д. Каждое подобное перевоплощение для меня как краткий обморок, когда душа на время покидает тело, но бывают и затяжные обмороки, когда эта самая душа, словно истинная белка, скачет зигзагами все новых перевоплощений, как по ветвям густого леса»[616].

Сам факт приобретения героем этих уникальных способностей объясняется, по словам Т. Б. Васильевой-Шальневой, через тотемический миф: в начале романа герой рассказывает о том, что лесная белка спасла его, когда он остался после смерти матери один в лесу, и наделила умением превращаться[617]: «… по стволу дерева спустился рыжий зверь с пушистым

[616] *Ким А.* Белка. С. 21–22.
[617] *Васильева-Шальнева Т. Б.* Специфика реализации сказочного компонента… С. 94.

хвостом. <…> И в глазах белочки – а это была, несомненно, белка <…> светились такое любопытство, дружелюбие, веселье и бодрость, что я рассмеялся и протянул ей руку»[618].

Фольклорная традиция оборотничества в романе связана с конспирологической линией сюжета романа, что также является устойчивым признаком городского фэнтези: Георгий Азнаурян узнает, что оборотни втайне управляют человечеством: «Велик заговор зверей, охвативший эту планету, и пока нет ни какого резона считать его одолимым – никакого резона, коли мы существуем в разрозненности наших отдельных времен. А они, почуяв гибельность для себя в человеческом начале, сумели организоваться… и я, Георгий Азнаурян, могу свидетельствовать о том, что у них существует международная тайная организация, подобная масонской ложе, самолично присутствовал я однажды на их грандиозном конгрессе в Гонолулу, куда ездил вместе с женою на так называемый (официально) Международный конгресс любителей домино».

Кроме оборотней, в романе фигурируют такие фольклорно-мифологические персонажи, как леший (смеется над незадачливыми грибниками: «Но страх, насланный лешим, вскоре окончательно завладел искусствоведом, и он остановился возле лохматой елки, с ужасом озираясь вокруг. Хозяин, ростом выше елки, обнял ее мохнатыми руками и высунул голову из-за нее, искусствовед вскрикнул да галопом и понесся в сторону, роняя грибы из корзины»[619]), ангелы-хранители в метро, «потерявшие своих подопечных, которые без них влезли в вагоны и уехали, они теперь бессмысленно месили воздух, толклись под потолком станции»[620], многочисленные призраки. К примеру, восстает из мертвых один из главных героев романа – Митя Акутин: после своего убийства он возвращается из могилы, чему способствуют могильщики, случайно закопавшие с ним

[618] *Ким А.* Белка. С. 14.
[619] Там же. С. 88.
[620] Там же. С. 143.

бутылку водки: «После работы ребята хотели выпить а водки не оказалось. <…> Когда гроб откопали он спрыгнул в яму и закричал вот она родненькая» (Сознательное нарушение правил пунктуации подчеркивает *иной* статус героя)[621].

Обращает внимание на себя «физиологическая» сторона нового воплощения Мити: его тело не подвержено разложению («От него исходила кисловатая вонь, но то был запах *живого* существа» (курсив наш. – *Е. С.*)[622]), живет на подаяния, может как принимать пищу, так и нет («Есть могу только хлеб пить только воду. <…> Вообще-то могу и совсем без пищи. <…> Бинты пачкаются от всякой еды»[623], однако он теряет способность к речи, т. к. «горло вырезано. Студенты вырезали на анатомических занятиях»[624]. Семантика мотива хлеба и воды, несомненно, имеет мистическую религиозную природу[625] и, в частности, отсылает нас к христианской символике, где хлеб является воплощением «тела Иисуса Христа»: «Иисус же сказал им: Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать, и верующий в Меня не будет жаждать никогда» (Ин. 6:32–35). Опираясь на мнение Е. А. Юриной и Дж. Помаролли, согласно которому хлеб является «представителем материального существования человека»[626], то факт необязательности принятия пищи для Мити Акутина лишний раз подчеркивает его новую «иную» природу.

Очевидно, что указанные характеристики более связаны с семантикой очищения, новообретенной святости, нежели с принципами построения образа «нечистого», «заложного покойника»[627], умершего насильственной

---

[621] *Ким А.* Белка. С. 141.
[622] Там же. С. 137.
[623] Там же. С. 140.
[624] Там же.
[625] *Зигуненко С. Н.* Знаки и символы. М.: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2005. С. 21.
[626] *Юрина Е. А., Помаролли Дж*. Библейская символика хлеба в образных средствах русского и итальянского языков // Язык и культура. 2017. № 39. С. 97.
[627] *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 59–60.

смертью[628], которому, по всем правилам следования фольклорно-мифологической традиции (насылание болезней[629], кровососание[630] и проч.), должен соответствовать обозначенный образ.

Вместе с тем в «Белке» А. Ким демонстрирует свойственное буддийской философии восприятие смерти, согласно которому, как метко замечает советский критик Л. А. Аннинский, «мучается плоть – душа не мучается. Душа освобождается, и в свете этого спокойного освобождения души корчи материи приобретают какой-то завораживающий, карнавальный и вместе с тем утонченно-мучительный характер»[631]. Не только душа, но и тело героя обретает возможность свободно перемещаться во времени и пространстве: «Новая жизнь Мити Акутина отличалась от прежней, прежде всего тем, что всемогущество и всепроникаемость не прерывались для него пробуждением от сна, как бывало, а продолжались беспрерывно, подчиненные лишь одному: любому, малейшему капризу его чувств и желаний»[632]. Смерть «освободила» дар юного художника от всех условностей и дала возможность воплотиться в одну из «эманаций Великого Живописца»[633], т. е. Бога-творца.

В интертекст романа включена и традиция литературной сказки: А. А. Ким эксплуатирует сюжет «Дюймовочки» Г. Х. Андерсена, вводя в текст вставную новеллу о художнике Павле Шуране и его крошечной супруге, которую украл ворон, т. к. муж нарушил запрет не подглядывать за женой, когда она приобретает нормальный размер тела. После исчезновения жены Павел «увлекся дачным строительством»: построил каменный причал, финскую баню и т. п. В связи с такой активной деятельностью ставшего

---

[628] *Токарев С. А.* Религия древних славян // Религия в истории народов мира. 5-е изд. М.: Республика, 2005. С. 197.
[629] *Зеленин Д. К.* Избранные труды. С. 236.
[630] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. С. 283.
[631] *Аннинский Л. А.* Превращения и превратности. К спорам о «Белке» Анатолия Кима // Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М.: Советский писатель, 1989. С. 218.
[632] *Ким А.* Белка. С. 226.
[633] *Васильева-Шальнева Т. Б.* Специфика реализации сказочного компонента… С. 96.

одиноким героя автор задается вопросом: «Для чего он все это делает?»[634] Ответ звучит из уст жены художника-плакатиста Литвягина, которая также участвует в полифоническом диалоге персонажей романа: «После таких мучений люди не имеют права быть плохими. Потому что им становится ясно, что человек – это значит хороший. А нехороший – это уже не человек, это что-то другое»[635]. Так реализуется нравственный завет писателя: претендующий на статус человека должен, несмотря ни на что, продолжать заниматься деятельностью, творить. Подобный подход соответствует философии романтического направления.

Основное действие романа происходит в Москве, которая предстает как город возможностей, в корне меняющий жизнь своих героев как в лучшую, так и в худшую сторону. Автор делает акцент на изображении бытовых деталей, различных примет своего времени, что позволяет добиться эффекта максимальной достоверности, это традиционно характерно и городскому фэнтези. Онейрический мотив, традиционный для городского фэнтези, воплощается в образе Бубы – опухоли, выросшей на ноге Иннокентия Лупетина, которая представляется герою живым существом. Буба, согласно авторскому замыслу, есть воплощение загубленного таланта художника, растерявшего мастерство в глухой деревне.

Подводя итог краткому анализу романа, отметим: «Белку» можно только частично отнести к городскому фэнтези, ибо роман этот гораздо шире каких-либо жанровых рамок: он являет собой яркий пример постмодернистского синтеза фэнтези и философско-аллегорического романа, романа о художниках, мифа, сказки. Безусловная фантастика как необходимый признак фэнтези здесь весьма условна и подвергается сомнению: за счет постоянных метаморфоз, происходящих с персонажами, читателю не всегда удается понять, не является ли очередной образ просто

[634] *Ким А.* Белка. С. 30.
[635] Там же. С. 31.

метафорой или аллегорией, которая нужна автору для трансляции того или иного нравственного постулата.

Таким образом, анализ «памяти жанра» городского фэнтези показал, что в нем находят свое воплощение элементы готической литературы с ее особым интересом к поэтике ужасного, оказывающим суггестивное воздействие на читателя (образы мертвецов, инфернальная тематика). Более того, начиная с малой прозы А. К. Толстого, практика визуализации мертвых в городском фэнтези получает такое широкое распространение, что воплощается в самостоятельную тематическую субжанровую разновидность – романы о вампирах (А. Кош, З. В. Линник «Приключения вампирши Элеоноры», А. Пехов, Н. Турчанинова, Е. Бычкова «Киндрэт. Кровные братья», «Колдун из клана Смерти», «Основатель»). Готическая традиция также воплощается в «памяти жанра» городского фэнтези через мотив *тайны и ее раскрытия*, что проявляется на уровне хронотопа, когда герои постепенно подходят к некоему проклятому пространству, внутри которого наличествует граница «противоположных миров»[636].

В городском фэнтези особенно отчетливо проявляется романтическая традиция: все произведения без исключения эксплуатируют мотив *двоемирия*, активно используется мотив *двойничества* (М. и С. Дяченко, А. Ким, Г. Л. Олди), мотив *куклы / автомата* (О. Кожин, Р. В. Мельников), *онейрический* мотив и мотив *безумия* (М. и С. Дяченко, О. Кожин, Л. М. Леонов, Г. Л. Олди), образ художника или человека творческой профессии (В. В. Орлов, А. Ким), приемы иронии, гротеска (О. Кожин, О. Громыко).

Генезис городского фэнтези, по нашему мнению, восходит к творчеству писателей XIX столетия, которые в городской повести фактически заложили его основы на русской почве (Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, В. П. Титов и А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский,

[636] *Полякова А. А.* Готический канон и его трансформация… С. 41.

О. И. Сенковский). Особую роль здесь играет мотив *наказания*, при этом возмездие осуществляется чудесным сверхъестественным способом, однако фантастическое подается с помощью приема «двойной мотивировки» (чаще всего через онейрический мотив), поэтому читатель не может быть уверен в истинности чудесной природы описываемых событий. В большинстве случаев финал пессимистичен: протагонист либо проигрывает силам Зла, либо его победа носит временный относительный характер, т. к. мир сверхъестественного заведомо доминирует над миром профанным, представителем которого и является человек.

«Портрет» Н. В. Гоголя, «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова и А. С. Пушкина, «Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Крысолов» А. С. Грина формируют «петербургский текст», принципиально значимый для последующего развития фэнтези городского: во-первых, здесь создается образ города, который наравне с героями участвует в необычайных событиях; во-вторых, формируется особый тип протагониста (одинокий герой, страдающий нервным расстройством, стремящийся к принципиально недосягаемому идеалу). Наконец, процесс формирования городского фэнтези в русской литературе XX в. определяется систематическим обращением к архетипическому образу Сатаны (Л. Н. Андреев, М. А. Булгаков, А. И. Куприн, Л. М. Леонов) и связанным с ним мотивом *грехопадения*. По мысли писателей, этот образ наиболее полно соответствует культурно-идеологическим установкам современности, когда отказ от традиционных ценностных, религиозных и др. основ приводит к оскудению человеческой души.

2. ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ГОРОДСКОГО ФЭНТЕЗИ

Своеобразие эстетического осмысления современной действительности зиждется на мультикультурализме, обусловленном ускоряющимися темпами развития цифровых технологий, глобализации. В настоящий момент художественное мышление отказывается от «концепций, притязающих на универсальный охват и толкование реальности как целостного феномена, подчиненного определенным законам»[637]. Ощущение неполной организации мира, допускающей бесконечное количество его альтернативных интерпретаций, стимулировало возникновение постмодернистского взгляда на объективную реальность, привлекшего к себе внимание писателей из разных стран[638], и в том числе наших соотечественников.

По словам Ж. Деррида, современный постмодернистский литературный процесс воспринимает «мир как текст»[639] и отличается жанровым синтезом высокого уровня – «процессом, благодаря которому два и более жанра сливаются, чтобы образовывать новый жанр или поджанр, или процесс, приводящий к комбинированию черт, присущим разным жанрам, в одной работе»[640].

Исходя из мысли о том, что в настоящий период времени «сама жизнь требует масштабности замыслов, цельности, синтеза», Э. Неизвестный совершенно справедливо замечает следующее: «Синтез не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве – это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство, и чем сложнее внутренняя жизнь произведения, чем больший круг явлений вбирает оно в себя, чем симфоничнее <…> тем

---

[637] *Зверев А.* Постмодернизм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: Наука, 2005. С. 334.

[638] *Белей М. А.* Жанровое своеобразие циклов постмодернистских романов Бернара Вербера «Об ангелах» и «О богах»: Автореф. дис. …канд. филол. наук. Калининград, 2020. С. 3.

[639] *Derrida J.* Outwork // Derrida J. Dissemination. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 1.

[640] *Duff D.* Modern Genre Theory. Harlow, 2000. Цит. по: *Маркова С.* Языковые проявления гибридизации жанра современной публичной речи // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 6. С. 131–137.

больше разнообразия. Но это разнообразие объединено первоэнергией замысла. Поэтому хорошая книга <…> есть микрокосмос»[641].

Л. Фидлер утверждает, что подобный механизм становится возможным благодаря размыванию границ, приводящему к тому, что при создании текста автор прибегает, по терминологии Ч. Дженкс, к «двойному кодированию»[642], т. е. текст создается одновременно и с учетом нужд элитарного, и массового читателя[643].

И. С. Скоропанова видит в жанровом постмодернистском синтезе две основных тенденции:

1) разрушение конкретных жанровых признаков, выход за пределы существующих границ, приводящие к образованию новых неясных, неконкретных форм;

2) появление «сверхжанровых образований»[644], возникающих за счет слияния гетерогенных по своей природе жанров.

Необходимо также принять во внимание факт специфики отечественного постмодернизма, который, согласно Н. Б. Маньковской, приходит на смену не модерну, а соцреализму, «стремится оторваться от тотально идеалогизированной почвы идеологизированными же – но сугубо антитоталитарными – методами»[645]. Именно такая ситуация воссоздается, к примеру, в романе С. В. Лукьяненко «Черновик», где конструируется некая форма антиутопического образа социалистической Москвы, или в романе В. Мидянина «Повелители новостей», где вместо В. И. Ленина в мавзолее на Красной площади обитает могущественное древнее божество, втайне от смертных управляющее страной.

---

[641] Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / Сост., авт. предисл. À. Леонг. М.: Прогресс-Москва, 1992. С. 39, 40–41.

[642] Цит. по: *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. С. 4.

[643] *Аймуханова Д. Т.* Синтез жанров как способ реализации архетипа гения в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Современная наука: проблемы, идеи, тенденции.Материалы Международной (заочной) научно-практической конференции / Под общ. ред. А. И. Вострецова. Нефтекамск: Научно-изд. центр «Мир науки» (ИП Вострецов Александр Ильич). 2019. С. 263.

[644] *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001. С. 377.

[645] *Маньковская Н. Б.* «Эстетика постмодернизма». Алетейя, СПб.: 2000. С. 182–183.

На наш взгляд, тенденция жанрового синтеза характерна и для городского фэнтези. В настоящей главе рассмотрена ситуация, когда в произведении несколько жанров одновременно сосуществуют на равных правах, однако одна из жанровых форм доминирует[646]. На данный момент в изучаемом субжанре удалось выявить черты детектива, философского и конспирологического романа, романа воспитания. Оговоримся, что мы намеренно не будем анализировать случаи взаимодействия городского фэнтези с другими фэнтезийными субжанрами, но остановимся прежде всего на жанрах, которые к фантастике имеют либо весьма слабое отношение, либо вообще ни коим образом не коррелируют с ней (так, например, нами сознательно не анализируется героическое, славянское фэнтези, детское, технофэнтези и т. д.[647]). Именно подобный подход, на наш взгляд, позволит продемонстрировать варианты синтеза жанров-антагонистов.

2.1. Городское фэнтези и роман воспитания

Делая замечания относительно жанровой природы фэнтези, В. А. Романов небезосновательно утверждает, что в фэнтези наличествует традиция романа воспитания[648]. Такая точка зрения соответствует характеристике фэнтези, сформулированной В. Л. Гопманом: «Герой обречен совершать Квест, представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в

[646] *Иванюк Б. П.* Жанровый синтез: версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы Международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та; Издательский дом «Союз писателей», 2007. Т. 1. С. 116.

[647] О субжанрах фэнтези см.: *Афанасьева Е. А.* Жанр фэнтези: проблема классификации // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сб. материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 86–93.

[648] *Романов В. А.* Специфика трансформации традиций романа воспитания в отечественном фэнтези 2000-х гг. (на материале творчества Ника Перумова) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 297.

поисках себя и обретения внутренней гармонии»[649]. Согласно гипотезе автора данного исследования, черты указанного жанра можно выявить и в городском фэнтези.

Оговоримся, что роман воспитания (Bildungsroman) – произведение, изображающее процесс личностного роста, который осуществляется благодаря просвещению и обучению[650]. Впервые термин Bildungsroman был употреблен в 1820-х гг. К. Моргенштерном[651], который осмысливал генезис, сущность, историю немецкого романа воспитания. По мнению К. Моргенштерна, роман воспитания «изображает формирование героя от начала жизни до определенной ступени зрелости», и «это формирование способствует воспитанию читателя»[652]. Начало же углубленного исследования романа воспитания, как указывает Р. Зельбманн, связано с работами В. Дильтея, называвшего романами воспитания произведения «школы Вильгельма Мейстера», показывающие «человеческое формирование на различных ступенях, образах, эпохах жизни»[653], романы романтической группы (Фр. Шлегель, Тик, Вакенродер, Новалис) и романы о художниках. При этом изучение романа воспитания переводится исследователем в плоскость религиозную – процесс воспитания героя жизнью интерпретируется как этапы духовного преображения человека: «человек проходит путь от недобровольного изгнания из райского прасостояния через враждебный, полный искушений мир, к идеалу очищения и возрождения»[654], а потому в подтексте романа воспитания присутствует тема «потерянного рая», «настойчивого стремления к его возвращению»,

[649] *Гопман В. Л.* Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стб. 1162.
[650] *Selbmann R.* Der Bildungsroman // Literaturwisseschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik / Hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. Berlin: Schmidt, 1997. S. 51.
[651] Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans. Hrsg. von Rolf Selbmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 2.
[652] Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans. S. 13.
[653] Ibid. S. 120.
[654] Ibid. S. 121.

тема «блаженных сумерек души» чистого неискушенного героя в начале романа и его мечта о гармонии.

Опираясь на работы предшественников, Г. Г. Борхерд вычленяет «три фазы» романа воспитания: «юные годы» как «показ» героя вдали от мира, «годы странствий», раскрывающие в нем заложенные природой задатки, и «очищение» как окончательное формирование его личности[655].

В отечественном же литературоведении концептуальное исследование романа воспитания было предпринято М. М. Бахтиным, который подчеркивал, что ключевым организующим центром в структуре романа воспитания становится идея становления, в центре его – образ становящегося человека: «Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное движение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни»[656]. Примечательно, что именно М. М. Бахтин подчеркивал относительность любых четких разграничений внутри романного жанра, по сути, открывая тем самым перспективу для включения в круг Bildungsroman многосоставных жанровых образований, в которых образ главного героя построен по принципу оформления воспитательного романа: «Ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя»[657].

Справедливости ради укажем, что отечественное литературоведение рубежа XX–XXI вв., уделяя внимание судьбе Bildungsroman на русской почве, в принципе, опирается на понятийный аппарат и выводы

[655] Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans. S. 18 –238.
[656] *Бахтин М. М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 199–200.
[657] Там же. С. 188.

М. М. Бахтина. В ряде работ подчеркивается моноцентричность построения романа воспитания[658], выраженная в биографизме и субъективно-лирическом начале[659], «стадиальность» пути героя, определяющая композицию, и, наконец, особая роль второстепенных персонажей романа, выступающих в качестве катализаторов воспитательного процесса главного героя, и наставников, учителей жизни, способствующих его духовному развитию.

В современной отечественной прозе, как известно, отчетливо актуализируемая «память жанра» влечет за собой в рамках романного жанра синтез различных его разновидностей, в том числе и Bildungsroman. К примеру, черты романа воспитания мы можем выделить у О. Кожина в «Охоте на удачу», у Л. А. Романовской во «Второй смене», в «Мой учитель Лис» А. О. Белянина, в «Трудно быть ведьмой» А. Билевской, в «Хомячках в Эгладоре» М. С. Галиной, однако наиболее примечательны в этом контексте в плане заявленной проблематики романы «Vita nostra» (2007) и «Цифровой, или Brevis est» (2009) из цикла «Метаморфозы» М. и С. Дяченко.

Марина Юрьевна (р. 1968) и Сергей Сергеевич Дяченко (р. 1945) – писатели и сценаристы, работающие в жанре научной фантастики, фэнтези, литературной сказки, получившие в 2005 г. титул лучших писателей фэнтези в Европе, чье творчество характеризуется особым мастерством описания человеческих характеров.

Наиболее примечательны в этом контексте в плане заявленной проблематики романы «Vita nostra» (2007) и «Цифровой, или Brevis est» (2009) из цикла «Метаморфозы» М. и С. Дяченко, названия которых – части

[658] *Краснощекова Е. А.* Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2008. С. 14; *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.

[659] *Пашигорев В. Н.* Философские и литературные предпосылки немецкого романа воспитания // Филологические науки. 1990. № 2. С. 36.

строки студенческого гимна Gaudeamus igitur – Vita nostra brevis est («Жизнь наша коротка») – сразу же отсылают читателя к теме воспитания[660].

Мотив *двоемирия*, свойственный городскому фэнтези в целом, во многом определяет хронотоп обоих романов: мир реальный и мир вымышленный, находящийся за гранью обыденного, сосуществуют, а нередко и пересекаются. Так, в «Vita Nostra» в маленьком провинциальном городе располагается университет, чьи выпускники учатся не только путешествовать между мирами, но и создавать новую реальность[661]: «…когда ты поймешь наконец-то, чему тебя учат, – ты станешь абсолютным <…> Бессмертным. <…> Ты – участник мироустройства… будешь»[662]; «Из черноты проступил – выпрыгнул, выступил – город, окруженный высоченной стеной до неба. <…> Там, где Сашка дотягивалась до города, – он переставал быть аспидно-серным и делался мягко-серым. <…> Она присвоила город. Почувствовала его в себе, как ощущают вдруг сердце в момент сильной радости или страха. И разлилась дальше, захватывая темное небо с двумя тусклыми звездочками. Эти звезды были лишние в ее картине мира. <…> Погасить?»[663]; «Ты Пароль. Ты совместишь фрагменты реальности – открывая новое информационное пространство. Понимаешь, что происходит?»[664].

В романе «Цифровой, или Brevis est» увлеченный компьютерными играми школьник Арсен Снегов полностью погружается в мир игры, забывая о своей роли в социуме: игнорирует совместный отдых с родителями, систематически пропускает занятия: «Чего тебя в школе нет? Я думала, ты болеешь… <…> – У тебя глаза красные. <…> Пьешь? Колешься? <…> Половина девятого. Обычно к девяти он уже снова был дома – не выходя на

[660] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания в городском фэнтези (на примере романа М. и С. Дяченко «VITA NOSTRA» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2019. Т. 12, №. 11. С. 48.
[661] Там же. С. 48.
[662] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. М.: Эксмо, 2019. С. 547.
[663] Там же. С. 567.
[664] Там же. С. 571.

поверхность, пересаживался с одного поезда на другой, возвращался в пустую квартиру и садился за компьютер»[665]; «Послушай, сынок. Так много хорошего в жизни. Кино, книжки, девочки… Каток… Хочешь, поедем в Париж на эти каникулы?[666]

Более того, в виртуальном мире у юноши есть собственный бизнес («Я в сети развожу собак, нарисованных. Бывают дороже настоящих, если породистые»[667]), позволяющий ему покупать экипировку для своего игрового персонажа: «Одна парадная мантия стоила больше, чем его отец зарабатывал за месяц. А к мантии полагаются парик, туфли, шпага; если Министр явится на Ассамблею без достойного прикида – его никто не станет слушать. Статус – это деньги, деньги – это статус, но реальная власть куда круче того и другого»[668].

Высокий уровень интереса к игровой реальности в принципе характерен для всего постмодернистского мировоззрения в целом. Так, словами И. К. Жолобовой, «игра претерпевает странную трансмутацию: из свободной деятельности, приносящей разрядку и удовольствие, она превращается в единственно адекватный способ бытия»[669].

Изображаемый в романе игровой мир соответствует концепции Ж. Деррида о децентрализации структуры произведения (подразумевающей, что центр не является истинной опорой интерпретации), и деконструкции, которая «исходит из того, что любой текст в силу природы текстуальности подрывает собственную претензию обладать неким определенным, заданным значением, и предлагает читателю включиться в свободную игру производства новых значений произведения»[670]. Имеется в виду, что в

[665] *Дяченко М. и С.* Цифровой, или Brevis est. М.: Эксмо, 2009. С. 7.
[666] Там же. С. 18.
[667] Там же. С. 8.
[668] *Дяченко М. и С.* Цифровой, или Brevis est. С. 8.
[669] *Жолобова И. К.* Игра как способ бытия в эпохе постмодернизма [Электронный ресурс] // «Научно-практический электронный журнал Аллея Науки». 2017. № 10. URL: https://www.alley-science.ru/domains_data/files/June17_/IGRA%20KAK%20SPOSOB%20BYTIYa%20V%20EPOHE%20POSTMODERNIZMA.pdf (дата обращения: 17.05.2021).
[670] Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 46.

романе в сознании персонажей игровой мир начинает доминировать, подменять собой «центр», т. е. реальный мир. Для Ж. Деррида «Центр есть точка, в которой подмена содержания, элементов, терминов делается более невозможной. В центре запрещены перестановки и преобразования элементов, каждый из которых, разумеется, может быть самостоятельной структурой внутри более общей структуры»[671]. В Сети, в которой проживает жизнь не только Арсен, но и все его окружение, вариантов миров может быть бесконечное множество, т. к. каждый играет в свою собственную игру, ведет блог, «живет» в социальных сетях и все больше утрачивает связь с центром – объективным миром реальности: «Его мама никогда не смотрела сериалы по телевизору. <…> Зато его мама жила внутри сериала. <…> Она изо дня в день пересказывала отцу <…> чужие разговоры комментировала события и реплики, и на ее одухотворенном молодом лице ясно горели глаза»[672].

Игра в романе приравнивается к номинативам *обучение*, *инициация*: Арсен соревнуется с другими кандидатами за право работать в компьютерной фирме «Новые игрушки»: «Наша компания открывает рабочее место для геймера-испытателя. <…> Вы претенденты, отобранные из нескольких тысяч человек. <…> Вы пройдете тренинг, обретете новый опыт и новые умения, а мы, наблюдая за вами, определим, кто из вас больше других подходит для этой работы»[673].

Понимание игры у М. и С. Дяченко носит негативный характер: герои не знают, что на самом деле сражаются за право служить манипулирующему их разумами инопланетному Нечто. Подобное отрицательное видение игры в современной культуре мы обнаруживаем и у Ж. Бодрийяра, который усматривает в ней симуляцию, осуществляемую без вложения творческого потенциала участников, направленную на порабощение людей. Более того, философ говорит о том, что сейчас происходит «игровая редукция личности

[671] Современная литературная теория. Антология. С. 48.
[672] *Дяченко М. и С.* Цифровой... С. 8.
[673] Там же. С. 78–79.

к статусу носителя знаков и предметов»[674]. Проиллюстрируем соответствие взглядов цитатами из романа: «Мама. Дом. Он попытался вспомнить запах на кухне. И не смог: виделась только картина на экране монитора»[675]; «Даже мои щенки мной управляли. Они вели себя как живые. Будучи всего лишь последовательностью кодов. Но вели себя, как будто им страшно и грустно без меня. Они мной манипулировали»[676].

В игровом клубе Арсен случайно знакомится с Максимом, скрывающимся под маской мужчины средних лет инопланетным пришельцем (наличие новых технологий, существа с другой планеты говорят, в частности, в пользу того, что роман обладает и жанровыми чертами научной фантастики, однако НФ в романе не может быть доминирующей, т. к. существование такого пришельца не объясняется законами логики: «Я не биологическое существо. Я информация»[677]; «Ты знал, что оно делает игры из людей? <…> оно делает блоги из людей»[678]). Пришелец обучает подростка трансформироваться в информацию и прописывает в его личности утилиты, обеспечивающие исполнение любых желаний: «– У тебя послезавтра день рождения. <…> Подумай, какой ты хочешь подарочек. <…> – А что можно? Все. – Мне надо, чтобы они [девушки] были готовы переспать. Чтобы они выбирали меня среди всех. Бросали своих парней, каких угодно. Ради меня. <…> Пропишем тебе иллюзию крыши. <…> Тебя никто не посмеет тронуть, потому что ясно само собой: всякий, кто тебе не понравится, очень пострадает. <…>

– Я подумал, что если у тебя будут девочки, то тебе понадобятся и деньги. <…> В один момент времени только одна купюра. Номинал и валюту назначаешь сам»[679].

---

[674] *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 241.
[675] *Дяченко М. и С.* Цифровой... С. 359.
[676] Там же. С. 342.
[677] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 357.
[678] Там же. С. 348.
[679] Там же. С. 238–240.

Таким образом, можно говорить о том, что и Александра из «Vita Nostra» и Арсен из «Цифровой, или Brevis est» благодаря обучению обретают возможности такого уровня, что могут встать на одну ступень с Богом.

Одна из узловых особенностей поэтики романа воспитания выражается в наличие учителей, руководящих процессом развития героя в строгом соответствии с заданной программой[680]. Именно такие учителя присутствуют в «Vita Nostra»: Фарит Коженников – куратор главной героини Александры Самохиной, Олег Борисович Портнов – преподаватель «Специальности», и Николай Валерьевич Стерх – преподаватель «Введения в практику»[681]. В романе «Цифровой, или Brevis est» учитель всего один – Максим.

Рассмотрим подробнее персонажей-учителей обоих романов.

Максим («Цифровой, или Brevis est») является директором фирмы, разрабатывающим компьютерные игры: «небритый, с воспаленными глазами, в расстегнутой желтой куртке с красными нашивками на рукавах. Под курткой виднелся потертый зеленый свитер. Люди, возглавляющие серьезные конторы, не одеваются подобным образом»[682].

Как уже было сказано ранее, его человеческое воплощение – лишь маска для инопланетного существа, которое не имеет тела и представляет собой некий информационный поток, втайне управляющий человечеством через компьютеры и смартфоны. Поведение Максима может быть охарактеризовано с помощью идиоматического выражения «дьявол в деталях»: несмотря на то, что его возможности безграничны, он исповедует некое подобие философии невмешательства в масштабные события человеческой истории, оправдывая себя: «Всемогущего я из себя никогда не корчил», «По-твоему, инопланетное существо может вот так, по своей воле, перекраивать земную историю?!», «Есть на свете вещи, которые всем нельзя.

[680] *Stahl E. L.* Die Entwicklung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 124–125.
[681] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания в городском фэнтези (на примере романа М. и С. Дяченко «VITA NOSTRA». С. 49.
[682] *Дяченко М. и С.* Цифровой... С. 60.

А одному или нескольким – можно. Я могу давить бабочек, но если остальные будут делать то же – всем конец. <…> Я знаю, что это безнравственно. А революция со многими смертями, депрессия, безработица, развал – это нравственно? Я вью свое гнездо, я содействую развитию информационной сети, чтобы жить в ней»[683].

Максим является не только учителем, но выполняет еще и функцию антагониста. Отметим, что подобное совмещение функций в одном образе всегда было характерно для фольклорно-мифологической традиции. К примеру, можно вспомнить противоборство Регина и Сигурда из скандинавской «Песни о Сигурде»: Регин выковывает для героя меч. Тот, получив подарок, сначала рассекает наковальню своего учителя, а потом и убивает его. Как отмечает А. Л. Баркова, такое агрессивное поведение по отношению к своим близким – традиционная черта эпического героя[684], чьи поступки тяготеют к масштабности и не концентрируются на частностях. Подобное поведение демонстрирует и Арсен, когда вступает с Максимом в открытое противоборство, осознав не божественную, а дьявольскую природу своего учителя, и готов ради его убийства уничтожить ту часть человечества, которая зависит от Сети: «Только святой имеет право убивать своих, чтобы погубить чужого. Это хирургия, а не убийство»[685].

В итоге герой терпит поражение: Максим трансформирует его в информацию, превращая в персонажа одной из многочисленных компьютерных игр: «Когда кто-то мнит себя равным кое-кому <…> потом случается кое-что весьма обидное. Ну же, иди домой. <…> И положил на край стола диск в пластиковой упаковке: «История министра». На картинке, отсканированной с лицензионного диска и перепечатанной без особой потери качества, седой человек с орлиным носом стоял перед витражным окном.

[683] *Дяченко М. и С.* Цифровой.... С. 304–305.
[684] *Баркова А. Л.* Мировая мифология. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 234.
[685] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 365.

<…> И только хорошо присмотревшись, можно было различить тень, которую отбрасывал на мрамор седой Министр. Тень подростка»[686].

Фарит Коженников («Vita Nostra») отбирает абитуриентов, достойных поступления в Институт специальных технологий, где студентов обучают сверхъестественным умениям. Когда-то он был человеком, но затем осознал свою истинную природу и понял, что на самом деле является грамматическим правилом, существующим в пространстве Гипертекста, управляющего миром, в котором живут герои романа. Сам себя герой приравнивает к Богу[687]: «Невозможно жить в мире, где меня нет. Хотя смириться со мной трудно, я понимаю»[688]. И здесь, на наш взгляд, очевидна не просто параллель с Рейстлином Маджере (Т. Хикмен, М. Уэйс «Сага о копье»), который в романах цикла о близнецах («Час близнецов», «Битва близнецов», «Испытание близнецов») мнит себя Творцом, но и с персонажами А. Глушановского («Путь демона»), Р. Желязны («Хроники Амбера»), А. Парфенова («Танцующая с Ауте») и др., которые аналогично Фариту у Дяченко тоже мыслят себя Создателями.

Николай Валерьевич Стерх совмещает в себе черты человека и оборотня: «…когда-то был человеком. <...> Теперь он представлял собой сочетание двух понятий», поэтому у него выросли крылья. «Вероятно, крылья были данью сдвоенной природе»[689]. Тем не менее Стерх представляет собой архетип идеального учителя, строгого, но справедливого, готового прийти на помощь в трудную минуту.

Олег Борисович Портнов – учебник, воплощенный в теле человека, но Александре пришлось долго и усердно учиться, чтобы развиться так высоко, чтобы это понять[690]: «То, что сидело сейчас перед Сашкой <...> *никогда* не

[686] *Дяченко М. и С.* Цифровой.... С. 368–369.
[687] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания в городском фэнтези (на примере романа М. и С. Дяченко «VITA NOSTRA». С. 49.
[688] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 476.
[689] Там же. С. 535.
[690] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания ... С. 49.

было человеком. Впервые в жизни Сашка увидела – осознала, поняла, – что такое «овеществленная функция». <...> Учебник, которому кто-то дал человеческое имя. <...> И заново увидела его: волосы собраны в «хвост» на затылке. Серый свитер с голубыми полосками. – Ты только сейчас *увидела*? – удивился Портнов. – Ты изъявляешь сущности, считываешь сложнейшие информационные построения, а меня увидела только сейчас?[691].

Перечисленные персонажи – представители Гипертекста, «Истинной Речи», чьи элементы объясняют одну из его частей и одновременно содержат ссылки на прочие его составляющие[692]. Чтение такого текста осуществляется благодаря переходу от одного компонента системы к другому, причем каждый такой компонент превращается в отдельный самостоятельный текст. Согласно Е. Ю. Чилингир, гипертекст делится на «актуальный текст, претекст, посттекст, прецедентный текст»[693].

1. «Актуальный текст» – текст-основа, чтобы понять его, нужно сначала прочитать «претексты-ссылки»[694]. Такой текст Александра получает в качестве задания на экзамене в финале романа, прочтение которого спровоцирует ее полное перевоплощение из человека в Слово:

« – Возьми карандаш. Сосредоточься. Готова?

Она мигнула – и, потеряв человеческое тело, зависла посреди пустого темного пространства. <...>

– Ты – любимое орудие Речи. Звучи! <...>

В этот момент она **прозвучала** и поняла, что звучит»[695].

2. «Посттекст» – текст, написанный читателем после прочтения «актуального текста»[696]. В «Vita Nostra» эту функцию выполняет случайно нарисованный Александрой в воздухе магический знак истинной любви: «По

[691] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 532.
[692] *Эпштейн В. Л.* Введение в гипертекст и гипертекстовые системы [Электронный ресурс]. URL: http://www.ipu. ru/publ/epstn.htm#2#2. (дата обращения: 10.08.2019).
[693] *Чилингир Е. Ю.* Гипертекст в литературе, журналистике и пиаре: социокультурный аспект // Вестник славянских культур. 2011. № 1 (19). С. 15.
[694] Там же.
[695] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 571–573.
[696] *Чилингир Е. Ю.* Указ. соч. С. 16.

памяти, не заглядывая в активатор, нарисовала знак «привязанность». Сверху, не отрывая руки, нанесла «созидание». <...> Перед ней на бумаге лежал знак, существовавший в трех измерениях – на плоскости! – и развивающийся во времени. <...> Символ становился сложнее. Вот он удвоился. И удвоился снова. <...> Деление оплодотворенной клетки? Рождение мира?!»[697]. Или: «Это была – в зародыше – Любовь, как вы ее понимаете. Вы ее реализовали, перевели в состояние действующей проекции, а потом сожгли»[698].

3. «Претекст» – текст, знакомство с которым должно обеспечить понимание «актуального текста»[699]. В роли «претекстов» в романе выступают упражнения, предлагаемые студентам Института. Обучающиеся получают индивидуальные задания, ориентированные на достижение общего результата, т. е. «ссылок» (способов выхода) на единый для всех Гипертекст может быть множество[700]: «Это словарь. <...> Организованный послойно. В нем пять измерений, пять. Это значит, что вас с вашим мизерным опытом будет периодически опрокидывать в иррациональные «карманы» с возможностью временных петель. <...> Представляет ли это для вас опасность? Да! Чтобы не сгореть как спичка, вам нужно будет строжайшим образом выполнять правила, которым я вас научу»[701].

4. «Прецедентный текст», по словам Ю. Н. Караулова, знаком многим носителям языка, к нему регулярно обращаются разные поколения[702]. В книге роль «прецедентного текста» выполняют ранее упомянутый студенческий гимн «Gaudeamus igitur» и Библия. Например, в финале М. и С. Дяченко цитируют часть первую и пятую строку из Евангелия от Иоанна:

«Темнота.

---

[697] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 450–451;
[698] Там же. 460.
[699] *Чилингир Е. Ю.* Указ. соч. С. 16.
[700] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания …. С. 49.
[701] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 438.
[702] *Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. М.: Наука, 1986. С. 105.

“В начале было Слово...”
“И свет во тьме светит, и тьма не объяла его”.
Светящаяся пыль складывается в плоскую серебряную спираль с двумя руками.
- Не бойся»[703].

Согласно толкованию св. Кирилла Александрийского, Слово Божие – свет для того, «кому Само желает, испытывая заслуживающего и достойного принять столь высокий дар»[704]. Александра Самохина избрана для прохождения обучения, выдерживает все предложенные ей испытания, поэтому обретает божественную природу и превращается в Слово: «…ее природа – ее внутренняя суть – привела ее сюда, в это темное пространство <…> и здесь вступают в действие другие законы, не укладывающиеся ни в одну известную ей реальность. <…> – Остановите ее! Это не глагол, это… Пароль. <…> – Ты не просто пароль в повелительном наклонении. Ты Пароль – ключевое слово, открывающее новую информационную структуру. Макроструктуру»[705].

О потенциальном превращении героини говорит и ее фамилия: Самохина образована от имени Самуил[706] – в переводе с иврита – «услышанный Богом» «имя Божье», т. е. Александра произносит Слово, которое услышит Бог – Гипертекст.

Гипертекст – живой, поэтому для расширения и обогащения ему требуются новые люди: первоначально учеба в Институте позволяет студентам ощутить себя носителями частиц Речи, а потом и переродиться в самостоятельные Слова[707]: «Я понятие. Я не человек. Мы все – структурированные фрагменты информации. И мне это нравится все больше, оказывается. <...> Я расту»[708], т. е. мы наблюдаем реализацию

[703] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 574.
[704] Свт Кирилл Александрийский. Толкования на Ин. 1:5 [Электронный ресурс] // Толкования Священного Писания. URL: http://bible.optina.ru/new:in:01:05 (дата обращения: 1.03.2021).
[705] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 569–570.
[706] *Никонов В. А.* Словарь русских фамилий / Сост. Е. Л. Крушельницкий. Москва: Школа-Пресс, 1993. С. 110.
[707] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания ... С. 50.
[708] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 425.

постмодернистского принципа изображения действительности, когда происходит «сопоставление мира с текстом книги, словарем, тезаурусом, энциклопедией, библиотекой и лабиринтом человеческого сознания»[709].

Антиподом Гипертекста в романе «Цифровой, или Brevis est» является информационное поле, в котором обитает Максим: поле расширяется, порабощая и принимая в себя новых людей, трансформирующихся, по воле Максима и подобных ему, «из мяса в цифру»[710]. Такая трансформация негативна по своей природе, т. к. не освобождает переживающих ее, но делает их рабами инопланетного существа.

Особую роль в романе воспитания играет категория времени. Еще М. М. Бахтин заметил, что время становится частью человеческой души, что «становление человека совершается в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью»[711]. Проживаемое Александрой из «Vita Nostra» время обусловлено ее учебой в Институте. Оно «завершается» итоговым экзаменом, который должен определить ее дальнейшую судьбу: «– А кого из меня растят? – Рано, девочка. Рано вам это знать. Вы пока еще рабыня формы, гипсовая отливка с кое-каким воображением»[712]. Или: «– Решилась. Я хочу закончить институт. Стать частью Речи. Прозвучать. Поступить в аспирантуру»[713].

Становление личности Арсена Снегова из «Цифровой, или Brevis est» также совершается в реальном времени: проходя путь от ничем не примечательного школьника до человека, обладающего способностью превращаться в информацию, он понимает, что главное в жизни «жуткое ощущение, когда вся планета – свои. Люди. Я так не привык. Я человек –

[709] *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 112.
[710] *Дяченко М. и С.* Цифровой... С. 220.
[711] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 213.
[712] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 269
[713] Там же. С. 560.

жил обособленно, никого, собственно, не любил… Но ощущение своего – даже не любовь. Это круче, пожалуй. Надо было стать цифровым, чтобы сделаться святым. Я святой, мне все свои. Все, кто человек»[714].

Мотив *обучения* коррелирует с мотивами *угрозы*, *насилия*, а также – с мотивом *страха*. Так, в «Vita nostra» куратор и преподаватели управляют подопечными с помощью страха – косвенно создают ситуации угрозы для жизни студентов и их близких[715]: «Наша наука не терпит малодушия и жестоко мстит за лень, за трусость, за малейшую попытку уклониться от полного овладения программой. <...> Каждому, кто будет прилежно учиться и отдавать занятиям все силы, я гарантирую: к концу обучения он будет жив и здоров»[716].

Если перевоплощение Арсена («Цифровой, или Brevis est») не имеет промежуточных этапов, формирующих зооморфные черты или лишающих человеческое тело каких-то органов, но определяется полным отказом от тела как такового, то страх полной утраты человеческой природы не дает Александре («Vita Nostra») превратиться в Слово.

Во время финального экзамена девушка преодолевает страх и занимает свое место в Гипертексте, который в мироздании романа есть Бог: «Пройдет еще год, не меньше, прежде чем серый туман в их сознании развеется, и они увидят Гипертекст во всем его блеске и совершенстве. Поймут свое место в нем и обомлеют от радости. Нет. Радость – слишком мелкая человеческая эмоция; то, что она испытывала перед лицом Гипертекста, можно выразить только словами истинной Речи»[717].

Процесс учения связан также с мотивом *оборотничества*, перевоплощения. Метаморфозы, совершающиеся с сознанием Александры, уродуют ее тело[718]: «Сашка повернулась на бок, потянулась к тумбочке. <...>

[714] *Дяченко М. и С.* Цифровой, или Brevis est. С.361.
[715] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания... С. 50.
[716] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 103.
[717] Там же. С. 548.
[718] *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания ... С. 50.

Она закричала. Обе ее руки были подобием механических протезов, сделанных из слоновой кости и обтянутых полупрозрачной, ослепительно-белой кожей. Она поднесла правую ладонь к лицу, сжала пальцы; шестеренки, поворачиваясь, разорвали кожу и вылезли наружу острыми иголками. Боли не было. <...> У нее в глазах не было ни зрачков, ни радужки. Только белки в красных прожилках»[719]. Или: «Ее темные очки не были достаточно темными, чтобы скрыть белые слепые глаза. Тогда она нарисовала глаза фломастером на веках. Трудно и неудобно было ходить с закрытыми глазами, но ничего лучшего она не могла придумать»[720].

Героиня принадлежит к той возрастной группе, которая особенно болезненно относится к восприятию своей внешности окружающими, но трансформация делает ее равнодушной к тому, какой ее видят другие. Остальных студентов ожидают такие же изменения. Очевидно, что перед нами мотив инициации: испытуемые должны «умереть» для общества людей и «возродиться» в новом статусе для общества[721] Слов Гипертекста: «В столовой роились первокурсники. Приближалась их первая сессия, но в очереди слышался и смех, велись оживленные разговоры. Второкурсники сидели, сгорбившись над тарелками, – кто в перчатках, кто в очках, кто с нервным тиком. Эти уже пережили распад и воссоздание... Они еще почти совсем люди. Со временем, в процессе обучения, они вылезут из человеческой кожи и станут Словами, орудиями Речи, костями и сухожилиями сложнейшего текста, который называется действительностью. Слова не знают ни страха, ни смерти. Слова свободны и подчиняются только Речи. А Речь – Сашка знала! – средоточие гармонии»[722].

Таким образом, М. и С. Дяченко не просто используют отдельные элементы поэтики романа воспитания. Это касается и выполняющих важную

[719] *Дяченко М. и С. Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 335–336.
[720] Там же. С. 338.
[721] *Геннеп А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература РАН, 1999. С. 74–77.
[722] *Дяченко М. и С. Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 534–535.

роль в сюжетном развертывании и в становлении героев образов учителей (Фарита Коженникова, Николая Валерьевича Стерха, Олега Борисовича Портнова из «Vita Nostra», Максима из «Цифрового, или Brevis est»), и мотивов *обучения*, *инициации*, *превращения*. При этом в романах «Vita nostra» и «Цифровой, или Brevis est» фактически репрезентован новая специфическая разновидность – фэнтезийный роман воспитания, в котором элементы городского фэнтези являются фоном для воплощения ключевой для Bildungsroman идеи – идеи становления, демонстрации преобразования, преображения юных личностей, которые теряют человеческое тело, но взамен достигают понимания истинного предназначения человека – жертвовать собой ради других.

2.2 Городское фэнтези и философский роман

Другой субжанровой структурой, непосредственно «взаимодействующей» с фэнтези, органично «встраивающейся» в него, становится роман философский, что наиболее примечательно воплощено в романе В. В. Орлова «Аптекарь» (1986) и в «Пещере» (1997) М. и С. Дяченко. Подчеркнем, что внешняя канва повествования позволяет отнести романы к городскому фэнтези, поскольку в их поэтике доминирует мотив *двоемирия*, хронотоп разворачивается в городском пространстве, присутствуют фантастические персонажи, чье появление не может быть мотивировано научным знанием. Более того, наше обращение к текстам, написанным с разрывом в десятилетие прозаиками, не схожими в эстетическом и мировоззренческом отношениях, отнюдь не случайно, напротив, оно подтверждает наше предположение об общих тенденциях, характерных городскому фэнтези, в частности, встраивание в структуру фэнтези философского романа.

На наш взгляд, эти произведения обладают также жанровыми характеристиками философского романа, которому, по словам Л. М. Леонова характерен «универсализм решения проблем» изображаемой эпохи, «воссоздание синтетического образа времени», пропущенного «через призму неповторимых, подчас исключительных человеческих характеров», а также «итоговость характеров»[723]. Размышляя о взаимодействии романной поэтики и философских теорий, Б. Н. Энгельгардт еще в начале XX в. говорил о том, что в современной ему литературе находит воплощение онтологическая теория, согласно которой создающий произведение автор соприкасается с миром трансцендентной красоты и видит «из времени в вечность», т. е. идеальный мир. Исследователь утверждал: «Воплощаясь или отражаясь при помощи средств того или иного искусства в художественном произведении, это мистическое видение, эта "весть издалека" и сообщает ему ценность прекрасного. Художественное произведение становится эстетически значимым только благодаря тому, что таинственная сила вдохновенного творчества выражает в нем некую сверхчувственную и вневременную идею, образ вечного и универсального значения, абсолютную основу являющегося»[724].

В такой ситуации писатель уподобляется жрецу-медиуму, осуществляющему контакт читателя с иным миром, а под вдохновением понимается «своеобразная форма мистического экстаза, в котором сквозь мглу преходящего прозревается вечное»; искусство «классифицируется как один из видов творчества, где находит свою объективацию отношение человека к трансцендентному»[725]. Именно такое философское понимание миссии художественного творчества обнаруживается в произведениях М. и С. Дяченко и В. В. Орлова.

---

[723] Творчество Леонида Леонова: исследования и сообщения, встречи с Леоновым, библиография / Сост. В. А. Ковалев. Л.: Наука, 1969. С. 266, 272.
[724] *Энгельгардт Б. Н.* Формальный метод в истории литературы. Л.: ACADEMIA, 1927. С. 138.
[725] Там же. С. 15.

Литературоведы, изучающие особенности философской прозы XX в. (В. В. Агеносов, Л. Я. Гаранин, Г. М. Сердобинцева, Р. С. Спивак), отмечают, что автор подобного произведения ставит перед собой задачу изобразить и исследовать на примере художественного текста ту или философскую концепцию[726]. Например, Р. С. Спивак выделяет «особый предмет художественного изображения», функция которого – выразить «интерес к всеобщим субстанциональным основам бытия»[727]. Согласно развитию мысли ученого, предмет изображения в художественном тексте может рассматриваться с точки зрения этических, онтологических проблем. Таким образом, сюжет произведения философской прозы зиждется на изображении философской идеи, ее дальнейшем развитии и обосновании права на существование[728], доказательстве «легитимности».

Владимир Викторович Орлов (1936–2014) – отечественный прозаик и сценарист, чей период творчества пришелся на 1970–1990-е гг. – время, когда «период застоя» уже прошел, и страна была вовлечена в круговорот событий, в итоге приведших к распаду соцлагеря. Этот факт вынудил многих советских писателей искать поддержку в сфере иррационального[729]. Данная тенденция характерна и для художественного стиля В. В. Орлова.

В. В. Орлов известен читателям, прежде всего, как автор романа «Альтист Данилов» (1980), о неувядающем интересе к которому свидетельствует широкий пласт посвященных ему как литературоведческих, так и лингвистических работ[730]. «Альтист Данилов» вместе с «Аптекарем»,

---

[726] *Кулешова О. В.* Концепция философского романа в творчестве Д. С. Мережковского // Вестник культурологии. 2009. № 4. С. 139.

[727] *Спивак Р. С.* Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. С. 6.

[728] *Кулешова О. В.* Указ. соч. С. 139.

[729] *Грушевская В. Ю.* Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.С. 3–4.

[730] *Аннинский Л. А.* Над грешною землей. «Альтист Данилов» Владимира Орлова // Аннинский Л. А. Локти и крылья: литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М.: Советский писатель, 1989. С. 148–160; *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2008. С. 346–347; *Милов К.* «Альтист Данилов»: люди и демоны // Молодость Сибири. 1980. 4 сентября; *Новикова Д. К.* Функциональные и лингвокультурные особенности демонологической лексики в романе В. Орлова «Альтист Данилов» // Гуманитарные и юридические исследования. 2017. № 3. С. 202– 07; *Осьмухина О.Ю.,*

«Шеврикукой, или Любовью к привидению» (1990) образует трилогию «Останкинские истории». Известно, что тема нравственного выбора уже была затронута писателем в 1975 г. в «Происшествии в Никольском». В этом реалистическом романе анализировалась проблема правомерности насилия, но из-за неоднозначной реакций на него редакторов журнала «Новый мир» привела к тому, В. В. Орлов смог напечатать книгу только после полной переработки финала и ослабления самых болезненных для социума эпизодов[731]. Приняв во внимание печальный опыт с «Происшествием в Никольском», писатель в «Аптекаре» показал означенную проблематику на материале не реалистического, но фантастического романа.

Для анализа механизма нравственного выбора в романе мы возьмем определение А. А. Гусейнова, предложенное им в труде «Социальная природа нравственности»: «Индивид становится на почву нравственности актом практического осознания своей относительной независимости, таким отношением к объективной среде, когда он... ставит себя по отношению к внешним факторам в положение судьи... чтобы затем вынести свой окончательный приговор»[732].

Следуя за мыслью исследователя, отметим, что впоследствии «судья» сам становится «обвиняемым», который обязан принести в жертву то, что не отвечает выбранной траектории поведения, и именно такую жертву и приносят герои «Аптекаря»[733].

Известно, что фэнтези наследует элементы фольклорной волшебной сказки, однако Е. М. Неёлов утверждает мнимость сказочного нравственного выбора: «...победа добра в фольклорной волшебной сказке... вытекает из самой природы волшебно-сказочного мира. <...> В литературе же

Трушкина А.П. Трансформация образа готического демона в романе В. Орлова «Альтист Данилов» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Philology. Theory & Practice. 2021. Т. 14. Вып. 2. С. 289–293.

[731] *Колесникова Е. И.* Орлов В. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 2. С. 704.

[732] *Гусейнов А. А.* Социальная природа нравственности. М.: МГУ, 1974. С. 97.

[733] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора в романе В. В. Орлова «Аптекарь». С. 49.

обреченность хороших героев на обязательную победу обычно осознается как... уход от реалистического исследования сложных конфликтов реальной жизни. Победа добра в литературе добывается в борьбе... требует от героя активного и ответственного выбора»[734].

Сходная ситуация воплощена и в романе В. В. Орлова. Нравственный конфликт здесь возникает из-за берегини Любови Николаевны Кашинцевой, случайным образом получившей опеку над москвичами, открывшими бутылку, в которой она была заточена. Сам нравственный выбор герои должны сделать немедленно, что обусловлено самой природой фантастической ситуации: «Я ведь теперь для вас неизбежна. Даже если вы намерены отказаться от меня, то я не имею возможности вас бросить. Ведь я не только ваша раба, но и ваша берегиня»[735]. Древнерусские тексты XIV–XV вв. определяют берегиню (берегыню) как низшее божество[736], которое обладает двойственной природой: принадлежит одновременно к группе несущих прямую угрозу человеку оборотней и упырей[737] и связана Мокошью («Слово Григория Богослова», XIV век) – божеством материнского культа плодородия[738]. Номинатив *берегиня* образован от глагола *беречь*, что говорит о том, что эти существа выполняли функцию божеств-хранителей[739]. Любовь Николаевна лукавит, т. к. сама она права выбора не лишена: аннигиляция ее физического тела и перенос ее сущности в другое измерение избавили бы героев от ее влияния, однако она хранит эту информацию в секрете.

Опираясь на типологию женских образов В. Антошиной, берегиню можно отождествить с категорией «роковой возлюбленной», для которой

---

[734] *Неёлов Е. М.* Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. С. 75.
[735] *Орлов В. В.* Аптекарь: роман. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 49.
[736] *Толстой Н. И.* Берегини // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1. С. 155.
[737] Bergyni // Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд / Под ред. Н. Трубачева. М.: Наука, 1974. Вып. 1. С. 193.
[738] *Белякова Г. С.* Славянская мифология. М.: Просвещение, 1995. С. 101.
[739] *Николаев С. Л., Страхов А. Б.* К названию бога-громовержца в индоевропейских языках // Балто-славянские исследования 1987. М.: Наука, 1989. С. 156.

характерна «свобода в выборе объекта любви»[740] (Любовь Николаевна вступает в отношения и с Михаилом Никифоровичем, и с Шубниковым) и «требование абсолютной верности со стороны возлюбленного и абсолютной свободы любви для себя»[741]. Героиня, изменяющая своему очередному партнеру, сама характеризует себя: «Я женщина не только падшая, но и бесстыжая»[742].

На уровне фабулы Любовь Николаевна как персонаж имеет два плана выражения: с одной стороны, она обладает сверхъестественной природой и связана с человеком только благодаря назначенным ей свыше функциям и частично антропоморфному облику (ее лицо, волосы, телосложение постоянно изменяются, а ее безусловная сексуальная привлекательность только подчеркивает ее демоническую природу). С другой стороны, ее поступки соответствуют действиям обычной смертной женщины, т. е. героиня «пробует» себя в роли человека[743].

Далее проанализируем обозначенные ипостаси персонажа. Сначала берегиня пытается стать примерной домохозяйкой и верной спутницей жизни для приютившего ее аптекаря Михаила Никифоровича Стрельцова: организовывает быт (готовит, убирает дом, шьет занавески), позволяет мужчине доминировать над собой ради семейного благополучия. Далее Любовь Николаевна стремится адаптироваться уже и к советскому социуму: устраивается маляром, проводит активную культурно-просветительскую работу. Однако героиня быстро охладевает к такому нравственному образу жизни: начинает изменять мужу, за что изгоняется из квартиры: «Вы сначала дом найдите, в котором вы *жена* (курсив наш. – *Е. С.*)»[744].

---

[740] *Антошина Е. В.* «Роковая возлюбленная» в литературе романтизма: к происхождению образа Лолиты в романе В. В. Набокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (73). Ч. 1. С. 10.
[741] Там же.
[742] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 248.
[743] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора… С. 50.
[744] *Орлов В. В.* Указ. соч. С. 247.

В. В. Орлов намеренно гиперболизирует осуществляемые Любовью Николаевной охранные функции: она не дает своим подопечным право на выбор и заставляет их стремиться к лучшей жизни (вынуждает активно помогать женам по хозяйству, становиться профсоюзными активистами, передовиками производства). Ситуация осложняется тем, что герои быстро устают от нового образа жизни, т. к. этот «голос совести» не совпадает с их истинными личными устремлениями. Происходящее отрицательно влияет на их дальнейшую судьбу: Михаил Никифорович, протагонист романа, оставляет должность аптекаря и уходит на химическое производство, однако взрыв на заводе делает его инвалидом; от приятеля аптекаря, Валентина Федоровича Зотова, уходит жена, и тот кончает с собой[745].

Самые масштабные метаморфозы происходят с изначально порочным Шубниковым – главным антагонистом романа: в начале произведения он предстает перед читателем в роли торговца, обвешивающего покупателей, шантажиста, но по ходу развития сюжета он начинает примерять на себя маску сверхчеловека, но если себя он видит как «достигшего предела качественного совершенства, но оставшегося в рамках человеческой целостности»[746], то другие персонажи считают, что он воплощение дьявола, который убивает друзей для реализации своих безумных и эгоистичных устремлений[747].

Деградация героя постепенно усиливается: сначала Шубников завидует тем, кто скидывался на бутылку и получил берегиню, поэтому пытается навредить Кашинцевой как представительнице потустороннего мира сверхъестественным же способом, в обществе, соблюдающем законы этики, недопустимым, – наводит на нее порчу[748]: «Я [рассказчик] осмотрел следы Любови Николаевны... Некоторые были затоптаны. В один из них Шубников

[745] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора…С. 50.
[746] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 10.
[747] Сафрон Е. А. Указ. соч. С. 50.
[748] Там же. С. 65.

вбил гвоздь, в четырех других лежали: лезвие “Нова”, чуть ржавое, обглоданный хребет рыбы, битое стекло и измятые бигуди»[749].

Впоследствии он выкупает долю у одного из пайщиков. Оказавшись под воздействием Любови Николаевны, Шубников задумывается сначала о безнравственности собственного поведения, а потом и всех останкинцев, поэтому решает создать организацию, которая бы осуществила мечты москвичей и направила их на путь добродетели. Так возникает Палата Общественных Польз – пункт проката, вечерняя школа и одновременно концертное агентство. Изначально организация удовлетворяет исключительно бытовые нужды останкинцев, но далее начинает распоряжаться людскими жизнями, принимая в залог души (т. е. Шубников утрачивает человеческую природу и постепенно превращается в демона). На жанровом уровне Палата Общественных Польз олицетворяет антиутопические воззрения писателя, а на идейном уровне являет собой аллегорию овеществленного мира потребительской цивилизации, люди которой отрицают духовность, подменяя ее удовлетворяющими сиюминутные желания предметами. Таким образом, В. В. Орлов делает читателям предупреждение: в ситуации вседозволенности морально слабый человек рано или поздно посягнет на жизнь себе подобного.

Совершающиеся с Шубниковым метаморфозы соответствуют тому переживанию, которое Ф. Ницше характеризует как «смерть Бога»: все моральные принципы намерено отсекаются, что дает толчок к формированию нового типа личности – «сверхчеловека»[750]. Герой не может отрицать сверхъестественную природу берегини, но меняет отношение к самому себе, говоря словами философа, готов «распространить на себя все атрибуты, которые раньше мы приписывали Богу»[751]: «”Я выше их. Я больше их”. Он чувствовал, что стал расти. <...> Шубников перерос Останкинскую

[749] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 10.
[750] *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Культурная революция, 2006. Т. 13. С. 135.
[751] Там же.

башню, но возвеличивание его не прекратилось. <...> Шубников висел над планетой в черноте вселенной, сам куда крупнее планеты. <...> Ему захотелось столкнуть два самолета над Северным морем, они столкнулись, один транспортный, тяжелый, другой – частный, с тремя пассажирами»[752].

На основе процитированного фрагмента можно сделать вывод о том, что в интерпретации В. В. Орлова концепт «сверхчеловек» получает негативную коннотацию – «как диалектическое отрицание человека – нечеловек, вышедший за пределы человеческого и, в сущности, не являющийся уже в качественном отношении человеком»[753].

Неуемный в своей гордыне Шубников требует от Кашинцевой бессмертие и за отказ решает убить всех жителей Останкино, и уничтожить местный детский сад, чтобы после его смерти новое поколение не могло бы продолжать жить. Чтобы помешать Шубникову и отнять у него сверхъестественные способности, протагонист романа Михаил Никифорович приносит Любовь Николаевну в жертву, сжигая ее сущность, заключавшуюся в фиалках. Данный поступок опять поднимает проблему правомерности насилия, которую, как уже было отмечено ранее, писатель обсуждал в романе «Происшествие в Никольском». Необходимость отказаться от любви к берегине и вытеснить ее из физического мира означает сделать нравственный выбор в пользу «малого» насилия (изгнать демона) и предотвратить «большое» насилие (массового убийства москвичей). Этот поступок – кульминация жертвенности, на которую способен Михаил Никифорович, проявление последовательного развития его мировоззрения. Так, с самого начала своей жизненной траектории он выбирает путь внешней пассивности и отказа от желаний: от приземленных, за что его осуждает его первая жена, и от возвышенных, за что его обвиняет уже сама берегиня. Героини осуждают Михаила Никифоровича за то, что он постоянно берет на себя

[752] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 469–470.
[753] *Беляев Д. А.* Философское определение сверхчеловека // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2014. Т. 14. № 3. С. 10.

чужую вину (сообщает руководству химического завода, что отравился не из-за халатности начальства, а по собственной небрежности, жалеет многодетную мать, которая виновна в затоплении аптеки и порче дорогих лекарственных средст, поэтому говорит, что сам забыл закрыть воду и т. п.)[754].

Удел протагониста – одиночество, поскольку, с одной стороны, остальные не могут понять истинного смысла жертвенности его поступков: по утверждению А. А. Гусейнова, необходимость вести себя именно таким образом «является источником страданий тогда, когда она остается внешней, чуждой и непонятной»[755], поэтому и формируется конфликт между Михаилом Никифоровичем и его возлюбленными, неминуемо ведущий к расставанию. С другой стороны, одиночество аптекаря проистекает из переживаемого героем стыда по поводу чувства к Любови Николаевне, а также по поводу духовной деградации своих приятелей, воспользовавшихся сверхъестественным даром берегини.

Характеризуя хронотоп философского романа, В. В. Агеносов[756] справедливо обращается к предложенному М. М. Бахтиным термину «вертикальное время», который подразумевает под собой «чистую одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”). <….> Эти рассуждения, эти “раньше” и “позже”, выносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, т. е. в разрезе одного момента»[757]. Подобное восприятие времени начинает формироваться у Михаила Никифоровича, когда он возвращается в любимую профессию и частично преодолевает трагизм своего одиночества. Он начинает чувствовать связь с великими врачами прошлых эпох: «Тысячелетия назад в беде и плаче произносилось слово "фармаки",

[754] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора… С. 50.
[755] *Гусейнов А. А.* Социальная природа нравственности. С. 87.
[756] *Агеносов В. В.* Генезис философского романа. М.: МГПИ, 1986. С. 13.
[757] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 307.

значившее – избавитель, защитник... не забывал и о своем пребывании в вертикальном движении человечества во времени и пространстве. <...> В том движении... он был и... останкинский аптекарь, и фессалийский врач, и царь Асклепий, и суматрский знахарь, кулаками старавшийся выдавить злого духа из груди недужного... и фельдшер, под пулями вблизи аула Салты помогавший Пирогову оперировать раненого... Какое благородное дело – быть на земле лекарем и подателем лекарств!»[758].

Однако в отличие от Асклепия, казненного, согласно мифу, Зевсом за то, что воскрешал мертвых, герой не пытается идти против существующих законов бытия, поэтому его жизненным девизом становится латинская пословица – «В саду от смерти нет трав»[759] (в оригинале текст выглядит несколько иначе: Contra vim mortis non est medicamen in hortis. – Против силы смерти нет в саду лекарств), и только к финалу романа аптекарь понимает новое, ранее недоступное для себя значение этого выражения и переосмысливает свою роль в обществе. Теперь он считает, что является не только подателем трав, но и садовником, лично ответственным за растения: «Не отчаялся ли, посчитав, что он бессилен что-либо изменить в этом мире, и не отошел ли малодушно в сторону, предоставляя распухать недоброму? Да, в саду от смерти нет трав. Но сам-то сад должен быть! Сам-то сад должен цвести!»[760].

Общеизвестно, что сад во многих культурах выступает в качестве традиционного символа рая, космического центра. В Евангелии от Иоанна Мария Магдалина, пришедшая к гробу Христа утром, не узнала стоящего за ее спиной воскресшего Иисуса, приняв его за садовника (Ин. 20:15). Так возникает обращение к Богу как к божественному садовнику. Михаил Никифорович не стремится занять место Бога, но прийдя к ощущению преемственности поколений людей, посвятивших себя лечебному делу,

[758] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 518.
[759] Там же. С. 516.
[760] Там же. С. 518.

начинает осознавать высокий характер своего предназначения – помогать больным, испытывающим страдания[761].

Вселенская одновременность подразумевает, по мысли В. В. Агеносова, и особый подход к изображаемому в тексте пространству, которое тяготеет «к безграничному расширению, с одной стороны, и локализации – с другой. Пространство субстанциально, универсально, и потому изображается ли вселенная или ее уголок – несущественно. И то и другое является проявлением универсальной сущности мира»[762]. Именно такое изображение пространства мы наблюдаем у В. В. Орлова, когда происходящее в Останкино приравнивается к Апокалипсису, грозящему всему миру: «В Останкине решительно потеплело. <... > Пришлось пройти мимо музыкальной школы, и Шубников понял: после детского сада он прекратит мученические удары по клавишам и стоны смычков. Конечно, существовало противоречие между не подлежащим отмене решением Шубникова пнуть небесное тело, названное Землей, согнать его с придуманной кем-то орбиты, разнести, раскурочить»[763].

Писатель оставляет читателю нравственный завет, суть которого содержится в необходимости жить в гармонии с природой: «Камни, асфальты, интерьеры с мебелью, суета выбрали, выключили меня из природы. Я забыл имена многих растений и цветов. Или вообще в камнях города не знал их. Но это как не знать или забыть имена близких. <... > Пришло чувство стыда перед всеми травинками оттого, что я отчужден от них. Или даже изменил им»[764].

Очевидно, что персонажи романа, в духе платоновской традиции, становятся, по терминологии М. М. Бахтина, «персонификациями идей»: «Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека,

[761] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора... С. 51.
[762] *Агеносов В. В.* Генезис философского романа. С. 14.
[763] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 519.
[764] Там же. С. 532.

ее представляющего»[765]. Речь идет об идее Сверхчеловека, заключенной в личности Шубникова, идее нравственной жизни, навязанной Любовью Николаевной пайщикам бутылки, идее жертвенности, постулируемой Михаилом Никифоровичем.

Интуитивно следуя традиции классика древнегреческой философии, писатель наделяет новым фантастическим содержанием аллегорию, и в попытке передать абстрактное и возвышенное через конкретное, обращается к образу фиалок, благодаря которым Любовь Николаевна может существовать в теле человека: «Вон те цветы на подоконнике. Фиалки. Вами ухоженные и политые. Горшки разбейте, землю выбросьте, а растения с цветами, листьями, стеблями и корнями разрежьте, разрубите, сожгите над газовой плитой, пепел пустите по ветру с балкона, и меня в Останкине не будет»[766].

Таким образом, через фиалки в горшках, как символ профанного человеческого быта, открывается сакральный смысл бытия, единства природы и божественного начала.

В этом контексте вполне уместно, на наш взгляд, вспомнить характеристику Е. М. Мелетинского, данную ученым, правда, «Замку» и «Процессу» Ф. Кафки, в которых он увидел «на социальном уровне ситуацию одиночества индивида, на психологическом уровне – подсознательный комплекс вины, а на метафизическом уровне символ перманентного человеческого греха и разрыва между земным миром и не известным человеку метафизическим законом, потерянный Рай»[767]. Данное определение проецируется, как мы полагаем, и на роман В. В. Орлова. Отказавшиеся стать лучше персонажи «Аптекаря» не просто отвергли дар Любови Николаевны, но оттолкнули дар самой природы: увидели в нем насилие над личностью, но

[765] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 128.
[766] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 522.
[767] *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе: учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». М.: Изд-во РГГУ, 2001. С. 138.

не постигли его истинного смысла, поэтому берегиня согласилась принести себя в жертву, тем самым избавив жителей Останкино от своего присутствия. Тем не менее, писатель дает героям надежду на искупление вины: Любовь Николаевна как божество природы, не может окончательно умереть, поэтому через три года снова появляются листья на умерших после ее исчезновения деревьях и прорастают фиалки, которые Михаил Никифорович посадил после тех, которые он вынужден был сжечь для осуществления ритуала изгнания. В финальной сцене рассказчик видит Михаила Никифоровича, встречающего электричку, и понимает, что герой надеется на то, что Любовь Николаевна оживет, воплотится в человеческое тело и приедет к нему в Москву. Создается впечатление, что писатель подчеркивает неуверенность героя в сделанном им выборе, что принципиально исключает возможность разрешения нравственного конфликта в произведении.

К финалу романа раскрывается новый смысл его названия: в образе Михаила Никифоровича раскрывается аптекарь космического масштаба, миссия которого заключается не только в излечении останкинского социума от духовной слепоты, но и в сохранении целостности всего мира.

Темы жертвы и жертвенности, находящие воплощение в образах Любови Николаевны и Михаила Никифоровича, являются в романе сюжетообразующими. Это позволяет увидеть в романе В. Орлова, поднимающем в фантастическом произведении высокую тему, не просто идейного наследника традиций классической русской литературы[768], но последователя романа философского.

Кроме того, одной из центральных проблем философского романа является проблема нравственного выбора, которая характеризуется высокой степенью дискуссионности. Это, с одной стороны, определяется тем, что выбор не имеет единственного верного решения, т. к. порождающие его ситуации могут быть крайне разнообразны, и, с другой стороны, тем, что

[768] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора… С. 52.

нынешний постиндустриальный социум априори находится в состоянии размытости этических векторов и кризиса антропоцентрического мировоззрения. Среди русских писателей, изучавших проблему нравственности, как известно, лидирующую позицию занимает Ф. М. Достоевский[769]. В записной тетради писателя за 1880–1881 гг. сказано: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения?»[770]. Данное суждение могло бы выступить в качестве эпиграфа ко многим произведениям М. и С. Дяченко. В частности, в трилогии «Ведьмин век» («Ведьмин век», 1997; «Ведьмин зов», 2020; «Ведьмин род», 2021) рассматривается проблема правомерности насилия в отношении ведьм – женщин со сверхъестественными способностями, которые после Инициации превращаются в жестоких убийц. Авторы сами не принимают ни сторону Инквизиторов, контролирующих деятельность этих женщин, ни самих ведьм, после прохождения обряда и превращения начинающих мстить за свои обиды и убивать даже ни в чем не повинных людей. В повести «Кон» (2001) фанатичный молодой режиссер готов рисковать жизнью своих актеров, согласившихся выступить на сцене антропоморфного театра, который пытается убить тех, кто проваливает спектакль. В романе «Долина совести» (2003) главный герой, имеющий уникальную способность привязывать к себе всех живых существ так, что общение с ним становится им жизненно необходимым, старается ни с кем не контактировать, не заводит семью, без конца переезжает с места на место, т. е. делает все то, чтобы никто не умер из-за тоски по нему.

Во взятом для более подробного анализа романе «Пещера» М. и С. Дяченко изображают неназваный западнославянский город, в котором живут люди, во сне превращающиеся в животных, обитающих в

[769] *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора… С. 48.
[770] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 27.

некой Пещере. Население Пещеры делится на хищников (саагов, барбаков, схрулей), жертв (тхоли, сарны) и Егерей – «хозяев», управляющих животными. Каждую ночь хищники охотятся и пожирают своих жертв. Убитый в мире Пещеры сразу же во сне умирает в реальном мире[771]: «Сон его был глубок, и смерть пришла естественно»[772].

По словам М. К. Ганди, «Душа животного всегда спит, человека — всегда бодрствует. Мы никогда не достигнем процветания, пока полностью не вырастем и не пробудимся душевно»[773]. В произведении М. и С. Дяченко душу человека пытаются «усыпить» насильно, заменив ее на душу животного: «Сарна шла; ей казалось, что ее зовут, но это не был зов самца, это не был зов источника или запах привольного пастбища; *сарна не желала идти на зов – но все же шла* (курсив наш. – *Е. С.*). <…> Посреди зала стоял тот, черный, с опущенным хлыстом в руке. Ее страх был подобен смертельной усталости. Сильнее застучало сердце – но колени подогнулись, укладывая мохнатое тело на подстилку из камня. <…> Она покорно ждала. Его присутствие убило в ней волю к жизни. Напрочь. Досуха»[774].

Авторы не объясняют читателю ни что собой на самом деле представляет Пещера, ни то, как происходит превращение в животного, однако сообщают, что существует резервация, где люди ночью в Пещеру не перемещаются, поэтому в резервации царят насилие и анархия. Допустимо высказать предположение, что Пещера – это продукт деятельности правительства, созданный для преобразования человеческой агрессии. В пользу этой версии свидетельствуют фигуры Егерей – надсмотрщиков из числа людей, контролирующих жизнь животных в Пещере[775]: «Сааг семь тысяч прим <…> это ваш идентификационный номер в базе данных… в

[771] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 64.
[772] *Дяченко М. и С.* Пещера. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 240.
[773] *Gandhi, M. K.* The Collected Works. In 100 vols. Vol 14. New Delhi: Government of India. The Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting, 1968. P. 329.
[774] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 344.
[775] *Сафрон Е. А.* Указ. соч. С. 65.

большом компьютере Триглавца»[776]. По мнению К. Еськова, Пещера – это форма сетевой компьютерной игры, где животные – персонажи, закрепленные за конкретными людьми, т. е. «последовательности электромагнитных импульсов, рождающихся по ночам в нейронах головного мозга тележурналистки Павлы Нимробец и режиссера Рамана Ковича»[777]. В пользу того, что данное утверждение ошибочно, говорит тот факт, что герои не могут выбирать себе персонажей, имеют одну единственную жизнь, с которой расстаются в случае встречи с более сильным хищником, наконец, техническая сторона работы этой ночной системы никак авторами романа не обсуждается: «Сегодня он разогнал в Пещере стаю тхолей – а завтра поздоровается за руку с человеком, которого чуть ли не… Нет возможности *узнать* друг друга. В Пещере нет людей – есть сарны и сааги, барбаки и тхоли, прочая живность»[778]. Или: «– Вы позвонили нам – вы нуждаетесь в помощи? <…> – Да, это редкий случай. Как правило, мы попадаем в Пещеру не чаще раза в неделю, это оптимальный режим для нервной системы в спокойном состоянии… <…> – Не волнуйтесь, – мягко попросила женщина в трубке. – За вами охотился хищник? – Сааг. <…> Женщина в трубке выдала замешательство секундным молчанием. <…> Прежде всего вам не следует смотреть на произошедшее с вами как на нечто совсем уж невозможное. <…> Это как рождение сиамских близнецов, печально, но при нынешнем уровне медицины вовсе не так трагично…»[779].

Главная героиня, Павла Нимробец, юная, рассеянная, неуверенная в себе девушка, в ночное время воплощается в теле сарны – «миниатюрного зверька с миндалевидными глазами и настороженными, напряженными ушами на макушке»[780]. Сарна оказывается объектом многочисленных

[776] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 342.
[777] *Еськов К.* Карстовый провал [Электронный ресурс]. URL: http://fan.lib.ru/e/eskov/text_0130.shtml (дата обращения: 19.03.2021).
[778] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 49.
[779] Там же.. С. 29–31.
[780] Там же. С. 22.

случаев нападения со стороны саага, но ему никак не удается ее съесть (словами действующей в романе городской администрации, сарна «демонстрирует высокий уровень антивиктимного поведения»[781]. Потом случается то, что еще никогда не происходило с обитателями Пещеры: в дневной жизни Павла узнает своего ночного преследователя в знаменитом театральном режиссере Рамане Ковиче. Чтобы подробно изучить происходящее с ней, девушку берут под наблюдение спецслужбы[782]: «Неприметная серая машина, стоявшая за углом, на улице Надежды, вдруг резко рванула вперед – спортивные модели способны развивать скорость мгновенно, как гепарды»[783].

Создавая мир Пещеры, М. и С. Дяченко спрашивают читателя: возможно ли быть счастливым в мире, искусственно очищенном от насилия? Этот вопрос обрел особую злободневность в последнее время, т. к. массовая культура все чаще воспринимает насилие с положительной точки зрения, ведет его пропаганду с помощью кинематографа и сети «Интернет»[784]. Сам факт моделирования в тексте такого мира позволяет выделить в анализируемом романе и признак антиутопии: героиня испытывают страх по поводу своего несоответствия правилам искусственно смоделированного общества, в котором она живет. По мнению Б. А. Ланина, данный факт отвечает принципу «псевдокарнавала, порожденного тоталитарной эпохой», в котором абсолютный страх «соседствует с благоговением и восхищением по отношению к власти»[785].

Известно, что насилие рассматривается как проблема только в контексте человеческих взаимоотношений, тогда как животные с позиций

---

[781] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 56.
[782] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 65.
[783] *Дяченко М. и С.* Указ. соч. С. 49.
[784] *Овчинников О. В., Деменев А. Г.* Философия насилия: взаимодействие социального и биологического // Вестник Сев. (Арктич.) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 1. С. 130.
[785] *Ланин А. Б.* Антиутопия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стб. 38–39.

добра и зла процесс уничтожения друг друга не оценивают[786]: «С точки зрения человека, мир Пещеры – отвратительное место. Хруст перекусываемых позвоночников»[787]. Триглав – правительство, возглавляющее страну, в которой живут Павла и Раман, уверено, что животное безгрешно, т. к. убивает исключительно ради пропитания. Члены Триглава сами назначают Егерей и с помощью них избавляются в Пещере от неугодных членов общества. Таким образом, правительство фиксирует за собой исключительное право на насилие, а писатели ставят перед читателем еще один вопрос: возможно ли в таком государстве говорить о какой-либо свободе личности?[788]

Представленная в романе антиномия «человек / животное» может быть сопоставима с некоторыми положениями антропологической теории, сформировавшейся в немецкой философии в начале XX в. Так, придерживавшийся обозначенной теории М. Шеллер настаивал на том, что «Человек есть лишь особый вид животных. В человеке действуют те же самые элементы, силы и законы, что и во всех других живых существах – только вызывая более сложные следствия»[789]. В основе поведения животного – инстинкт, формирующийся в ситуациях, важных для всей популяции[790]. Поступок животного ограничен эмоциями, порывами, которые, согласно М. Шеллеру, представляют собой «элементарные, низшие проявления <…> низшую ступень психического <…> универсальное демоническое начало»[791], но в отличие от животного, живущего исключительно своими внутренними переживаниями, человек наделен духом, позволяющим воспринимать мир не только изнутри, но и со стороны, т. е. дистанцироваться и посмотреть на

[786] *Овчинников О. В., Деменев А. Г.* Указ. соч. С. 129.
[787] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 217.
[788] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 65.
[789] *Шелер М.* Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994.С. 80.
[790] *Андрюшина Л. В.* Человек как культурное животное в немецкой антропологии начала XX в. // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 5. С. 103.
[791] *Шелер М.* Указ. соч. С. 359.

ситуацию извне[792]. Именно благодаря пробуждению *человеческого духа* Павла и Раман узнают друг друга в дневной жизни: «Он увидел. <…> Незапоминающееся лицо… зато он прекрасно помнил, как выглядела сарна с проплешиной на груди. <…> Какая разница, как выглядела девушка Павла… если из ее глаз взглянули на него затравленные глаза его потерянной добычи?!»[793].

Этот момент станет отправной точкой для развития их личностей от животных до человеческих. По сути дела, ранее никакой принципиальной разницы между дневной и ночной жизнью героев не существовало (они бездумно жили по законам своего государства, не занимаясь самоанализом из страха продемонстрировать свои аномалии и быть отправленными на принудительное психиатрическое лечение).

Развивающий теорию М. Шеллера Х. Плеснер видит в духе силу, заставляющую делать шаги в сторону потенциального[794]: «…человек, обретя знание, утратил из-за него прямоту отношений; он созерцает свою наготу, стыдится своей обнаженности и потому вынужден вести свою жизнь окольными путями через искусственно созданные вещи»[795]. Так и персонажи «Пещеры» стыдятся разговоров о своей ночной жизни: «– Я думаю, что вы сарна, – мягко сказал Раман. Парень не сразу понял, о чем он говорит, а сообразив, наконец, налился краской, как помидор»[796].

По словам Х. Хекхаузена, человек создает предметы и условия для жизни, тем самым формирует культуру, т. е. такие условия, к которым не нужно приспосабливаться, как это делают в аналогичной ситуации животные[797]. В романе М. и С. Дяченко искусственная культура воплощена в спектакле «Первая ночь», который ставит Раман Кович. Пьеса рассказывает

[792] *Шелер М.* Избранные произведения. С. 160.
[793] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 48.
[794] *Андрюшина Л. В.* Человек как культурное животное в немецкой антропологии начала XX в. С. 104.
[795] *Плеснер Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М.: РОССПЭН, 2004. С. 269.
[796] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 188.
[797] *Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 184.

историю молодой пары: во время первой брачной ночи молодая супруга воплощается в саажиху и нападает на жертву, в роли которой выступает ее собственный муж, но каким-то образом она узнает его и оставляет супруга в живых. Раман хочет переписать финал, сделав его более соответствующим реальной жизни: саажиха пожирает жертву, а проснувшись, обнаруживает труп мужа. Спектакль запрещают «по соображениям общественной морали»[798]. Триглав считает, что любые разговоры о Пещере могут пробудить в гражданах агрессию, что неизбежно приведет к всплеску насилия, поэтому видит свою миссию в сохранении психического здоровья населения: «В случае выхода спектакля таких самоубийств может быть тысячи. Десятки тысяч. Человек не может днем думать о Пещере! Это разрушает психику»[799].

Раман добивается трансляции спектакля и заставляет признать зрителей, что они несут персональную ответственность за смерть других животных в Пещере: «Человек не может не отвечать за своего зверя»[800]. Спектакль вынуждает людей осмыслить свою животную природу, осознать, что насилие всегда остается насилием. После спектакля Раман произносит обличительную речь против политики Триглава, объясняя зрителям спектакля, что в Пещере их деятельность регулируется не законами животного мира, а указаниями правительства: «Павла Нимробец находится в смертельной опасности, сон ее будет глубок, но смерть не будет естественной <…> гибель невинного человека, во имя каких бы то ни было соображений, как можно?! Или мы сааги посреди дневного мира, или мы егеря, лишенные лиц?! Тот, кто назначен палачом Павле Нимробец, я обращаюсь к тебе»[801].

[798] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 305.
[799] Там же.
[800] Там же.
[801] Там же. С. 372.

Сам Раман верит в «созидающий механизм» насилия, поэтому в попытке его запустить провоцирует конфликты в театральной труппе, искусственно раздражая актеров, вынуждает их проявлять качества «своих» животных в Пещере. Однако такая политика эффективна только в отношении сильных личностей, тогда как подвергающиеся подобному воздействию психологически слабые индивиды не могут выдержать такую нагрузку: «Признайтесь, Раман, вы донимали их Пещерой? Мыслями, образами анализом? У меня были такие пациенты – самоубийство тут вовсе не редкость. <…> Стальные нервы вроде ваших – исключение, а не правило; не стоит продолжать в том же духе»[802].

В финале Раман-сааг снова нападает в Пещере на сарну-Павлу, однако внезапно останавливается: «Сарна смотрела, и ужас смерти, глухой и естественный, вдруг выродился в иное, цепенящее, *не звериное ощущение* (курсив наш. – *Е. С.*). Сарна смотрела. ...подобно удару. <…> А этой страсти – жить во что бы то ни стало – чудовищный сааг был подвержен точно так же, как и кроткая сарна. Потому что сейчас, в последние мгновения прыжка, он осознал своим мутным сознанием зверя, что, вонзая когти в странную добычу <…> он уничтожит сам себя. Что-то очень важное в себе. Право на...»[803].

Очевидно, что процитированный нами фрагмент со всей очевидностью иллюстрирует начало процесса перехода от Павлы-сарны и Рамана-саага к Раману и Павле-людям. Намеренно обрывая повествование, авторы подчеркивают, что перед нами не просто городское фэнтези, но, прежде всего, философский роман, поэтому читатель должен сам сделать собственный выбор в пользу животного или человека.

[802] *Дяченко М. и С.* Пещера. С. 304.
[803] Там же. С. 379.

Таким образом, элементы городского фэнтези и философского романа синтезируются, создавая новый тип развлекательного произведения, которое моделирует фантастическую ситуацию, но вместе с тем, характеризуется ярко выраженной экзистенциальной, бытийной проблематикой, акцентируя внимание на характерных для философского романа свойствах: равно как и в фокусе философского романа находится изображение внутренних духовных процессов развития личности, в связи с чем в нем превалируют нравственно-психологические детерминанты, так и в фэнтези В. Орлова, М. и С. Дяченко на первый план выступает нравственно-философская проблематика (место человека в мире, верность выбранных нравственных ориентиров), жанровый принцип изображения всех персонажей в единой пространственной сфере событийного сюжета остается единым.

2.3 Городское фэнтези и детектив

Городское фэнтези также часто обращается и к детективным сюжетам, что может быть легко объяснено игровой природой[804] обоих жанров. При всем том, что автор первого фэнтези неизвестен, история детектива, как полагают исследователи, начинается с новеллы «Мадемуазель де Скюдери», написанной Э. Т. А. Гофманом[805].

Если под детективом понимать «художественное произведение с особым типом построения сюжета, в основе которого лежит реализованный в раскрытии преступления конфликт добра и зла, разрешающийся победой

[804] Об игровой природе детектива см.: *Тамарченко Н. Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 55; *Мельник В. В.* Познавательно-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://detective.gumer.info/txt/melnik.doc, свободный (дата обращения 01.04.2020); *Козьмина Е. Ю.* Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21) С. 105. Об игровой природе фэнтези см.: *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: дис. … д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2020. 395 с.

[805] *Бент М.* Немецкая романтическая новелла [Электронный ресурс]. URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/bent-nemeckaya-romanticheskaya-novella/evolyuciya-zhanra-novelly-u-gofmana.htm (дата обращения 19.01.2021); *Федоров Ф. П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 55.

добра»[806], то в качестве определения для текстов, объединяющих черты фэнтези и детектива, в настоящем исследовании используется термин «фэнтезийный детектив» (Т. И. Хоруженко настаивает на термине «волшебный детектив»[807], ссылаясь на магическую составляющую подобных произведений, но автор данной работы отказывается от этого термина во избежание дополнительных коннотаций, определяющих оценку текста с точки зрения его качества).

Для анализа на предмет наличия элементов детективного жанра нами были взяты повести из цикла М. Фрая «Лабиринты Ехо» и роман А. О. Белянина «Мой учитель Лис» (2018).

Макс Фрай (псевдоним писательницы Светланы Юрьевны Мартынчик (род. 1965) и художника Игоря Викторовича Стёпина (1967–2018), создавшего концепцию фантастического мира Ехо) – один из самых популярных литературных творческих союзов сегодняшнего дня.

Андрей Олегович Белянин (род. 1967) – писатель, поэт, прозаик, общественный активист, участвовавший в мероприятиях, обеспечивавших безопасность проведения референдума в Крыму в 2014 г., лауреат различных отечественных премий за достижения в области фэнтези.

Д. Д. Николаев небезосновательно утверждает, что композиция любого детектива «строится по центростремительному принципу»[808], т. е. не связанные в начале произведения сюжетные линии к финалу должны соединиться в одну общую, и представить читателю логичную развязку, причем «ключевыми и обязательными становятся две линии развития сюжета, в основе одной из которых лежит конфликт преступника и жертвы (совершение преступления), а в основе другой — конфликт преступника и сыщика (раскрытие преступления), причем чаще всего они развиваются в

[806] *Николаев Д. Д.* Детектив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 221.
[807] *Хоруженко Т. И.* Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2018. № 1. С. 210.
[808] *Николаев Д. Д.* Детектив. Стб. 223.

произведении не последовательно, а параллельно, как бы «навстречу» друг другу»[809]. Сюжетные линии повестей цикла М. Фрая демонстрируют реализацию описанной Д. Д. Николаевым схемы. Так, в повести «Чужак» конфликт преступника и жертвы раскрывается через серию убийств семи женщин (им перерезают горло, и нет никаких следов магического вмешательства), а конфликт преступника и сыщика реализуется через образ главного героя, сэра Макса, который убивает маньяка, случайно попавшего в Ехо из мира планеты Земля и совершившего все эти преступления.

В. Березин, давая характеристику «Лабиринтам Ехо», писал: «Серийные романы [сами авторы утверждают, что они пишут повести] о приключениях героев Тайного Сыска напоминают детективные серии, например цикл полицейских романов американца Эда Макбейна. Его полицейские <…> женятся, расстаются, раскрывают преступления, горят на работе. Создается иллюзия длящейся живой жизни <…> конструирующая самодостаточный мир. Правда, внимательный читатель вдруг осознает, что Управление Полного Порядка, где работает Макс Фрай <…> – это самая настоящая госбезопасность, а сослуживцы Фрая – колдуны-чекисты. Поэтому вереница романов и повестей – не детектив в стиле фэнтези, а скорее сага о магах-контрразведчиках. Что еще сильнее привязывает Фрая к традициям массовой культуры»[810].

В. Д. и М. А. Черняк отмечают «внутреннюю неоднородность»[811] современного детектива. Аналогичная неоднородность характерна и повестям о сэре Максе. Переселение в мир Ехо автоматически обеспечивает Макса целым набором магических способностей и должностью ночного лица главы Тайного сыска. Многочисленные эпизоды повестей не только показывают сотрудников Тайного сыска во время работы по выслеживанию

[809] Там же.
[810] *Березин В.* Фэнтези [Электронный ресурс] // Октябрь. 2001. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/october/2001/6/fentezi.html. (дата обращения: 29.03.2021).
[811] *Черняк В. Д., Черняк М. А*. Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник. СПб.: Из-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 41.

и поимке преступников, но и изображают их семейные взаимоотношения, служебные романы, совместное посещение точек общепита: «Мы отправляемся в чудесное путешествие по трактирам. Начинается новая эпоха: Эпоха Хорошей Еды»[812]. «”Опять жрать?” – с ужасом спросил я. – “Нет. Работать”»[813].

Повествование в подобной манере обычно обнаруживается в полицейском романе, где преступление раскрывается благодаря совместной деятельности всей команды[814], при этом автор не просто показывает будни полицейской бригады, но и их личную жизнь, поэтому А. Вулис одновременно называет такие тексты еще и «производственными романами»[815].

По словам Т. И. Хоруженко, Максу удается раскрывать преступления не потому, что он гениальный сыщик, без устали отдающий себя сыскной работе, а потому, что он обладает фантастической удачей и постоянно обретает все новые и новые колдовские умения[816]: «Быть везучим в нашем деле куда важнее, чем хорошо соображать. Кроме того, этому не научишь...»[817].

К. Ю. Щеглов также подчеркивал особую роль мотива *случайного* в классическом детективном сюжете, когда окончательное установление личности преступника делалось на основе фактов, которые на первый взгляд казались совершенно незначительными[818]. А. Вулис также замечает, что «... воздух детектива пронизан, как в драме, магнетизмом совпадений... Предметы сами прыгают в руки к «нужным людям»...»[819]. М. Фрай тоже

[812] *Фрай М.* Чужак. М.: АСТ, 2017. С. 397.
[813] Там же. С. 408.
[814] *Клугер Д.* Производственный роман или сказка для взрослых? (Заметки о классическом детективе) [Электронный ресурс] // Цианид по-турецки (антология детектива). Иерусалим: Млечный Путь, 2011. URL: http://milkyway2.com/pred.html. (дата обращения: 28.03.2020).
[815] *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 258.
[816] *Хоруженко Т. И.* Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации… С. 213.
[817] *Фрай М.* Указ. соч. С. 353.
[818] *Щеглов К. Ю.* К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты - Тема - Приемы - Текст. М.: Прогресс, 1996. С. 106.
[819] *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 245.

активно использует мотив случайности. К примеру, Макс оказывается в ресторане, в котором повар-маньяк заставляет живых людей превращаться в паштет: «– И можно было бы обойтись без твоего мистического везения... Ну вот что тебя понесло обедать именно в “Горбуна”, ты можешь мне объяснить? – Могу. Моя сверхъестественная интуиция!»[820].

По нашему мнению, причина успеха Макса кроется в его нетривиальном подходе к решению проблем, который характерен ему как пришельцу из другого мира. Так, в повести «Дебют в Exo» рассказывается о демоническом зеркале, пожирающем чужие страдания. Начальник Макса случайно произносит фразу о замкнутом круге, что наводит героя на мысль поместить еще одно зеркало напротив зеркала-убийцы: «Так вот, когда одно зеркало ставят напротив другого, это тоже замкнутый круг. И я подумал: а что будет, если тварь увидит свое отражение? Может, они захотят полакомиться друг другом?».

Сам Макс соответствует канону образа «классического детектива»[821] с «неизменным характером и внешним видом; близостью к маске; гротескностью; склонностью к переодеванию и плутовству»[822], т. е. напоминает героя-трикстера. Далее приведем конкретные примеры из текста, подтверждающие это наблюдение:

Гротескный образ, «близкий к маске» [823]: «Я закутался в черно-золотой плащ и посмотрел на себя в зеркало. Оказывается, золотой узор был вышит таким образом, что большие сверкающие круги располагались на спине и груди как своего рода мишени. <…> – Это что-то форменной одежды. <…> Теперь ты – Смерть, сэр Макс. <…> А для таких случаев существует Мантия Смерти. – И все прохожие, завидев меня, будут разбегаться, как от

[820] *Фрай М.* Чужак. С. 354.
[821] *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. 2010. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-detektiv-i-politseyskiy-roman-k-probleme-razgranicheniya-zhanrov (дата обращения: 29.03.2020).
[822] Там же.
[823] Там же.

зачумленного? Хорошее дело! – Завидев тебя, они будут благоговейно трепетать. <…> Твое общественное положение теперь настолько недосягаемо высоко, что, одним словом, теперь ты – невероятно важная персона»[824].

«Склонность к плутовству»[825] проявляется в том, что, выдавая своих кошек за представителей редкой породы, герой получает массу заказов на котят от самого короля и его двора: «Оказывается, будущих котят Эллы и Армстронга немедленно захотели все придворные. <…> Вечером у меня был список желающих обзавестись “редкой” (и одобренной Королем!) породой кошек. Список из девяносто восьми имен»[826].

Создавая образ своего героя, М. Фрай не заставляет его действовать в стиле «крутого полицейского», т. е. не принуждает ни к нарушению законов, ни к совершению преступлений[827]. Он нарушает правила только один раз: чтобы побороть зомби, поднявшихся из могил городского кладбища, Макс уходит в мир планеты Земля в поисках святой воды, но вдруг попадает в плен и никак не может вернуться в Exo. Из чего следует, что художественная вселенная у М. Фрая организована так, чтобы герой сразу же был наказан, если он идет против правил (повесть «Волонтеры вечности»).

Тем не менее по причине того, что все дела, которые расследует сэр Макс, доводятся до успешного разрешения исключительно с помощью магии, то повести из цикла «Лабиринты Exo» мы относим к городскому фэнтези, а детективная жанровая составляющая носит факультативный характер. К примеру, в результате сражения с восставшим из мертвых магом слюна героя становится ядовитой (повесть «Камера № 5-хох-ау»), поэтому теперь он может убивать преступников с помощью единственного

[824] *Фрай М.* Чужак. С. 208.
[825] *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. 2010. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-detektiv-i-politseyskiy-roman-k-probleme-razgranicheniya-zhanrov. (дата обращения: 29.03.2020).
[826] *Фрай М.* Указ. соч. С. 214.
[827] *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Указ. соч.

брошенного в них плевка: «Страшнейший яд, между прочим. Убивает мгновенно, просто попав на кожу – человека, во всяком случае»[828].

Еще одно произведение, выбранное нами, чей жанр представляет собой постмодернистский синтез городского фэнтези, детектива и альтернативной истории – роман А. О. Белянина «Мой учитель Лис» (2018). Перед нами Лондон XIX в., почти неотличимый от своего реального прототипа, если бы его, наравне с людьми, не заселяли фантастические животные: «Наука утверждает, что полулюди-полузвери стали появляться на земле после свечения в небесах кометы 1812 года и губительных для всей Европы Наполеоновских войн. Просто так, без всякой видимой причины, в разных концах мира вдруг стали рождаться человекоподобные животные <…> заметно крупнее своих собратьев, развитые, прямоходящие, прекрасно овладевающие техникой и языками, с абсолютно человеческим умом и интеллектом»[829].

Лис, давший название роману, является «классическим детективом»[830], сходным с образом Шерлока Холмса: он также сыщик-любитель, работающий «частным консультантом Скотленд-Ярда»[831]. В этом образе можно легко выделить черты трикстера: он наполовину принадлежит к миру животных, а лис неизменно ассоциируется с обманом, хитростью, кроме того, фамилия Ренар заставляет читателя вспомнить «Роман о Лисе» (Roman de Renard) – французский сатирический «животный» эпос конца XII–XIV вв. Книга стала источником вдохновения для множества подражателей (достаточно вспомнить, к примеру, немецкую версию этого сюжета Г. Ботэ 1498 г. или поэму И. В. Гете «Рейнеке-лис», 1793)[832]. В романе А. О. Белянина также можно увидеть еще один вариант рецепции

[828] *Фрай М.* Чужак. С. 204.
[829] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2018. С. 6.
[830] *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман… [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-detektiv-i-politseyskiy-roman-k-probleme-razgranicheniya-zhanrov (дата обращения: 29.03.2020).
[831] *Белянин А. О.* Указ. соч. С. 29.
[832] *Михайлов А. Д.* Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса: вступительная статья // Роман о Лисе. М.: Наука (ГРВЛ), 1987. С. 3.

французского эпоса. Автор, как и в случае с «Романом о лисе», делает свой текст предельно сатиричным. Так, предметом осмеяния становятся: современная европейская толерантность и национальные черты украинцев, русских и британцев, систематически взаимодействующих в актах экономического, культурного, социального и политического характера: «На месте возницы восседал рослый рыжий конь. <…> – Сидай, хлопчик <…> Домчим за раз, так шо ни одна подкована блоха за нами не ускачет! <…> Но уже через минуту залихватски распевал, пугая прохожих ночного Лондона:

Ехал казак с Дону,
От Дону до дому.

<…> Между странами было подписано соглашение о едином свободном экономическом пространстве от Лиссабона до Камчатки. Свободные перемещения людей и животных (тьфу, “близких к природе”!) давно стали нормой. В частности, уже упоминавшаяся здесь гвардия королевы была едва ли не полностью укомплектована настоящими русскими медведями. Здоровые, невозмутимые, широкоплечие, они и без высоких шапок выглядели впечатляюще»[833].

Однако автор не пытается осудить или унизить своих героев, а просто подчеркивает их национальные отличия: «Мы, британцы, уж так созданы: чай с молоком, тосты с огурцом, личная гвардия королевы уже не одно столетие носит дурацкие меховые шапки, подарок русского царя Ивана Грозного. Но без всех этих традиций кто мы, где мы и, в конце концов, зачем мы вообще?»[834].

В романе есть и персонаж, имеющий реальный прототип: рассказчиком является подросток, которого зовут Эдмунд Алистер Кроули. Реально существовавший Алистер Кроули (урожденный Эдвард Александр Кроули, 1875–1947) – английский оккультист, поэт и сатанист, «великий маг

[833] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 37–38.
[834] Там же. С. 35.

XX века»[835], сам себя именовавший Зверем Апокалипсиса[836]. Главная ценность мировоззрения А. Кроули – магия, которая должна служить исключительно для удовлетворения человеческих желаний. Для достижения такого могущества нужно было покорить силы природы, которые, как утверждал А. Кроули, и являются богами: «И чтобы войти в их царство, Человек должен одолеть их – таково установление Природы»[837].

Причину обращения А. О. Белянина к образу А. Кроули необходимо искать в самой исторической ситуации в Британии, которая во второй половине XIX в. сформировала активнейший интерес граждан к магии. По словам У. Эко, оживление среди колдунов, ведьм и духовидцев стало реакцией на увеличивающиеся темпы технического прогресса[838]. Л. Ионин характеризует этот процесс следующим образом: «При нынешнем уровне развития техника непостижима для нормального человека: вскрытие аппарата не обнаруживает постижимой в нормальном опыте системы тяг и рычагов, связь между нажатием кнопки и результатом обнаруживает черты магического действия»[839].

А. Кроули А. О. Белянина персонаж в духе своего времени – увлечен техникой: «Я сунул руку в карман, нажал кнопку зарядного устройства и делано обернулся назад, одновременно выбрасывая правую ногу вперед <…> на миг сверкнула голубая искра, и Большой Вилли обмяк там, где стоял. У меня получилось, все работает!»[840].

Реальный же А. Кроули, как известно, выступал против технологического прогресса, тогда как юный А. Кроули-персонаж – ребенок индустриальной эпохи, применяющий технические новинки не только для

---

[835] *Белоусова Е. В.* Старая и новая магия // Вестник ЧелГУ. 2009. № 42 (180). Философия. Социология. Культурология. Вып. 15. С. 21.
[836] Там же.
[837] Цит. по: *Пензак К.* Как стать настоящей ведьмой. Современные западные технологии. М.: Центрполиграф, 2007. С. 280–281.
[838] *Эко У.* Наука, технология и магия // Экология и жизнь. 2008. № 4. С. 4.
[839] Цит. по: *Берсенев П.* Лабиринты ума. СПб.: Амфора, 2008. С. 405.
[840] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 7.

раскрытия преступлений (уровень детективного элемента произведения), но и для гармонизации всего мира (жанровый уровень городского фэнтези).

В основе сюжета романа несколько дел, расследуемых лисом Ренаром и его помощником А. Кроули. Несмотря на то, что среди персонажей доминируют антропоморфные животные, роман наследует стилистику классического детектива, поэтому в нем преобладает рациональное мировоззрение[841].

Опираясь на принцип классического детектива, А. О. Белянин вовлекает читателя в процесс расследования, предлагает ему самому искать ответ с помощью целого набора улик[842]: «– Думаете, у него там какая-то тайная встреча? <…> – Само собой, иначе и быть не может. – Но сэр, это же как в дешевом бульварном чтиве! Пропавший алмаз, жадный богач, секретарь-предатель, лавка с восточными товарами. Так не бывает.

–Это жизнь, мой мальчик. В ней и не такое бывает»[843].

Ренар, будучи опытным сыщиком, почти всегда с самого начала понимает, кто совершил преступление, о чем красноречиво свидетельствуют его намеки: «– Сэр, мы спасем ее?

– Возможно. Если, конечно, она сама этого захочет.

– Не понимаю вас.

– Этого пока и не требуется, мой мальчик, – самоуверенно хмыкнул он. – Достаточно честно и добросовестно исполнять мои приказы»[844].

Ранее уже говорилось о схожести Лиса Ренара с Шерлоком Холмсом. Остановимся на этих особенностях героя подробнее.

---

[841] *Можейко М. А.* Детектив // Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс] / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. URL: http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/detectiv.htm/. (дата обращения: 01.04.2020); *Нудельман Р. Э.* Детективная литература // Советский энциклопедический словарь. М., 1985. С. 135; *Гозенпуд А.* Детективная драма [Электронный ресурс] // Пути и перепутья. URL: http://detective.gumer.info/txt/gozenpud.doc (дата обращения: 20.04.2021); *Кестхейи Т.* Характерология // Анатомия детектива [Электронный ресурс]. URL: http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?366. (дата обращения: 01.04.2020).

[842] *Ван-Дайн С.* Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 40.

[843] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 97.

[844] Там же. С. 76.

Согласно наблюдениям Е. Ю. Козьминой, интеллект Шерлока Холмса в разы превосходит не только интеллект полицейских, но даже его помощника Ватсона[845]. Лис Ренар не только обладает высоким интеллектом, но полной уверенностью в своих силах: « – Вы уже знаете, кто преступник, сэр? – Нет, – честно усмехнулся он. – Но я намерен взять его сегодня же»[846].

В литературоведении принято видеть в Шерлоке Холмсе романтического персонажа, находящегося «вне будничности»[847], о чем свидетельствует, к примеру, его увлечение игрой на скрипке: «Помните, что говорит Дарвин о музыке? Он утверждает, что человечество научилось создавать музыку и наслаждаться ею гораздо раньше, чем обрело способность говорить. Быть может, оттого-то нас так глубоко волнует музыка, в наших душах сохранилась смутная память о тех туманных веках, когда мир переживал свое раннее детство»[848]. Или тяга героя к авантюрам: «Я старался подойти как можно ближе, чтобы услышать <…> но мог бы и не трудиться: она закричала на всю улицу: “Дункан-стрит, номер тринадцать!” <…> Я на всякий случай прицепился сзади — этим искусством должен отлично владеть каждый сыщик»[849]. Или страсть Холмса к рискованным экспериментам в области химии: «…слишком одержим наукой — <…> граничит с бездушием. Легко могу себе представить, что он вспрыснет своему другу небольшую дозу какого-нибудь новооткрытого растительного алкалоида <…> просто из любопытства, чтобы иметь наглядное представление о его действии. Впрочем, надо отдать ему справедливость, я уверен, что он так же охотно сделает этот укол и себе. У него страсть к точным и достоверным знаниям»[850].

---

[845] *Козьмина Е. Ю.* Классический и фантастический детектив. С. 99.
[846] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 33.
[847] *Белов С., Строев А.* Справки об авторах // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 293
[848] *Дойл К. А.* Этюд в багровых тонах [Электронный ресурс]. С. 27. URL: https://soklan.ru/library/pdf/577.pdf (дата обращения: 12.05.2021).
[849] Там же. С. 30.
[850] Там же. С. 4.

Лис Ренар, сродни Шерлоку Холмсу, тоже имеет романтическое увлечение — он изобретатель: «В подвале этого дома есть небольшая лаборатория со всем необходимым химическим и электромагнитным оборудованием»[851].

Н. Н. Кириленко утверждает: «Театральность – естественная и необходимая черта детектива»[852]. Согласно такой позиции, театральность, свойственная поведению Лиса Ренара, есть необходимый элемент образа классического сыщика (актерская игра, травестия, обман, переодевание). Подобные черты характеризуют трикстера, а свойственная персонажу лиминальность снова делает его ближе Шерлоку Холмсу. По мнению исследователя, преступники противопоставлены полицейским, как Хаос Порядку, а Шерлок Холмс «является постоянным представителем ненормального в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная плуту»[853].

Ренар – антропоморфное животное, похож на человека, одетого в костюм лисы, т. е. *носит маску животного*: «…одетый в восточный шелковый халат с кисточками, уже восседал мистер Лис. <…> Он приветливо помахал рукой или лапой (я всегда путался, как надо правильно говорить). Лис имел почти человеческое телосложение, руки и ноги у него сгибались, как у людей, но морда была абсолютно лисьей»[854].

Подобная *маска* есть и у других великих персонажей-сыщиков, можно вспомнить и трубку во рту Шерлока Холмса («Недавно я стал работать и на континенте, – немного помолчав, сказал Холмс, набивая свою старую вересковую трубку»[855]), завитые усы Эркюля Пуаро[856]: «Свою яйцеобразную

[851] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 33.
[852] *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 20.
[853] Там же. С. 24.
[854] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 24–25.
[855] *Дойл А. К.* Знак четырех // Дойл А. К. Знак четырех. Записки о Шерлоке Холмсе (сборник). М.: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2008. С. 9.
[856] *Кириленко Н. Н.* Гротескный сыщик Шерлок Холмс… С. 73.

голову он обычно клонил немного набок, а пышные усы придавали ему довольно воинственный облик»[857].

Роман начинается с расследования дела о подражателе Джеку Потрошителю: буквально за 1 неделю в Лондоне было убито 6 женщин теми же самыми способами, которые были характерны подчерку известного маньяка. Сам Потрошитель был «близким к природе»[858], т. е. был антропоморфным львом. Полиция настигла его на Тауэрском мосту, «расстреляв в упор, когда умирающий зверь под градом пуль рухнул в мутные воды Темзы. Официально считалось, что он погиб, однако тела так и не нашли»[859].

В тексте о факте участия Лиса Ренара в поимке Потрошителя ничего не говорится. Примечательно, что и любители Шерлока Холмса часто сетовали на отсутствие у А. Конан-Дойла рассказов об этом маньяке. Основной пик активности реального Джека Потрошителя пришелся на осень 1888 г., когда Холмсу было 34 года. К этому времени доктор Ватсон переехал по причине женитьбы, т. е. скучающий сыщик должен был обязательно обратить внимание на Потрошителя, однако почему-то он этого не сделал.

Придумывая художественное продолжение истории Джека Потрошителя, А. О. Белянин не только отдает дань уважения творчеству А. Конан-Дойла, но и создает иллюзию игры-диалога с великим сочинителем прошлого, предлагая собственное, в духе постмодернизма, объяснение жестокости Джека Потрошителя, который был наполовину львом, животным. Реальный Джек Потрошитель так и не был пойман, а А. О. Белянин своего Джека с легкостью и с некоторой долей комизма отправляет тюрьму: «Будь ты проклят, поганый зверь, – в свою очередь взвыл маньяк, разворачиваясь к моему наставнику. У меня хватило ума выпрямиться и садануть его сзади сумочкой по шлему. Удар не бог весть какой силы, но выпавший

[857] *Кристи А.* Таинственное происшествие в Стайлз. М.: Центрполиграф, 2000. С. 13.
[858] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 32.
[859] Там же.

нюхательный табак обсыпал негодяя с ног до головы. Когда его взяли подоспевшие полисмены, злодей чихал, не переставая»[860].

Следовательно, художественная картина мира современного писателя выглядит гораздо оптимистичнее по сравнению с его великими предшественниками: зло наказывается играючи, и делает это даже не человек, а антропоморфное животное.

Подводя предварительные итоги, отметим – несмотря на то, что в романе присутствует жанровая черта городского фэнтези: на территории Лондона действуют фантастические персонажи, что есть также и жанровый признак альтернативной истории: еще в XIX в. было создано единое политическое и экономическое пространство для всей Западной и Восточной Европы, в «Моем учителе Лисе» доминируют жанровые признаки классического детектива, т. к. каждое преступление раскрывается благодаря интеллекту, хитрости Лиса Ренара, его умению найти неординарный подход к ситуации, а не благодаря вмешательству сверхъестественных сил.

2.4 Городское фэнтези и конспирологический роман

Соединение элементов жанра городского фэнтези и конспирологического[861] романа систематически встречается в произведениях многих прозаиков. В качестве объекта исследования мы сосредоточим основное внимание на сочинениях С. В. Лукьяненко: романе «Черновик» (2005), начинающем цикл «Работа над ошибками» (вторая часть получила название «Чистовик» (2007), а третья – «Набело», пока еще не написана)[862], цикле «Дозоры» (1998–2014), а также повести М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят (Отрывок из романа “Кудеяр”)» (2007).

[860] *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. С. 42.
[861] *Хоруженко Т. И.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. 2017. № 3. С. 130–137.
[862] *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа С. Лукьяненко «Черновик» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. Саратов, 2020. Т. 20, вып.1. С. 96.

Сергей Васильевич Лукьяненко (род. 1968) – врач-терапевт по специальности, а потом и психиатр, в 1999 г. стал самым молодым писателем, получившим премию «Аэлита» за вклад в дело отечественной фантастики[863].

Мария Васильевна Семенова (род. 1958) – писатель и переводчик, автор энциклопедии «Мы – славяне!», одна из основательниц субжанра «славянского фэнтези»[864], пишущая в том числе и в соавторстве с Феликсом Вельевичем Разумовским (род. 1954), совмещающим писательскую карьеру с деятельностью журналиста, телеведущего (цикл программ «Кто мы?», программа «Дело N» канала «Культура»), историка.

Г. Л. Тульчинский утверждает, что конспирологический роман представляет собой синтез детектива и фэнтези, «в котором реальность и фантазия меняются местами: собственно реальность становится фикцией, выдумкой, а «подлинной» реальностью (в том числе – исторической) – некий нарратив»[865]. Но в конспирологическом романе может не присутствовать ключевая характеристика фэнтези – элемент сверхъестественного.

Наиболее удачным нам представляется определение, предложенное Д. Павловой: «Повествование об обнаружении законспирированной организации и последующем ее разоблачении. Но в отличие от детективов, основным сюжетом которых является раскрытие тайны преступления, конспирологический роман выходит на мировой и даже бытийный уровень, раскрывая тайну движения истории или всего мироздания»[866].

Равно как и в конспирологическом романе, в городском фэнтези раскрывается важные для человечества тайны, но в городском фэнтези герой

---

[863] *Корнилова Е.* Сергей Лукьяненко – фантаст жесткого действия [Электронный ресурс] // Правда. 11.04. 2013. URL: https://www.pravda.ru/culture/1152039-dozor/ (дата обращения: 20.05.2021).

[864] *Афанасьева Е. А.* Мужские и женские образы славянской мифологии в романах Марии Семеновой о Волкодаве // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы международной науч. конференции: 21–23 марта 2006 г. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. С. 218.

[865] *Тульчинский Г. Л.* Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персонологичному фэнтези // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. СПб.: СПГУТД, 2009. С. 53.

[866] *Павлова Д.* Конспирологическая формула повествования // Вестник СамГУ. 2013. № 2 (103). С. 144–150.

идет дальше и приоткрывает тайны всего мироздания, причем события имеют место в границах «своего» реального городского пространства (цикл В. Ю. Панова «Тайный город», цикл С. В. Лукьяненко «Дозоры» и его продолжения – «Лик Черной Пальмиры», «Время инверсий» В. Н. Васильева, «Повелители новостей» В. Мидянина, трилогия «Останкинские истории» В. В. Орлова, «Московские сторожевые» Л. А. Романовской, «Двери в полночь» Оттом Д., «Охота на удачу» О. Кожина, «Пастырь мертвецов» А. Вильгоцкого, цикл «Мертвые братства» Р. В. Мельникова и т. д.).

Т. И. Хоруженко использует определенную Д. Слесаревой мотивную и образную системы конспирологического романа и для городского фэнтези[867]: «Мотив апокалипсиса, тайны и ее разгадки, документализма, противостояния героя-конспиролога и темных сил, следования от незнания к знанию, сверхсилы врага и сверхзнания героя, документализма, избыточности фактов, альтернативной истории»[868].

В центре сюжета романа «Черновик» – мотив *тайны*: молодой москвич по имени Кирилл узнает, что в городе существуют проходы в другие миры, о чем давно известно исключительно небольшой группе правящей элиты. В результате герой становится таможенником-функционалом, дежурящим в одном из пунктов перехода в иной мир: «Из темноты проступила приземистая кирпичная башня. Вдоль железки полно таких старых водонапорных башен»[869]. Отметим в тексте излюбленный прием, используемый почти всеми авторами городского фэнтези (достаточно вспомнить заброшенную московскую многоэтажку в романе В. В. Орлова «Альтист Данилов», трансформаторную будку в романе В. В. Панова «И в аду есть герои. Наложницы ненависти», холодильник продавщицы мороженого в романе О. Кожина «Охота на удачу», зеркало из романа

[867] *Хоруженко Т.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом. С. 132
[868] *Слесарева Д.* Генезис конспирологического романа // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 6. С. 192–196.
[869] *Лукьяненко С. В.* Черновик. М.: АСТ; Транзиткнига, 2006. С. 81.

Г. Л. Олди «Свет мой, зеркальце») – в рядовом индустриальном здании существует вход в другой мир, о чем писатель говорит не без доли иронии[870]: «Я подошел к башне. В крепкой стене красного кирпича была небольшая железная дверь. <...> Чего только не помещали за такими дверями коллеги писателя Мельникова! Райские кущи. Миры, где трубят в боевой рог мускулистые герои, отмахиваясь тяжелой острой железякой от злых чудовищ. Сонные провинциальные городишки, оккупированные бесчувственными инопланетянами. <...> Древнюю Русь разной степени сусальности – в зависимости от знания автором своей истории»[871].

Мотив *тайны* и мотив *двоемирия* также являются сюжетообразующими и в цикле «Дозоры»: сам факт наличия Иных и сумеречного мира скрыт от рядовых смертных: «Кроме обычного, человеческого мира, который доступен глазу, есть еще теневой, сумеречный мир»[872]. Как отмечает Т. И. Хоруженко, в «Ночном дозоре» присутствует мотив *тайны и ее разгадки* на уровне фабулы: первоначально ведутся поиски того, кто проклял будущую великую волшебницу Светлану, потом пытаются найти того, кто пытается избавиться от Антона Городецкого и т. д.[873]

Повесть М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят» также выстраивается на основе мотива *тайны*: благодаря рукописи покойного отца – профессора Звягинцева, участвовавшего в экспедиции на Кольский полуостров, определенная группа жителей Петербурга получает информацию о способах управления временем: «Величайшее заблуждение человечества в том, что оно считает хрональное движение одномерным. Время так же объемно, как и пространство. Спираль, только спираль! <…> Выйти из линейного потока, превратить вектор в кривую, и

[870] *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа С. Лукьяненко «Черновик». С. 99.
[871] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 81–82.
[872] *Лукьяненко С. В.* Ночной дозор. М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 74.
[873] *Хоруженко Т. И.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом. С. 133.

пространственная протяженность в привычном понимании сократится до точки. А вот как это сделать – смотри тетрадь номер один…»[874].

Одновременно с фантастической сюжетной линией в «Черновике» развивается детективная линия, традиционно характерная конспирологическому роману[875]: паспорт главного героя рассыпается, его вдруг забывают родители и друзья, а в собственной квартире он обнаруживает женщину, совершающую при нем самоубийство, обставляя произошедшее таким образом, будто ее убийца – Кирилл: «– Лопух, с улыбкой сказала Наталья. И пронзительно завопила: – Помогите! Убивают! <…> Продолжая кричать, Наталья приподнялась на месте <…> и рванулась вперед. Прямо на нож. Лезвие дурацкого китайского ножа вошло ей под левую грудь»[876].

Чтобы понять причину происходящего, герой отправляется в путешествие по разным мирам. Первоначально Кирилл не знает, почему он стал функционалом, и кто виноват в том, что его стерли из родного мира (следуя логике конспирологического романа, герой двигается *от незнания к знанию*): «– Котя! Она утверждает, что живет там три года! И по документам – три года! <…> – С первого взгляда похоже на обычное квартирное кидалово. Но… за один день сменить обои, кафель… <…> и еще создать обжитую обстановку»[877]. Или: «Чего меня еще можно лишить? Родных. Друзей. Работы. <…> Мне нужен специалист, понимающий хоть что-нибудь в происходящем»[878].

Аналогично детективная линия развивается и в «Рукописи не горят»: за дневником ученого, рассказывающим о тайне управления временем, начинается охота с привлечением мафиозных структур, а все копии

[874] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят (Отрывок из романа «Кудеяр») // Лучшее за 2007: Российское фэнтези, фантастика, мистика. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 53.
[875] *Амирян Т.* Конспирологическая серия // Логос. № 5 (101). 2014. С. 231–250.
[876] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 68.
[877] Там же. С. 25.
[878] Там же. С. 44.

материалов об экспедиции к кольским нойдам по неизвестным причинам самоликвидируются: «Дискеты – со всеми наклейками, надписями и резинками – пребывали на месте, но только с виду оставались дискетами. В той стороне, где он взялся за коробку рукой, они промялись все разом, оплывая и растекаясь даже от легкого нажатия. <…> Профессор просунул пальцы в другой ящик стола, где у него сохранились распечатки <…>. Рука Льва Поликарпыча окунулась в тончайшую бумажную пыль»[879].

Мотивы *Апокалипсиса*, *альтернативной истории* определяют хронотоп мира Аркан из «Черновика» или Москвы-один, где время течет на 30 лет медленнее, чем в родном мире Кирилла (Апокалиптический мотив, связанный с образами главных городов России – Москвы и Санкт-Петербурга – в той или иной форме обнаруживается в большей части романов городского фэнтези: герои «Ночного дозора» С. В. Лукьяненко опасаются прорыва Инферно – темной энергии хаоса, Москве в «Дневном дозоре» грозит непосредственно сам Апокалипсис, разрушение городу угрожает и в «Командоре войны» В. Ю. Панова, протагонист-домовой из романа В. В. Орлова «Шеврикука, или Любовь к привидению» сражается с Отродьями – демонами, которые хотят захватить столицу, а потом поработить всех жителей России, герои романа В. Н. Васильева «Лик Черной Пальмиры» выступают против «диких» Иных – подростков, которые не вступили ни в ряду Темных, ни Светлых, чья бесконтрольная магия грозит гибелью для Санкт-Петербурга, угроза уничтожения города на Неве присутствует в каждом рассказе М. Артемьевой из сборника «Темная сторона Петербурга». Отметим, что данная тенденция имеет место в произведениях, реализующих принцип сериальности и носящих эпический характер, где угроза гибели основных российских городов приравнивается к потенциальной гибели всего мира.). Жители Аркана управляют обитателями других миров, вовлекая их в эксперимент под названием «моделирование

[879] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 71.

работоспособных социальных моделей»[880]. Например: «Это здесь был девятнадцатый [в мире Аркан]. А на нашей с вами Земле – пятьдесят четвертый. Тоцкие учения. <...> Весь удар сюда всосало. <...> Уникальный эксперимент по изменению рельефа вышел. Еще, наверное, Земле-двенадцать досталось. Но ее не жалко. Что этих пауков-то жалеть?»[881].

Москва «Черновика», располагающаяся в Аркане, изображается как антиутопический город: близка образу города-рая, однако тот, кто не готов принять правила проживания здесь, должен умереть. Примеров того, что этот город соответствует райскому образу, в романе множество.

Присутствует мотив *идеальной организации мира*:

1. Дети, встретившиеся Кириллу на Красной площади[882], «все босиком – у нас так беззаботно без обуви даже в деревне не походишь, быстро найдешь ржавые гвозди и битые бутылки»[883].
2. Администрация города создала условия, обеспечивающие все потребности жителей (бесплатные свежие пирожки из печи, стоящей у самого Кремля, смотровая площадка с бесплатными подзорными трубами и т. п.), а те в ответ аккуратно относятся ко всем предоставленным благам (не мусорят, не бьют стекла, не пишут на скамейках: «Пешеходная зебра вела через дорогу к маленькой, *чистенькой* асфальтированной площадке. <…> Вдоль нее то тут, то там стояли фонари на невысоких столбиках. Грубоватые, чугунные, но с *чистыми* и *целыми* (курсив наш. – *Е. С.*) стеклами»[884];
3. В Москве Аркана – жаркое лето, в Москве Кирилла – поздняя осень: «А раздражал больше всего дождь, припустивший с новой силой и ставший совсем холодным. <…> Ботинки у меня промокли насквозь, куртка стала влажной и тяжелой, джинсы облепили ноги холодными компрессами»[885].

---

[880] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 310.
[881] Там же. С. 309.
[882] *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа С. Лукьяненко «Черновик». С. 97.
[883] *Лукьяненко С. В.* Указ. соч. С. 292.
[884] Там же. С. 294.
[885] Там же. С. 80.

Герой понимает, что гармония города-рая – «правильной родины», «набело написанной», «избавленной от ошибок»[886] – иллюзия. Происходит это понимание в тот момент, когда Кирилла пытаются убить за то, что он отказывается поступить на службу местным властям: «Когда пулеметные очереди превратят тебя в фарш, никакие способности функционала тебя не спасут!»[887]. Сам эпизод посещения Москвы Аркана приближается к мифологическому сюжету о путешествии в загробное царство, жители которого показывают гостю преимущества его нового потенциального места жительства и силой пытаются оставить у себя. Однако герой отказывается от данного предложения, за что становится объектом, которого пытаются уничтожить.

Иллюзия документальности повествования, присущая и городскому фэнтези, и конспирологическому роману, создается в «Черновике» благодаря многочисленным упоминаниям вполне реальных топонимов: названий улиц, районов Москвы, особенностей квартир и т. п.[888]: «Котя жил в просторной двухкомнатной квартире в старом сталинском доме на северо-западе»[889]; «Он по-прежнему живет в Медведково? <...> Однушка у него, верно?»[890]; «Жил <...> на Кутузовском, с чистым подъездом и бравым дедком-вахтером»[891].

В повести «Рукописи не горят» также доминирует городской хронотоп, выстроенный с учетом установки на создание достоверности (перед нами Санкт-Петербург): «Квартира была двухкомнатная и, по «хрущобным» меркам, даже просторная»[892]; «Володя Гришин, бывший муж Марины, жил на Черной речке. От улицы Бассейной, где обитал профессор Звягинцев,

[886] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 313.
[887] Там же. С. 315.
[888] *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа... С. 98.
[889] *Лукьяненко С. В.* Указ. соч. С. 21.
[890] Там же. С. 26.
[891] Там же. С. 50.
[892] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 26.

почти через весь город. Ну не через весь, но через самую населенную и забитую машинами его часть – уж точно»[893].

Тем не менее, с нашей точки зрения, признаки городского фэнтези в поэтике анализируемых произведений находятся в доминирующей позиции: в конспирологическом романе протагонист владеет сверхзнаниями, в «Черновике» же герой еще и обладает сверхъестественными способностями, подчеркивающими его «иной» статус функционала:

1. Повелевает пространством: назначение на должность таможенника дает ему право на открытие на рабочем месте 5 окон в разные миры (выбор нового мира совершается благодаря интуитивными устремлениям того, кто открывает окно): «А я буду спать и выдумывать дверь в будущее. <…> В моих окнах наблюдалось: грязное серое небо над Москвой, чистая зимняя голубизна над Кимгимом и совершенно изумительный розовый восход солнца над океаном. Сказка!»[894].
2. Контролирует время: как функционал может замедлить время нападающего на него человека и получить преимущество в бою. Однако и время оказывает на Кирилла свое влияние: ему разрешено только один раз в сутки открывать окно в новый мир: «– Кирилл, третий этаж уже открылся? – Кухня и ванная <…> Какие двери открыты? – В Кимгим, – сказал я. – Она первая. А сегодня утром… вот эта»[895].

Перечисленные возможности позволяют персонажу противопоставить себя обывателям и реализовать любые фантазии. Например, он попадает в мир-курорт, состоящий из бесконечного пляжа и моря, температура воды которого всегда идеальна для купания; в мир, где он обретает сверхсилу и превращается в «супергероя», голыми руками раскидывающего нападавших на него врагов.

[893] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 57.
[894] Там же. С. 223 – 225.
[895] Там же. С. 186–187.

Сверхсилой обладет и Иван по прозвищу Кудеяр из «Рукописи не горят»: нападающих бандитов он нейтрализует за одно мгновение: «Мимо Риты бесшумно, но очень весомо пронеслось … НЕЧТО. <...> Короче, явление, труднообъяснимое с позиции классической физики. Совсем рядом что-то мерзко и влажно хрустнуло, две из четырех державших ее лап пропали неизвестно куда. Мелькнула, удаляясь, только что нависшая рожа»[896].

«Особенные» черты, которыми наделены персонажи, призваны реализовать одну из основных целей написания текстов в жанре фэнтези (многие ученые считают, что авторы фэнтези другие цели и не могут преследовать[897]) – развлечь того, кто берет в руки книгу: читатель вместе с протагонистом переживает его успех.

Высказанная позиция полностью отрицает наличие в фэнтези этической составляющей, т. е. постулируется идея, что подобные произведения не могут выполнять воспитательные функции. Напротив, читатель не просто развлекается, читая о приключениях протагониста, но и со всей очевидностью осознает нравственные принципы, которым соответствует его поведение: Кирилл из «Черновика» отказывается от власти функционала, которая дает ему возможность менять судьбы других людей, в пользу жизни в родной Москве. Он хочет сам управлять своей судьбой и исполнить предначертанное ради светлого будущему человечества. Также, например, поступает и герой из «Охоты на удачу» О. Кожина: отдает представителям сверхъестественного мир чудесную монетку, дарующую безграничную удачу, чтобы самому добиться в жизни успеха.

И поэтика конспирологического романа, и произведения городского фэнтези подразумевают наличие антагонистов – «сверхсильных», «темных сил»[898]. В «Рукописи не горят» – это питерские бандиты, которые пытаются

[896] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 42.
[897] *Хоруженко.Т. И.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом. С. 136; *Лебедев И.* Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. № 3. С. 111–114.
[898] *Слесарева Д.* Генезис конспирологического романа // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 6. С. 192.

воспользоваться образовавшимися временными коридорами и по-своему перекроить мировую историю: «Перед его мысленным взором уже появились решительные молодые люди с автоматами Калашникова, берущие на гоп-стоп целые караваны. <…> Затем проплыли вереницы белокурых древнерусских красавиц в кокошниках, сдаваемых в аренду. <…>. Хомяков мысленно шарахнул двухкилограммовой гранатой ПГ-7В прямо в бритую харю позднеримскому цезарю-извращенцу. Потом в капусту покрошил калибром пять сорок пять сенаторов с охраной. И вот <…> царствуй, дорогой Семен Петрович, на долгие годы»[899].

В «Черновике» антагонисты – это функционалы, живущие в мире Аркан и управляющие всеми известными вселенными. Именно они снабдили главного героя чудесными способностями. С помощью новообретенного «сверхзнания»[900] герой побеждает врагов и возвращает родителям воспоминания о себе, однако идет дальше в стремлении истребить всех, кто «отнимает свободу, а взамен дает золотую клетку. <...> Люди для вас – фигуры, которые можно как угодно переставлять на доске, превращать одну пешку в ферзя, а другую сметать с доски, выстраивать свою партию...»[901], тех, кто лишил его истинной судьбы и превратил в функционала. Финал романа остается открытым, и это, по словам Т. И. Хоруженко, определено общей «тенденциеей к превращению романов в сериалы, что обусловливает неполное раскрытие фабульной тайны»[902] в конце произведения.

Следовательно, мы имеем полное право игнорировать попытки видеть в фэнтези и конспирологических романах только развлекательную литературу[903], и «Черновик» – лишнее тому доказательство: в романе репрезентован герой, достойный подражания, который не только жертвует

[899] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 75.
[900] *Слесарева Д.* Генезис конспирологического романа… С. 192.
[901] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 388.
[902] *Хоруженко.Т. И.* Тайный город или город тайн... С. 130.
[903] *Павлова Д.* Сюжетная реализация конспирологического романа [Электронный ресурс] // Вестник ВУиТ. 2013. № 4 (14). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhetnaya-realizatsiya-konspirologicheskogo-romana (дата обращения: 08.08.2020).

сверхъестественными умениями, но и готов умереть во имя борьбы против угнетателей.

Итак, в заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы о специфике синтеза в рамках городского фэнтези других жанровых структур.

М. и С. Дяченко эксплуатируют некоторые черты поэтики романа воспитания (образы учителей, мотивы инициации, обучения, превращения, представленные в «Vita nostra» и «Цифровой, или Brevis est») с целью создания романа воспитания нового фэнтезийного типа, где фантастика выступает средством изображения сложного и часто крайне болезненного процесса становления юных личностей, утративших человеческие тела ради осознания высшей цели своего существования, заключающейся в альтруистическом самопожертвовании.

Соединяя элементы городского фэнтези и философского романа М. и С. Дяченко в «Пещере», и В. В. Орлов в «Аптекаре», предлагают читателю произведения нового типа, сочетающие развлекательную фантастику с анализом онтологических и этических вопросов.

М. Фрай, синтезируя в одном тексте жанровые традиции городского фэнтези и детектива, делает акцент именно на фантастическом элементе: благодаря магии и сверхъестественной удаче сэр Макс раскрывает любые преступления. И Макс, и Лис из романа А. О. Белянина «Мой учитель Лис» во многом соответствуют фигурам трикстеров, важным элементом поведения которых является игра: герои *играючи* расследуют преступления, что отвечает принципам развлекательной литературы, к которой мы и относим анализируемые тексты.

Также подчеркнем, что, несмотря на то, что в романе А. О. Белянина намечаются еще и жанровые черты альтернативной истории (большая часть персонажей – антропоморфные животные, уподобившиеся людям вследствие падения метеорита и активно участвующие в жизни современного социума, с

XIX в. Западная и Восточная Европа объединены в единое политическое и экономическое пространство и т. д.), в тексте жанровые компоненты классического детектива превалируют и определяются, прежде всего, образом главного героя-сыщика, применяющего смекалку и интеллект для раскрытия самых запутанных дел.

Синтезируя в рамках городского фэнтези структурные свойства конспирологического романа и фантастические элементы, С. В. Лукьяненко (цикл «Работа над ошибками»), наравне с А. Вильгоцким, В. В. Орловым и другими, не просто изображает универсум, в котором управляют не правительства, а сверхъестественные силы, но и создает высоконравственный образ протагониста, готового жертвовать собой ради освобождения мира от сил зла и спасения людей.

3. ГОРОДСКОЕ ФЭНТЕЗИ РУБЕЖА XX-XXI вв.: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

Как совершенно справедливо замечает О. М. Фрейденберг, «поэтика есть наука о закономерности литературных явлений как *явлений общественного сознания*, <…> общественное сознание исторично и меняется в зависимости от этапа развития общественных отношений и, следовательно, от этапа развития материальной базы; важно показать, что поэтика есть и теория, и конкретная история литературы»[904]. Таким образом, наполнение элементов, образующих структуру изучаемого субжанра, может с течением времени подвергаться определенного рода изменениям, однако сами эти элементы носят устойчивый характер. При этом подчеркнем, что, учитывая мнение М. Л. Гаспарова, указывающего, что целью поэтики «является выделение и систематизация элементов тексте, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения»[905], под элементами поэтики *городского фэнтези* мы будем понимать образную систему произведения, особенности сюжетопостроения, мотивику, тематику, не только генетически восходящую к фольклорно-мифологической традиции, но и обусловленную основными культурными ориентирами современного горожанина.

3.1 «Фольклорный код» городского фэнтези

Впервые концепт фантастического начинает формироваться в фольклорной волшебной сказке, тогда как современная фантастика – ее прямая наследница. По словам Е. М. Неёлова, «с течением исторического времени увеличивается вариативность, многообразие фантастических миров, что связано с приращением и дифференциацией культурной традиции, а в

[904] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 12.
[905] *Гаспаров М. Л.* Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. ИНИОН РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стлб. 785.

психологическом плане – с усложнением и развитием личностного начала в человеке. Сфера фантастики, таким образом, с течением истории увеличивается»[906].

Подобный новый фантастический мир воплощается в городском фэнтези, олицетворяющем собой стремление осмыслить индивидом свою роль и место в современной жизни через обращение к фольклорно-мифологической традиции[907]. По замечанию О. Ю. Трыковой, современные авторы, использующие для создания своих произведений фольклорную традицию, чаще всего обращаются именно к волшебной сказке[908], т. е. к тому жанру, «который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда» и в «дальнейшем [продолжается] поединком с противником»[909].

В свою очередь, поэтику жанра фэнтези обусловливают компоненты поэтики волшебной сказки:

Композиционные:

1. Наличие беды или недостачи, вынуждающие героя действовать определенным образом, исходя из сформировавшейся ситуации[910].
2. Поиск, необходимый для ликвидации недостачи[911].

Сюжетообразующие:

1. Общие сюжеты.
2. Общие темы, мотивы.
3. Общие образы[912] (о фольклорных образах речь пойдет подробнее в параграфе 3.3 «Типология персонажей городского фэнтези»).

---

[906] *Неёлов Е. М.* Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. С. 37.
[907] *Сафрон Е. А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези // Филология и человек. 2017. № 3. С. 139.
[908] *Трыкова О. Ю.* Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: автореф. дис…. д. филол. н.:10.01.01. М., 1999. С. 5–6.
[909] *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С. 18.
[910] Там же. С. 35.
[911] Там же. С. 36.
[912] *Афанасьева Е. А.* Фольклорная волшебная сказка и славянская фэнтези: проблема заимствования // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. СПб.: СПГУДТ, 2009. С. 279.

Для анализа на предмет наличия фольклорных элементов нами взяты следующие тексты: М. Артемьева «Темная сторона Петербурга» (2012), А. В. Вильгоцкий «Пастырь мертвецов» (2018), М. и С. Дяченко «Ведьмин род», «Долина совести» (2001), «Vita Nostra», О. Кожин «Охота на удачу», Г. Л. Олди «Нюансеры» (2019), «Свет мой, зеркальце» (2017), В. В. Орлов «Аптекарь» (1988), «Альтист Данилов» (1980), Л. А. Романовская «Вторая смена» (2014), В. Ю. Панов «И в аду есть герои. Наложницы ненависти» (2003).

Мария Геннадьевна Артемьева (род. 1969) – журналист, редактор, автор многочисленных рассказов в жанре городского фэнтези и хоррора[913].

Антон Викторович Вильгоцкий (род. 1980) – российский журналист, музыкант, композитор, писатель, сотрудничающий с журналом Dark City, специализурующимся на музыке «металлических» жанров, вэбзином Darker, посвященном литературе ужасов и мистике. Его художественное творчество также тематически ориентировано на городское фэнтези и литературу ужасов[914].

Генри Лайон Олди – псевдоним украинских писателей Дмитрия Евгеньевича Громова (род. 1963) и Олега Семеновича Ладыженского (род. 1963). Совместно авторы пишут на русском языке с 1990 г. в жанре малой и большой прозы, известны также как критики, сотрудничающие с журналами «Если» и «Мир фантастики[915].

Лариса Андреевна Романовская (род. 1980) – писательница, сочиняющая повести, сказки и романы для детей[916]; в произведениях,

---

[913] *Турайсеген С.* Разрешите представить – Мария Артемьева [Электронный ресурс]. URL: https://writercenter.ru/blog/author_talks/razreshite-predstavit-marija-artemeva.html (дата обращения: 01.06.2021).

[914] *Дьяченко Д.* Триумф ростовского писателя [Электронный ресурс]. URL: https://www.technograd.com/atic/1717 (дата обращения: 31.05.2021).

[915] *Карелин А.* Творцы миров: Генри, Лайон и Олди [Электронный ресурс]. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art304.htm (дата обращения: 31.05.2021).

[916] *Шляхтенко Н., Бахтинова Е.* Лариса Романовская. Как вырасти писателем [Электронный ресурс]. URL: http://www.astrel-spb.ru/intervyu/4555-larisa-romanovskaya-kak-vyrasti-pisatelem.html (дата обращения: 31.05.2021).

ориентированных на взрослую аудиторию, вводит в городское фэнтези детективные сюжеты.

Вадим Юрьевич Панов (род. 1972) – российский прозаик, работающий в жанрах городского фэнтези, стимпанка, киберпанка. Наиболее известен как автор цикла «Тайный город»[917].

Итак, говоря о композиционных приемах, отметим, что в качестве примера *недостачи*, наследуемой городским фэнтези, можно вспомнить сюжет романа О. Кожина «Охота на удачу»: во время ремонта кухни подросток Гера Воронцов находит чудесную монетку-талисман. Находка автоматически лишает его *права выбора* дальнейшей судьбы: он вынужден податься в бега, спасаясь от многочисленных представителей потустороннего мира, жаждущих отобрать у него волшебный предмет.

Мотив *Пути-Дороги*, функционирующий в поэтике фольклорной волшебной сказки, попадая в фэнтези, становится самостоятельным полноценным сюжетом *Поиска / квеста* (от английского quest – «поиск, дознание»). Англо-американский поэт и исследователь литературы У. Х. Оден полагает, что *Поиск* необходимо рассматривать как самостоятельный жанр, появившийся еще в глубокой древности, который подразумевает, прежде всего, не физическое перемещение героя, а духовный путь, т. е. представляет собой «символическое описание нашего субъективного жизненного опыта»[918]. Подобное утверждение представляется нам не вполне обоснованным, ибо жанр все-таки есть не что иное, как «модель» конкретного литературного произведения, исторически сложившаяся совокупность поэтических элементов разного рода, «невыводимых друг из друга, но ассоциирующихся друг с другом в результате долгого

[917] *Николаев Е.* Вадим Панов: «Мне нравится создавать миры, о которых можно рассказывать долго» [Электронный ресурс]. URL: https://artmoskovia.ru/vadim-panov-mne-nravitsya-sozdavat-bolshie-miryi-o-kotoryih-mozhno-rasskazyivat-dolgo.html (дата обращения: 1.06.2021).

[918] *Оден У. Х.* В поисках героя // Толкиен Дж. Р. Р. Возвращение Беорхтнота. М.: Эксмо-Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. С. 271.

существования»[919], и характеристика жанровой структуры, на что указывал М. М. Бахтин, анализируя романы Достоевского, в данный исторический момент должна сочетаться с его анализом в диахроническом акпекте, однако сама семантика Поиска от этого не нивелируется: испытания, которые проходит герой, заставляют его преобразиться, поднимают на качественно новый духовный и физический уровень.

Роман Г. Л. Олди «Свет мой, зеркальце» может выступить в качестве примера произведения, организованного по закону *Поиска*: писатель Борис Ямщик не только на протяжении всей книги пытается найти выход из мира зазеркалья, куда его поместил двойник, но и проходит путь совершенствования личности: учится гуманизму и самопожертвованию.

Среди сказочных сюжетообразующих компонентов городского фэнтези, можно вспомнить «Аптекаря» В. В. Орлова, герои которого освобождают берегиню Любовь Николаевну Кашинцеву, как джинн в восточной сказке, томившуюся в бутылке. После получения свободы берегиня обязуется вечно служить своим спасителям.

Кроме того, непременно присутствующий в волшебной сказке мотив *испытания*[920], представлен и в городском фэнтези. Отметим, что предварительное испытание, которое нужно преодолеть для того, чтобы получить помощь волшебного помощника, в анализируемом субжанре встречается редко. Например, в романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов» некромант Егор приобретает волшебного помощника из числа упырей – Олесю – благодаря смертельной схватке с последней: «Та сама предложила сохранить ей существование в обмен на десять лет верной службы»[921].

---

[919] *Гаспаров М. Л.* Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. ИНИОН РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. Стлб. 787.
[920] *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. С. 39–40.
[921] *Вильгоцкий А.* Пастырь мертвецов. М.: Эксмо, 2018. С. 52.

Приведенный пример, однако, скорее является исключением из правил, т. к. чаще всего протагонист при обретении волшебного помощника ведет себя пассивно. Так, в уже упомянутом «Аптекаре» группа останкинцев, планирующих весело провести время за распитием спиртных напитков, совершенно случайно открывают бутылку с берегиней, т. е., по сути дела, ничего не делают для того, чтобы получить волшебного помощника, в корне меняющего всю их дальнейшую жизнь. Аналогично совершенно случайно герой романа М. и С. Дяченко «Долина совести» писатель Влад Палий нанимает частного детектива, помощь которого простирается гораздо дальше уплаченной ему суммы: он помогает своему нанимателю полностью изменить жизнь, избавиться от тяготившего его проклятия. Концепция сознательного невмешательства определяет всю жизнь сэра Макса из цикла «Лабиринты Ехо» М. Фрая, а своего первого волшебного помощника – будущего начальника и наставника сэра Джуффина Халли он получает только потому, что понравился последнему.

Мотив *основного испытания* может выражаться как в открытом противоборстве протагониста и антагониста, так и в ситуации выбора, который должен сделать главный герой, и в таком случае он вступает в конфликт только с самим собой. Приведем примеры, иллюстрирующие наше утверждение.

Открытое противоборство = сражение: в битву в финале в романе С. В. Лукьяненко «Черновик» вступает Кирилл со своим бывшим лучшим другом Котей, который оказался предателем, отстаивающим интересы функционалов, пытавшихся поработить все существующие миры; также со своим бывшим лучшим другом, намерившимся уничтожить смертных людей, сражается на дуэли некромант Егор Киреев в романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мартвецов»; дерется со своим двойником Ямщик из романа Г. Л. Олди «Свет мой, зеркальце», чтобы вернуть его обратно в мир зазеркалья, а самому вернуться в мир людей.

Испытание выбором: Александра Самохина из «Vita Nostra» М. и С. Дяченко во время финального испытания должна преодолеть собственный страх, чтобы переродиться в Слово; Михаил Никифорович из «Аптекаря» В. В. Орлова должен побороть свои сомнения и решиться отказаться от своей возлюбленной; Великий Инквизитор Клавдий Старж из «Ведьминого рода» М. и С. Дяченко добровольно отказывается от своего поста и почти безграничной власти ради сохранения благополучия своего сына и жизни невестки-ведьмы.

Однако фольклорный элемент поэтики городского фэнтези репрезентован не только волшебной сказкой, но и другими жанрами. Так, по мнению Е. М. Неёлова и А. Е. Струковой, «материал [городского фэнтези] принадлежит миру народной несказочной прозы, прежде всего, быличке (различные духи природы, домашнего очага и проч.)»[922] (под термином «быличка» понимается «жанр фольклорной несказочной прозы, народный демонологический рассказ, суеверное повествование, связанное с персонажами из разряда низшей мифологии»[923]). Исследователи ссылаются на мнение Э. В. Померанцевой, которая отмечает, что «своеобразным “лирическим героем” является “свидетель” и образ этого свидетеля, его вера в достоверность рассказываемого, его потрясенность встречей с существами потустороннего мира всегда в ней наличиствует»[924]. Действительно, такого героя мы и встречаем в произведениях городского фэнтези, который обнаруживает в непосредственной близости от себя домовых, вампиров, призраков.

В свою очередь, мы полагаем, что в субжанре фэнтези доминируют элементы другого фольклорного жанра – городской легенды.

---

[922] *Неёлов Е. М., Струкова А. Е.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 55.
[923] *Зуева Т. В.* Быличка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. Стб. 108.
[924] *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. С. 22.

Далее проясним терминологию. Под термином «городская легенда» в диссертационном исследовании понимается «устный прозаический рассказ, основным содержанием которого является описание возможных или реальных фактов прошлого»[925], чья тематика «определяется жизнью города или пригородной зоны»[926].

Согласно позиции Д. К. Равинского, городская легенда – это «словесное закрепление особого типа восприятия города, его "переживания"»[927]. Е. В. Смирнова настаивает на том, что «городская легенда – это текст, который интригует, захватывает, текст, претендующий на сенсацию»[928]. Действительно, присущая городской легенде суггестивность вынуждает писателей снова и снова обращаться к полюбившемуся сюжету.

Познакомившись с текстами петербургских[929], московских[930] и петрозаводских городских легенд[931] (в силу того, что автор диссертационного сочинения проживает именно в этом городе) и соотнеся их с текстами субжанра городского фэнтези, мы определили группу мотивов, которые писатели заимствуют у названного фольклорного жанра.

1. Проклятые / населенные потусторонними силами дома (дома с привидениями).

2. Дом колдуна / колдуньи и связанный с ним непосредственно образ хозяина дома.

3. Проклятое место.

---

[925] *Майер А. С.* Московские городские легенды как исторический источник (Историческая память и образ города): автореф. дисс. ... канд. ист. н. М., 2008. С. 5.

[926] *Ланская Ю. С.* Американская городская легенда в контексте постфольклорной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2006. С. 6.

[927] *Равинский Д. К.* Городская мифология // Современный городской фольклор. М.: Рос. гос. гуманит. ин-т, 2003. С. 409.

[928] *Смирнова Е. В.* Устойчивые мотивы сюжета ‘геопатогенная зона’ в городской легенде // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 117.

[929] *Артемьева М.* Темная сторона Петербурга. М.: Эксмо, 2017. 384 с.

[930] *Кутасова А. С., Майер Е. Н.* Проект «Московские городские легенды» [Электронный ресурс]. URL: http://www.urbanlegends.ru (дата обращения: 10.04.2021).

[931] *Flintotake* «Городские легенды Петрозаводска и Карелии» [Электронный ресурс]. URL: https://flintotake.livejournal.com/4851.html (дата обращения: 10.04.2021).

4. Проклятые / удивительные предметы[932].

5. «Мотив тайного здания», выделенный Д. К. Равинским, и его частное проявление – мотив *тайного памятника*. Носитель городской легенды наделяет реально существующий объект новой коннотацией, неким скрытым назначением, которое известно только узкому кругу посвященных. К примеру, памятник Н. М. Пржевальского из Александровского сада считается «тайным» памятником И. В. Сталину[933].

По замечанию Е. В. Смирновой, все перечисленные мотивы и образы могли бы характеризовать и любой другой фольклорный жанр, но их принадлежность к городской легенде определяется наличие экспрессивности: услышанное удивляет и пугает слушателя[934]. Именно такие тексты мы и находим у Г. Л. Олди, В. В. Орлова, С. В. Лукьянеко, М. В. Семеновой и Ф. Разумовского, А. В. Вильгоцкого, чьи произведения анализируются в этой части настоящего исследования.

Отметим, что если, скажем, в славянском фэнтези можно встретить вставные фольклорные волшебные сказки, как в случае с романом М. Успенского «Кого за смертью посылать», в текст которого транспонирована сказка о Царевне-лягушке[935], то в повести М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят», соответствующей канону городского фэнтези, мы наблюдаем наличие вставных городских легенд: «На любом заводе, где есть хоть одна мало-мальски серьезная печь, вам непременно расскажут, как однажды сломался манипулятор, шурующий в этой самой печи, и, ухватив за шкирку, поволок в пламя рабочего. <…> Ну а “синий фон” – это бич Божий профессиональных кладоискателей. Кто видел его – утверждает, будто это такое свечение ярко-синего или голубого тона. Вот только видевших и способных позже что-либо утверждать очень немного,

[932] *Сафрон Е. А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези. С. 141.
[933] *Равинский Д. К.* Городская мифология. С. 417–418.
[934] *Смирнова Е. В.* Устойчивые мотивы сюжета ‘геопатогенная зона’ в городской легенде. С. 117.
[935] *Сафрон Е. А.*Фольклорная волшебная сказка… С. 280.

ибо встреча с “фоном” обычно заканчивается гибелью или помешательством. Потому как вызывает он панический страх <…> и даже может выдернуть все кости, оставляя от человека бесформенную кровавую груду»[936]. При этом текст содержит непременную установку на достоверность: «Не где-то “у них там”, а здесь у нас в России, в Питере, и, если подумать, все соглашаются, что дыма без огня не бывает…»[937].

Вставные городские легенды, не только связанные с конкретными локациями Ростова-на-Дону, но и с самой популярной фигурой этого фольклорного жанра, фигурируют в романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов» (2018): «Самый знаменитый из ростовских колдунов <…> похоронен на Братском кладбище <…>. Особенно популярна эта легенда среди ростовских студентов. Доказательством храбрости среди увлеченных мистикой студентов является визит к этому захоронению. <…> В полночь надо прийти на могилу, в одиночку и без фонарика. Сесть на ее край и высказать свое сомнение в посмертной силе колдуна. Желательно при этом использовать бранные слова и так называемую ненормативную лексику. Затем следует достать заранее помеченный нож и вогнать его в землю у себя за спиной. <…>

В середине восьмидесятых на могиле чернокнижника нашли мертвым студента Донского института сельхозмашиностроения <…>. Парень был одет в длинное пальто. <…> он воткнул нож в землю у себя за спиной и случайно пришпилил к могиле полу своего одеяния. Пальто и не пустило его. <…> Тут ему и померещилось, будто оскорбленный колдун, восстав из могилы, схватил его – сердце студента не выдержало»[938].

Далее рассмотрим примеры употребления перечисленных мотивов городской легенды в городском фэнтези. Подчеркнем, что речь идет не о копировании фольклорного текста, но о его творческом переосмыслении.

[936] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 21.
[937] Там же.
[938] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. М.: Эксмо, 2018. С. 41–42.

В романе Г. Л. Олди «Нюансеры» модификации мотивов *дома с привидениями* и *дома колдуньи* определяют весь сюжет: успешный промышленник Константин Алексеев вынужден приехать в город Х, т. к. внезапно получает по наследству от гадалки Заикиной квартиру (покойная завещает ему квартиру, чтобы он отомстил убийце ее племянника). Именно в квартире он впервые видит призрак умершей хозяйки и получает инструкции о том, как ему следует построить свою дальнейшую жизнь (таким образом, перед нами открываются одновременно два мотива из списка анализируемых и выражаются они в одном объекте): «Когда Алексеев открыл глаза, в кресле сидела Заикина. <…> Заикина не была призраком, как не была и мертвецом, восставшим из гроба. Говоря по правде, она никем не была. <…> Нюанс, деталь, элемент мизансцены, который не мог не проявиться, если общая композиция требует его присутствия. Заикина выглядела точной копией себя самой с портрета. Даже в сидящей, в ней чувствовались и рост, и стать, и характер»[939].

Образы колдунов и связанные с ними мотивы *колдовских домов* организовывают сюжетное ядро цикла С. В. Лукьяненко «Дозоры», в котором все персонажи оказываются пешками в игре-противоборстве двух магов: Светлого Гесера, руководителя Ночного Дозора, и Темного Завулона, руководителя Дневного Дозора.

В романе Л. А. Романовской «Вторая смена» мотив *дома ведьмы* разрастается до размера всей России: каждый город страны находится под контролем группы ведьм, которые следят за тем, чтобы простые смертные («мирские») проживали как можно в более комфортных и мирных условиях (ведьмы гасят бытовые ссоры, подбирают пары одиноким, нейтрализуют преступников).

Аналогичная ситуация описана и у А. В. Вильгоцкого в романе «Пастырь мертвецов»: в Ростове-на-Дону проживают многочисленные

[939] *Олди Г. Л.* Нюансеры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 259–260.

колдуны, вампиры, демоны, а под клубом «Крылья ужаса» располагается вход в ад, куда вынужден спуститься протагонист романа, чтобы заручиться поддержкой его обитателей в общем деле по борьбе с магом, пытающимся нарушить баланс между Светом и Тьмой: «Некромант знал, что под Ростовом находится разветвленная сеть пещер и тоннелей. <…> Пустота простиралась на километры вокруг <…> кабина [лифта] приближается к твердой поверхности. Длинному мосту, уводящему вдаль, к стене темноты. Мост был виден лишь благодаря тому, что по краям его стояли ряды больших бронзовых ваз, в которых бесновалось оранжевое пламя. <…> Идти по мосту пришлось очень долго. И вот некромант остановился перед дверью в странного вида конструкцию, напоминающую трансформаторную будку. То был рабочий кабинет хозяина «Крыльев ужаса» демона-аффикта Мальгедорна. Мост обрывался сразу за ним»[940].

Мотив *дома колдуна* можно выделить и в «Альтисте Данилове» В. В. Орлова, при этом он связан с конкретной исторической личностью: «... где-то возле Колхозной площади. А там был дом Брюса. Генерал-фельдмаршал Петра Великого Брюс Яков Вилимович числился же, как известно, чернокнижником и алхимиком, у него в июльскую жару гости катались на коньках, а запахи и флюиды от Брюсовых тиглей и посудин могли протушить на долгие века ближайшие к его дому кварталы»[941].

В московских легендах Джеймс Дэниэл Брюс, в России переименовавшийся в Якова Вилимовича, получил прозвище «колдун с Сухаревой башни»[942]. Его считали первым человеком в России, вступившим в ряды масонского ордена[943]. В народе бытовало мнение, что он мог

[940] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 162–165.
[941] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 14.
[942] *Архарова Ю.* Легенды Старой Москвы. Хранилище Черной книги [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/a7arharowa_j/suharewka.shtml (дата обращения: 10.04.2021).
[943] *Павленко Н. И.* Соратники Петра. М.: Молодая гвардия, 2001. С. 460.

«производить живую воду, то есть такую воду, что мертваго, совсем мертваго человека живым и молодым делает»[944].

Общеизвестно, что Колхозная площадь, упомянутая В. В. Орловым, называлась так в 1939–1994 гг., а до этого звалась Сухаревской, в честь расположенной на этом месте башни. Башня была построена по приказу Петра I, и именно здесь Я. В. Брюс организовал «Школу навигационных и математических наук». Жители Москвы верили, что перед смертью последний замуровал в стене башни гримуар, «Черную книгу», поэтому коммунисты в 1934 г. не взорвали башню, предназначенную под снос, а аккуратно ее разобрали. Однако никакой книги так найдено и не было[945].

Мотив *проклятого места* обнаруживаем в романе О. Кожина «Охота на удачу». Речь идет о заброшенном бомбоубежище, «опасном месте», «особенно для детей»[946]. В юности главный герой с приятелями нередко проводили там время, однако после того как один из детей пропал («Исчез. Растворился. Даже тело не нашли»)[947], они перестали посещать это место.

Как и в романе «Оно» известного американского писателя-мистика С. Кинга, гибель ребенка происходит в подземелье (в системе городских коммуникаций), причем в обоих романах эта смерть связана с мотивом забвения: с одной стороны, если трактовать его с точки зрения психологии, то товарищи покойного стремятся полностью вытеснить из памяти травмирующий психику эпизод и вспоминают случившееся только во взрослом возрасте; с другой стороны, с точки зрения развития фантастического сюжета, мотив забвения связан с тем, что причина смерти – не совершенное человеком преступление, а вмешательство потусторонних сил. (Писатель намекает, что мальчика съел дэв, принявший вид

---

[944] Народное предание о Брюсе (Из воспоминаний моего товарища) / Сообщ. М. Б. Чистяков // Русская старина, 1871. Т. 4. № 8. С. 169.
[945] *Архарова Ю.* Легенды Старой Москвы. Хранилище Черной книги [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/a7arharowa_j/suharewka.shtml (дата обращения: 10.04.2021).
[946] *Кожин О.* Охота на удачу. М.: АСТ, 2014. С. 90.
[947] Там же.

гастарбайтера.) Таким образом, проклятое место становится локацией портала в иной мир, а отсутствие памяти о нем у простых смертных объясняется сакральной природой этого прохода, доступного только избранным.

Мотив *проклятого места* в сборнике рассказов М. Артемьевой «Темная сторона Петербурга» воплощается в образе города на Неве: в основе каждого рассказа лежит та или иная городская легенда, связанная с обозначенной локацией, что дает возможность читателю увидеть Санкт-Петербург с позиции «вертикального времени» (термин М. М. Бахтина), т. е. речь идет уже о мифологеме города: «Дядя рассказал мне про наших древних предков. О том, как они пришли в здешние места и сумели удержаться на этом пятачке земли. <…> – Да? Это при Петре, что ли? – Нет-нет! Что вы! Гораздо раньше! <…> Древние племена пришли на Неву чуть ли не *с начала времен* (курсив мой. – Е. С.), как только льды отступили и море обмелело»[948]

Мотив *проклятого предмета* фигурирует в романе Г. Л. Олди «Нюансеры»: саквояж с деньгами из ограбленного банка вор Миша Клёст везде таскает с собой, но в силу внезапно наступившей болезни забывает его в разных местах, из-за чего вынужден постоянно возвращаться и в каждый раз попадать в новые неприятности. Саквояж символизирует проклятье, наложенное на Мишу покойной гадалкой Заикиной за то, что тот во время ограбления застрелил ее правнука, банковского кассира. Также уместно вспомнить роман тех же авторов (напомним, что Генри Лайон Олди – псевдоним Дмитрия Громова и Олега Ладыженского) «Свет мой, зеркальце», в котором проклятым предметом становится зеркало, висевшее в квартире главного героя: через него в наш мир проникает двойник-отражение, а самого героя перебрасывает в мир зазеркалья.

[948] *Артемьева М.* Темная сторона Петербурга. М.: Эксмо, 2017. С. 32.

Чудесный / проклятый предмет получает главный герой романа А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов», когда спускается в ад на встречу с ростовским демоном Мальгедорном. По сути дела, перед нами модификация мифологического сюжета о сошествии в преисподнюю: пройдя испытание страхом, герой обретает заслуженную магическую награду: «Держи, – демон протянул магу нечто, напоминавшее один из модных карманных гаджетов. <…> Но пластиковом ли? Взяв предмет, Егор увидел, что тот покрыт зеленоватой чешуей, которая время от времени подрагивала. <…> – Устройство для поиска людей и сущностей. <…> Если ты умеешь разыскивать человека по ауре, то разберешься, как этим пользоваться»[949].

Если в начале романа информация об анимизации предмета представлена только в виде намека, то в финале имеет место превращение артефакта в чудесное животное: «…Когда Мальгедорн протянул когтистую длань к лежащему на столе гаджету, у того вдруг отросли длинные и толстые паучьи лапки. На них прибор метнулся по столешнице к некроманту и проворно вскарабкался тому на плечо. <…> Егор изумленно воззрился сначала на ожившее устройство, потом – на инфернального собеседника. – Так и должно быть?

– Это значит, что ты ему понравился. <…> И он хочет остаться с тобой»[950].

Тот факт, что гаджет превращается в существо, начинающее испытывать истинную привязанность к своему хозяину, свидетельствует о том, что протагонист, победив антагониста, не просто обрел больше силы, но перешел на новую качественную ступень личностного роста.

Мотив *проклятого предмета* воплощен и в романе Л. А. Романовской «Вторая смена», где он фактически определяет судьбу главной героини, московской ведьмы Александры. Речь идет о «ножницах Мойры»: «Эта посеребренная безделушка воплощает все нереализованные желания. <…>

[949] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 174–175.
[950] Там же. С. 387.

“ножницы Мойры”, способные приносить добро не мирским, а нам самим [ведьмам]. С помощью этой безделушки можно отвадить гибель от себя и перевести ее на другого, можно перерезать разные нити судьбы и вполне реальные цепочки на дверях. Можно загадать практически любое желание, и оно абсолютно точно сбудется. В общем, универсальный инструмент, примерно как отвертка у мирских»[951].

Согласно греческой мифологии, мойры – божества судьбы, родственные скандинавским норнам, римским паркам, славянским рожаницам. Ножницы, как известно, принадлежали Атропос (Атропе) (греч. Ἄτροπος – «Неотвратимая»). С помощью них она перерезала нить человеческой жизни[952]. Название артефакта – «ножницы Мойры» – с одной стороны, воплощает древние анимистические представления человечества, проецирующие возможности трансформировать существующую реальность на предмет, «фетиш, носитель жизненных потенций»[953]; с другой стороны, создается некий новый авторский миф, согласно которому, богиня по какой-то неназванной причине утратила свой сакральный предмет, и он попал в руки хоть и ее преемницам-ведьмам, но все же существам, располагающимся на более низкой ступени могущества.

Как уже было отмечено ранее, жанр городской легенды подразумевает обязательное наличие суггестивного воздействия на реципиента. Мотив *проклятого / удивительного предмета* в романе Л. А. Романовской также выстроен с опорой на этот принцип: артефакт забирает у того, кто им пользуется, на физическом уровне – кровь, на ментальном – веру в себя: «После применения инструмент разряжается, лежит, ждет, когда его покормят страхами. <…> – Ты ими хоть раз до крови резалась?
– Да каждый раз почти, когда заусенцы подстригала. <…>

[951] *Романовская Л. А.* Вторая смена. М.: АСТ, 2014. С. 346–347.
[952] *Афанасьев А. Н.* Мифы, поверья и суеверия славян. М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2002. Т. 3. С. 329.
[953] *Лосев А. Ф.* Мойры // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 2. К–Я. С. 169.

Аргументу нужно хорошо питаться. Причем не мирскими, а кем-то из наших. Он тебя с двух сторон жрал. Крови твоей попил, а потом надеждой и уверенностью закусил»[954].

Мотив *тайного здания* многократно представлен в цикле романов В. Ю. Панова «Тайный город», где создается образ скрытой от простых смертных Москвы – место проживания магов, оборотней и вампиров. В соответствии с замыслом писателя, отдельные здания либо имеют неизвестные обывателям дополнительные функции, либо изначально являются принадлежностью иного мира и только внешне замаскированы под обычные городские объекты. Например, в романе «И в аду есть герои. Наложницы ненависти» фигурирует электроподстанция на Пяловской улице, «типовая коробка», на месте которой ранее «располагался большой каменный амбар, еще раньше амбар был деревянным, а еще раньше здесь высился поросший бурьяном холм. И стоит ли говорить о том, что и размеры амбаров, и размеры холма в точности совпадали с размером современной электроподстанции? Возможно, если бы люди были более внимательны <... > и попробовали бы, невзирая на надпись «Осторожно, высокое напряжение», проникнуть, наконец, в расположенное в их дворе здание. И были бы очень удивлены <...> за разрисованными стенами электроподстанции располагался Дегунинский оракул – одно из древнейших строений Тайного города. Старинный артефакт, созданный еще асурами, пришедшими на берега Москвы-реки много тысяч лет назад»[955].

Процитированный нами фрагмент характеризуется оценочной коннотацией, непременное наличие которой применительно к городской легенде было выделено американским фольклористом В. Лабовым[956]: невнимательность и равнодушие ко всему, что не связано с их внутренним

[954] *Романовская Л. А.* Вторая смена. С. 351.
[955] *Панов В. Ю.* И в аду есть герои. Наложницы ненависти. М.: Эксмо, 2003. С. 18–19.
[956] *Labov W.* Oral Version of Personal Experience [Electrinoc resource]. Available at: http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/Papers/FebOralNarPE.pdf (accessed: 11.04.2021).

миром, не позволяют москвичам выйти за границы привычного бытового мышления и увидеть чудесную потустороннюю реальность[957].

Мотив *тайного здания* присутствует и в «Альтисте Данилове» В. В. Орлова: по ходу развития сюжета демон Данилов должен предстать перед судом и ответить за преступления, совершенные против мира нечистой силы. Получив повестку, герой едет на трамвае до Банного переулка, дома № 67, где ему предрешено завершить «земное существование» и отправиться в параллельный мир (Девять Слоев): «Дом шестьдесят семь, как и соседний, продолжавший его, шестьдесят девятый, был трехэтажный, с высоким проемом въезда во двор в левой части. В этом проеме метрах в семи от уличного тротуара и находилась дверь для Данилова. <... > Кто и как присмотрел этот дом, Данилов не знал, но уже двенадцать лет являться в Девять Слоев по чрезвычайным вызовам полагалось исключительно здешним ходом. <... > Ужасен был шестьдесят седьмой дом в ночную пору, жалок и плох. Днем он не бросался в глаза, люди здесь жили обычные. А теперь этот шестьдесят седьмой наводил тоску»[958].

Согласно позиции Ч. Хита, К. Белл, Э. Стернберг, интерес к городской легенде, прежде всего, обусловлен не ее содержанием, но одинаковым оказываемым на слушателей психологическим воздействием, во многом определяемым тем, что она воспринимается как достоверный факт[959]. В качестве поддержки обозначенной позиции И. С. Веселова[960] ссылается на изыскания авторов «Русского ассоциативного словаря» по поводу обнаружения слов-стимулов[961]. Ученые выяснили, что реакция респондентов опирается на категорию «достоверное / недостоверное»: «стимулы сплетня, слухи, байки, анекдот, сказки неизменно ассоциируются с брехней, враками,

[957] *Сафрон Е. А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези. С. 144.
[958] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 365.
[959] *Heath C.* Emotional Selection in Memes: The Case of Urban Legends. Stanford University. Duke University. [Electronic resource]. April 2001. Available at: http://pascalfroissart.free.fr/3-cache/2001-heath.pdf (accessed 11.04.2021).
[960] *Веселова И. С.* Прагматика устного рассказа // Современный городской фольклор. М.: Рос. гос. гуманит ун-т, 2003. С. 536.
[961] *Караулов Ю. Н.* Русский ассоциативный словарь: в 2 т. М.: АСТ: Астрель, 2002. Т. 1. 781 с.

в то время как стимулы история, случай, рассказ, новости не вызывают таких реакций»[962].

Аналогично и для городского фэнтези характерна установка на достоверность, которая реализуется через подробные описания места действия, при этом предпочтение отдается реально существующим объектам. К примеру, местом действия романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» является Москва: главный герой, демон Владимир Алексеевич Данилов селится в Останкино, по той причине, что «оно испокон веков было самым грозовым местом в Москве, а теперь еще и обзавелось башней, ополюбившейся молниям»[963]. Наташа, его девушка, проживает «у Покровки, в Хохловском переулке»[964]. В вечер после знакомства Данилов впервые провожает девушку домой, и автор подробно описывает путь пары: «Шли они берегом Яузы, а потом пересекли бульвар и голым, асфальтовым полем Хитрова рынка добрели до Подкопаевского переулка и у Николы в Подкопае свернули к Хохлам. Справа от них тихо темнели палаты Шуйские»[965]. Очевидно, что автор не только старается достоверно изображать городское пространство, но и романтизирует образ Москвы.

Романтический, мрачный образ Петербурга, с подробными описаниями его топонимов обнаруживается в сборнике рассказов М. Артемьевой: «Было жарко и пыльно. Но вблизи Литейного моста с Невы пахнуло водой»[966]; «Набережная мойки, 126, психиатрическая больница по прозванию «Пряжка»[967]; «На углу Кронверкской улицы стоял когда-то деревянный дом. В 1911 году прежний его владелец умер»[968].

В освоенном человеком пространстве города даже «чужие» представители мира сверхъестественного максимально «свои». Именно по

[962] *Веселова И. С.* Прагматика устного рассказа. С. 536.
[963] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 20.
[964] Там же. С. 64.
[965] Там же.
[966] *Артемьева М.* Темная сторона Петербурга. С. 28.
[967] Там же. С. 87.
[968] Там же. С. 119.

этой причине главным героем городской легенды часто является колдун / ведьма – человек, который вместе с прочими обывателями живет в городе, но, в отличие от остальных, обладает сверхъестественными способностями. Пишущие городское фэнтези авторы также активно эксплуатируют обозначенный персонаж, всевозможными способами обыгрывая тему конфликта колдунов друг с другом и с рядовыми смертными. И то, что победа может оказываться то на одной, то на другой стороне, эскалирует принципиальную неразрешимость конфликта между Добром и Злом.

Подводя предварительные итоги, отметим: городское фэнтези демонстрирует гораздо больший спектр вариантов взаимодействия с фольклорной традицией, нежели другие субжанры фэнтези, т. к. не только наследует элементы волшебной сказки (В. В. Орлов «Аптекарь»), но и активно эксплуатирует элементы жанра городской легенды (в первую очередь, образную (В. В. Орлов «Альтист Данилов»), мотивную составляющую (В. Ю. Панов цикл «Тайный город», Л. А. Романовская «Вторая смена»), каждый из которых может выступать как в качестве вставного сюжета (А. В. Вильгоцский «Пастырь мертвецов»), выполняющего факультативную функцию, так и вырастать до полноценного самостоятельного сюжета, определяющего всю поэтику произведения (рассказы М. Артемьевой из сборника «Темная сторона Петербурга»). Вместе с тем, в поэтике городского фэнтези выявляются и признаки былички, что выражается общностью установки на достоверность, характерной для обоих жанров, когда герой переживает острую форму психоэмоционального возбуждения, вызванного встречей с представителями потустороннего мира (домовыми, вампирами, призраками).

3.2. Сюжетная организация городского фэнтези

Одним из продуктивных методов интерпретации литературного произведения, как известно, является сюжетный анализ. Идентификация

сюжетных особенностей городского фэнтези, на наш взгляд, может стать ключом к глубинному постижению субжанра, который до настоящего момента почти не изучался отечественным литературоведением[969]. В качестве материала исследования в настоящем параграфе выступили следующие произведения: рассказ М. Артемьевой «Атакан» (2012), романы «Vita Nostra», «Пещера», повесть «Эмма и сфинкс» (2009) М. и С. Дяченко, роман А. Кима «Белка», цикл «Дозоры» С. В. Лукьяненко, цикл «Лабиринты Ехо» М. Фрая.

Анализ специфики организации сюжетов городского фэнтези усложняется отсутствием как общепринятой классификации литературных сюжетов, так и единого устойчивого определения термина *сюжет*. Мы вслед за Я. Зунделовичем понимаем под сюжетом «повествовательное ядро художественного произведения <…> совокупность тех действий, фактов, положений и т. п., которые избраны автором для выявления определенного лика своей темы»[970]. Современные исследования литературных сюжетов, проводимые в области литературоведения, в основном ориентированы исключительно на тематический принцип (например, Ж. Польти в «Тридцати шести драматических ситуациях» утверждал, что сюжетные коллизии всех существующих драматических произведений сводятся к 36 вариантам[971]; Х. Л. Борхес в эссе «Четыре цикла» писал о существовании всего 4 сюжетов: об осажденном городе, о возвращении, о поиске, о самоубийстве Бога[972]).

Мы берем за основу те сюжетные классификации, которые основываются на общих свойствах сюжетов. Такого рода классификации определяют сюжеты в категории с учетом читательского восприятия текста, что позволяет им сохранять максимальную универсальность и оставаться

---

[969] *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования 2016. № 11 (63). URL: https://human.snauka.ru/2016/11/17197 (дата обращения: 02.06.2021).

[970] *Зунделович Я.* Сюжет // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. П–Я. С. 899.

[971] Цит. по: *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 113–117.

[972] *Борхес Х. Л.* Четыре цикла // Зеркало и маска. М.: АСТ, 2016. С. 165–166.

свободными от субъективного фактора тематического выделения. С опорой на исследования А. И. Николаева[973], А. Я. Эсалнек, В. Б. Томашевского и др. нами были выделены следующие критерии для классификации сюжетов городского фэнтези:

1) с точки зрения протекания во времени: хроникальные (линейные) и концентрические;

2) с точки зрения количества сюжетных линий: линейные и многолинейные;

3) по уровню напряженности действия: динамические и адинамические;

4) по количеству вариантов одного и того же события: моновариантные и поливариантные.

Остановимся подробно на каждом из выделенных нами критериев, дабы описать особенности сюжетной организации отечественного городского фэнтези.

В городском фэнтези, как и в прочих фэнтезийных субжанрах, чаще всего используется хроникальный (линейный) сюжет, периодически усложненный экскурсами в прошлое. Данный факт обусловлен генетической близостью субжанра с жанром фольклорной волшебной сказки, чей сюжет традиционно характеризуется как линейный[974], в основе которого, согласно утверждению Н. Д. Тамарченко, находится «путешествие туда и обратно»[975]. Такой сюжетный тип базируется на цепочке приключений, преодоление которых сродни инициации[976]. Приключения происходят в контексте так называемого «авантюрного времени», которое, согласно М. М. Бахтину, «не

---

[973] *Николаев А. И.* Классификация сюжетов [Электронный ресурс] // Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. URL: http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/классификации-сюжетов/ (дата обращения: 02.06.2021).

[974] *Казакова С.* Трансформация сказки // Философия и сказка. Сборник научных трудов. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 121.

[975] Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 199.

[976] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 308.

оставляет следов ни в мире, ни в людях. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует – он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание», поэтому в рамках такого времени человек, сталкиваясь с жизненными трудностями, «сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным своё абсолютное тождество с самим собой»[977]. В этой ситуации возникает вполне логичная параллель с анализируемым субжанром, т. к. время фэнтези – это время сказочно-авантюрное.

Хроникальный принцип использует при построении сюжета А. Ким в романе «Белка», когда изображает весь жизненный путь группы молодых художников: от детских лет до смерти героев. Аналогично хроникальный сюжет мы обнаруживаем в большинстве романов М. и С. Дяченко («Vita Nostra», «Пещера», цикл «Ведьмин век» и т. д.), в романах С. В. Лукьяненко (цикл «Дозоры»).

Линейные сюжеты также характерны и для городского фэнтези малых форм. Весьма показательным примером является, на наш взгляд, рассказ М. Артемьевой «Атакан»[978], сюжетная схема которого выстаивается следующим образом.

1. Герой знакомится на Литейном мосту со странным мужчиной.
2. Мужчина просит его помочь открыть бутылку с красным вином, чтобы вылить содержимое в Неву и принести реке жертву.
3. Герой узнает, что незнакомец – потомок древнего рода шаманов (по В. Я. Проппу, полученная информация соответствует фольклорному мотиву *непосредственного осведомления*, когда сказочный герой получает неизвестную ему ранее информацию благодаря диалогу с антагонистом[979].
4. Герой понимает, что шаман хочет принести и его в жертву для успокоения «атакана» – духа Невы.

[977] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 256–257.
[978] *Артемьева М.* Атакан // Темная сторона Петербурга. С. 34–42.
[979] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 80–81.

5. Вступает с антагонистом в сражение и выигрывает и т. д.

Прогулка героя с антагонистом-шаманом соответствует сказочному мотиву *Пути-дороги*. В сказке обозначенный мотив может принимать как широкое – «тогда вся сказка дорога», так и узкое значение – «тогда дорога оказывается одной из форм сказочного пространства, элементом композиционной структуры, одним из звеньев сказочного сюжета»[980]. Если в героическом и эпическом фэнтези фольклорный мотив дороги традиционно реализован в широком значении (например, как в романе Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» или в цикле «Кольцо тьмы» Н. Перумова), то в городском фэнтези этот мотив чаще представлен в своем втором, более узком значении. Это объясняется, по нашему мнению, тем, что городское пространство связано с семантикой статики, поскольку в Хаосе неосвоенного окружающего человека пространства город символизирует оплот Порядка. Так, в романе Е. Ю. Лукина «Алая аура протопарторга» чудотворец Африкан отправляется в путешествие из Лыцка в Баклужино ради мести; в «Войне без победителя» Р. В. Мельникова скрывающийся от врагов протагонист сначала выезжает на электричке за пределы Москвы, а потом возвращается в город, чтобы вступить в открытое противоборство с антагонистами. Подчеркнем, что в городском фэнтези город выступает в роли композиционного и смыслообразующего центра, внутри которого герой совершает свой Квест, т. е., по сути дела, протагонист перемещается не из локации Хаоса в место, символизирующее Порядок, а уже находится внутри упорядоченного пространства.

Отметим, что А. Я. Эсалнек настаивает на необходимости выделения в отдельную категорию многолинейного сюжета, в котором сюжетные линии либо развиваются параллельно, либо пересекаются[981]. В основе такого сюжета лежит хроникальный принцип, но он осложнен концентрическими

[980] *Неёлов Е. М.* Фольклорно-сказочные корни научной фантастики. С. 200.
[981] *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. С. 25.

микросюжетами, каждый из которых сосредоточивает внимание читателя на самостоятельной, абсолютно конкретной проблеме. В качестве примера многолинейного сюжета с экскурсами в прошлое показателен цикл «Дозоры» С. В. Лукьяненко, который представляет собой серию приключений, происходящих с «Иными» – людьми, обладающими магическими способностями. Событийная канва романов выстроена таким образом, что в конце каждого тома цикла герои узнают, что случившееся с ними было результатом заранее составленного плана верховных магов, выступающих на стороне Света и Тьмы.

Еще один яркий пример многолинейного сюжета с экскурсами в прошлое – цикл М. Фрая «Лабиринты Ехо», также представляющий серию приключений, в которых участвует сэр Макс и его коллеги. Периодически Макс либо вспоминает события того времени, когда он жил в мире планеты Земля, либо непосредственно перемещается туда.

Теперь обратимся к осмыслению сюжетной организации городского фэнтези по уровню напряженности действия. Предложенное В. Б. Томашевским деление мотивов на динамические, видоизменяющие ситуацию, и статические, противоположные первым по производимому эффекту[982], дает возможность говорить о динамическом и адинамическом сюжете. Городское фэнтези, как и другие субжанры фэнтези, тяготеет к динамической форме. С нашей точки зрения, это также обусловлено генетической близостью фэнтези к фольклорной волшебной сказке, в которой динамика действия определяется наличием чуда. Герой ищет выход из сверхъестественной ситуации, а совершаемые им поступки помогают наиболее полному раскрытию его характера. Так, юный Гера Воронцов из романа О. Кожина «Охота на удачу» демонстрирует исключительную смелость и изобретательность, которые ранее ему не были свойственны: обманывает многочисленных представителей мира сверхъестественного,

[982] *Томашевский В. Б.* Теория литературы. С. 184.

жаждущих отнять у него чудесный талисман и убить, ценой невероятных усилий возвращает семье память о себе. Таким образом, можно проследить, как поступки персонажа при внезапном столкновении с чудом становятся той яркой деталью, позволяющей оценить общее через частное, т. е. оценить личность героя через отдельные совершаемые им действия.

В ряду текстов городского фэнтези частично к адинамическому сюжету тяготеет повесть «Эмма и сфинкс» М. и С. Дяченко, в которой делается акцент на философских размышлениях писателей о смысле бытия, о роли искусства в жизни человека, о страхе смерти, однако жизненные перипетии героев и неожиданная развязка позволяют сохранить общую динамику повествования.

А. И. Николаев настаивает на необходимости различать сюжеты моновариантные и поливариантные, в которых одно и то же событие представлено с разных точек зрения, т. е. может дублироваться столько раз, сколько интерпретаторов данного события изображает автор. Моделирующие (поливариантные) сюжеты[983] обнаруживаются в текстах, которые мы относим к категории «предвестников» городского фэнтези, – фантастических повестей начала XIX века, на что мы уже указывали в первой главе работы. В основе сюжетов этих произведений лежит прием, названный Э. В. Вацуро «двойной мотивировкой», при котором, как мы писали ранее, «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывался выбор – обычно в пользу второго»[984]. Нередко в основе «двойной мотивировки» лежит онейрический мотив, объясняющий чудесное событие сном или галлюцинацией героя. Например, читатель не знает, действительно ли Павла, героя повести В. П. Титова

[983] *Николаев А. И.* Классификация сюжетов [Электронный ресурс]. URL: http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/классификации-сюжетов/ (дата обращения 24.06.2021).
[984] *Вацуро Э. В.* Последняя повесть Лермонтова. С. 248.

«Уединенный домик на Васильевском» возил по Петербургу извозчик-скелет или все это привиделось ему во время тяжелой болезни[985].

Исходя из сказанного выше, позволим себе сделать вывод о том, что тенденция к проявлению поливариантности посредством онейрических мотивов в сюжете подтверждает незрелость субжанра городского фэнтези, поскольку в зрелой, полностью устоявшейся форме, установка на чудо должна быть безусловной и соответствовать правилу ситуационного правдоподобия, другими словами, моновариантный сюжет и является «одним из проявлений жизнеподобия литературы»[986].

Хроникальный сюжет текстов городского фэнтези обусловливает свойственный им описательный характер (А. Ким «Белка», «Атакан» М. Артемьевой, романы М. и С. Дяченко). Здесь узловую роль играет происходящее с героем событие-приключение, поэтому значимо последовательное воспроизведение событий во времени: сначала герой оказывается в конфликтной ситуации, а затем совершает действия, необходимые для преодоления проблемы.

Многолинейность, свойственная сюжетам городского фэнтези конца XX – начала XXI веков, является проявлением тенденции эпической масштабности, сериальности, демонстрирует стремление современных прозаиков вовлечь в повествование все больше и больше персонажей. Мы полагаем, что это обусловлено не только коммерциализацией фэнтези как составной части массовой литературы, но и трансформацией восприятия города современным обществом: очевиден отказ от изолированности, большой город становится общим домом для представителей различных ступеней социальной стратификации, именно в нем человек получает

---

[985] *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования 2016. № 11 (63). URL: https://human.snauka.ru/2016/11/17197 (дата обращения: 02.06.2021).

[986] *Николаев А. И.* Классификация сюжетов [Электронный ресурс]. URL: http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/классификации-сюжетов/дата (дата обращения 24.06.2021).

возможность реализовать все новые и новые потребности. Создаваемый городским фэнтези образ города, где вместе с людьми уживаются и сверхъестественные существа, соответствует концепции мира как большой семьи, согласно Е. М. Неёлову, «определяющей собой все жанровое содержание русской волшебной сказки»[987].

Таким образом, предлагаемая классификация сюжетов городского фэнтези основывается на разноплановых критериях, что позволяет максимально полно отобразить сложность и богатство внутренней структуры изучаемого субжанра. В свою очередь, каждый пункт этой классификации может стать отправной точкой для изучения каждой сюжетной разновидности в отдельности.

3.3 Типология персонажей городского фэнтези

В настоящем параграфе мы полагаем необходимым проанализировать наиболее частотных персонажей городского фэнтези, причем акцент не будет сделан исключительно на представителях сверхъестественного мира, поскольку принципиально важную сюжетную роль играют и образы людей, традиционно выступающие в роли протагонистов[988]. Анализ осуществляется на примере персонажей романов Л. А. Романовской «Вторая смена» (2014), А. Билевской «Трудно быть ведьмой» (2010), Р. В. Мельникова «Война без победителя» (2011), А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. Турчаниновой «Киндрэт. Кровные братья», О. Кожина «Охота на удачу» (2014), В. В. Орлова «Альтист Данилов», «Шеврикука, Или любовь к привидению».

Рассуждая об образах и реалиях фольклорного мира, Я. Э. Голосовкер обнаруживает, что им характерна «абсолютность качеств и функций. <…> Функция волшебного предмета непрерывна, ибо энергия его неисчерпаема

[987] *Неёлов Е. М.* О жанровом содержании «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов / редкол.: В. Н. Захаров и [др.]. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С.156.
[988] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 33.

(абсолютна) и проявляется, и прекращается она только согласно желанию обладателя этого предмета»[989]. Одна из особенностей фэнтези заключается в том, что часто оно напрямую заимствует фольклорные и мифологические образы, бережно сохраняя не только их изначальную природу, но и форму, которая, в отличие от научной фантастики, оставляет от волшебных предметов только их функцию[990]. В различных субжанрах фэнтези акцентируется внимание на изображении разных фольклорно-мифологических персонажей. К примеру, эпичность, масштабность, свойственная «славянскому» фэнтези, обусловливает необходимость при создании сверхъестественных персонажей часто обращаться к образам «высших» божеств. К примеру, в цикле М. В. Семеновой о Волкодаве представлены образы языческой Троицы: братьев Близнецов и Бога Отца, а в циклах Е. Дворецкой «Весна незнаемая» и «Утренний всадник» фигурирует модификация славянского Велеса – богиня подземных вод Вела[991].

В нарративе городского фэнтези функционирует определенный набор фольклорных персонажей, выбор которых по преимуществу связан с пространством дома:

1. мертвец / призрак,
2. колдун, ведьма,
3. вампир,
4. черт / демон (являющийся исключением из этого ряда, местообитание которого строго не фиксировано).

Человек, являющийся создателем и организатором городского универсума, является причиной тому, что и в указанных фольклорных героях преобладают антропоморфные черты. Эти персонажи могут быть как

[989] *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 30.
[990] См. о научной фантастике подробнее: *Неёлов Е. М.* Фантастический мир как категория… С. 38.
[991] *Афанасьева Е. А.* Новые образы богов как проявление авторской индивидуальности в славянской фэнтези // Ученые записки Петрозаводского гос. университета. № 2 (93). Август, 2008. Серия: Общественные и гуманитарные науки. С. 72–73.

второстепенными фигурами, так и протагонистами, действующими в интересах людей, копирующих поведение человека.

Во-первых, протагонист – терпящая неудачи, нерешительная, подверженная депрессии, несобранная личность, переживающая полную духовную трансформацию при встрече с потусторонними силами. (Как уже было отмечено ранее, протагонист может человеком и не быть. Например, в романе А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой и Н. Турчаниновой «Киндрэт. Кровные братья» в этой роли фигурирует вампир, а в романе В. В. Орлова «Альтист Данилов» функции протагониста выполняет демон, но поведение этих персонажей всецело соответствует модели, принятой в качестве идеальной именно в рамках человеческого общества.)[992]

Во-вторых, мертвец – отрицательный фольклорный персонаж, действия которого почти всегда ориентированы на причинение вреда живым[993]. Мертвецы являются главными героями цикла романов Р. В. Мельникова «Мертвые Братства». В основе сюжета цикла – война кланов оживших покойников, главенствующих над миром живых (называют людей «жильцами»[994]) и активно использующих созданные людьми технические новинки: «Высокие технологии – одна из немногих сфер, в которых «жильцы» <…> превосходят Мертвых Братьев и Сестер. <...> Гибкий мозг современных тинейджеров и молодых специалистов успевает подстраиваться под стремительные изменения цифрового века. А вот сознание, сформировавшееся тысячелетия назад <...> и успевшее изрядно закостенеть, на такое способно не всегда»[995].

[992] *Сафрон Е. А*. Поэтика городского фэнтези. С. 33.
[993] *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М.: Издательство политической литературы, 1989. С. 268
[994] *Мельников Р. В*. Война без победителя. М.: Астрель, 2012. С. 62.
[995] Там же. С. 62–63.

Писатель выстраивает образы «мертвых» в полном соответствии с каноном заложного покойника, который остается в своем теле и «доживает» свое время в мире, существующем в одной плоскости с человеческим[996].

Мирное сосуществование с «жильцами» допустимо только до тех пор, пока тайна оживших мертвецов остается нерушимой: умершие либо превращают живых в себе подобных и принимают в Орден, либо уничтожают, лишая права на перерождение. Однако отметим, что основная агрессия мертвецов обращена не к простым смертным, а к себе подобным[997]: «ликвидировать вычисленных «самцов»-конкурентов, которых <...> ненавидели всеми фибрами своей <...> души»[998].

При обращении к анализу фольклорной традиции подобное поведение легко объяснимо: по замечанию Д. К. Зеленина, такие существа агрессивны по своей природе уже за счет того, что их способ ухода из жизни не был угоден Богу, поэтому им приходится стать пособниками Дьявола и носить в себе частицу Зла[999].

Ранее уже было сказано, что жанровая природа городского фэнтези обусловливает принципы построения внутреннего мира персонажей, т. е. автор акцентирует внимание на изображении мировоззрения жителя современного города. Так, разговор о современной цивилизации не может вестись без обсуждения вопросов гендера. Указанная проблема волнует и персонажей Р. В. Мельникова, ведущих постоянную борьбу и по половому признаку: «Мертвые Сестры принимали в Орден только женщин. И тут дело даже не принципа, а целесообразности. Женскую магию, которой владели Сестры, никогда не освоить мужчине. Даже боевую магию амазонок-“змей”, подпитываемую главным образом ненавистью к сильному полу»[1000].

---

[996] *Зеленин Д. К.* Избранные труды: очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. С. 39–40.
[997] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 34.
[998] *Мельников Р. В.* Война без победителя. С. 67.
[999] *Зеленин Д. К.* Указ. соч. С. 40.
[1000] *Мельников Р. В.* Указ. соч. С. 67.

Изображая магические умения персонажей, разделяемые по гендерному признаку, Р. В. Мельников следует по пути межнациональной фольклорно-мифологической традиции. Так, к примеру, народная магия исландцев подразделялась на женскую – «сейд», основанную на погружении в состояние транса, и мужскую – «гальдр», строящуюся на пении и выкрикивании заклинаний. Обращение к магии чужого пола было недопустимо, т. к. в этом случае в женщине видели конкурента, претендующего на место мужчины – главы семейства, а мужчина, использующий женские практики, преследовался за, пусть и временный, но отказ от собственного пола[1001].

Поведение покойниц в цикле Р. В. Мельникова (использование магии для улучшения внешности, желание постоянно менять половых партнеров, активная деятельность в сфере сексуальных услуг) позволяет определить их в категорию выделенных Е. В. Антошиной «роковых возлюбленных», которым характерны «свобода в выборе объекта любви <...> коварство», а мотивировка поступков обычно объясняется воздействием на них демонических сил[1002]. Изображаемые покойницы ведут себя, как настоящие представительницы постмодернистской эпохи: с одной стороны, их внешность становится политическим инструментом, а интенсифицированная сексуальная привлекательность используется для обретения контроля над нынешними и потенциально возможными половыми партнерами, но, с другой стороны, носитель этой внешности, подвергаемый многочисленным оперативным вмешательствам, утрачивает черты индивидуальности[1003], т. е. частично теряет связь с собственной личностью. Аналогичная ситуация имеет место и в цикле Р. В. Мельникова: умершие героини в интересах

[1001] *Сафрон Е. А.* Традиционные исландские сказки о колдунах: опыт прочтения // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 3. С. 90–92.
[1002] *Антошина Е. В.* «Роковая возлюбленная» в литературе романтизма: к происхождению образа Лолиты в романе В. В. Набокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (73): в 3 ч. Ч. 1. С. 10–11.
[1003] *Алейник Р. М.* Образ человека во французской постмодернистской литературе // Спектр антропологических учений. М.: ИФ РАН, 2006. С. 207.

своего Братства постоянно модифицируют тела, одновременно превращаясь в обезличенных рабынь, живущих ради удовлетворения прихотей своих хозяев[1004].

В-третьих, колдун, согласно фольклорной традиции, обладает одновременно двумя сущностями: человеческой и демонической[1005]. В городском фэнтези протагонист-колдун может быть выходцем из демонического мира, и тогда его чудесная природа обусловлена правом крови, или он обретает сверхъестественный компонент души во время прохождения некой инициации. В свою очередь, инициация проходит с участием другого колдуна или ведьмы (оговоримся, что мы не будем разводить понятия *колдун*, *ведьмак*, *колдунья*, *ведьма* и т. д., поскольку в фольклористике указанные термины либо не разводятся[1006], либо обнаруживают крайне высокий уровень дискуссионности.) В противоположность славянскому фэнтези, где присутствует фольклорный мотив передачи силы колдуном неофиту перед смертью[1007], в городском фэнтези ученик получает дар от живого мага или ведьмы, которые либо хотят воспитать себе смену, либо приобрести помощников, между которыми можно временно распределить собственную силу. (Такого ученика можно сопоставить с фольклорным волшебным помощником, которому, чтобы перейти на уровень полноценного мага, нужно сначала пройти многочисленные испытания.)[1008]

Славяне верили, что если нанести ведьме травму, то она потеряет силу[1009]. Аналогичных представлений придерживается в своем романе «Трудно быть ведьмой» А. Билевская: колдунья обманным путем заставляет

[1004] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 35.
[1005] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. С. 384.
[1006] *Афанасьев А. Н.* Ведун и ведьма // Комета: учено-литературный альманах. Москва, 1851. С. 87–164; *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Т. 2: Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2000. С. 8.; *Максимов С. В.* Ведьма // С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1903. С. 136.
[1007] См. историю колдуна Егоши из романа О. А. Григорьевой «Колдун».
[1008] *Сафрон Е. А.* Указ. соч. С. 35.
[1009] *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза. С. 44.

девушек прийти к себе домой с целью тайком передать им часть своего дара, однако они сопротивляются чужому воздействию («ведьма шарила руками у меня в мозгу, пытаясь что-то нащупать там и вырвать. Я твердо знала – как только ей это удастся, я умру»[1010]), толкают ведьму на этажерку с магическими снадобьями и убегают. Из-за последствий падения ведьма утрачивает большую часть силы. В финале произведения подруги уничтожают ведьму окончательно. В мифе, а затем и в фольклоре распространен сюжет о противоборстве ученика и учителя, обычно заканчивающемся смертью. (Вспомним английскую и французскую сказку «Ученик чародея», чешскую «Колдун», белорусскую «Отдай то, чего дома не оставил» и т. д.) Перед нами традиционный конфликт поколений: получивший сакральные знания неофит стремится прямо (или подсознательно) избавиться от учителя, который теперь переходит в статус прямого конкурента[1011].

Наиболее показательным представляется нам образ протагониста в романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов» – ростовский некромант Егор Киреев, держащий маленький книжный магазинчик и одновременно принимающий заказы на нейтрализацию восставших из могил покойников: «Хозяин букинистической лавки “Погребок Аль-Хазреда”, был дизайнером-полиграфистом согласно ламинированному университетскому диплому и – некромантом высшей категории, если верить покрытому огненными словесами пергаменту, подписанному Темным магом Тасканом»[1012].

Принято считать, что некромантия (от греч. νεκρός – «мертвый» и μαντεία – «прорицание») представляет собой гадание, связанное с контактом с представителями мира мертвых[1013]. Автор романа прекрасно осведомлен об истории этого понятия, что и демонстрирует на страницах

[1010] *Билевская А.* Трудно быть ведьмой. С. 23.
[1011] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 37.
[1012] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С.23 – 24.
[1013] Necromancy [Электронный ресурс] // Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (11th ed.). URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/necromancy (дата обращения: 1.06.2021).

своего произведения: «Осуждаемый всеми мировыми религиями вид гадания, предполагающий вызов духов умерших с целью получить от них информацию о грядущих событиях. В основе данной практики лежит уверенность, что мертвые обладают особым могуществом и могут покровительствовать живым. В Древней Греции некроманты, впав в транс, вызывали духов в святилищах Аида и Персефоны. Святилища эти обычно строились в сакральных местах, казавшихся людям близкими к подземному миру – пещерах, ущельях, вблизи горячих минеральных источников»[1014].

Отметим, что термин *некромантия* понимается прозаиком достаточно широко: в романе речь идет о человеке, который может поднимать мертвецов из могил, использовать их энергию, лечить болезни, создавать «некросомнамбул» – с помощью магии временно превращать людей в зомби: «…взгляд панка скользнул по *аппетитным* алым брызгам на подоконнике. <…> – Плоооть! – взревел псих и бросился на девушку. Измазанные красным оскаленные зубы стремительно приближались»[1015]; «Он тебя заколдовал. Ты превратилась в зомби»[1016].

Достаточно часто герой городского фэнтези становится колдуном / ведьмой не по желанию, но в результате стечения обстоятельств, а его обучение магии происходит стихийно или с помощью самообразования. В качестве примера обратимся к сэру Максу из цикла «Лабиринты Ехо» М. Фрая, который, переселившись из мира Земли в мир Ехо, моментально начинает спонтанно овладевать новыми магическими умениями. Подобная ситуация имеет место и в романе «Трудно быть ведьмой» А. Билевской: ее героини, привлеченные объявлением в газете, приходят к настоящей колдунье, которая хотела отобрать у них тела, но вместо этого случайно получают от нее магические способности. Ведьма терпит неудачу, а

[1014] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 25.
[1015] Там же. С. 219.
[1016] Там же. С. 285.

девушкам достается еще и учебник по магии, который они с легкостью осваивают самостоятельно.

Для совершения магических операций колдуны и ведьмы пользуются *артефактами* – специально изготовленными предметами, обладающими особой силой, которая в разы повышает уровень магических способностей своего обладателя, благодаря чему он может разными способами воздействовать, путешествовать во времени и пространстве[1017]. Заметим, что с точки зрения выполняемых функций артефакт соответствует волшебному предмету из фольклорной сказки: «Представление силы невидимым существом есть дальнейший шаг на пути к созданию понятия силы, т. е. к потере образа и замене его понятием. Так создается концепция колец и других предметов, из которых можно вызвать духа. <…> Сила откреплена от предмета и вновь прикреплена уже к любом предмету, внешне не представляющему никаких признаков этой силы. Это и есть «волшебный предмет»[1018].

Фольклорная традиция подразумевает, что колдуны и ведьмы дают некое подобие обета безбрачия. Согласно точке зрения М. Элиаде, подобное табу связано с необходимостью «инициационного бракосочетания» с духом, союз с которым дает доступ к новому уровню сверхъестественных способностей[1019]. Эта мысль со всей очевидностью воплощена в романе «Трудно быть ведьмой»: «У нас детородный возраст тот же, что и у обычных людей. То есть до семидесяти ты успеешь выйти замуж, нарожать детей, похоронить их и мужа – и еще лет шестьсот остается на нормальную деятельность. <…> Правда, именно первые полвека жизни самые важные для обучения. <…> Через какие-то двадцать лет дочь повзрослеет, а муж

[1017] *Дьяконова Е. С.* Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези [Электронный ресурс] // Вестник ИГЛУ. 2008. № 1 (1) URL: https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-edinogo-prostranstva-hudozhestvennogo-anomalnogo-mira-v-proizvedeniyah-zhanra-fentezi (дата обращения: 27.02.2020).
[1018] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 165.
[1019] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 226.

постареет. Ради двадцати лет перечеркнуть все будущее, веками думать об упущенных возможностях? <…> Кому нужна ученица, которая ставит во главу угла свои сиюминутные эгоистические интересы?»[1020]

В отдельных случаях указанный мотив может фигурировать в тексте в редуцированном виде: герои пытаются обрести вторую половину, но по разным причинам не добиваются успеха, либо достигают задуманного только после многочисленных неудач. Например, ведьма Евдокия-Евгения из романа Л. А. Романовской «Вторая смена» десятилетиями пребывает в депрессии по поводу гибели во Второй мировой войне своего первого мужа Александра. Ее также убили, но колдовская природа дала ей шанс на воскрешение, однако Евгения страдает от комплекса вины перед погибшим супругом за то, что она не смогла последовать за ним в загробный мир. По ходу развития сюжета в начале XXI века сообщество колдунов заставляет ее взять на обучение ее же любовника Артема из числа смертных в наказание за то, что тот оказался охотником на ведьм. Герои заключают фиктивный брак, но Евгению беспокоят сомнения, продолжает ли Артем испытывать к ней искренние чувства, или теперь она полностью перешла в разряд временного педагога-руководителя. Пройдя через многочисленные испытания, пара понимает, что они действительно любят друг друга, но мотив роковой судьбы определяет их дальнейший путь: сын Евгении и Артема, рождение которого должно было стать основой гармоничного развития семьи, оказывается умственно отсталым.

Сходная ситуация разворачивается в жизни Макса из цикла «Лабиринты Ехо» М. Фрая: по воле рока герой вынужден внезапно прекратить отношения со своей коллегой леди Меламори Блимм. Влюбленные пытаются найти утешение с другими партнерами, и только

[1020] *Билевская А.* Трудно быть ведьмой. С. 285.

через много лет судьба поворачивается так, что они получают разрешение на восстановление утраченного союза[1021].

Вампиры регулярно становится героями городского фэнтези, поэтому нам, как и фантастоведу В. Н. Сазоновой[1022], представляется уместным говорить о романах о вампирах как об отдельной самостоятельной разновидности субжанра городского фэнтези[1023].

Под романами о вампирах будут иметься в виду тексты, в которых эти сверхъестественные существа являются главными героями, а люди относятся к категории второстепенных персонажей; действие происходит в современном городе (возможно, с отдельными экскурсами в прошлое). Наиболее показателен в этом отношении, на наш взгляд, роман «Киндрэт. Кровные братья», созданный триадой авторов, – А. Ю. Пеховым, Н. В. Турчаниновой, Е. А. Бычковой.

Если ранее у А. К. Толстого вампиры изображались как исключительно отрицательные персонажи, о чем мы писали в первой главе, то теперь ситуация несколько меняется: наряду с бескомпромиссными и жестокими злодеями изображаются и вампиры, которые готовы пожертвовать собой ради людей.

Как и в случае с циклом «Мертвые братья» Р. В. Мельникова, в цикле «Киндрэт» взаимоотношения вампиров определяются постоянным стремлением к власти.

Тема власти здесь тесно связана с мотивом *политической интриги*: жизнь вампиров регулируется клановой системой, которая существует ради удовлетворения постоянного желания доминировать над прочими соплеменниками, но из-за равенства сил они не могут начать открытую войну, т. к. тогда все живущие вампиры будут полностью истреблены.

[1021] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 37–38.

[1022] *Сазонова З. Н.* Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник ННГУ им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1–2. С. 269.

1023 *Сафрон Е. А.* Тема власти в романе А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. В. Турчаниновой «Киндрэт. Кровные братья» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2020. № 8. С.17.

В качестве места проживания вампиры выбирают Москву, и это связано не только с тем, что единичные убийства в огромном мегаполисе обычно не попадают в сферу внимания общественности, но также с их желанием доминировать в городе, который уже сам по себе символизирует власть.

Мифологизация власти вампиров детерминирована их особым происхождением: они созданы, чтобы управлять. Вампир в функциональном плане уподобляется божеству: он осуществляет контроль над качеством человеческой жизни и берет на себя право решать вопрос о целесообразности ее продолжения. Так возникает фигура вампира-антагониста, который руководствуется правилом[1024]: «Люди нужны нам для еды. <…> Свежее употребляем в пищу, протухшее выбрасываем»[1025], которое лишает человека вообще какого-либо выбора.

Противоположное мировоззрение определяет поведение протагониста – вампира Дарэла Эрикссона. Перед читателем предстает эмпат и телепат, который не только не противопоставляет себя людям, но готов ради них пожертвовать собой (и в этом он вполне сопоставим с членами семьи Каленов из «Сумерек» Ст. Майер). Большинство вампиров выступают против Дарэла: умение читать чужие мысли дает ему возможность заблаговременно получать информацию о предполагаемых интригах, из-за чего на него постоянно нападают и пытаются уничтожить. Стремление избавиться от героя – всего лишь один из многих примеров притеснения, осуществляемого сверхъестественными персонажами «Киндрэт»: авторы *демифилогизируют* образы вампиров-властителей, которые постоянно угнетают и эксплуатируют своих же собратьев – подопечных и подчиненных[1026].

[1024] *Сафрон Е. А.* Тема власти в романе А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой… С. 18.
[1025] *Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н.* Киндрэт. Кровные братья. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2007. С. 63.
[1026] *Сафрон Е. А.* Указ. соч. С. 18.

Себя герои характеризуют как «враги рода человеческого»[1027]. Отметим, что так обычно называют дьявола, одно из имен которого – Сатана – означает «противник, противодействующий», т. е. вампиры позиционируют себя как высшее олицетворение Зла. С другой стороны, внутри кланов имеется и официальное самоназвание – «киндрэт» (от английского kin – «кровные родственники» и dratted – «проклятые»[1028], т. е. само название книги связано с мотивом *семейного проклятья*. Еще одна версия интерпретации слова «киндрэт»: kind – «вид», rat – «крыса», «истребитель крыс»[1029], связана со средневековой легендой о гамельнском крысолове (о которой мы уже говорили в рамках анализа рассказа А. Грина «Крысолов»).

Демифологизация власти вампиров реализовывается писателями в том числе и через описание характеров этих персонажей. К примеру, им свойственны:

1. Порочность: извращенная сексуальность, жестокое обращение с людьми и со слугами из числа своих собратьев. Их поведение сформировано вседозволенностью, поэтому в нем доминируют всякого рода крайности: они бессмертны, поэтому считают себя хозяевами мира, в то же время обладают способностью к мгновенной регенерации, благодаря чему относятся к жизни как к игре и не занимаются анализом последствий собственных поступков. Подобный тип поведения характерен постмодернистскому «человеку всевозможному – существу, которое может заняться каннибализмом и написать “критику чистого разума”», «гениальному каннибалу, добродетельному скоту, прекраснейшему из уродов»[1030].
2. Безразличие: неисчерпаемые возможности вечной жизни делают вампиров выразителями «усталости», свойственной представителям

[1027] *Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н.* Киндрэт. Кровные братья. С. 253.
[1028] Там же. С. 404.
[1029] Там же.
[1030] *Якимович А.* Пансион Мадам Гайар, или Безумие разума: проблема тоталитаризма в конце XX века // Иностр. лит. 1992. № 4. С. 227.

постмодернистской эпохи, утратившим интерес к жизни и нашедшим утешение в попытке захватить власть над прочими своими собратьями.

3. Зависть: даже самим себе вампиры боятся признаться в том, что мечтают снова стать людьми, вернуть былую радость жизни и свободу, т. к. они должны полностью подчиняться тем, кто их обратил. Завидующие людям вампиры неосознанно травестируют человеческие взаимоотношения: называют чайлдами новообращенных (от английского child – «ребенок») и воспринимают их как приемных детей, с той лишь разницей, что на настоящие, глубокие родительские чувства оказываются неспособными, т. к. не готовы пожертвовать собой ради жизни следующего поколения: «Еще одно потерянное дитя. Скольких Фелиция пережила и скольких еще переживет!»[1031].

Мотив *одаренности* как один из составляющих образа вампира трансформируется в мотив *мумификации*. Так, клан Фэриартос, олицетворяющий красоту вампиров «пожирал привлекательных, талантливых людей. Он хотел сохранить красоту и гениальность. <...> Законсервировать волшебную искру, загорающуюся в душе художника, залить воском боль, рождающуюся в сердце актера. <...> Они не знали, что это невозможно. С годами ощущения и эмоции притупляются. А тысячелетия жизни убивают все чувства. Душа становится холодной. Не способной гореть»[1032].

К Фэриартос присоединились такие великие певцы, как Элвис Пресли, Фредди Меркьюри, но, несмотря на то, что последнему обращение в вампира помогло излечиться от смертельной болезни, ни тот ни другой больше никогда не пели, т. е. в прямом смысле «умерли» для мира искусства.

Итак, несмотря на то, что изображаемые герои – не люди, а вампиры, их общество организовано по стандартной для человечества схеме:

[1031] *Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н.* Киндрэт. Кровные братья. С. 282.
[1032] Там же. С. 83.

всесильные правители пытаются поработить себе подобных, а им противопоставлен протагонист-гуманист, который лично к власти не стремится вообще. Опровергая постулат Д. Хапаевой, согласно которому образ современного вампира соответствует статусу супергероя, стоящего выше любого смертного[1033], в «Киндрэт» мы наблюдаем строго противоположную ситуацию: не смертный восхищается вампиром, но вампир готов преклониться перед человеком. Так, главный герой платонически влюбляется в человеческого подростка по имени Лориан. В свою очередь, когда кланы-соперники обращают Лориана в вампира, лучший друг Дарэла Кристоф, рискуя собственной жизнью, проводит ради мальчика ритуал и снова делает его человеком.

В финале романа репрезентована картина мира, близкая к фольклорной сказке, изображающей «весь мир большой Семьей», в котором все существа, живущие по законам нравственности, являются друг другу родственниками[1034].

Демон по имени Владимир Данилов – главный герой романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» – является типичным персонажем городского фэнтези – представитель мира искусства, музыкант, не стремящийся ни к славе, ни к борьбе с обстоятельствами. По словам Г. К. Якушевой, Данилова можно отнести к категории антифаустовских героев, т. к. он обладает чудесными способностями, но применяет их только, чтобы достать голландское пиво или закуски из железнодорожного буфета[1035]. С нашей точки зрения, Данилов также представляет собой вариацию образа гоголевского маленького человека – типичного персонажа текстов, содержащих компоненты поэтики городского

[1033] *Хапаева Д.* Вампир – герой нашего времени // НЛО. 2001. № 109. С. 46.
[1034] *Неёлов Е. М.* От волшебной сказки к литературе: фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н. В. Федорова о воскрешении // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 268.
[1035] *Якушева Г. В.* Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века // Гете в русской культуре XX века / Под ред. Г. В. Якушевой; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. 2-е изд., доп. М.: Наука, 2004. С. 19.

фэнтези (Лугин из повести М. Ю. Лермонтова «Штосс», протагонист «Крысолова» А. Грина)[1036].

Однако, несмотря на мечты о тихой жизни со своей возлюбленной, герой постоянно оказывается вовлеченным в различного рода приключения и авантюры: играет симфонию ранее неизвестного композитора Переслегина, стоит вместо своей бывшей жены Клавдии в очереди к «хлопобудам» («Научно-инициативная группа хлопот о будущем»), помогает ей украсть лаву вулкана Шивелуч, в надежде, что из нее вырастут алмазы; а также инициирует и свои собственные: вызывает на дуэль бывшего приятеля Кармадона, нарушает запрет и навещает отца на Юпитере, подглядывает за Синим Быком, держащим на себе Девять Слоев (мир, в котором живут герои романа), и даже чешет ему спину.

Несмотря на очевидную близость Данилова с образом маленького человека Н. В. Гоголя, герой проявляет качества, свойственные герою куртуазного романа. Отметим, что в романе В. В. Орлова, как и в традиционном рыцарском романе, одной из доминирующих тем является тема любви. По мнению Е. М. Мелетинского, в такой литературе «любовь и подвиги часто выступают в амбивалентных отношениях, ибо любовь может отвлекать от подвигов, но может и должна вдохновлять их»[1037]. Данилов совершает скромные, но «подвиги»: один на музыкальном поприще – исполняет новаторскую симфонию никому неизвестного ранее композитора Переслегина, а после выступает и с собственным сочинением, и в этих обстоятельствах чувства к Наташе отвлекают его от музыки; другой, когда вызывает из-за девушки своего лицейского приятеля Кармадона на дуэль: «Дольше всего обсуждали вид оружия. Поединок мог быть словесный, на шпагах, на кулаках, на пистолетах, на картах, на карабинах, случались

[1036] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж. 2017. № 1. С. 61.
[1037] *Мелетинский Е. М.* Средневековый рыцарский роман: Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 30.

поединки, когда противники швыряли друг в друга камни, овощи. Данилов с Кармадоном уговорились вести поединок из ракетных установок средней мощности с радиусом действия до шестисот километров. Огневые рубежи секунданты обязаны были начертить мелом в пустынном месте, подальше от Земли»[1038].

Можно предположить, что подобный сюжетный ход представляет собой модификацию мотива *поединка за сердце прекрасной дамы*, зародившегося еще в рамках мифа (речь идет о концепции «основного мифа», согласно которой в противоборство вступают боги-антагонисты: небесный властитель, бог-громовержец и хтонический бог, хозяин «нижнего» мира, а поводом для конфликта является женское божество[1039].) и особенно широко распространившегося как раз в эпоху бытования куртуазных романов.

Будучи типичным героем фэнтези, Данилов не просто соблюдает кодекс чести, но все его поступки по-настоящему проникнуты любовью к людям[1040]. Этот факт очевиден даже самым суровым критикам романа: несмотря на то, что демонические силы похищают у Данилова уникальный альт работы Альбани, «обостренный любовью и милосердием талант Данилова исторгает и из обычного инструмента небывалые доселе магические звуки»[1041].

По мнению Л. А. Аннинского, «альтист Данилов – один из добрейших героев современной литературы»[1042]: «чувство ненависти к человечеству то и дело вызывало у Данилова колики в желудке и возле желчного пузыря. Однако Данилов не требовал у лекарей справок об освобождении, а хотел преодолеть себя и, выполняя курсовые работы, со рвением стажировался

[1038] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 226–227.
[1039] *Иванов Вяч. Вс.*, *Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие системы: (Древний период). М.: Наука,1965. С. 21.
[1040] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». С. 59.
[1041] *Якушева Г. В.* Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века. С. 20.
[1042] *Аннинский Л. А.* Над грешною землей. «Альтист Данилов» Владимира Орлова // Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М.: Советский писатель, 1989. С. 153.

в группах, готовивших землетрясение, стихийные бедствия и ограбления банков. Кое-чему научился, но в животе кололо все сильнее и к горлу что-то подступало. В ограблениях он был еще хорош, а вот из кратеров в окружающую среду мало выбрасывал пеплу и камней. А преподаватель труда даже пригрозил Данилову отправить его на практику в столовые города Саранска вместе с юными тугоухими демонами портить там салаты и вторые блюда»[1043].

Несмотря на могущество Данилова, демоны привлекают его к суду за гуманистическое поведение и за то, что он сам начинает вести себя, как человек. Его хотят приговорить к смертной казни, но в итоге даруют жизнь. В качестве наказания над ним прикрепляют невидимую люстру, которая раздавит Данилова, если он будет и далее помогать людям.

Принципиально важную роль в структуре городского фэнтези играет и **протагонист-человек.** Повествование в жанре фэнтези обычно строится вокруг образа главного героя – смелого воина, отстаивающего идеалы справедливости с помощью меча и магии[1044]. Протагонист фэнтези является наследником культурного героя мифа, который «отмечен идеологическим синкретизмом, и от него лежит путь к богу творцу»[1045], т. е. является собирательным образом, представляющим собой народный идеал[1046].

Однако в городском фэнтези принцип организации главного героя очевидно сложнее. Наследуя романтическую традицию, городское фэнтези использует ее элементы, в том числе и в качестве инструментария для построения образа главного героя. В романтизме центральный персонаж характеризовался «особым родом превосходства», который выражался в «способности пережить определенный духовный процесс – процесс отчуждения, с более или менее повторяющимися типическими стадиями

[1043] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 33.
[1044] *Афанасьева Е. А.* Эволюция сказочного героя в романе Ю. Никитина «Трое из леса»// Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы. Санкт-Петербург, 2007. С. 196.
[1045] *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. С. 9.
[1046] *Афанасьева Е. А.* Указ. соч. С. 196.

(наивно-гармонические отношения вначале, разрыв с обществом, бегство и т. д.)» и «двузначен в моральном смысле»[1047]. Герои городского фэнтези также часто совершают этически амбивалентные поступки. Антон Городецкий из цикла «Дозоры» С. В. Лукьяненко вмешивается в сознание людей, Клавдий Старж из «Ведьминого века» М. и С. Дяченко скрывает свою утонувшую возлюбленную, которая вернулась опасной для общества навкой, Герман из «Охоты на удачу» О. И. Кожина не оправдывает надежды своих родителей и после школы даже не пытается поступить в вуз. Особенный интерес в этом отношении представляет Егор Киреев из «Пастыря мертвецов» А. В. Вильгоцкого, т. к. в силу принадлежности к Темным магам, герой наводит порчу («– Враги есть? <…> Могу помочь извести»[1048]), совершает с помощью своих слуг убийства из мести: «– Что за черт? – вскинулся Смагин, когда лежавшая на пассажирском сидении кукла вдруг превратилась в светловолосую десятилетнюю девочку.

– Черт как черт. – Олеся пожала худенькими плечиками, открыла полный острых зубов рот и вцепилась сидевшему за рулем мужчине в горло»[1049], пьет человеческую кровь:

«Немалая часть Темной братии нередко использовала кровь – в том числе и человеческую – для совершения разнообразных ритуалов, а кое-кто и питался ею. Егор, которому по роду занятий приходилось практиковать подобное, не был в восторге от вкуса крови. Однако же мистический смысл употребления напоминавших ему кровь напитков был некроманту безмерно приятен»[1050].

[1047] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: Рос. Гос. гуманит. ун-т, 2007. С. 480–481.
[1048] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 20.
[1049] Там же. С. 21.
[1050] Там же. 67.

Вместе с тем А. В. Вильгоцкий подчеркивает, что его герой – не выходец из потустороннего мира, а человек, «обладающий вполне человеческими потребностями, слабостями и пороками»[1051].

Для выхода на уровень соответствия эталону герой фэнтези должен пройти инициацию, суть которой заключается в избавлении от личностных недостатков и ликвидации комплекса «не подающего надежд», характерного герою в начале фольклорной волшебной сказки[1052]. (К примеру, чтобы стать господами мира, протагонисты романа Ю. Никитина «Трое из леса» должны сначала избавиться от лени, безынициативности и нежелания учиться.) Немаловажной составляющей трансформации такого героя является получение физической и магической силы, которую он впоследствии применит в сражениях с врагами[1053].

В начале текста, относящегося к городскому фэнтези, также можно встретить «не подающего надежд» героя, однако соотношение силы и слабости в этом случае принципиально иное: одинокий, находящийся в депрессии, стоящий буквально на грани распада личности герой, живет, погруженный в свои фантазии, но ему не нужно бороться с имеющимися у него качествами, наоборот, именно они и становятся отправной точкой для совершения с персонажем чудесной трансформации, а сама инициация проходит незаметно, как будто сама по себе[1054].

Например, протагонист М. Фрая из «Лабиринтов Ехо» всю жизнь мучается от бессонницы, поэтому вынужден спать в дневное время, что отрицательно сказывается на его деятельности в профессиональной сфере и взаимоотношениях с людьми: «Я не мог спать по ночам. <...> Зато прекрасно спал по утрам, в то время суток, когда, собственно, и происходит распределение удачи. <…>

[1051] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 26.
[1052] *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. С. 179.
[1053] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 43.
[1054] Там же.

Мои воспоминания детства – это воспоминания <...> о времени, проведенном под одеялом, долгих часах, безнадежно испорченных тщетными попытками заснуть. <...> И мучительные пробуждения по утрам, вскоре после того, как наконец удалось заснуть. Разумеется, школу, ради посещения которой мне приходилось так издеваться над собой, я возненавидел. <…> Со временем <...> моя привычка, препятствующая гармоничному слиянию с обществом, усугублялась <…> я окончательно убедился, что такой неисправимой “сове”, как я, ничего не светит в этом мире, принадлежащем “жаворонкам”»[1055]. Тем не менее, именно во сне герой получает приглашение устроиться на работу в другом мире, в котором становится магом и блюстителем закона.

Только что окончивший школу Гера Воронцов из романа О. Кожина «Охота на удачу» с первых же страниц демонстрирует «недостойное настоящего пацана поведение»[1056]. Его жизненный статус, обозначенный в начале романа, носит лиминальный характер: «Болтается не пришей кобыле хвост. И ладно бы был не хватающим звезд с неба балбесом, но ведь ни единой тройки в аттестате! Без шести пятерок красный табель! Весь последний год школы Гера строил серьезные, далеко идущие планы: уехать из Сумеречий в большой, кипящий жизнью город, чтобы стать хирургом, учителем или писателем. В воображении он не только поступал в университет, но и с блеском его заканчивал. <…> После выпускного Герка внезапно впал в ступор: время пришло, но “судьбоносный выбор” оказался не сделан»[1057].

Герман также не может строить отношения с девушками: «С противоположным полом, не только со сверстницами, но даже с наглыми

[1055] *Фрай М.* Чужак. С. 11.
[1056] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 6.
[1057] Там же. С. 24.

восьмиклассницами Гера чувствовал себя беспомощным, точно белая мышь рядом с обманчиво ленивым питоном»[1058].

Успешно справляясь с многочисленными испытаниями, герой получает магические способности и преодолевает все свои юношеские страхи. В финале он добровольно отказывается от чудесного артефакта – волшебной монетки, дававшей ему удачу во всех делах, потому что теперь осознает, что перешел на новую ступень развития личности, когда только уверенность в себе может гарантировать настоящий успех.

Ю. В. Манн справедливо обращал внимание на то, что русский романтический герой не находится в конфликте с окружающими в столь высокой степени, как персонаж западноевропейского романтизма; наоборот, он часто мечтает об усилении степени отчуждения, которая на данный момент ему недоступна[1059]. Протагонист современного отечественного городского фэнтези, воплощая отдельные черты романтического персонажа, скорее, страдает от своей инаковости и, подобно герою фольклорной волшебной сказки, стремится к обретению гармонии в любви и/или в семейных ценностях (большинство волшебных сказок, кстати, заканчивается упоминанием свадьбы главного героя). В качестве иллюстрации к данному утверждению можно упомянуть Антона Самарина из романа «Уцелевшие» М. Гелприна и Ю. Гофри, который, пережив смерть жены, мечтает не только отомстить убившим ее демонам, но и по прошествии определенного времени создать новые крепкие отношения с другой женщиной. Аналогичная ситуация представлена и в романе Л. А. Романовской «Вторая смена»: потеряв мужа во время Второй мировой войны, ведьма Александра снова находит в себе силы завести семью и взять на воспитание дочь казненной коллеги.

[1058] *Кожин О.* Охота на удачу. С. 25.
[1059] *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма С. 128.

Подводя итог, подчеркнем следующее: А. В. Вильгоцкий, О. Кожин, М. Фрай, М. и С. Дьяченко, С. В. Лукьяненко, проводя героев-протагонистов через бесконечные преграды, дают им возможность перейти на новый уровень развития личности. Антагонисты же в городском фэнтези представляют потусторонний мир. Писатели изображают их в духе фольклорно-мифологической традиции, согласно которой персонаж является схемой, статичным носителем конкретной функции, поэтому у таких героев нет шанса на «перевоспитание»[1060].

3.4 Специфика репрезентации карнавального начала в городском фэнтези

Городскому фэнтези свойственны проявления карнавализации[1061], что особенно ярко обнаруживается в произведениях, содержащих юмористические и сатирические элементы (в качестве примера рассмотрим повести М. Фрая из цикла «Лабиринты Ехо», романы В. В. Орлова из цикла «Останкинские истории», а также роман Е. Ю. Лукина «Алая аура протопарторга» (2000) из цикла «Лыцк, Баклужино, Суслов». Евгений Юрьевич Лукин (род. 1950) (о М. Фрае и о В. В. Орлове уже было сказано ранее) – филолог по образованию, фантаст-прозаик, поэт-песенник, начинавший свой творческий путь совместно с супругой Любовью Лукиной, однако после ее смерти в 1992 г. пишет один. Прославился, прежде всего, как автор юмористического фэнтези[1062].

Сам факт карнавализации определяется хронотопом субжанра: город, чаще всего современник самого автора, заставляет фантастическое скрываться под маской обыденности. Например, в уже упомянутом романе Е. Ю. Лукина представители славянской фольклорно-мифологической

[1060] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С.45.
[1061] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 1. С. 60.
[1062] *Пивоварова О.* Политические утопии в современной отечественной фантастике [Электронный ресурс]. URL: http://www.zapredelie.org/new-bsa/library/helga/article/polit_utop.html (дата обращения: 26.05.2021).

традиции вынуждены подстраиваться под политический строй, напоминающий события, имевшие место при распаде СССР: «По слухам Анчутке [домовому] было известно, что беженцев из Лыцка баклужинские домовые не жалуют, но зато и побаиваются. Лыцкая группировка домовых контролировала почти два района столицы и часть Чумахлы, не гнушаясь вступать в сговор с домовладельцами и помогая им вытрясать квартплату из жильцов»[1063]. Или: «Пограничник с угрюмым сопением изучал в свете фонарика сорванный с дерева нежный молодой листок.

– Справка об освобождении?.. Мало того, что рецидивист, так еще и шпионов переправляешь?.. <…> Листва осины сбивчиво забормотала. Пограничник выслушал древесный лепет с недоверием. Тем временем через кустарник проломился еще один пятнистый в бронежилете и, кинув быстрый взгляд в сторону товарища, *проверяющего документы* (курсив мой. – Е. С.), устремился к берегу»[1064].

Вместе с тем подчеркнем, что городское фэнтези относится к массовой литературе, которая, по словам М. А. Черняк, есть «литература для интеллигентного читателя, который обращается к ней для отдыха, осознавая место читаемых текстов в литературном процессе и при этом нередко иронически относясь и к автору, и к самому себе»[1065].

М. А. Загибалова говорит о карнавале как о празднике, приуроченном к смене сезонов, который представляет собой один из «обрядов перехода»[1066], функционирующий в рамках пограничности, свойственной как современной культуре вообще[1067], так и художественному миру городского фэнтези в частности. Согласно М. М. Бахтину, «карнавал не созерцают – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. <...> Карнавал носит

[1063] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. С. 71.
[1064] Там же. С. 56.
[1065] *Черняк М. А.* Современная отечественная массовая литература как территория новых смыслов // Культ-товары : массовая литература современной России между буквой и цифрой: сборник научных статей / Под ред. М. А. Черняк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 6.
[1066] *Загибалова М. А.* Особенности культурного развития современности: феномен карнавализации // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 32.
[1067] Там же.

вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, к которому все причастны»[1068], поэтому не только город, но весь мир погружается в карнавал, как, например, в «Лабиринтах Ехо» М. Фрая герои играючи меняют облик, преодолевают границы между сном и реальностью[1069].

Согласно известной концепции М. М. Бахтина, смеховая культура состоит из обрядово-зрелищных форм; словесных произведений; фамильярной речи[1070]. Все эти тенденции можно проследить и в городском фэнтези.

Обрядово-зрелищные формы. Участник карнавала переодевается, впадает в крайности и пересекает все существующие границы. Например, переодеваются герои «Альтиста Данилова», «Шеврикуки» В. В. Орлова и повестей М. Фрая. Они надевают странную, по мнению обывателей, одежду даже в повседневной жизни: «Да пусть ходит в жару в фетровых бурках, кого в Москве удивишь прихотями манер и вкусов [?]»[1071]. Или: «Круглыми глазами из-под очков Ростовцев поглядывал на Данилова, будто исследователь-натуралист. На голове его был черный котелок, каких уже лет восемьдесят не видели на Сретенке, в руке Ростовцев держал дорогую трость с желтой костяной ручкой, увенчанной фигуркой двугорбого верблюда-бактриана, а на левом боку его, там, где военные люди должны были бы иметь кобуру с пистолетом Макарова, прямо поверх пальто висел на ремне метровый турецкий кальян»[1072]. Или: «На сапоги я залюбовался особо: их носки изображали стилизованные морды зубастых драконоподобных зверюг, а черные голенища были усеяны крошечными колокольчиками желтого

[1068] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 12.
[1069] *Осьмухина О.Ю., Князева А.А.* Мениппейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // Филология и культура. Philology and Culture. Казань, 2019. №1 (55). С. 190–195.
[1070] *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 9.
[1071] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 131.
[1072] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 251.

металла. Конечно, у себя на родине я никогда бы не стал обуваться в нечто подобное, но здесь, в Exo, это было самое то»[1073].

Нередко «подмена личины», пародийность прослеживается и в батальных сценах. Например, в «Шеврикуке…» домовые выходят в бой с кухонной утварью вместо оружия: «Кочергой. Или скалкой. Или даже стиральной доской. <...> Мечей-то, конечно, у домовых не водилось»[1074]. Не менее показательной в этом отношении является сцена дуэли демона Данилова со своим лицейским приятелем демоном Кармадоном из романа В. В. Орлова «Альтист Данилов», о которой мы уже писали ранее.

Мотив *переодевания*, *подмены личины* достигает своего апогея в связи с образом Александры Совокупеевой (особо отметим «говорящий» характер ее фамилии) из «Шеврикуки…» В. В. Орлова. Девушка переодевается в привидение вместо музыковеда Елены Клементьевой, которая в последний момент отказалась играть роль призрака (на эту роль она была приглашена из-за сильной худобы и природной бледности). Подразумевалось, что девушка, одетая в привидение должна было привлечь внимание потенциальных иностранных инвесторов, пришедших смотреть особняк на Покровке. Согласно городской легенде, здесь действительно обитало привидение, но оно могло и не появиться перед гостями, поэтому местная администрация хотела подстраховаться[1075]: «Проявился в клочьях тумана и наряд, назначенный привидению для ночной прогулки <...> пеньюар и явно из нынешних магазинов <...> исторический корсет под пеньюаром <...> и ватные валики – эти для пышности. Лиловый, надо полагать, исторический парик был увенчан шишаком Минервы. Хороша стояла Совокупеева, хороша!»[1076].

[1073] *Фрай М.* Чужак. С. 207.
[1074] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 64.
[1075] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука, или Любовь к привидению» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2019. № 2. С. 55.
[1076] *Орлов В. В.* Указ. соч. С. 166.

Променад в костюме призрака заканчивается для Совокупеевой неудачно: на нее нападает настоящее привидение — Дуняша, наперсница наследницы рода, проживавшего ранее в этом особняке. Постепенно в драку Дуняши и Совокупеевой вовлекаются и зрители, т. е. происходит слияние карнавала и баталии[1077].

«Смена личины», перемещение местами «верха и низа» присутствует и в жизни протагониста романа — двухстолбового домового Шеврикуки. Домовой обитает в Москве, но тем не менее выполняет функции, закрепленные за ним в народной традиции[1078]: он приписан к дому № 14 по 5-й Ново-Останкинской улице и отвечает за комфортное проживание жителей двух подъездов. На протяжении всего романа Шеврикука ведет себя как трикстер[1079], «парадоксально соединяющий черты культурного героя и эгоистичного шута»[1080], медиатора между двумя противоположными социальными полюсами, в итоге снимающего все противоречия и ликвидирующего конфликт[1081]. Как совершенно справедливо замечает У. А. Комиссарова, трикстер вообще является «одним из самых распространенных архетипов в литературе нашего времени: постмодернизм часто апеллирует к мифопоэтике трикстера с его амбивалентностью, аксиологической размытостью и сюжетными парадоксами»[1082]. Рассмотрим подробнее формы проявления характера трикстера в протагонисте. В первую очередь, поведение Шеврикуки амбивалентно и до крайней степени противоречиво, т. е. у большей части его поступков отсутствует логика. Например, только услышав об обосновавшихся в Останкинской башне Отродьях – демонах, самопроизвольно возникших из людского «суемудрия»,

[1077] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 166.
[1078] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Домовой // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Рос. Энциклопедия, 1997. Т. 1. С. 391–392.
[1079] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука... С. 55.
[1080] *Lipovetsky M.* The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2017. P. 11.
[1081] *Кузнецов А. С.* Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 93.
[1082] *Комиссарова У. А.* Образ трикстера в модернистской и постмодернистской романной традиции (М. А. Булгаков, Борис Акунин): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2018. С. 4.

и жаждущих поработить всех жителей планеты, домовой отправляется на разведку, движимый одним любопытством. Этим действием он совершенно сбивает с толку новых жителей башни, которые начинают подозревать наличие некоего тайного, опасного для них замысла[1083].

Амбивалентна этическая природа поведения чудотворца Африкана из «Алой ауры протопарторга» Е. Ю. Лукина: он способен совершать поступки, доступные христианским святым, – людям, априори претендовавшим на статус безгрешности (хождение по воде, телекинез и проч.), однако сам отбывал срок в тюрьме за воровство и хулиганство: «… бежал из камеры предварительного заключения. На охранников напал необоримый сон, решетки и двери отверзлись, и некий светлый муж, личность которого так и не удалось установить, вывел Африкана за руку из темницы, после чего оба исчезли на глазах у потрясенных свидетелей…»[1084]. Здесь весьма примечательно, что даже стиль повествования соответствует стилю, традиционно используемому при составлении житий святых.

Необъяснимыми кажутся некоторые поступки сэра Макса из цикла «Лабиринты Ехо»: «Я уселся на пол и начал смеяться. Плевать мне было на приличия и все остальное!»[1085]. Герой самопроизвольно овладевает новыми магическими приемами, которым его не обучали, внезапно плюет в нападающего на него и убивает врага ядовитой слюной и т. д., т. е. совершает те действия, которые на первый взгляд выглядят нелогично, но по ходу развития сюжета оказываются единственно возможными[1086].

Во-вторых, герой выполняет функции социального медиатора. Так, Шеврикука препятствует беспорядку и ликвидирует конфликты во вверенных ему подъездах, содействует образованию дружественных отношений между человеческим обществом и нечистой силой[1087]: «Сейчас же

[1083] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука... С. 55.
[1084] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. М.: АСТ, Хранитель, 2007. С. 42.
[1085] *Фрай М.* Чужак. С. 436.
[1086] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 49.
[1087] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука... С. 55.

Шеврикука возобновил свободный ток воды по трубам подъезда и произвел следствие. И вот что открылось. Позавчера дама Радлугина обнаружила, что засоленный <…> зеленый крыжовник прокис. <…> Прокисший крыжовник Радлугина решила наказать плаванием в туалетной воде <…> банка выскользнула из ее рук и расколола унитаз. Продольный [домовой], без тельняшки и без клипсы, а в виде городского комара <…> попискивал над ухом Радлугиной. При его-то попискиваниях и прокис крыжовник. <…> А когда банка зависла над унитазом, Продольный укусил Радлугину в белую шею. <…> С Продольным он разберется»[1088].

Социальным медиатором является и чудотворец Африкан из «Алой ауры протопарторга», выступая не только в качестве примирителя между носителями христианского и языческого мировоззрения, но и в прямом смысле, будучи христианским святым, призревает потерявшего жилье домового: « – Так что, дружок, дорога нам теперь с тобой – одна… <…> Африкан взял домового в большие ладони и, отступаясь, направился вниз»[1089].

Альтист Данилов из одноименного романа также выступает связующим звеном между миром людей и миром демонов: пытается выстроить ситуацию таким образом, чтобы сгладить по возможности негативное влияние демонов на человечество, стремится удовлетворять тайные желания отдельных москвичей: «И тут Данилов ощутил некий сигнал <…> от тридцатишестилетнего мужчины в нутриевой шапке. <…> В больницу его вызвали утром неожиданно и сказали, что отец его находится на грани жизни и смерти, спасти его может только операция. <…> В полубреду больной от операции отказывался, и сын его написал расписку, разрешая операцию, с таким чувством, словно сам сочинял отцу смертный

[1088] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 18–19.
[1089] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 19.

приговор. <…> Тогда он подумал: “Сейчас бы стакан водки – и все!” Мысль эту Данилов понял»[1090].

В-третьих, герою как трикстеру присуща лиминальность[1091], которая находит выражение, во-перых, в «нестабильности» возраста героя. Шеврикука жил еще во времена Крещения Руси, но имеет внешность тридцатипятилетнего мужчины; сэр Макс покидает мир планеты Земля тридцатилетним, однако в мире Exo он должен прожить не менее трехсот лет; альтист Данилов, будучи ребенком, появившимся на свет от любовного союза смертной женщины и демона, рождается в конце XVIII в., однако из-за того, что знакомые его отца забирают младенца в иной мир, Владимир получает возможность жить вечно, как и прочие демоны.

В-четвертых, в неустойчивости социального статуса. То Шеврикука рядовой домовой, то избран на роль хранителя священного артефакта всех домовых России; чудотворец Африкан из «Алой ауры протопарторга» то сидит в тюрьме, то возглавляет оппозиционную подпольную организацию «Красные херувимы», то становится народным лидером и национальным героем: «Да, это лидер. Это легенда… Живая легенда…»[1092].

В-пятых, в нелепом наряде[1093]: Шеврикуку высмеивают за склонность прикреплять к груди бархатные банты («Черный бархатный бант вы, значит, повязали по дурости?»[1094]).

В-шестых, в состояниях, символизирующих бесстатусность: домового Шеврикуку парализуют и приносят в жертву, помещая в кладку фундамента особняка Тутомлиных: «– И потребуется кровь! – Будет и кровь! Она в нем пока есть! <…> Шеврикука не знал, слеп он теперь или нет, но слух при нем остался. <…> Кому, где, чем и какие углы предстояло накрыть, прежде чем

[1090] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 20–21.
[1091] *Lipovetsky M.* The Trickster’s Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston. P. 30.
[1092] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 214.
[1093] *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С.18.
[1094] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 63.

пустить ему кровь? Прежде чем, ему, Шеврикуке, окаменеть, а потом держать на себе дом в три этажа?»[1095]. Владимир Данилов, будучи наполовину демоном, заставляет своими поступками «серьезных личностей подозревать в Данилове человека»[1096]. Макс из «Лабиринтов Ехо» сначала видит мир Ехо во сне, а потом переносится в него физически. Это перемещение соответствует традиционному для фольклора пониманию сна как размывания границы между реальным и потусторонним миром[1097], поэтому обитатели Ехо героя воспринимают сродни ожившему покойнику: «Люди болтают, что сэр Почтеннейший Начальник нашел вас на том свете, это так?»[1098].

В-седьмых, в гиперсексуальности[1099]: Шеврикука регулярно вступает в связь с незамужней тридцативосьмилетней жительницей одного из подведомственных подъездов, пользуется успехом у главного секс-символа всех героев романа мужского пола — Александры Совокупеевой (особо подчеркнем ее «говорящую» фамилию); о домовом мечтают не только женщины из числа смертных, но и представительницы потустороннего мира – любовница домового Малохола Стиша, бывшая кикимора Увека (Векка) Вечная.

Альтист Данилов также периодически вступает в связь с демоницами: японкой Химеко, Анастасией, «женщиной смоленских кровей»[1100], девушкой Натальей из числа людей, «а ему и еще вослед с мольбой и надеждой протягивали руки десятки земных красавиц!»[1101].

Макс при перемещении в мир Ехо сразу же становится предметом дамского внимания, и в том числе неприступной красавицы леди Меламори,

---

[1095] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 555.
[1096] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 32.
[1097] *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. Москва, 1993. С. 91.
[1098] *Фрай М.* Чужак. С. 361.
[1099] *Ахметшин А. Р., Горбатов А. В.* Атрибутивные признаки архетипа трикстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 32. С. 84.
[1100] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 156.
[1101] Там же. С. 34.

а усиливающееся увлечение героем даже становится причиной невольной телепортации этой девушки в его спальню[1102].

И наконец, в шутовстве, дурачестве: ожидая дисциплинарного взыскания в приемной «Обиталища Чинов» (ведомства нечистой силы), Шеврикука, «дав понять, что все его мускулы удручены неподвижным сидением, потянулся, чуть ли не крякнул, встал и на глазах у очереди посреди приемного покоя стал производить отжимания. При счете “десять” он подпрыгнул и выпрямился, дальнейшую его гимнастику могли признать и наглостью. Помощник-регистратор и теперь глядел на него как на наглеца и негодяя, но, похоже, не знал, какие ему применить меры усмирения. “Сейчас сяду, – успокоил его Шеврикука. – А то все затекло”. Но к месту своему он направился кругосветным путем, пройдя мимо стола помощника в бурках»[1103].

Герой ведет себя так, чтобы вызвать смех, «направленный на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия»[1104], а в данном случае речь ведется о высмеивании бюрократической системы, которая определяет даже жизнь потустороннего социума[1105].

В качестве одного из второстепенных персонажей в романе фигурирует российский император Павел Петрович Романов, чье поведение также близко к поведению трикстера благодаря не всегда логичным поступкам, скоропалительности многих решений и готовности прощать провинившихся подданных, если те смогут отшутиться[1106]: «Совершавший обход был мал ростом, свет факела уже дрожал на его треуголке — Отчего без шляпы? — спросил Павел. “Сейчас заорет: “В Сибирь!” — предположил Шеврикука. — Вот уже час, как предчувствую появление вашего императорского величества, а потому заранее снял головной убор, дабы выразить вам

[1102] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 50.
[1103] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 246.
[1104] *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 9.
[1105] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука... С. 55.
[1106] *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб.: Паритет, 2018. С. 362, 365.

почтение и преданность, что никак не противоречит уставу и предписаниям. — Ну, коли не противоречит уставу, — улыбнулся император,— то и ладно. А ты все такой же плут и озорник. — Рад соответствовать вашим чаяниям, ваше императорское величество!»[1107]

Дурачится альтист Данилов, когда требует от демонического начальства специальное устройство и горчицу для вымачивания шуток, при помощи магии вынуждает жадного коллегу Туруканова вытягивать из пакета бесконечный галстук, ворует с бывшей женой Клавдией лаву вулкана Шевелуч. Сама Клавдия заказывает себе пошив чалмы для гипотетического визита к Елизавете II, прекрасно понимая, что визит этот никогда не состоится[1108].

Постоянно валяют дурака непосредственно на рабочем месте сэр Макс и его коллеги из Exo: предаваясь чревоугодию и без конца шутя и смеясь, своим поведением герои снижают пафос смерти, с которым связана их работа в качестве полицейских в составе малого Тайного Сыскного Войска[1109].

Дурачится и чудотворец Африкан из «Алой ауры протопарторга», проклиная и унижая вора, укравшего у него ботинки: «Вскоре в дверь постучали и <…> ввели раскаявшегося преступника. Был он жалок с виду и сильно хромал на правую ногу, касаясь пола лишь кончиками пальцев. <…> Воришка бережно, с опаской поставил ботинки на пол. <…> Размотав, поднял босую ногу – пяткой к подполковнику. Тот сначала не понял, подумал – опухоль какая-то хитрая, сильно запущенная… Потом наконец дошло. <…> – А у тебя как? Вырос или просто на другое место перескочил?..

[1107] *Орлов В. В. Орлов В. В.* Шеврикука… С. 500.
[1108] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». С. 60.
[1109] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 51

– Вырос… – плаксиво ответил несчастный. – Мой-то на месте… Вот… И он с готовностью взялся за ширинку. – Не надо, – поспешно сказал подполковник»[1110].

Приписывая персонажам подобное поведение, современные прозаики, на наш взгляд, следуют отечественной смеховой традиции, когда древнерусские авторы «чаще смешат читателя непосредственно собой, притворяются дураками они изображают себя, чтобы быть свободными в смехе»[1111].

В мире «дураков» постоянно наблюдается *смешение профанного* и *сакрального*, перемену мест *верха* и *низа*, благодаря чему формируется эффект комического оксюморона. К примеру, в романе «Шеврикука…» на одном из московских домов висела следующая вывеска: «Салон гарантированных чудес и благодействий концерна “Анаконда”. Привидения, призраки, колдуны, ведьмы, пришельцы, депутаты, кандидаты, доктора»[1112]. В «Алой ауре протопарторга» герой видел из окна, как «на противоположной стороне улицы имени Елены Блаватской под вывеской «Афроремонтъ» стоял и скалился на широкие казачьи лампасы ливрейный [афроамериканец] цвета кровоподтека…»[1113].

В «Альтисте Данилове» протагонист, находясь в ожидании приговора за преступления против демонического мира, лежит «на кровати с металлической сеткой, какие встречаются в гостиницах районных городов» с бельем, имевшим, «где следовало, овальные отметки инвентарных резиновых печатей»[1114]. Подобное описание является ярким примером смешения профанного и сакрального: советский быт захватывает

[1110] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 99–100.
[1111] *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. С. 9–10.
[1112] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 341.
[1113] *Лукин Е. Ю.* Указ. соч. С. 94.
[1114] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 383.

потусторонний мир, чья природа уже изначально представляет собой абсолютную противоположность этому быту[1115].

В повести «Король Банджи» из цикла «Лабиринты Ехо» своеобразный юмор автора «меняет местами» мотив убийства и мотив пищи: во время очередного расследования сэр Макс знакомится с сумасшедшим магом-ресторатором, превращающим людей в живой деликатесный паштет, причем сама жертва испытывает острую потребность в том, чтобы ее немедленно употребили в пищу: «Мне вдруг показалось, что я сам стал живой одушевленной колбасой, сохранившей очень человеческое свойство размышлять о своей сущности и судьбе. Колбасой, которая мечтает о том времени, когда ее кто-то съест»[1116].

В романе Е. Ю. Лукина «Алая аура протопарторга» имеет место сатирическое смешение христианского и языческого мировоззрения: осознавая всю опасность контакта с ладаном, домовые используют его в качестве наркотического средства: «Сипловатый забил косяк и чиркнул позаимствованной на кухне спичкой. Почмокал, затягиваясь, и передал косяк товарищу. <…> Внезапно сквозь дверь в ванную просунулась совершенно зверская мордочка еще одного домового. <…>

– Вы что делаете?.. – испуганным шепотом рявкнул он. <…> – Ванная вся уже ладаном пропахла. <…> – И курить-то, сявки, не умеют <…> Без затяжки надо облачко выдохнуть – и носиком, носиком его собирать…»[1117].

Смешение *обыденного* и *фантастического* также создает комический эффект. К примеру, в сатирическом ключе описана демоническая цивилизация, к которой принадлежит протагонист романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». В фольклоре демонический мир – это мир «наизнанку», кромешный»[1118]. Согласно утверждению Д. С. Лихачева, «кромешный мир

[1115] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». С. 60.
[1116] *Фрай М.* Чужак. С. 347.
[1117] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 79.
[1118] *Лихачев Д. С.* Смех в Древней Руси. С. 393.

активен, идет в наступление на мир действительный и демонстрирует неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности»[1119], поэтому жители Девяти Слоев, воспроизводя моду, поведение, уклад жизни землян, обнажают смехотворность отдельных сторон человеческой жизни. В этой связи, как нам представляется, В. Орлов со всей очевидностью следует древнерусской сатирической традиции, чье своеобразие заключается в том, что «создаваемый ею «антимир», изнаночный мир неожиданно оказывался близко напоминающим реальный. В «изнаночном» мире читатель "вдруг" узнавал тот мир, в котором он живет сам»[1120]. По этой причине герои В. Орлова, несмотря на наличие сверхъестественных способностей, неизменно оказываются под воздействием реалий социалистического общества. К примеру, приехавший в гости к Данилову университетский приятель демон Кармадон материализует на ужин[1121] «бутылку ликера "Северное сияние" – по мнению Данилова, подкрашенного глицерина с сахаром, давно уже засохшую и в черных критических точках корейку из железнодорожного буфета и из того же, видно, буфета две порции шпрот на блюдечках с локомотивами»[1122].

Иронизирует и по поводу создаваемой им в романе «Алая аура протопарторга» альтернативной истории России Е. Ю. Лукин, противопоставляя православный социалистический Лыцк и суверенную президентскую Республику Баклужино: «…после распада Сусловской области, противостояние двух бывших районов, а ныне – держав, обрело четко выраженный идеологический характер. Если в Лыцке к власти пришли православные коммунисты, то на выборах в Баклужино победу одержало общественно-политическое движение "Колдуны за демократию". И это вполне естественно. Не зря ведь при царском режиме всех лыцких

[1119] *Лихачев Д. С.* Смех в Древней Руси. С. 393.
[1120] Там же. С. 396–397.
[1121] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова… С. 60.
[1122] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 114.

обывателей дразнили богомольцами, а баклужинцев – знахарями да шептунами»[1123].

По окончанию войны с демоническими Отродьями Шеврикука пишет в вышестоящие инстанции реляцию, которая составлена в пародийном карнавальном стиле. Реляция ориентирована на воспроизведение компонентов поэтики средневековой смеховой литературы «карнавальных форм и образов»[1124] и содержит:

- самоуничижение автора: «Мне неведомо», «Осмелюсь допустить», «Выскажу предположение»[1125];
- подпись, выстроенную не по правилам делового стиля: «С почтением, домовой-двухстолбовой Шеврикука»[1126];
- перечисление бытовых предметов, используемых вместо оружия[1127]: «Серебряная шпага и кочерга, в критические моменты подкрепляемые ломом <...> багром и двумя лопатами, совковой и штыковой» и «фиолетовый, черный, желтый банты из бархата»[1128].

Игровая, карнавальная природа текста также выражается и на уровне языка автора-повествователя. Согласно позиции О. А. Колмаковой, такая традиция языковой игры начинает формироваться еще в древнерусском стиле «плетения словес»[1129], который, как утверждает Д. С. Лихачев, «воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями»[1130]. «Отзвуки» подобной стилистики присутствуют в творчестве Н. В. Гоголя, чьи тексты считаются

[1123] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 21.
[1124] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 18.
[1125] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 606–607.
[1126] Там же. С. 611.
[1127] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова... С. 57.
[1128] *Орлов В. В.* Указ. соч. С. 609.
[1129] *Колмакова О. А.* Игровая поэтика русской прозы рубежа XX–XXI веков // Вестник Бурятского государственного университета. № 10 (3). 2014. С. 123.
[1130] *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейа, 2001. С. 237.

примером «совершенной художественной организации, хитроумного механизма пародии, игры слов, иносказаний, бурлеска»[1131].

В романе В. В. Орлова «Альтист Данилов» модификация традиции «плетения словес» передается в стилистике речи самого рассказчика, в которой доминируют нетривиальные сравнения: «Он ей годился лишь как вспомогательное средство, как багор палубному матросу или банка для червей невскому рыболову!»[1132] «Но сейчас же возникла красивая, бисквитная с шоколадом и цукатами, Клавдия». Проезжая Сретенку на троллейбусе, Данилов заметил, что по тротуару со скоростью машины, но и не спеша, за ним идет румяный Ростовцев»[1133]. Такая расстановка слов и намеренная алогичность используется В. В. Орловым для актуализации разговорного фольклорного стиля. Именно поэтому семантика отдельных сравнений часто отсылает читателя к фольклорно-мифологической традиции[1134]: «Тихо стало на Аргуновской будто грустный удавленник начал к ним ходить»[1135], «Смотрела она на Данилова удивленно, с трепетом, как Садко на рыбу Золотое перо»[1136].

Предполагаем, что такого рода обороты дают возможность «дать слово» представителям потустороннего мира, что позволяет читателю увидеть события глазами фантастических персонажей и оценить ситуацию с их точки зрения. Таким образом, можно говорить о том, что, с одной стороны, речь рассказчика является способом демонстрации индивидуально-авторского начала, а с другой – демонстрирует общую для советской литературы тенденцию, начавшуюся еще в 1960-х гг., которая обнаруживала себя в отказе от клишированных фраз «нейтрального стиля», противопоставленных народной речи[1137]. По мнению Г. А. Белой, этот

[1131] *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 257.
[1132] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 95.
[1133] Там же. С. 251.
[1134] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». С. 58.
[1135] *Орлов В. В.* Указ. соч. С. 8.
[1136] Там же. С. 54.
[1137] *Белая Г. А.* Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. С. 69.

процесс отражал «возросшее доверие литературы к суверенности человека, внимание к неповторимости его индивидуального бытия, к складу его мышления»[1138]. Названную тенденцию можно было проследить и в рассказах В. М. Шукшина и Ю. Казакова, повестях С. Залыгина «На Иртыше», в «Деньгах для Марии» В. Распутина, где позиция, которой придерживаются персонажи, распространяется «на все конструктивные элементы произведения»[1139].

Фамильярная лексика, характерная для культуры карнавальной, народно-смеховой, относится к разговорной речи, подразумевает отрицание каких-либо форм субординации, зачастую носит игровой характер.

Подобные высказывания свойственны многим персонажам городского фэнтези. Например, чудотворец Африкан у Е. Ю. Лукина корит своих собратьев за открытое неприятие, проявленное к домовому: «– Это что еще за чистоплюйство?! <…> Вы где? В Лыцке или в Баклужино?.. Пусть она нечистая, а все же сила!.. Ишь, скосоротились! Вот придете к власти – тогда и кривитесь – сколько влезет!..»[1140]

Шеврикука у В. В. Орлова использует «покедова» вместо «до свидания», привидение Дуняша нападает на переодетую Совокупееву с криком: «Стерва! Самозванка! Лжепривидение! Добрались и до напитков! Наши ликеры хлебать! Ну уж это кукиш!»[1141]. Писательский замысел подразумевает, что такого рода лексика звучит именно из уст представителей иного мира, по большей части тех, кто находится ниже прочих на социальной лестнице. Попытаемся разъяснить причину использования подобного приема: согласно авторитетному мнению историка языка и культуры Б. А. Успенского, в эпоху язычества обсценная лексика

[1138] *Белая Г. А.* Художественный мир современной прозы. С. 70.
[1139] *Кожевникова Н. А., Винокур Т. Г.* О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М. : Наука, 1977. С. 13.
[1140] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 141.
[1141] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 167.

была частью культа и связывалась с обрядами плодородия[1142]. С пришествием христианства ее отнесли к лексикону нечистой силы. К примеру, домовому приписывалось обыкновение использовать нецензурную брань[1143], а протагонист романа к домовым и относится. Согласно утверждению Э. В. Померанцевой, подобная лексика нередко выполняла функции охранного заклинания против домового. К ней прибегали в тех случаях, когда молитва и крестное знамение оказывались бессильными[1144]. Следуя этой точке зрения, можно понять, почему Шеврикуку так часто унижают и оскорбляют: демоны более низкого ранга боятся его скрытых возможностей (по ходу развития сюжета становится известно, что протагонист получает новые магические способности)[1145].

В отличие от Шеврикуки, главный герой «Альтиста Данилова» не использует фамильярную или обсценную лексику, оставаясь подчеркнуто корректным, но демонстрирует черты поведения трикстера, своими поступками намеренно провоцирует тех, кого считает своими оппонентами, даже если от них зависит его дальнейшая жизнь: «Когда Георгий Николаевич протянул ему руку, Данилов свою руку отвел. Все так и замерли.

– Вы что, мной брезгуете, что ли? – спросил Георгий Николаевич с вызовом.

– Нет, – сказал Данилов. – Просто я соблюдаю правила гигиены.

– Я больной, что ли? – растерялся Георгий Николаевич. <…>

– Вы больной, – сказал Данилов. – Вы больны гриппом. К тому же вы перенесли на ногах холеру восемьсот сорок четвертого года. А бациллы ее, как известно, десятилетиями могут жить даже во льду. Ну холера ладно, оставим ее. А вот грипп в этом году дает тяжелые осложнения.

[1142] *Успенский Б. А.* Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. М.: Гнозис, 1994. С. 58.

[1143] Там же. С. 62.

[1144] *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. С. 109

[1145] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука, или Любовь к привидению». С. 57.

Тут Данилов открыл чемоданчик, достал оттуда свежую марлевую повязку и не спеша в тишине завязал на затылке шелковые тесемки. <…> Домовые, незаметно отодвинувшиеся от Георгия Николаевича, бросились теперь к Данилову, и каждого из них Данилов оделил марлевой повязкой.

– А мне? – жалостливо попросил Георгий Николаевич.

– А вам не надо, – сказал Данилов.

Георгий Николаевич опустился на стул и заплакал.

– Что же вы плачете? – сказал Данилов. – Вам лечиться надо»[1146].

Сэр Макс из «Лабиринтов Ехо» М. Фрая регулярно называет своих коллег «дорогушами», «малышами», «грозными дядями», «симпатягами», специфически реагирует на поручения начальника: «Что вы меня уговариваете, Джуффин? Разумеется, я буду душкой»[1147]. Подобная коммуникация, имеющее место между мужчинами, есть «либо коммуникативная провокация, либо оскорбление»[1148]. Обычно подобная лексика используется при общении с мужчиной женщиной, берущей на себя роль ребенка или наделяющей этой ролью мужчину. Текстологи полагают, что такой тип коммуникации возникает по той причине, что М. Фрай – это, напомним, псевдоним Светланы Мартынчик, которая в силу своего пола не может знать нормы общения, принятые в мужском коллективе[1149]. Мы же полагаем, что писательница намеренно травестирует речь персонажа, дабы и с помощью лексики подчеркнуть особую природу героя, чуждую миру Ехо[1150].

Однако, несмотря на такое большое количество черт, сближающих персонажей с трикстерами, по нашему мнению, полностью приравнивать их друг к другу нельзя: они не склонны к обману, придерживаются правил

[1146] *Орлов В. В.* Альтист Данилов.С. 9–10.
[1147] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 226.
[1148] *Кукушкина О. В., Смирнов А. А., Тимашев А. Н.* Посиделки гендерные: Макс Фрай – кто он, мужчина или женщина? [Электронный ресурс]. URL: http://www.textology.ru/article.aspx?aId=152 (дата обращения: 24.01.2020).
[1149] Там же.
[1150] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 53.

чести, всегда спешат на помощь нуждающимся и являются гуманистами, чья стойкость и вера в себя в итоге и становится решающим фактором в борьбе с силами Зла. Например, от смелости Шеврикуки и верности своим взглядам зависит результат финального сражения с Отродьями и спасение всего мира[1151]; протопарторг Африкан, несмотря на приверженность христианской религии, опекает нечистую силу; Макс без устали сражается с преступностью в мире Exo; в противовес своей демонической природе альтист Владимир Данилов отказывается вредить людям даже под угрозой смерти, поэтому на фоне ярко выраженной карнавализации рассматриваемых произведений, их этический посыл становится еще более очевиден[1152].

Обязательным элементом любого карнавала является маскарад. Маскарад — главный ежегодный праздник в романе «Шеврикука…», ожидаемый сверхъестественными жителями Москвы, чья отмена воспринимается как катастрофа вселенского масштаба: «— От всего этого внутри что-нибудь лопнет или оборвется. А еще хуже — возьмут и отменят маскарад в Оранжерее! — Маскарад? Это когда еще выпадет снег и когда откроют уличные базары! Да и не было случая, чтобы отменяли маскарады»[1153].

И культуре карнавала, и форме образности, к которой обращается В. В. Орлов, свойственен гротеск, причем понимание его соотносится с видением этого явления М. М. Бахтиным: «Нет привычной статики в изображении действительности: движение перестает быть движением готовых форм <...> в готовом же и устойчивом мире, а превращается во внутреннее движение самого бытия, выражающееся в переходе одних форм в другие, в вечной неготовности бытия»[1154].

[1151] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе ... С. 55.
[1152] Там же. С. 54.
[1153] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 212–213.
[1154] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 40.

Карнавальное шествие напоминает шествие казачьего полка в романе Е. Ю. Лукина «Алая аура протопарторга», подчеркнем, что прозаик описывает не показательное праздничное выступление, но обычный, скорее всего, ежедневный обход города, т. е. перед нами ситуация, в рамках которой рутинное бытовое действие уподобляется карнавальному: «По тротуару с гиканьем и свистом ехал казачий строй… Собственно, не ехал, а шел, но фуражки с околышками были заломлены под таким немыслимым углом, и сами станичники столь лихо пригарцовывали на ходу, что невольно казалось, будто они, хоть и пешие, а все же как бы на лошадях…»[1155].

В качестве примера упомянем также и гротескный гигантский Пузырь, появляющийся в Останкино по ходу развития сюжета «Шеврикуки…», образ которого связан с «культурой средневекового дурачества»: через какое-то время из Пузыря начинает изливаться гороховый суп: «немало мисок, кастрюль, чайников, детских ванн, ведер, оцинкованных корыт, в мгновения выставленных на балконах, тротуарах и на крышах, приняли в себя неспешные, желтоватые струи. Шеврикука емкости не выносил, а лишь взял для исследований большую ложку и произвел дегустацию кое из каких посудин. <...> Гороховые протертые супы терпеть не мог. Нынешний же был не только протертым, но, по всей вероятности, приготовленным из концентрата»[1156]. Примечательно, что у славян горох ассоциировался с образом дурака. Гороховая погремушка – традиционный атрибут шута, скомороха эпохи Средневековья – участника святочных и масляничных гуляний. Обозначенные персонажи обматывались гороховой соломой, по всей видимости, изображая, *гороховое* огородное пугало[1157].

Стремление москвичей собирать суп из Пузыря отсылает и к ветхозаветному мотиву манны небесной, посланной иудеям после того, как

[1155] *Лукин Е. Ю.* Алая аура… С. 94.
[1156] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 296.
[1157] *Бунчук Т. Н.* Шут гороховый // Русская речь. 2012. № 4. С. 121 – 122.

Моисей вывел их из Египта в Синайскую пустыню[1158]. Народ «ходил и собирал ее, и молол в жерновах и толок в ступе, и варил в котле, и делал из нее лепешки» (Числа, 11: 8)[1159].

По мнению М. М. Бахтина, «гиперболизм материально-телесных образов» в средневековой культуре карнавала исключительно приветствовался. В этом связи показательны гигантских размеров колбасы, носимые по городу в период нюрнбергских карнавалов XVII–XVIII вв.[1160]. Мотив гиперболизацованной пищи имеет вполне очевидную семантику – голодные ждут всеобщего насыщения, и, как следствие, наступления рая на земле. Преувеличение, усиление семантики мотива райской мечты можно проследить на примере восприятия содержимого Пузыря второстепенным, но эксцентричным, гиперболизированным персонажем, Сергеем Андреевичем Подмолотовым, имеющим говорящее прозвище Крейсер Грозный, который[1161], «испытывая непрерывный ностальгический голод по всему военно-морскому», в своих котелках обнаруживает вместо горохового супа «горячий севастопольский борщ с чесноком, шкварками и пампушками» и «макароны по-флотски, эти, к сожалению, чуть остывшие»[1162].

Финал романа «Шеврикука…» также соответствует одновременно и действу средневекового карнавала, и домашними семейным посиделками: персонажи организуют грандиозный праздник, на который приглашают императора Павла I, эфиопского короля и Александра Федоровича Керенского: «В гостиную стремительно вошел император Павел Петрович, будто прямо из Гатчины. Только нынче при нем была его знаменитая палка. <...> – Паша, садись сюда. <...> Савкин, гони стакан! Ба, да тут еще и

[1158] *Токарев А. С.* Манна // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. К – Я. С. 105.
[1159] *Лопухин А. П.* Толковая Библия, или Комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. Исход. М.: Директ-медиа, 2011. С. 104.
[1160] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 75.
[1161] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе... С. 56.
[1162] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 296.

флотский! <...> Флотским, естественно, оказался Александр Федорович Керенский»[1163].

Подобное объединение за одним столом привидений правителей, домового и рядовых смертных москвичей (Подмолотова, Савкина и других), упивающихся спиртными напитками и объедающимися красной икрой, символизирует единство мира в непременном противоречии Живого и Мертвого, Наличия и Отсутствия, маркирующих вечно изменчивую природу бытия.

В карнавальное застолье, символизирующее торжество гуманизма, превращает намечающийся террористический акт и Е. Ю. Лукин в «Алой ауре протопарторга»: «Такой лапушка! Террорист! Подпольщик! Я просто обязана выпить с ним на брудершафт!.. <…> Завидев непьющего Панкрата с бокалом шампанского, Ретивой остолбенел, а когда наконец пришел в себя, то обнаружил, что в его левой, свободной от пистолета руке тоже шипит и пенится неведомо как и откуда возникший бокал!»[1164].

Подводя предварительные итоги, отметим: с одной стороны, Е. Ю. Лукин («Алая аура протопарторга») и В. В. Орлов («Альтист Данилов», «Шеврикука, или Любовь к привидению») используют карнавальный гротеск для изобличения специфики современной им советской и постсоветской реальности, т. е. преследует чисто сатирическую цель. С другой стороны, гротеск в писательской интерпретации не показывает действительность страшной, не является «уничтожающим юмором»[1165], а подобен гротеску эпохи Средневековья и Ренессанса, который «знает страшное только в форме смешных страшилищ, т. е. только уже побежденное смехом страшное»[1166]. Такой смех является силой, преобразующей и обновляющей мир, а на передний план выдвигается дурак, шут, который, пользуясь своим

[1163] *Орлов В. В.* Шеврикука... С. 645.
[1164] *Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга. С. 121–123.
[1165] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 49.
[1166] Там же. С. 47.

лиминальным положением, может сказать в лицо истину, не опасаясь последствий[1167]. Сравним с текстом романа «Шеврикука…»: «Дурость нынче свойство редкое. Все вокруг исключительно умные. А выходит, впрочем, всякая дрянь»[1168].

Юмор, используемый М. Фраем («Лабиринты Ехо»), мягче сатиры Е. Ю. Лукина и В. В. Орлова, однако именно он дает герою возможность облегчить процесс «встраиваемости» в условия нового для него мира, снизить уровень разрушительного психического влияния его новой профессии, благодаря которой Макс каждый день сталкивается с жестокостью, смертью, а порой и сам вынужден убивать[1169]. В целом же созидательная сила смеха, его гуманистическая направленность соответствуют общей тенденции отечественного городского фэнтези, касающейся порождения нового мира: благодаря животворящей силе смеха оживают новые фантастические существа, преображается обыденная реальность, внутри которой вынуждены существовать герои.

3.5 Своеобразие онейросферы городского фэнтези

Значимую роль в городском фэнтези играет онейросфера. Оговоримся, что некоторые литературоведы предпочитают термин «онирический», беря за основу Рейхлиново произношение слов, заимствованных из греческого языка, в котором дифтонг *ei* (эи) передается с помощью звука *и*[1170]. Мы же будем следовать «Эразмовой традиции», поэтому речь в настоящем исследовании пойдет об «онейрической» тематике и мотивике. Под термином онейросфера (от греч. Ônеiroj – «сон») в нашей работе понимается

[1167] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе… С. 57.
[1168] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 63.
[1169] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 56.
[1170] *Шарапенкова Н. Г.* Роман «Москва» Андрея Белого: от Хаоса к Космосу. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 12.

измененное состояние сознания, противопоставленное реальности и яви[1171]. При анализе онейросферы в городском фэнтези мы, вслед за О. В. Федуниной, будем рассматривать измененные состояния сознания «как особый элемент структуры художественного произведения, выполняющий определенные функции в составе целого»[1172].

Традиция изучения онейрических литературных форм берет свое начало еще в XIX в., причем обращаются к ней как непосредственно литературоведы, так и сами писатели. К примеру, писатель А. Ремизов в труде «Огонь вещей. Сны и предсонье» показал, что сон есть специфический литературный прием, чья универсальность устанавливает идейное единство произведений А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева с будущими книгами других авторов, которые еще пока не написаны[1173]. Ссылаясь на А. Ремизова, В. Н. Топоров в монографии «Странный Тургенев» говорит о «художественной гипнологии»[1174], т. е. о реализации в тексте онейрических переживаний писателя и его героев[1175].

Термин «художественная гипнология» В. В. Савельева использует в монографии «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей». Вслед за А. Ремизовымл она видит в сне литературный прием, привлекающийся для создания максимально правдоподобного портрета героя[1176]. Один из векторов изучения онейросферы в контексте художественного текста подразумевает «онтологическое восприятие мифа и рсна», «анализ структуры сновидения и структуры мифа не только как

[1171] *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. М.: МАКС-Пресс, 2006. С. 3; *Панкратова М. Н.* Проблема взаимодействия онирической мотифемы и постмодернистского логоцентризма // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 8. С. 57.
[1172] *Федунина О. В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М.: Intrada, 2013. С. 13
[1173] *Чепорнюк Е.Н.* Сны и видения как формы субъективного времени в романах В.М. Шукшина [Электронный ресурс]. URL: http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formisubektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html (дата обращения: 27.03.2021).
[1174] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. С. 137–138.
[1175] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 278.
[1176] *Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. С. 13.

поэтической формы, но и структуры сознания»[1177]. Ориентируясь на обозначенный подход, Н. А. Нагорная выделяет целый набор функций сновидения: философско-эстетическую, художественно-психологическую, сюжетно-композиционную, информативную и т. д.[1178].

В свою очередь, вслед за упомянутыми исследователями, мы будем понимать под сном литературный прием, «служащий для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора»[1179]. Согласно замечанию Е. Н. Чепорнюк, классическая русская литература при описании сновидений неизменно ориентировалась на фольклорно-мифологическую традицию[1180]. В этой связи закономерно возникновение следующего вопроса: придерживаются ли авторы, пишущие городское фэнтези, этой же традиции, когда изображают онейросферу?[1181] Н. И. Толстой полагает, что интерпретировать комплекс народных сновидческих представлений необходимо через следующие постулаты:

«1. Сон противопоставляется не-сну, яви, обычной жизни.

2. Сон – перевернутая явь, повседневно не зримая сторона жизни.

3. Сон равносилен смерти. Как смерть, по народным представлениям, не является концом жизни, а лишь переходом в другое состояние, так и сон есть временный переход в другое состояние, в “параллельную жизнь”.

[1177] *Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика С. 17.
[1178] *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. С. 3.
[1179] *Дынник М.* Сон как литературный прием // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. Стлб. 645.
[1180] *Чепорнюк Е. Н.* Сны и видения как формы субъективного времени в романах В. М. Шукшина [Электронный ресурс]. URL: http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formisubektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html (дата обращения: 01.05.2021).
[1181] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. С. 228.

4. Сон как “тот” свет. Сон – посещение “того” света. Отсюда во сне естественное, как правило, вполне обыденное, общение с людьми, с близкими (обстановка общения, при этом, обычно “как на этом свете”).
5. Сон – это также открытие границы между настоящим и будущим и в то же время между настоящим и прошедшим. Отсюда восприятие сна как предсказания»[1182].

По утверждению З. Фрейда, «любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, которое может быть в соответствующем месте включено в душевную деятельность бодрствования»[1183]. Интуитивно продолжая эту мысль, Е. Г. Чернышева утверждает, что сон, существующий в рамках фантастического текста, может «актуализировать архетипическое и обретать символическое наполнение, становиться формой неомифологии; служить интертекстуальным кодом; функционировать в качестве каркаса миромоделирования»[1184]. Если мы говорим о героях фэнтези, то случающееся с ними в состоянии трансформированного сознания, будь то видение, сон, галлюцинация, становится не «психическим феноменом», а полноценным компонентом художественной реальности[1185].

Мы полагаем, что онейропоэтика наиболее ярко представлена в повестях М. Фрая из цикла «Лабиинты Ехо», а также в романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов».

Погружаясь в сон, главный герой М. Фрая полностью стирает границы между реальным миром и миром мечты: «За двадцать девять лет своей путаной жизни тот Макс, каким я был тогда, ночной диспетчер редакции умеренной во всех отношениях газеты, привык придавать особое значение

[1182] *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 93.
[1183] *Фрейд З.* Толкование сновидений. М.: АСТ, 2008. С. 7.
[1184] *Чернышева Е. Г.* Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20–40-х годов XIX века. М.: Прометей, 2000. С. 28–29.
[1185] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак»). С. 229.

своим снам. Доходило до того, что если мои дела во сне шли не так хорошо, как хотелось бы, я был мрачен: сны были так же реальны и значительны, как жизнь… или жизнь так же нереальна и незначительна, как сны. Я не видел особой разницы, а потому таскал за собой из снов в явь и обратно все проблемы, ну и радости, конечно»[1186].

Уникальность главного героя определяется свойством погружаться в сновидения, которые не просто являются проявлением бессознательного, а транслируют события, которые происходят в реальной жизни[1187]. Как уже было сказано ранее, в контексте использованных автором онейрических мотивов особенно выделяется мотив *сна-путешествия*: сны используются М. Фраем как прием перемещения главного героя, мага сэра Макса, и представителей его окружения в разные локации Вселенной. Причем сама жанровая природа повестей определяет тот факт, что мы имеем дело не просто с путешествием, которое герои видят во сне, а с физическим переносом в другую точку пространства. Согласно гипотезе автора исследования, формы воплощения мотива *сна-путешествия* в цикле «Лабиринты Ехо» представляют собой творческую интерпретацию (сознательную или невольную) традиции шаманизма, в рамках которой индивиду, связанному с данной сферой деятельности, обязательно должны сниться сны особого (мифологического) содержания[1188]. Речь идет, прежде всего, о снах, повествующих о перемещениях за границы известной нам реальности: «видение» духа во сне или наяву является неоспоримым доказательством достижения нужного «духовного состояния», т. е. признаком преодоления состояния простого смертного[1189]. Любой шаман демонстрирует черты мифологического мировоззрения, поэтому нами будут

[1186] *Фрай М.* Чужак. С. 241–243.
[1187] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как…. С. 229.
[1188] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 14.
[1189] Там же. С. 52.

рассмотрены сны-путешествия М. Фрая именно через призму мифологического сознания[1190].

Согласно шаманской традиции, тому, кто отказывается следовать зову потустороннего мира, грозит безумие, а в отдельных случаях – гибель[1191]. Подобные путешествия во сне ожидают главного героя разбираемых повестей: «Ты будешь сладко спать, а я... Я буду петь тебе колыбельную. <...> Если уж Коридор между Мирами положил на тебя глаз, он от тебя не отстанет. Тут только один выход: отправиться туда с хорошим проводником. Ты пройдешь этот фантастический лабиринт, заглянешь во все Двери, увидишь миры, которые за ними скрываются, научишься различать их по запаху и свету. Словом, в твоем распоряжении окажется карта. И когда Коридор между Мирами снова призовет тебя, ты будешь не несчастной жертвой, а веселым путешественником, который сам выбирает, куда ему идти, и сам решает, когда он должен вернуться»[1192]. Здесь необходимо перечислить ряд признаков, позволяющих идентифицировать шамана: он может общаться с духами, т. к. они сами избрали его для этой роли; обладает умением погружаться в экстатическое состояние; имеет особые атрибуты, свидетельствующие о его конкретном уровне магической силы[1193].

Мы полагаем, что у сэра Макса присутствуют все вышеперечисленные признаки, а путешествие во сне является для него основным способом достижения очередного уровня силы. В семантике мотива *сна-путешествия* можно выделить элементы инициации, трудности которой, по мнению В. Я. Проппа, должны стимулировать в испытуемом веру в собственную смерть и в возможность последующего воскрешения, но уже в новом

[1190] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия в повестях М. Фрая // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 3. С. 104.
[1191] *Штернберг Л. Я.* Избранничество в религии // Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1936. С. 142.
[1192] *Фрай М.* Волонтеры вечности. М.: АСТ, 2017. С. 162–163.
[1193] *Кулемзин В. М.* Шаманство васюганско-ваховских хантов (конец XIX – начало XX в.) // Из истории шаманства. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1976. С. 52.

статусе, благодаря магическим навыкам, приобретенным в загробном мире[1194].

Шаманская инициация в повестях представлена двумя типами: *революционная* и *эволюционная*. Революционную инициацию переживает Шурф Лонли-Локли, тогда как эволюционную проходит сам Макс. Далее проиллюстрируем данное суждение

Обратим особое внимание на то, что в первый раз главный герой перемещается во сне в мир Exo случайно. Эти сновидения-путешествия, по словам М. Элиаде, соответствуют первому этапу на пути обретения шаманского статуса – «экстатическому наставлению»[1195]. Через несколько лет будущий начальник Макса сэр Джуффин Халли окончательно переносит его в Exo, т. е. наступает второй этап – «традиционный»[1196].

Далее Макс уже учится превращать собственное однократное бесконтрольное путешествие по мирам в стабильно управляемый магический навык. Для этого он обращается за помощью к своему наставнику Джуффину Халли, который одновременно выполняет и функции старого шамана, и представителя мира духов (напомним, что он выходец из другого мира). Тот дает инициируемому Максу ряд наставлений (обучение шаманским техникам, пересказ мифов, раскрытие имен духов и т. п.). Описанный тип инициации попадает в категорию эволюционного, т. к. Макс, обретающий во сне новые магические способности, получает их «естественным» образом, не испытывая дискомфорта, т. е. при пробуждении он может даже не осознавать изменения, а о произошедшей трансформации ему сообщают коллеги[1197].

Так, в списке новых магических навыков Макса появляется умение трансформировать сон-путешествие в конкретную рабочую миссию: «[Джуффин инструктирует Макса] ...ты должен улечься на свое любимое

[1194] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 33–35.
[1195] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. С. 14.
[1196] Там же.
[1197] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая… С. 231.

место и заснуть — как всегда, когда ты собираешься сунуться в Коридор между Мирами. <...> Когда окажешься в Коридоре, разыщи Дверь в тот самый мир с пляжами, который снился вам с Шурфом, и спокойно туда отправляйся»[1198].

Далее герой производит всю миссию уже самостоятельно. Например, в повести «Волонтеры вечности» Макс испытывает острое желание побывать в своем родном городе мира Земли. Для этого он ложится спать в своей спальне в квартире города Exo (которая является для него постоянным отправным пунктом для путешествий между мирами) и просыпается на диване в земном городе[1199]: «Я заснул в своей зачарованной спальне в доме на улице Старых Монеток, а потом сразу же проснулся <...> в убогой конуре, которую считал своим домом, в полной уверенности, что два года моей жизни в Exo были всего лишь прекрасным сном, который и вспомнить-то трудно»[1200].

Магический сон насылается на другого персонажа, Шурфа Лонли-Локли, в качестве наказания за совершенные им преступления: он был послушником магического Ордена Дырявой Чаши, но, чтобы стать самым могущественным колдуном, нарушил принятые в Ордене правила: «Поэтому однажды выпил воду из всех аквариумов, за которыми должен бы присматривать. <...> Неосторожный молодой человек обрел огромную силу. <...> Вот только он был не в состоянии с ней справиться. <...> Моя память пока не способна восстановить большую часть того, что этот глупый юноша делал после того, как спешно покинул резиденцию своего Ордена. Но в городе меня прозвали Безумным Рыбником»[1201]. Новообретенное прозвище героя, подчеркивающее его неспособность трезво оценивать происходящие события, а также рассказ о себе то в первом, то в третьем лице

[1198] *Фрай М.* Простые волшебные вещи. М.: АСТ, 2018. С. 124
[1199] *Сафрон Е. А.*, *Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 104.
[1200] *Фрай М.* Простые волшебные вещи. С. 142.
[1201] *Фрай М.* Чужак. С. 520–521.

свидетельствуют о «кризисе, временном нарушении психического равновесия будущего шамана»[1202].

Психическая нестабильность героя достигает своего апогея, когда он убивает двух магов и отрывает им руки, а те начинают его преследовать. За совершенное преступление ему грозит сон-наказание, приравненный к небытию, поэтому Лонли-Локли делает попытку полностью отказаться от сна: «Безумного Рыбника остановили два мертвеца, хозяева присвоенных мною рук. В первую же ночь они пришли в мой сон. <...> Они собрались поместить меня где-то между жизнью и смертью, в область бесконечного мучительного умирания. <...> Тогда я решил бодрствовать столько, сколько смогу, а потом убить себя, чтобы ускользнуть от мести мертвых Магистров. Мне удалось прожить без сна около двух лет»[1203].

Далее герой погружается в сон-избавление, сравнимый с временным умиранием, т. е. проходящий инициацию шаман покидает мир живых, чтобы впоследствие вернуться в него, но уже в ином статусе: «Вместо того чтобы убивать, сэр Джуффин меня усыпил. <...> Джуффин швырнул меня в объятия мертвецов, истосковавшихся по мести. А потом была целая вечность слабости и боли. <...> [Джуффин] вытащил меня из этого кошмара. Разбудил, привел в чувство и объяснил, что у меня есть только один выход. <...> Эти двое [мертвецы] искали Безумного Рыбника. Мне нужно было стать кем-то другим. <...> Поэтому сэр Джуффин поместил меня в некоторое удивительное. <…> показал несколько дыхательных упражнений. <...> Помню, что в том странном месте я не мог заниматься ничем, кроме этих упражнений. <…> Я и сам не заметил, как умер Безумный Рыбник. <…> А потом пришел тот, кто известен тебе под именем Шурфа Лонли-Локли. У меня нет никаких претензий к своей новой личности. Она не мешает сосредоточиться на действительно важных вещах»[1204]. Автор исследования

[1202] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. С. 2.
[1203] *Фрай М.* Чужак. С. 522.
[1204] Там же. С. 523–524.

приходит к выводу, что в случае с Лонли-Локли «сон указывает на нравственный потенциал личности, реальность же есть искажение нравственной сути героя. Сон, таким образом, в данной ситуации можно рассматривать как возвращение к нравственному состоянию человека»[1205].

Видящий сон персонаж М. Фрая может перемещать и кого-то другого. Так, будучи спящим, сэр Макс невольно вызывает свою возлюбленную, леди Меламори. Изначально оба спят в своих спальнях в разных районах города Exo. Максу начинает видеть сны эротического содержания с участием девушки, и далее она физически переносится в его спальню: «Меламори появилась в оконном проеме <...> и уселась рядом со мной. Я поднял руку и попытался обнять свое сновидение. Оно не возражало»[1206].

Как следует из процитированного фрагмента, леди Меламори сближается с фольклорным образом суккуба, вера в которого была широко распространена в эпоху Средневековья («Мой сладкий сон снова был со мной. Меламори появилась в оконном проеме»[1207], – демона в женском обличии, согласно народным представлениям, вызывавшего сладострастные сны у мужчин[1208].

Путешествующий во сне может менять облик. Так, в повести «Гугландские топи» Меламори прилетает на помощь к тонущему в болоте Максу, во сне в образе птицы буривуха: « – Хочешь сказать, в этом прекрасном Мире есть великое множество женщин, готовых прилететь с края земли, чтобы вытащить тебя из болота? – насмешливо спросила птица.

– Между прочим, добраться сюда из Арвароха очень трудно — даже во сне»[1209]. Полет в образе птицы в состоянии сна — мотив, снова свидетельствующий о присутствии в книге элементов шаманской традиции.

[1205] *Чепорнюк Е. Н.* Сны и видения как формы субъективного времени в романах В. М. Шукшина [Электронный ресурс]. URL: http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formi-subektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html (дата обращения 27.03.2021).
[1206] *Фрай М.* Указ. соч. С. 425–426.
[1207] Там же. С. 425.
[1208] *Махов А. Е.* Инкубы и суккубы // HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М.: Intrada, 2006. С. 208.
[1209] *Фрай М.* Власть несбывшегося. М.: АСТ, 2018. С. 353.

По словам М. Элиаде, если шаман сам не превращается в животное, то обязательно имеет помощников-духов, большинство из которых обладает зооморфным обликом[1210]. Примечательно, что в процитированном отрывке из книги М. Фрая Меламори выполняет функции духа-покровительницы шамана, «небесной супруги», которая не только помогает герою во время экстатического переживания, но и вступает с ним в сексуальные отношения[1211], о чем мы уже писали выше. Половой контакт шамана с духом подчеркивает уникальность его способностей и факт его избранности[1212], ставит его на одну ступень с первопредком, вступающим в брак с божеством.

Меламори, возвращаясь в человеческий облик, подчеркивает, что чтобы найти Макса в другом мире, ей нужно было предварительно пройти испытание: « – Прежде, чем толковать о бессмертии, предложи даме пожрать, – усмехнулась Меламори, спрыгивая с подоконника. – Я дюжину дней постилась, пытаясь увидеть этот сон»[1213]. Подобные аскетические упражнения в практике шаманизма ориентированы на то, «чтобы душа посвящаемого, находившегося в полуобморочном состоянии, вселялась в какого-либо зверя»[1214]. Однако то, что Меламори является второстепенным персонажем, неким двойником Макса, свидетельствует о том, что она не берет на себя роль ведущего шамана, но выполняет функции помощника (в образе человека или в образе птицы), подобно тому, как, например, саамка, участвуя в сеансе нойда, своим йойком (ритуальным пением) помогает шаману, находящемуся в состоянии транса, не потерять свое сознание во время путешествия в иной мир[1215]. И здесь, на наш взгляд, уместно упомянуть Хугина и Мунина — воронов скандинавского верховного бога

[1210] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические… С. 54.
[1211] Там же.
[1212] *Штернберг Л. Я.* Избранничество в религии. С. 141, 145–146.
[1213] *Фрай М.* Лабиринт Мёнина. М.: АСТ, 2018. С. 414.
[1214] *Борко Т. И.* Мотивационная семантика в структуре архетипного сознания (на примере исследования мифологии «превращения» в зверя в шаманизме) [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=17715255 (дата обращения: 10.05.2021).
[1215] *Mebius H.* BISSIE — studier i samisk religionshistoria. Ostersund: Jengel — Forlaget for Jemtlandica. 2003. S. 210.

Одина. Г. Бедненко небезосновательно полагает, что вороны — это метафоры памяти и сознания Одина как бога-шамана. Подтверждение своей гипотезе исследовательница обнаруживает в стихах «Старшей Эдды» («Хугин и Мунин / над миром все время / летают без устали; / мне за Хугина страшно, / страшней за Мунина, / вернутся ли вороны!»[1216]) и утверждает, что здесь описывается страх шамана, путешествующего по мирам, потерять рассудок и окончательно заблудиться в коридорах собственного сознания[1217].

Подчеркнем, что в цитируемом тексте М. Фрай акцентирует внимание на том, что перед нами буривух — священная птица материка Арварох, чей род добровольно согласился исполнять обязанности секретарей в архиве города Exo. Здесь автор в постмодернистском ироничном ключе показывает квинтэссенцию идеи культуры шаманизма — сакральное существо, имеющее связь с потусторонним миром, берет на себя роль помощника представителя профанного мира по принуждению или по собственной воле, в том случае, когда ожидающий помощи является избранным, уникальным представителем своего рода[1218].

Перемещение в состоянии сна воплощает традиционное для народного мировоззрения понимание сна как открытия двери между «этим» и «тем» светом[1219]: «Люди болтают, что сэр Почтеннейший Начальник нашел вас на том свете, это так?»[1220]. Сначала мир сна служит Максу утешением, но потом становится улучшенной моделью реальности, попадая в которую, герой меняет свой низкий статус на строго противоположный. Следовательно, сны героя превращаются в источник создания художественного мира яви, внутри которого обитают герои «Лабиринтов Exo».

[1216] Старшая Эдда. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 87.
[1217] *Бедненко Г.* Один (Вотан, Водан) [Электронный ресурс]. URL: http:// runes.indeep.ru/mythology/odin.html (дата обращения: 18.05.2021).
[1218] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 105.
[1219] *Толстой Н.И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа. С. 91.
[1220] *Фрай М.* Чужак. С. 361.

В повести «Простые волшебные вещи» сон снова становится необходимым для перемещения условием: Макс кладет во сне голову на подушку своей возлюбленной и внезапно оказывается в другом мире[1221]: «Мне приснилось, что я поднимаюсь по пологому склону холма. <...> Под ногами сухо похрустывала выгоревшая на солнце невысокая трава»[1222].

Реальность этого места Макс осознает, когда, проснувшись, разглядывает свои руки: «На ладонях розовели свежие царапины. Я только что заработал их во сне, пытаясь вцепиться в колючие сухие пучки травы. При этом царапины были самые настоящие»[1223].

Мир, в котором оказывается сэр Макс, является результатом материализации чьего-то воображения: « — Это не мой сон. — Конечно, не твой, — согласился неизвестный собеседник. — И не мой <…> а так — пустая фантазия одной одинокой мечтательницы»[1224]. Можно предположить, что создательницей мира и была возлюбленная Макса.

Сон-путешествие может носить характер коллективного бессознательного: периодически Макс вовлекает в свои сновидения коллегу, сэра Шурфа Лонли-Локли: «...мы путешествовали по каким-то удивительным местам из твоих сновидений»[1225]. В повести «Тень Гугимагона» Лонли-Локли уже переносится в мир сновидений сэра Макса без помощи последнего. Очевидно, что протагонист обладает способностью оказывать на свое окружение столь сильное психологическое влияние, что может, даже невольно, управлять сознанием своих друзей и коллег[1226].

Во время снов-путешествий по иным мирам герой часто ощущает частичную потерю памяти, что ведет его к утрате самоидентичности: «Полночи я блаженно шатался по каким-то сладчайшим снам, не очень-то

[1221] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* Указ. соч. С. 105.
[1222] *Фрай М.* Простые волшебные вещи. М.: АСТ, 2018. С. 233.
[1223] Там же. С. 241.
[1224] Там же. С. 234.
[1225] *Фрай М.* Темная сторона. СПб.: Азбука: Терра, 1999. С. 13.
[1226] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 106.

соображая, кто я, собственно, такой и зачем сюда приперся. Но стоило мне оказаться на пустынном песчаном пляже, смутно знакомом мне еще по снам моего полузабытого детства, как я начал вспоминать о себе бодрствующем. <...> Но на этот раз память возвращалась ко мне *мучительно* (курсив наш. — Е. С.), словно я пытался вспомнить, что успел натворить, пока был смертельно пьян»[1227].

М. Фрай в приведенном эпизоде описывает испытание, которое, согласно А. ван Геннепу, «состоит в ослаблении тела и духа <...> с целью изгладить в сознании [инициируемого] всякое воспоминание о его [прошлой] жизни»[1228], после мучительного прохождения которого неофит получает новый статус в магическом мире.

Макс, как и каждый шаман, периодически страдает от психической нестабильности[1229]. Так, на языке айнов шаман именуется «кимра» или «ируська», что буквально означает «одержимый», «находящийся в невменяемом состоянии»[1230], поэтому его спящая, а потому незащищенная личность теряет целостность[1231]. Защита от потери идентичности обеспечивается особыми предметами, наделенными магической силой. Так, в повести «Магахонские лисы» Макс теряет свой амулет (головную повязку Великого Магистра Ордена Потаенной Травы) и, засыпая, начинает проваливаться в коридор между мирами, фактически, по терминологии М. М. Бахтина, видит «кризисный сон»[1232]: «На этот раз сон завел меня далеко – дальше некуда. Мне приснилось, что я оказался в совершенно пустом месте. <...> Это невозможно ни описать, ни объяснить, но там действительно ничего не было – ни пространства, ни времени, ни света, ни

[1227] *Фрай М.* Темная сторона. С. 26.
[1228] *Геннеп А. ван* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. С. 73.
[1229] *Штернберг Л. Я.* Избранничество в религии. С. 141.
[1230] *Спеваковский А. Б.* Духи, оборотни, демоны и божества айнов (религиозные воззрения в традиционном айнском обществе). М.: ГВРЛ, 1988. С. 165.
[1231] Особо отметим, что мы сознательно не вступаем в дискуссии по поводу природы шаманского дара, поскольку это не является целью нашей работы.
[1232] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит-ра, 1972. С. 171.

тьмы, ни верха, ни низа, ни земного притяжения, ни невесомости. По крайней мере, присутствовать там вовсе не означало быть. Скорее уж, наоборот. <...> Отсюда можно было попасть куда угодно. <...> В любой из миров, обитаемых и необитаемых – их, к моему изумлению, оказалось бесконечное множество. <...> Здесь не было ничего, кроме этих грешных Дверей между Мирами. И все они были распахнуты настежь – добро пожаловать»[1233].

Мотив *сна-путешествия* может выступать в качестве элемента микросюжета о поисках потерявшейся в потустороннем мире души. Учитывая, что «шаман идентифицируется с охотником — добытчиком душ»[1234], в повести «Корабль из Арва-роха и другие неприятности» функцию охотника за душами на себя берет сэр Джуффин, непосредственный начальник Макса: его случайно травит возлюбленная, поэтому Джуффин вынужден уснуть, чтобы в мире сна найти для Макса новое и вернуть его к жизни[1235]: «Он спит, Макс, — объяснила Теххи. <...> — Спит с открытыми глазами, так бывает. Я же сказала, он пошел искать твое второе сердце»[1236]; «Джуффин сказал, что идет искать твою Тень, чтобы взять у нее для тебя сердце. <...> А потом он сел в кресло и замер»[1237].

Сон не всегда носит положительный характер: спящие герои делаются особенно уязвимыми для сил зла, т. е. мотив *сна-кошмара*, выходит на уровень корреляции *сон = нападение*: «Малеш Пату утверждает, что ему хотят выдавить глаза, сэр Алараек Васс жаловался, что его “трогали за сердце”, третий случай довольно забавный, – Ханед смущенно улыбнулся, – парень клянется, что ему пытались заклеить задний проход, и если это удастся, он никогда больше не сможет справить нужду… – Все трое постепенно утрачивают Искру! Я присвистнул: “утратить Искру” – значит

[1233] *Фрай М.* Волонтеры вечности. М.: АСТ, 2017. С. 155.
[1234] *Борко Т. И.* Шаманизм: от архаических верований к религиозному культу / Рос. филос. об-во и др. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. С. 34.
[1235] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 106.
[1236] *Фрай М.* Указ. соч. С. 303.
[1237] Там же. С. 304.

внезапно потерять жизненную силу, ослабеть настолько, что смерть приходит, как сон после тяжелого дня. Эта загадочная болезнь – самая большая неприятность, в которую может попасть человек, родившийся в этом Мире»[1238].

В отдельных ситуациях негативное состояние спящих достигает своего пика, что приводит к появлению в тексте мифологемы *сон = смерть*. Проиллюстрируем данное утверждение: в повести «Король Банджи» владелец ресторана по имени Итуло кормит некоторых посетителей специальной магической пищей, благодаря которой они засыпают и постепенно превращаются в паштет[1239]: «Я оглянулся. В этой клетке тоже лежал человек. <…> Это был кусок мяса, все еще не утративший очертания человеческой фигуры. Кусок ароматного мягкого мяса»[1240].

Погружение в онейросферу, грозящее смертью, изображается в повести «Путешествие в Кеттари» в эпизодах, которые связанны с образом восставшего из могилы Магистра Кибы Аццаха. Оживший магистр пытается наслать на сэра Макса смертоносный сон («Колдовство мертвого Магистра действовало, как примитивный наркоз»[1241]). Мотив *сон есть смерть* воплощает в тексте двойную функцию. Во-первых, является двигателем сюжета, во-вторых, подчеркивает чуждость самого Макса миру Exo: «Киба Аццах попятился к окну.

– Ты мертвый? – спросил он с таким интересом, словно на свете не было ничего важнее, чем информация о состоянии моего организма. В этом городе живые не могут спорить с мертвыми, значит, ты мертвый»[1242].

В повести «Белые камни Харумбы» престарелый магистр магии по имени Нуфлин Мони Мах вынуждает Макса строить вокруг самого себя воображаемую кирпичную стену в пограничном состоянии между сном и

[1238] *Фрай М.* Чужак. С. 36.
[1239] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая… С. 230.
[1240] *Фрай М.* Указ. соч. С. 348
[1241] Там же. С. 610.
[1242] Там же. С. 610.

явью. Стена оказывается ментальной ловушкой: во сне Макс через эту стену перемещается в тело Нуфлина, а тот забирает себе тело героя: «Я спал, и мне снилось, что я – глубокий старик, все еще живой лишь потому, что у него не осталось сил даже на то, чтобы немедленно умереть»[1243]. От опасного сна героя пробуждает сакральный для мира Exo артефакт – меч короля Мёнина. Обозначенную ситуацию также можно интерпретировать через мотив ритуальной смерти шамана — герой во сне переживает собственную гибель, просыпается благодаря помощи более могущественного существа, использующего чудесный предмет, благодаря чему шаман возрождается уже в новом статусе.

Сон оказывает на героев М. Фрая терапевтическое воздействие: «Я бы на вашем месте отправился сейчас к какой-нибудь подруге… или, на худой конец, к кому-то из родственников. Поднимете их с постели, расскажете о своем несчастье. Они будут поить вас всякими зельями, в конце концов, вы устанете от их глупых утешений и заснете. Все это будет ужасно, но… В общем, есть такой способ не сойти с ума»[1244].

В повести «Путешествие в Кеттари» наблюдаем корреляцию *сон = созидание*: Максу снится город с канатной дорогой и парком, а потом герой сам спонтанно создает этот город при помощи магии: «Ты не дурак стряпать Миры, парень! Хотелось бы мне проделывать это с такой же легкостью. Правда, ты не слишком соображал, что творил, поэтому лишился львиной доли удовольствия. <…> Раньше Кеттари окружала пустота, а теперь по соседству с нами вырос чудесный город. <…> Да еще и роскошный парк в придачу. Ты гений, парень»[1245].

[1243] *Фрай М.* Лабиринт Мёнина. М.: АСТ, 2018. С. 67.
[1244] Там же. С. 317.
[1245] Там же. С. 582–583.

В отдельных ситуациях мотив *сна* соответствует мотиву *обучения*: «Вы что, научили меня варить камру, пока я спал? – До меня начало доходить»[1246].

Как мы уже указали, характерной чертой повестей М. Фрая является особая продуктивность онейросферы: сон является одновременно и отдыхом, и временем активной деятельности — обмена информацией, обучения новым магическим навыкам, трансформации личности и проч. Следовательно, мы приходим к выводу о том, что в текстах М. Фрая происходит переосмысление фольклорной онейрической традиции. Тем не менее, несмотря на то, что фэнтезийная реальность выстроена максимально правдоподобно, жизнь Макса во вселенной Exo продолжает напоминать ирреальное сновидение: жители Exo для приветствия используют фразу, которую уместно было бы произносить не в состоянии бодрствования, а именно во время сна («Вижу тебя, как наяву!»[1247]), и сам протагонист не рефлексирует по поводу покинутой им родной реальности Земли, не вспоминает ни родственников, ни произошедших ранее событий, утверждает, что у него вообще нет фамилии[1248], т. е. ведет себя так, как может вести себя спящий человек, на время нахождения внутри сновидения полностью забывший о реальном мире.

Таким образом, сны героев цикла М. Фрая — это попытка самопознания, упорядочивания знаний о себе, попытка найти свое место в мире. Основные вопросы, которые сам себе задает Макс по ходу всего повествования (кто я? где мой дом? что я хочу получить от жизни? и т. д.), маркируют процесс самоидентификации персонажа. Перевоплощение леди Меламори в буривуха с точки зрения проблемы самоопределения также представляется вполне закономерным: тотемная птица жителей материка

[1246] *Фрай М.* Чужак. С. 366.
[1247] Там же. С. 24.
[1248] *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») С. 233.

Арварох, чей облик принимает девушка, является некоторой частью ее собственного «я». Говоря словами Т. И. Борко, «такая имитация [внешнего вида и поведения животного] составила один из основных процессов, обеспечивающих возникновение сознания как такового»[1249].

С помощью снов Макс постоянно проводит эксперименты со своей личностью: расширяет границы сознания, осваивает новые способности, а также стимулирует свое окружение на подобные же действия. Такой принцип изображения персонажа совпадает с субъективным ментальным путем, который проходит шаман, который возникающие при этом внутри разума ощущения описывает при помощи архетипических моделей, превращая личный опыт в коллективный. Аналогичную ситуацию мы видим и в повестях М. Фрая, в которых фантастика обусловлена выбранным автором жанром фэнтези, сон для героя – не мысленное перемещение, а реальное, при этом семантика «пути» представлена традиционными архетипическими моделями зверя, духа-помощника, магических амулетов и т. п.

Окружение главного героя — коллеги, друзья, любовницы, начальство, — приходящее на помощь к Максу в критических ситуациях, которое в литературе фэнтези традиционно интерпретируется в качестве трансформации образов фольклорных волшебных помощников, в данной ситуации ассоциируются скорее с духами-помощниками. О них шаман «после озарения должен сам позаботиться; они прибывают по собственной воле, если неофит этого заслуживает»[1250].

С помощью снов все персонажи М. Фрая создают собственные миры, т. е. сны способствуют тому, чтобы условная реальность создаваемого художественного текста была максимально мобильной, открытой для изменений и по воле автора, и по воле его героев[1251].

[1249] *Борко Т. И.* Мотивационная семантика в структуре архетипного сознания (на примере исследования мифологии «превращения» в зверя в шаманизме) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Психология. 2012. № 6 (265). С. 18.
[1250] *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. С. 54.
[1251] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 108.

В романе А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов» автор предлагает собственную трехчастную классификацию сновидений:

1. Бытовые сны, связанные с переживаниями прошедшего дня, «где кадры просмотренного вечером фильма, обрывки газетных статей и телефонных разговоров вкупе со случайными мыслями и воспоминаниями составляют связное повествование, главным героем которого становится видящий сон человек»[1252].

2. Сны, которые носят провидческий характер, либо сопровождаются неким озарением: «Такие сны снятся великим ученым, пророкам и детективам»[1253].

3. Сны-путешествия по другим мирам (о которых уже много было сказано в связи с повестями М. Фрая): «…можно, пожалуй, согласиться с Эдгаром По, ибо в них человеческие дущи, покинув отдыхающие тела, бродят по тропкам Чистилища и многих других территорий, названия большей части которых не упомянуты ни в одной из написанных на Земле книг…»[1254]. Очевидно, перед нами аллюзия на стихотворение Э. А. По «Страна снов», вышедшее в Graham's Magazine в июне 1844 г.:

«Тропой темной, одинокой,
Где лишь духов блещет око,
Там, где ночью черный трон
(Этим Идолом) взнесен,
Я достиг, недавно, сонный,
Граней Фуле отдаленной,
И божественной, и странной, дикой области,
взнесенной
Вне Пространств и вне Времен»[1255].

Примечательно при этом, что в стихотворении Э. По фигурирует Фула / Туле – мифический остров на севере Европы, который впервые был описан

[1252] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 30.
[1253] Там же. С. 31.
[1254] Там же.
[1255] *По Э. А.* Страна снов // По Э. А. Полное собрание поэм и стихотворений. / Перевод и предисл. В. Брюсова с критико-библиогр. комментарием. М.; Л.: Всемирная литература, 1924. С. 56

греческим моряком Пифеем[1256]. В эпоху Средневековья бытовало мнение, что речь идет об Исландии или Скандинавском полуострове. Тема скандинавской мифологии воплощена и в анализируемом романе: главный герой для победы над антагонистом призывает бога Одина, а под Ростовом располагается «логово [Ёрмунганда] и опутано мощной сетью защитных чар, не позволяющих чудовищу прорваться на поверхность»[1257].

При характеристике сна писатель использует традиционный культурный код: «Сны… Эти маленькие кусочки Смерти…»[1258]. Герой А. В. Вильгоцкого систематически видит один и тот же «кризисный сон»[1259], попадающий в категорию пророческих (только понять этот факт можно лишь к финалу романа): «Стоя на невысоком холме посреди бескрайней черной пустоши, он отбивался от несметного полчища мертвецов, наседавших со всех сторон. Рядом не было никого. <…>. Впрочем, сопротивляться такому натиску вряд ли долго смог бы даже целый отряд некромантов. Слишком много противников. Тысячи… Десятки, сотни тысяч…»[1260].

Этот сон повторяется снова: «Запомнилось ему другое – в нынешнем сне зомби почему-то были голыми…»[1261]. Проходит какое-то время, и герой понимает, что ему предстоит вступить в бой с целой армией зомби, состоящей из бывших военнопленных, растрелянных во времена Второй мировой войны, а данный сон – «Подсказка от Провидения! Нацисты ведь почти всегда заставляли приговоренных к смерти снять всю одежду»[1262].

Сон играет в романе не только сакральную, но и сугубо терапевтическую функцию – протагонист постоянно подчеркивает, что для активной жизни ему требуется сон («Сам он, правда, собирался в ближайшие

[1256] *Щеглов Д. А.* Широта острова Туле у Птолемея и форма ойкумены у Гиппарха и Помпония Мелы // Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира / Под ред. Э. Д. Фролова. Вып. 5. СПб.: 2006. С. 465.
[1257] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 323.
[1258] Там же. С. 30.
[1259] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит-ра, 1972. С. 171.
[1260] *Вильгоцкий А. В.* Указ. соч. С. 31.
[1261] Там же. С. 320.
[1262] Там же. С. 324.

часы не работать, а отсыпаться…»[1263]), однако его короткая продолжительность лишний раз подчеркивает сверхъестественную силу героя: «Лично я сейчас пойду спать, – сказал, вставая, Киреев. – Возможно, после этого смогу соображать получше. Кто не отрубится вслед за мной, растолкайте через полчаса»[1264]. Отметим, что сон в романе носит исключительно позитивный характер – помогает герою отдохнуть, представляет картину дальнейшего развития событий, предупреждает об опасности. В целом и в прозе М. Фрая (цикл «Лабиринты Ехо»), и в романе А. В. Вильгоцкого («Пастырь мертвецов») онейропоэтика является чрезвычайно продуктивным ресурсом для производства новых локусов фантастического мира, для самосовершенствования персонажей (получения предсказаний, новых магических умений). В отдельных ситуациях во сне происходит превращение в иных существ, что помогает спасти жизнь кому-то из персонажей.

В заключение главы сделаем выводы об особенностях поэтики отечественного городского фэнтези рубежа XX–XXI вв. Прежде всего, подчеркнем, что городское фэнтези демонстрирует сложную многоуровневость элементов. Во-первых, в основе его обнаруживается богатая традиция городского фольклора (субжанр наследует более прочих фольклорных жанров именно поэтику городской легенды, что было выявлено на примере творчества М. Артемьевой, А. В. Вильгоцкого, О. Кожина, Г. Л. Олди, В. В. Орлова, Л. А. Романовской, В. Ю. Панова, М. В. Семеновой и Ф. Разумовского, а также элементы былички, что проявляется на уровне способа введения в текст сверхъестественного персонажа: встреча с ним описана с максимальной достоверностью и предельной по своим масштабам суггестивностью (О. Кожин). Во-вторых, сюжетная организация большинства произведений тяготеет к использованию хроникального

[1263] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 394.
[1264] Там же. С. 320.

принципа, что соответствует схеме фольклорной волшебной сказки, ориентированной на мотив *Пути-дороги*. В-третьих, фольклорно-мифологическая традиция обогащает городское фэнтези целым рядом персонажей, так или иначе связанных со сферой обитания человека – домовых, вампиров, чертей (именно такими персонажами насыщены произведения А. Билевской, А. Вильгоцкого, А. Пехова, Е. Бычковой, Н. Турчаниновой). В-четвертых, городскому фэнтези свойственна карнавализация (романы В. В. Орлова, Е. Ю. Лукина, повести М. Фрая), позволяющая по-новому переосмыслить не только привычное городское пространство, но и сам политический строй страны – сначала в СССР, а затем – сменившей его Российской Федерации. Наконец, особую продуктивность в плане создания новых миров и новых типов персонажей демонстрирует онейросфера изучаемого субжанра (повести М. Фрая).

4. ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА ГОРОДСКОГО ФЭНТЕЗИ

Как известно, хронотоп – понятие, взятое М. М. Бахтиным из терминологии физиолога А. А. Ухтомского с целью определения «временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»[1265]. М. М. Бахтин поясняет, что в «художественном хронотопе» происходит «пересечение рядов и слияние примет» — «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»[1266].

Согласно совершенно справедливому замечанию Е. Я. Бурлиной, городской хронотоп содержит в себе «представления о смыслах места и времени» включенные «в базовые нормы и ценности горожан»[1267] (в настоящем исследовании речь идет именно о городском хронотопе, что обусловлено тематикой самой работы).

Отход от главенствования мифологического сознания, более свойственного архаичной культуре[1268], приводит к тому, что «преемником» мифологического хронотопа становится топохрон археологический («топос» – место, «хронос» – время), подразумевая, что каждое здание рассматривается как произведение человеческой культуры, реализованное в пространстве и во времени, т. е. «особое качественное состояние культурной

[1265] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 182.
[1266] Там же. С. 235.
[1267] *Бурлина Е. Я.* «Что ни город, то хронотоп». Пространственно-временная диагностика города [Электронный ресурс] // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. Вып. 9 (63). Ч. 1. С. 103. URL: https://research-journal.org/culture/chto-ni-gorod-to-xronotop-prostranstvenno-vremennaya-diagnostika-goroda/ (дата обращения: 9.06.2021).
[1268] О роли мифа в культуре современности см.: *Элиаде М.* Аспекты мифа М.: ИНВЕСТ-ППП, 1995; Он же. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000 и др.

реальности»[1269]. Городское фэнтези, чей генезис обусловлен фольклорно-мифологической традицией, наполняет концепт города фантастическим содержанием, в рамках которого реализуется конфликт обыденного и чудесного, реального и ирреального и т. д., т. е. городские объекты снова рассматриваются не просто как продукт человеческой деятельности, но как локусы, созданные благодаря вмешательству сверхъестественных сил, а в отдельных случаях – создаются богами, т. е. максимально сакрализуются.

М. М. Бахтин настаивал на том, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»[1270]. По данным «Новой философской энциклопедии», время есть «форма протекания всех механических, органических и психических процессов, условие возможности движения, изменения, развития»[1271]. Д. Д. Калимуллин называет время «способом существования», «безусловной предпосылкой бытия человека»[1272]. В городском фэнтези обычно субъективное (тот самый «способ существования человека») и объективное время (определяется относительно движения небесных тел) совпадают, за исключением отдельных случаев, когда герои обладают частично нечеловеческой природой. Как уже было нами указано ранее, протагонист романа С. В. Лукьяненко «Черновик» может замедлять время в случае нападения на него врагов: «Мир вокруг застыл. <…> Официант Рома, глядя на нас, наливал красный сироп в стакан с газировкой, маленькая девочка, ожидавшая лимонад, подпрыгнула от нетерпения и желания заглянуть за прилавок – да так и повисла в воздухе, медленно парашютируя вниз. Двигался только я»[1273]. Данное умение подчеркивает его

[1269] *Лебедев Г. С.* Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуре. Вып. 1. СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1993. С. 51–52.
[1270] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 235.
[1271] *Смирнов А. В.* Время // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд. 2-е изд., испр. и допол. М.: Мысль, 2010. С. 78.
[1272] *Калимуллин Д. Д.* Хронотоп в гуманитарном познании // Социально-гуманитарные знания. 2017. № 10. С. 119.
[1273] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 316.

сверхъестественную природу и ставит его в оппозицию по отношению к рядовым смертным. Еще один факт специфического восприятия времени формирует сюжет повести М. и С. Дяченко «Эмма и Сфинкс» (2007): неудавшаяся актриса Эмма влюбляется в Ростислава, гения математики, но он обрывает их короткий роман. По прошествии нескольких лет женщина получает письмо, из которого узнает, что ее несостоявшийся возлюбленный обладал уникальной способностью – жил одновременно в прошлом, настоящем и будущем, поэтому знал заранее, что ему суждено вскоре умереть от сердечного приступа, поэтому разорвал их отношения: «Добрый день, Эмма. Прости, что расстраиваю тебя, но вчера, семнадцатого апреля, я умираю. <…> Твоя жизнь – отрезок, заключенный между точками рождения и смерти, а сознание движется по линии. <…> А я заполняю своим присутствием каждую секунду каждого своего дня. <…> В чем-то я, наверное, *не вполне человек* (курсив наш. – *Е. С.*). Вероятно, то, что я ощущаю, выходит за рамки человеческого. <…>

В тот день, почти тридцать лет назад, я иду за грибами в лесополосу. И вот я возвращаюсь, на пороге стоит мать, я смотрю на нее – и одновременно прощаюсь, уходя в армию, и одновременно танцую с ней на свадьбе сестры, и одновременно хороню, и вижу, как гости напиваются на поминках...»[1274].

Как мы уже отмечали, приведенные примеры носят единичный характер, поэтому при всей сопряженности понятий времени и пространства в хронотопе городского фэнтези доминируют не временные, но прежде всего пространственные координаты. В пользу этого утверждения свидетельствуют следующие факты:

- местом действия является город (если персонажи уезжают из него, то на достаточно короткий период);
- герой, живущий в городе, существующем в реальности, обнаруживает в нем черты фантастического, или же в произведении реализуется

[1274] *Дяченко М. и С.* Эмма и Сфинкс // Театр и фантастика. С. 166–167.

концепция мультивселенной, и персонажи путешествуют по городам разных миров, входящих в эту вселенную[1275];

- герой городского фэнтези, сродни герою романтизма, сосуществует в двух мирах – «реальном» и «ином» (двоемирие, по сути, определяет хронотопическсие отношения субжанра), при этом нередко границей «междумирья» становится топос башни / кладбища, а в мир «иной» он путешествует.

4.1 Двоемирие как основа хронотопа городского фэнтези

Благодаря фантастическому переосмыслению существующего в реальном мире городского пространства в хронотопе фэнтези возникает двоемирие, подразумевающее, что любой участок пространства имеет двойственную природу, но знают об этом исключительно избранные жители города. Рассмотрим специфику двоемирия фэнтези на материале ряда произведений, дабы подчеркнуть его универсальность для субжанра: романа «Vita Nostra» М. и С. Дяченко, романа Р. В. Мельникова «Мертвые братства», цикла «Останскинские истории» В. В. Орлова, романа С. В. Лукьяненко «Черновик» и его же цикла «Дозоры», цикла «Лабиринты Ехо» М. Фрая, романа Л. А. Романовской «Вторая смена», романа А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. Турчаниновой «Киндрэт. Кровные братья», повести М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят».

Напомним, что появление двоемирия определяется формированием особого романтического мировоззрения, возникшего одновременно с началом эпохи промышленной революции, видящей в городе единственную возможную локацию для жизни человека. Романтики не разделяли идеалы нового буржуазного мироустройства, поэтому видели в городе место обитания порока и эгоистичного стяжательства, филистеров, чьи притязания

[1275] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 17.

ограничивают устремления истинного художника. Носителю романтического мировоззрения чужда была поэзия современного города, поэтому он пытался найти утешение за его пределами, в прошлом[1276]. Примечательно в этом плане, что роман одного из выдающихся «йенцев» – Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» начинался со слов: «Наконец мы вышли за городские ворота»[1277].

Подобный подход формирует и амбивалентный характер изображения города: с одной стороны, это место обитания филистеров, от которых протагонист пытается скрыться, с другой – это и некий архетип города прошлого, духовного центра, куда стремится герой, чтобы завершить формирование собственной личности (Рим и Нюрнберг в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», Аугсбург в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген»)[1278].

Протагонист городского фэнтези, подобно герою романтизма, с одной стороны, не может найти себя в городе филистеров (сэру Максу из «Лабиринтов Ехо» М. Фрая отвратителен его родной город планеты Земля, где все ему кажется невыразительным, серым; из Сумеречей — унылого северного провинциального городка — мечтает сбежать Герман Воронцов из романа О. Кожина «Охота на удачу»). С другой стороны, герой испытывает и положительное «переживание города»[1279] и даже искренне любит то место, которое выбирает для себя в качестве места жительства. К примеру, в любви к Москве признается Владимир Данилов из «Альтиста Данилова» В. В. Орлова, Александра признается в любви к провинциальному городу Торпа, придуманному М. и С. Дяченко для романа «Vita Nostra»,

[1276] *Сафрон Е. А.* Наследие немецкого романтизма в городском фэнтези // Научный диалог. 2020. № 12. С. 202.
[1277] *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987. С. 7.
[1278] *Сафрон Е. А.* Указ. соч. С. 202.
[1279] *Михайлова А. Ю.* Художественное пространство города в новелле Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» // Вестник ННГУ. 2010. № 4–2. С. 907.

фантастическому городу Exo клянется в верности сэр Макс из «Лабиринтов Exo» М. Фрая.

Л. В. Лазаренко, характеризуя роман А. Геласимова «Холод», писал, что «город в романе — это мысленно реконструируемое (воображаемое-вспоминаемое) пространство, пространство памяти»[1280]. Аналогично в «пространстве памяти» живет героиня романа Л. А. Романовской «Вторая смена», постоянно возвращаясь в мыслях к Москве времен Второй мировой войны, передвигается по Санкт-Петербургу профессор Звягинцев в повести М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят», воспроизводя маршруты, по которым ранее проходил вместе с погибшей дочерью: «Когда Марина была маленькой и вчерами гуляла с папой около дома, она все собиралась однажды отправиться по Бассейной “далеко-далеко” – за железную дорогу, мимо дымящей трубами ТЭЦ, до самого моря. <…> Начала собирать какое-то необходимое, по ее мнению, имущество: любимый мяч, кубики… Делала узлы и привязывала их к палкам. Чтобы можно было закинуть на плечо и нести в дальний путь. <…> Став уже взрослой, Марина однажды созналась отцу, что иногда во сне отправляется в свое “далеко-далеко” – и знакомая, короткая, в общем-то, Бассейная чудесным образом выводит в неведомые уголки города и всё никак не кончается… Попадая на улицу Савушкина, Лев Поликарпович всякий раз вспоминал тот давний разговор с дочерью»[1281]. Очевидно, что писатели предлагают новую форму метафоры *жизнь = дорога*: в повести жизнь уподобляется пути, преодолеваемому героями по городской улице, где смерть открывает выход в город-миф размером с бесконечность.

Унаследованная от романтиков идея «двоемирия» наделяет привычные объекты и локусы новым смыслом, заставляя в бытовом разглядеть

[1280] *Лазаренко Л. В.* Территория отчуждения: феноменология города в романе А. Геласимова «Холод» // Инновационная наука. 2016. № 1–3 (13). С. 91.
[1281] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 57–58.

чудесное[1282]. Например, в романе В. В. Орлова «Шеврикука» двойственный характер имеют московские городские объекты – Останкинская башня и Гостиный двор. В Гостином дворе в реальном плане располагаются магазины людей, а в сверхъестественном – орган государственной безопасности домовых, который был невидим простым смертным[1283]: «Шеврикука вступил под одну из арок, двое мужиков катили перед ним бордовые бочки <...> он чуть было не наткнулся на бочку, пробормотал “Пардон” и втиснулся в невидимую мужикам щель в белом камне»[1284].

Останкинская башня оказывается не только человеческим телецентром, но и временной штаб-квартирой демонов. Напротив, в романе С. В. Лукьяненко «Черновик» местом перехода из одного мира в другие является стоящая на окраине Москвы башня: «Из темноты проступила приземистая кирпичная башня. Вдоль железки полно таких старых водонапорных башен»[1285]. Писатель достаточно иронично и буднично говорит о, казалось бы, сакральном – о самой двери между мирами[1286]: «Я подошел к башне. В крепкой стене красного кирпича была небольшая железная дверь. <…> Чего только не помещали за такими дверями коллеги писателя Мельникова! Райские кущи. Миры, где трубят в боевой рог мускулистые герои, отмахиваясь тяжелой острой железякой от злых чудовищ. Сонные провинциальные городишки, оккупированные бесчувственными инопланетянами. Вход в секретные лаборатории спецслужб. Древнюю Русь разной степени сусальности – в зависимости от знания автором своей истории»[1287].

Главный герой романа селится в этой башне и становится таможенником на пропускном пункте между измерениями. Писатель

[1282] *Сафрон Е. А.* Наследие немецкого романтизма… С. 202.
[1283] *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука, или Любовь к привидению» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2019. № 2. С. 56.
[1284] *Орлов В. В.* Шеврикука… С. 243.
[1285] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 81.
[1286] *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа С. Лукьяненко «Черновик». С. 99.
[1287] *Лукьяненко С. В.* Указ. соч. С. 81–82.

привлекает внимание читателя к форме жилища героя, снова делая это в ироничном ключе: «…как предсказуема мужская фантазия. Половина мастеров предпочитает жить в башнях»[1288]. Кроме отсылки к фрейдистской символике (ориентированные вертикально вытянутые предметы связаны с ярко выраженным маскулинным началом[1289]), примечательна, на наш взгляд, многослойная авторская ирония, отсылающая читателя и к романтической «башне из слоновой кости» (герой замнут в микрохронтопе своего «личного» бытия), и к образу Вавилонской башни.

По поводу последнего напомним, что, согласно библейскому мифу, после потопа человечество выбрало долину для строительства нового города, а в центре решило разместить высочайшую в мире башню в память о себе для потомков, а также, чтобы «не рассеяться по лицу всей земли. И сошел Яхве посмотреть город и башню, что строили сыны человеческие. И сказал Яхве: вот один народ, и один у всех язык; это первое, что начали они делать, и не отстанут они от того, что надумали делать. Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Яхве оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему имя: Бабель (Вавилон), ибо там смешал Яхве языки всей земли, и оттуда рассеял их Яхве по всей земле» (Быт. 11, 1–9)[1290].

Ранее уже было отмечено, что из башни в «Черновике» можно выйти в разные миры. Это обстоятельство превращает ее еще и в символ единения разных народов. Жители мира Аркан, поселившие героя в башню и наградившие его сверхъестественными способностями, хотят получить власть над всеми известными мирами, подобны жителям Вавилона, строящим зиккурат как символ превосходства над другими народами. Когда богослов П. Флоренский вменял в вину своим современникам непомерное пристрастие к христианским ритуалам, ведущим к возникновению вражды и

[1288] *Лукьяненко С. В.* Черновик. С. 145.
[1289] *Фрейд З.* Толкование сновидений. М.: АСТ, 2008. С. 158.
[1290] *Фрезер Дж. Дж.* Фольклор в Ветхом Завете. М.: Изд-во политической литературы, 1985. С. 44.

раздробленности, в противовес Граду Божьему он ставил не Вавилон, а именно Вавилонскую башню[1291].

С. В. Лукьяненко использует аналогичный подход и в цикле «Дозоры», изображая семь измерений нашего мира, жители которого делятся на простых смертных и Иных, которые могут перемещаться по всем измерениям, т. е. «уходить в Сумрак»[1292]. Согласно замыслу писателя, наша реальность является эталонной. Эту гипотезу подтверждает тот факт, что предметы нашей реальности присутствуют в измененном виде и в других измерениях. При этом манипуляции с предметом во время пребывания в одном из слоев Сумрака, проецируются и на другие измерения. Например, если открыть дверь в нашем измерении, то закрыть ее можно из Сумрака. Иные, в отличие от обычных людей, *видят* Сумрак, поэтому могут уходить в его слои. Следовательно, мы делаем вывод, что перед нами мотив *особого зрения*[1293]. В народной культуре семантика этого мотива связывалась с идеей о том, что душа живет в глазах (глаза – зеркало души)[1294], а также убеждением, согласно которому *видение*, *знание* [1295] и *умение* – это одно целое: «И вдруг я увидел, что они вовсе не люди. <…> Коричнево-серая аура, давящая тяжесть. <…> Глава семейства подошел ко мне, с каждым шагом уходя в сумрак, – той грациозной походкой, что дана лишь вампирам, живущим и мертвым одновременно. <…> Я и сам не заметил, как нырнул в сумрак вслед за ними. <…> Как раз сегодня меня научили *видеть* (курсив наш. – *Е. С.*)»[1296].

М. В. Ясинская утверждает: «Зрение, свет, свойство быть видимым осмысляются как основные признаки этого мира (рус. *белый свет*, болг. *бѣло*

[1291] *Флоренский П. А.* Записка о христианстве и культуре // Христианство и культура. М.: Харьков, 2001. С. 641.
[1292] *Лукьяненко С. В.* Ночной Дозор. С. 21.
[1293] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 18.
[1294] *Ясинская М. В.* Мифологические представления о глазах и зрении у славян // Человек: образ и сущность 2015. № 1 (26) С. 117.
[1295] Там же. С. 119.
[1296] *Лукьяненко С. В.* Ночной Дозор. С. 33.

видело) и противопоставляются слепоте, темноте и невидимости, как приметам иного мира (болг. *невидѣлица*)»[1297]. Также и персонажам цикла С. В. Лукьяненко в Сумраке мир представляется «серым и мертвым»[1298] (а именно так обычно характеризуют «тот свет»), и чтобы увидеть иные измерения, они должны в прямом смысле прикрыть глаза: «Обычным зрением я видел людей, ни один из них не вызывал подозрения. <…> Прикрыв глаза, я мог наблюдать картину более занятную: блеклые, как обычно к вечеру, ауры. Среди них ярким пятном горела чья-то злоба <…> размытыми коричнево-серыми полосами тянулись распадающиеся ауры пьяных[1299].

Таким образом, чтобы увидеть потусторонний мир, необходимо отказаться от обычного зрения, т. е. «ослепнуть». В связи с этим будет уместным вспомнить и скандинавского бога Одина, который отдает глаз ради возможности выпить из источника мудрости, благодаря чему овладевает новыми магическими навыками и видит незрячей глазницей иной, скрытый от остальных, мир.

В повестях М. Фрая из цикла «Лабиринты Ехо» для перехода в иной мир используется транспорт: «У меня в городе имеется собственная Дверь между Мирами. Прекрасный и полезный в колдовском хозяйстве трамвай, вероятно, по-прежнему курсирует по Зеленой улице»[1300]. Герой, совершающий подобное путешествие, уподобляется фольклорно-мифологическому персонажу, обычно использующему животное для перемещения в потусторонний мир. (Подобно тому, как Иван-царевич едет верхом на Волке в Тридевятое царство.) В случае же с сэром Максом, жанровая принадлежность повестей, в которых он фигурирует, снова

[1297] *Ясинская М. В.* Мифологические представления о глазах… С. 119.
[1298] *Лукьяненко С. В.* Указ. соч. С. 33.
[1299] Там же. С. 15.
[1300] *Фрай М.* Чужак. С. 559.

заявляет о себе: герой путешествует из мира в мир не силой мысли, а именно на городском трамвае[1301].

Герой-протагонист «осваивает» пространство, лежащее за пределами его жилья (комнаты, квартиры), поэтому весь город начинает воспринимать как собственный дом. Например, сэр Макс из «Лабиринтов Ехо» выражает благодарность судьбе за то, что «Прекрасный волшебный город из [его] детских снов каким-то чудом оказался реальностью, главным местом действия [его] новой жизни»[1302]. Более того, город становится частью личности героя, ее естественным продолжением, поэтому, если протагонист уезжает, то возвращение приобретает особое значение, важное для продолжения нормальной счастливой жизни. К примеру, в ранее уже упомянутом романе М. и С. Дяченко[1303] «Сашка в мельчайших подробностях вспоминала черепицу и водосточные трубы, воробьиные гнезда и флюгера старого города, мечтала о том, как вернется в Торпу»[1304]. «Легла на кровать, вытянулась – и поняла, что вернулась домой»[1305].

В цикле М. Фрая «Лабиринты Ехо» корреляция «город = дом» приобретает еще большее значение: оставляя мир планеты Земля, сэр Макс не просто находит новый дом в магическом городе Ехо, но воспринимает весь мир Стержня (мира, в котором располагается Ехо) как свою исконную родину. Такая позиция иллюстрирует натурфилософскую концепцию человека как микрокосма, представляющего собой миниатюрную модель Вселенной[1306]: «Все люди чем-то похожи на тот Мир, которому принадлежат. Чем больше это сходство, тем лучше человек вписывается в картину своего Мира»[1307].

[1301] *Сафрон Е. А.* Мир Ехо Макса Фрая: мифологема города в литературе фэнтези. С. 231.
[1302] *Фрай М.* Чужак. С. 638.
[1303] Там же. 638.
[1304] *Дяченко М. и С.* Vita Nostra. С. 489.
[1305] Там же. С. 500.
[1306] *Бердяев Н.* Смысл творчества. М.: АСТ; Хранитель, 2007. С. 77.
[1307] *Фрай М.* Сладкие грезы Гравви. [Электронный ресурс]. М.: Эксмо, 2016. URL: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_ty/frei_m04.htm?21/25л (дата обращения: 22.02.2020).

Как уже было отмечено, понимание своего города как единственно возможного дома приходит тогда, когда герой этот город *утрачивает*: в случаях с отрицательными персонажами это происходит навсегда (вампирша Фелиция из романа «Киндрэт. Кровные братья» страдает по поводу разрушившегося много лет назад Махенджо-Даро, где ей поклонялись, как богине; ожившая покойница Энхедунна из «Мертвых братств» Р. В. Мельникова ностальгирует по поводу невозможности вернуть то время, когда она жила в Вавилоне); в случае с протагонистами потеря носит *временный* характер (Александра из «Vita Nostra» самовольно уезжает из Торпы по причине желания вырваться из плена терроризирующих ее преподавателей Института Специальных технологий, однако сама и возвращается в город, понимая, что только здесь она сможет преодолеть страхи и комплексы и обрести свою истинную сущность; Макс из «Лабиринтов Ехо» отправляется в мир Паука (мир планеты Земля) в некое подобие командировки, однако обратный путь оказывается для него закрытым («Твой мир взял тебя обратно, парень»[1308]. Проходит много лет, прежде чем он находит обратную дорогу в мир Ехо[1309].

Примечательно, что годы странствий персонаж проводит в обличии доперста – случайно созданного самим же Максом фантома, который питается человеческими страхами и дурными предчувствиями. Лиминальное состояние героя (потеря памяти, полное равнодушие к происходящему), лиминальное положение в пространстве (перемещение из одного города в другой происходит за счет усилия мысли), непостижимым образом обретаемое для очередного путешествия имущество («В моих карманах каким-то образом обнаруживалось все, в чем я нуждался: деньги, документы и прочие нелепые бумажки. Эти *фальшивые доказательства моей принадлежности к миру людей* (курсив наш. – *Е. С.*) появлялись по мере

[1308] *Фрай М.* Чужак. С. 562.
[1309] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 20.

необходимости, так что я мог обмануть кого угодно»[1310] свидетельствуют о том, что сэр Макс переживает процесс трансформации, схожей с шаманской инициацией[1311]. Приведем аргументы в пользу обозначенной точки зрения.

Во-первых, согласно Т. И. Борко, «ядром шаманских воззрений является идея о путешествии шамана по всем мирам Вселенной»[1312], и именно такое путешествие осуществляет анализируемый герой.

Во-вторых, пребывая в заточении у мира Земли, герой находится в свойственном шаману экстатическом состоянии[1313]: забывает свое имя, своих друзей, не понимает, кто он, теряет интерес к событиям собственной жизни.

В-третьих, шаман обладает специфическими атрибутами, наличие которых свидетельствует о его уровне магической силы[1314]. Аналогично и у сэра Макса остаются все приобретенные им еще в мире Exo магические умения (уменьшать предметы, метать смертоносные энергетические шары) и прибавляется описанная выше способность материализовывать нужные ему для путешествия предметы.

И наконец, возможность возвращения в Exo открывается герою благодаря некоему неожиданному озарению, когда он понимает, что должен представить свой волшебный город-дом, по аналогии с тем, как он перемещался по городам планеты Земля. То, что сэр Макс воспринимает как восстановление утраченного статуса (возвращение к своей роли в мире Exo), реально свидетельствует в пользу того, что он поднимается на новый уровень силы, т. к. мир Земли больше над ним не властен. Таким образом, происходит восстановление утраченной личности, часть которой – магический город Exo.

Ранее уже было сказано, что в городском фэнтези, наследующем элементы готической литературы и литературы ужасов, двоемирие может

[1310] *Фрай М.* Чужак. С. 584.

[1311] См. подробнее: *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия... С. 104.

[1312] *Борко Т. И.* Шаманизм: от архаических верований к религиозному культу / Рос. филос. об-во и др. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. С. 41.

[1313] *Элиаде М.* Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 9.

[1314] *Кулемзин В. М.* Шаманство васюганско-ваховских хантов (конец XIX – начало XX в.) // Из истории шаманства. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1976. 52.

реализовываться через топос кладбища. К примеру, главная героиня романа «Вторая смена» Л. А. Романовской приходит на братскую могилу, место захоронения ее мужа, чтобы попросить его стать духом-хранителем ее нынешней семьи. Для достижения эффекта максимальной достоверности писательница насыщает сцену большим количеством бытовых (советских) реалий и вместе с тем использует модификацию фольклорного мотива *двери-могилы*: «Подойти, дотронуться ладонью до холодного казенного камня. Надавить на выбитую сверху звездочку – как *дверной звонок нажать* (курсив мой. – *Е. С.*). <…> Желтоватый фон остается – но это уже не могильный обелиск, а краткий список, наскоро нацарапанный на бумажке, которую прикнопили возле входной двери. <…> Саня тут пятый, значит, ему, по законам коммуналки, пять раз звонить полагается. Дверь обычная, потертая, из клеенчатой обшивки рыжая вата клочьями. <…>. Цепляюсь пальцами за дверную скобу. Она не ледяная, а очень теплая. Гладкая, затертая. С закрашенными коричневой краской винтами и с заслонкой от личинки “французского” замка. Обычная дверная ручка. До войны на многих дверях такие были»[1315].

На кладбище происходят события одной из ключевых сцен романа Р. В. Мельникова «Война без победителя» (цикл «Мертвые Братства»): мертвецы женского пола заманивают на кладбище юного хакера в надежде забрать его жизненную энергию и знания. Привлекает внимание подход писателя к трактовке мотивовов *кладбища* и *мертвеца*: фольклорно-мифологическое мировоззрение предусматривает встраивание мотива дома в пару *мертвец – кладбище*, т. е. погост – это дом для мертвеца[1316], однако в интерпретации Р. В. Мельникова покойники «обычно <…> стараются избегать кладбищ. <…> Кладбища тянут из мертвяков жизненную энергию <…> кладбища напоминают Мертвым Братьям и Сестрам, кто они на самом

[1315] *Романовская Л. А.* Вторая смена. М.: АСТ, 2014. С. 391–393.
[1316] *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. М.: Астрель, АСТ. 2002. С. 169.

деле. Вернее, чем они должны были стать при нормальном ходе вещей. <…> Кто в полной мере наслаждается чужой жизнью, тот будет гнать мысль о том, что сам он давно должен был обратиться в прах»[1317].

Как мы неоднократно отмечали, хронотоп анализируемого субжанра определяется городским пространством. Причем в отдельных ситуациях этот город может и не существовать в реальности. Например, в цикле повестей «Лабиринты Exo» М. Фрая действие происходит в фантастическом городе, который занимает собой такой обширный пласт текста, что мы можем говорить о том, что он является самостоятельным персонажем. Мифолог К. Армстронг писал: «Самые глубокие и значимые мифы повествуют о предельных состояниях, вынуждая нас выйти за границы обыденного опыта»[1318]. Такие состояния переживает сэр Макс, когда знакомится с магической составляющей города Exo.

С. А. Смирнов, опираясь на труды П. Флоренского и блаж. Августина, писал о городе следующее: «Город рождается сначала не в географическом смысле. Прежде всего – он нерукотворный <…> храм личности. <…> В этом смысле место города – не обязательно географически там, где развитые магистрали и инфраструктуры. Город суть форма становления человеческой культуры»[1319].

Подобный подход к изображению города использует и М. Фрай, делая Exo не только центром фантастического мира на уровне географии, но и сакральным центром, в котором все местные жители спонтанно и самостоятельно обучаются магии за счет того, что «город был построен в Сердце Мира»[1320] – единственном в своем роде месте, где собирается вся

[1317] *Мельников Р. В.* Война без победителя. С. 182–183.
[1318] *Армстронг К.* Краткая история мифа. М.: Открытый мир, 2005. С. 12.
[1319] *Смирнов С. А.* Антропология города, или О судьбах философии урбанизма в России [Электронный ресурс]. URL: http://anthropology.ru/ru/text/smirnov-sa/antropologiya-goroda-ili-o-sudbahfilosofii-urbanizma-v-rossii#gorod-kak-literaturnyy-geroy (дата обращения: 07.03.2021).
[1320] *Фрай М.* Чужак. С. 5.

созидательная энергия Вселенной[1321]: «Считается, что за пределами Сердца Мира могущественные маги теряют значительную часть своей силы и уже не могут приблизить пресловутый «конец света»[1322].

Exo организован вполне традиционно – город разбит на Правобережье и Левобережье рекой Хурон[1323]: «Узкие улицы, петляющие между роскошными садами [частными] Левобережья»[1324], «На Левом Берегу, как правило, селятся только те, кого уже совершенно не интересуют цены на землю и вообще цены как таковые»[1325].

Изображаемый город имеет признаки мифологемы рая[1326], т. е. жизнь в нем должна соответствовать эталонной модели: «На их [жителей Exo] фоне мои соотечественники очевидно проигрывали, хотя я не взялся бы сформулировать, в чем, собственно, состоит разница»[1327]. Для усиления контраста между «райским» Exo и земным городом, Макс называет последний «личным адом»[1328]. Города противопоставляются также и через описание: по возвращении на Землю героя встречает ноябрь, и он оказывается «под моросящим дождем»[1329], напротив, в локализующихся в Exo эпизодах погода всегда комфортная, дождей нет[1330].

Раю как мифологическому концепту свойственен мотив *изолированности*[1331], поэтому Макс оказывается единственным представителем Земли, которому Exo «разрешает» в себе жить. Мотив города-рая тесно переплетается с онейрическим мотивом: «Прекрасный

[1321] *Сафрон Е. А.* Мир Exo Макса Фрая: мифологема города в литературе фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2018. № 4. С. 231.
[1322] *Фрай М.* Чужак. С. 7.
[1323] Возможно, данное название выбрано по аналогии с названием североамериканской реки и озера Huron (Хьюрон или Гурон – в русской транскрипции).
[1324] *Фрай М.* Указ. соч. С. 19.
[1325] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 14.
[1326] *Гурин С. П.* Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты России [Электронный ресурс]. URL: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm (дата обращения: 29.05.2018).
[1327] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 558.
[1328] *Фрай М.* Чужак. С. 559.
[1329] Там же. С. 558.
[1330] Здесь и далее: *Сафрон Е. А.* Мир Exo Макса Фрая: мифологема города в литературе фэнтези. С. 231–232.
[1331] *Аверинцев С.С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 2. К – Я. С. 363.

волшебный город из моих детских снов каким-то чудом оказался реальностью, главным местом действия моей новой жизни»[1332]. Вместе с тем мотив *изолированности*, свойственный образу идеального города, не мешает ему быть символом гостеприимности. Так, Exo как столица мира принимает представителей и других государств (Арварох, Пустые Земли).

В идеальной модели города герой является хозяином положения, поэтому все препятствия, которые могли бы помешать его комфортному проживанию, автоматически снимаются: «По счастью, никаких языковых барьеров между мной и остальным населением Соединенного Королевства никогда не стояло. Почему – до сих пор не знаю. Так что мне оставалось только усвоить местное произношение, да принять к сведению некоторое количество новых идиом»[1333]. Город-рай удовлетворяет даже подсознательные, невысказанные желания героя: «”Что? – Я был потрясен. – Как ты говоришь, называется этот трактир?” – “Ты не ослышался. “Армстронг и Элла”. Его назвали в честь твоих кошек”»[1334].

Еще одним компонентом образа райского города является мотив *изобилия*. (Существует точка зрения, что слово «рай» образовано от авестийского rāy – «богатство, счастье»[1335].) В случае с повестями М. Фрая, речь идет о пищевом изобилии. Так, Макс знакомится во сне со своим будущим начальником, сэром Джуффином Халли, именно в трактире с говорящим названием «Обжора Бунба». Уже непосредственно в мире Exo герои систематически посещают трактиры, заказывают обеды в офис, поедают пирожные в невообразимых количествах.

Гуманистический пафос райского города реализуется в целевой направленности его архитектурных объектов: все они, несмотря на основные утилитарные цели постройки, должны, прежде всего, *радовать* жителей.

[1332] *Фрай М.* Чужак. С. 638.
[1333] Там же. С. 17.
[1334] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 285.
[1335] *Аверинцев С.С.* Рай. С. 363.

Например, городская тюрьма-дворец Exo Холоми выступает в качестве образа, с точки зрения земного права, совершенно недостижимого: «Славное местечко»[1336]; «Ехал в тюрьму, а угодил в санаторий»[1337]; «Камера № 5 хох-ау показалась мне весьма уютным помещением. <…> На моей исторической родине за такую квартирку пришлось бы выложить пару чемоданов зеленых. Тюрьма располагается на острове, «на том самом месте, которое <…> именуют “Сердцем Мира”. <…> Первый король древней династии Халла <…> знал об этом, а потому и построил на острове Холоми свой дворец. С самого начала выяснилось, что дворец – существо самостоятельное <…> способен отличить своих от чужих и не впускать посторонних»[1338].

Холоми обладает самостоятельным разумом и в отдельных ситуациях, как персонифицированное существо, выполняет функции волшебного фольклорного помощника: уже было отмечено, что ранее Холоми использовалось только в качестве дворца, поэтому, когда один из представителей королевской династии решил перенести свою резиденцию из Холоми в другое место, здесь открыли школу для магов, в которой даже время «текло иначе: студенты проводили там целое столетие, успевали повзрослеть и выдержать полный курс обучения, в Мире проходило всего полгода…»[1339], т. е. все было организовано исключительно для удобства своих обитателей.

С другой стороны, с образом Холоми сопряжен и эсхатологический миф создаваемого М. Фраем фантастического мира. Так, уподобляясь Шиве с его разрушительным танцем, «время от времени Дух Холоми просыпается и хочет поплясать. <…> Если когда-нибудь он осуществит свое намерение, то от Холоми камня на камне не останется, и я не уверен, что уцелеет все остальное. Поэтому его надо держать, пока он не уснет снова»[1340]. Учитывая

[1336] *Фрай М.* Чужак. С. 20.
[1337] Там же. С. 181.
[1338] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 485.
[1339] *Фрай М.* Указ. соч. С. 485.
[1340] *Фрай М*. Чужак. С. 486.

тот факт, что Холоми расположен в центре мира Exo, можно говорить о том, что дух тюрьмы представляет собой персонификацию Бога-творца для которого, как и для Шивы, в танце воплощается одновременно и процесс создания, и последующего разрушения мира[1341].

Усмирение Духа Холоми – сакральный ритуал, для Макса табуирован: ему не сообщают подробности его проведения и запрещают общаться с его непосредственными исполнителями. Более того, непосредственные начальники сэра Макса даже вербально подчеркивают «несущественность» своей ритуальной работы с духом бывшего дворца: «Давай поговорим о более важных вещах»[1342].

Говоря об организации древнего города, Вяч. Вс. Иванов подчеркивал, что в нем обязательно должен был быть храм, религиозный центр[1343]. «Город-рай» Exo является столицей светского государства (в противоположность другим странам художественного мира М. Фрая). Очевидно, что в городе, в котором каждый жителей владеет магическими умениями, любой может примерить на себя роль Бога-творца.

Характерный фэнтези эскапизм[1344] гармонично коррелирует с мифологемой райского города, где даже самому большому неудачнику гарантируется успех во всех делах.

На Земле Макс имеет маргинальный статус и демонстрирует «легкомысленное отношение к жизни»[1345]: отсутствуют друзья и постоянная девушка, нет даже отдаленных планов по созданию семьи, нет и карьерных амбиций. По сути дела, герой готов к тому, чтобы в прямом смысле быть вычеркнутым из реальности земной жизни («Если уж ты решительно

[1341] *Гринцер П. А.* Шива // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 2. К – Я. С. 643.
[1342] *Фрай М.* Чужак. С. 487.
[1343] *Иванов Вяч. Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 166.
[1344] *Арбитман Р. Э.* Капитан Фьючер в стране большевиков // Знамя. 1993. № 8. С. 199; *Толкиен Дж. Р. Р.* О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991. С. 293–294.
[1345] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 596.

отказываешься принимать некоторые фундаментальные принципы человеческого бытия, будь готов, что рано или поздно окружающие перестанут принимать тебя самого»[1346]), что автоматически открывает перед ним вход в новый, но уже сверхъестественный мир. Макс переживает те же процессы, что имеют место при любой инициации, когда индивид должен отказаться от всего старого ради обретения нового[1347]. Итак, в новом мире, мире Exo, герой сразу же оказывается в центре внимания: все ищут с ним дружбы, знатные красавицы борются за его внимание, а карьера стремительно набирает обороты: «Попробовал прикинуть, сколько же мне платили в Exo за службу <…> – не то миллион зеленых в год, не то еще больше»[1348].

Будучи фантастическим городом, Exo как город иного мира, обладает признаками «кромешного»[1349], потустороннего «антигорода». В отличие от современных городов, ориентированных на вертикальные многоэтажные постройки, люди в Exo живут в одноэтажных гигантских домах, т. е. полностью в *горизонтальной* плоскости: «Высокие многоквартирные дома, гладкий асфальт тротуаров, рев маршрутных автобусов – ерунда какая-то» (о земном городе)[1350] и «К новой квартире на улице Желтых камней я так и не успел привыкнуть. Меня было слишком мало для шести огромных комнат» [об Exo][1351], «Все в Exo живут с размахом»[1352].

Ю. М. Лотман в своем труде «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» выделял такие свойства городского пространства, как театральность, иллюзорность[1353]. Эти признаки можно выделить и при

[1346] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 567.
[1347] *Геннеп А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература РАН, 1999. С. 64.
[1348] *Фрай М.* Указ. соч. С. 596.
[1349] *Лихачев Д. С.* Бунт кромешного мира // Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977. С. 45.
[1350] *Фрай М.* Указ. соч. С. 596.
[1351] Там же. С. 31.
[1352] Там же. С. 15.
[1353] *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 2. С. 11.

анализе образа Exo: «мозаичные тротуары»[1354], «светилась всеми цветами радуги королевская резиденция», «оранжевый сумрак уличных фонарей»[1355], «невидимые Тайные Двери в стенах»[1356], а также способность местных жителей магическим образом менять свою внешность.

Размышляя о сущности современного города, В. Г. Туркина отмечает: «В постмодернистских кварталах современных мегаполисов зеркальная поверхность зданий отталкивает внешний мир точно так же, как зеркальные очки создают взаимоотношения агрессии-пассивности между их носителем и наблюдателем. Подобные комплексы-гиперпространства открывают глазу лишь искаженное изображение всего, что их окружает»[1357].

Аналогичное впечатление в анализируемом цикле М. Фрая на героя производит поездка в район Новый Город: «Каждый участок был освещен в соответствии со вкусами его владельца <…> мы путешествовали сквозь пестрые квадраты прозрачного света: желтого, розового, зеленого, лилового <…> Но самому перетекать из одного озера бледного света в другое – это, скажу вам, нечто»[1358].

Подводя краткий итог, подчеркнем следующее: двоемирие в городском фэнтези имеет достаточно широкую семантику. Во-первых, привычные городские объекты могут одновременно принадлежать и миру реальности, и миру потустороннему, что обнаруживается в произведениях В. В. Орлова, С. В. Лукьяненко. При этом двоемирие, равно как и в романтической традиции, может реализовываться через мотив путешествия: однако теперь герой путешествует не в мир собственных фантазий, но физически перемещается в другой мир с помощью транспорта (М. Фрай). Во-вторых, следуя фольклорной традиции, авторы городского фэнтези

[1354] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 27.
[1355] *Фрай М.* Чужак. С. 20.
[1356] *Фрай М.* Волонтеры вечности. С. 497.
[1357] *Туркина В. Г.* Город как «Топос» [Электронный ресурс] // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. 2009. № 2 (57). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gorodkak-topos (дата обращения: 09.03.2018).
[1358] *Фрай М.* Указ. соч. С. 20.

реализуют идею двоемирия через топос кладбища (Л. А. Романовская, Р. В. Мельников). В духе романтической традиции прозаики заставляют героев испытывать то тоску по поводу утраченного города-дома (А. Ю. Пехов, М. и С. Дяченко, Р. В. Мельников), то ненавидеть его за то, что он не соответствует притязаниям их возвышенной натуры (М. Фрай). И наконец, в романном цикле М. Фрая объединение мифологемы рая с мифологемой города в художественном образе Exo стало возможным, в том числе благодаря нравственным ценностям, постулируемым местными жителями: в городе, в котором многие могут по собственному желанию изменять внешность, и где каждый владеет магией, преступления совершаются реже, чем в любом другом городе реально существующего мира. Художественный образ города Exo функционально сближается с образом фольклорного волшебного помощника, представляющего собой alter ego героя, поскольку протагонист именно благодаря этому городу обретает свои сверхъестественные способности, позволяющие занять в новом мире высокое социальное положение.

4.2 «Петербургский» и «московский» текст городского фэнтези

Город как плод человеческой деятельности во всем подобен своему создателю и проходит те же «фазы» в своем развитии: рождается, живет и умирает. Антропоцентрическое мировоззрение наделило город чертами сакральности, благодаря чему в сознании его жителей он начал воплощать собой модель всей Вселенной.

Оговоримся, что интерес к городу как к предмету научного интереса филологов фактически актуализировался лишь в XX в. На сегодняшний день литературоведение рассматривает такие проблемы, как «образ города»[1359],

[1359] *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Культурное наследие Древней Руси. М.: Наука, 1976. С. 236–249.

«топос города»[1360], «город как текст»[1361], «хронотопия города»[1362], «язык города»[1363].

И. Евлампиев утверждает, что среди многочисленных городов существуют те, которым «судьбой предначертана особая роль в культуре и истории»[1364]. Такие города «обладают особой *метафизической* значимостью, с их помощью мы прозреваем метафизические основы, на которых развивается культура и сам человек»[1365]. Среди них: Рим, Москва, Санкт-Петербург, Венеция, Флоренция. В связи с принадлежностью изучаемого субжанра фэнтези к отечественной традиции, нас интересуют прежде всего города-столицы – «культурная столица» Петербург и Москва как столица «фактическая».

Материалом исследования в настоящем параграфе послужили: рассказы М. Артемьевой из сборника «Темная сторона Петербурга», роман В. Н. Васильева «Лик Черной Пальмиры», цикл «Останкинские истории» В. В. Орлова, роман «Киндрэт. Кровные братья» А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. Турчаниновой, роман Л. А. Романовской «Вторая смена», повесть М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят», повесть В. Мидянина «Московские джедаи» (2007) и его же роман «Повелители новостей» (2016), а также роман М. Гелприна и Ю. Гофри «Уцелевшие» (2016).

[1360] *Шмид В.* Что такое «петербургский текст»? // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. (Петербургский сборник. Вып. 4). С. 5.

[1361] *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121–132.

[1362] *Бурлина Е. Я*. Хронотопия города: Монография (с приложением сборника научных статей «Гении места»). Самара: ООО «Книжное издательство», 2016. 240 с.

[1363] *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 22.

[1364] *Евлампиев И.* На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. СПб.: Эйдос, 1993. С. 8.

[1365] Там же.

Владимир Николаевич Васильев (род. 1967) – русско-украинский прозаик, поэт и композитор, работающий в жанре НФ, фэнтези, киберпанка[1366].

Майк Гелприн (род. 1961) окончил Политехнический институт в Ленинграде по специальности «инженер-гидротехник». В 1994 г. покинул Россию и переехал в Нью-Йорк. Считает себя учеником Б. Н. Стругацкого. В частности, написал роман-продолжение «Пикника на обочине» «Хармонт. Наши дни». Наиболее известен как автор прозы малых форм[1367].

Василий Мидянин (род. 1973) – журналист, прозаик, издатель, автор и редактор самиздатовского «Черного журнала» (1991–1992), посвященного литературе ужасов и детективам. Излюбленный жанр – пародия[1368].

В первую очередь, обратимся к понятию «петербургский текст», введенному В. Н. Топоровым, в котором этот город «выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство»[1369]. Почти с момента своего основания город является источником вдохновения и для отечественных, и для зарубежных писателей. По словам Н. П. Анциферова, «эпоха русского романтизма болела Петербургом. Он мучил тех, кто осмеливался заглянуть в его грозный лик. Ибо глядевшие умели видеть. Петербург любили или ненавидели, но равнодушными не оставались»[1370].

«Петербургский текст» не утрачивает актуальности и в литературе современной, обращаясь к новым жанрам, расширяя мотивную структуру, и, как справедливо указала М. А Черняк, характеризуя «Хрустальный мир» В. Пелевина и «Ворона» А. Столярова, его «можно обнаружить во всех

[1366] *Тарабанов Д.* Злой гуманист Владимир Васильев. Интервью с «крестным отцом» российского киберпанка. 2004. № 6 [Электронный ресурс]. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art1166.htm (дата обращения: 10.06.2021).

[1367] *Романовская Л. А.* Майк Гелприн: «Я никогда не стал бы писать, не будь братьев Стругацких» [Электронный ресурс]. URL: http://www.astrel-spb.ru/intervyu/2637-majk-gelprin-ya-nikogda-ne-stal-by-pisat-ne-bud-bratev-strugatskikh.html. (дата обращения: 10.06.2021).

[1368] *Мидянин В.* «Московские джедаи»: Справка об авторе // Лучшее за 2007: Российское фэнтези... С. 257.

[1369] *Топоров В. Н.* Петербург и Петербургский текст русской литературы // В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 9.

[1370] *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга // Непостижимый город. СПб.: Лениздат, 1991. С. 86.

стратах современной литературы», причем для литературы массовой «приоритетным становится изображение занимающего важное место <…> “человека местного” с вниманием к бытовому своеобразию его жизни, психологическому складу, вкусам и т. д.»[1371]. На наш взгляд, в контексте рассуждений исследовательницы городское фэнтези как нельзя более показательно: оно не просто не оставляет Петербург без внимания, более того, его поэтика, как ни у одного другого жанра, дает возможность раскрыть мистическую составляющую образа этого города[1372]. Это обстоятельство обусловлено не только личными предпочтениями прозаиков – создателей городского фэнтези, но базируется и на особенностях петербургской архитектуры, и на связанных с городом культурных традициях.

Анализ образа Петербурга, сформированного городским фэнтези, обусловил выделение следующих его культурно-исторических черт.

Во-первых, город выстроен на болоте, словами Ю. М. Лотмана «скован на воздухе»[1373], согласно замыслу одного человека – Петра I. Основывая будущий мегаполис в топях, т. е. в том месте, где города быть не должно, Петр Великий уподобляется демиургу, творящему Порядок среди Хаоса: «И стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скала на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает, и наверху земли одна топь остается. Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. “Ничего вы не умеете делать”, – сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю»[1374]. По этой причине в тексте чаще всего фигурирует ландшафт,

[1371] *Черняк М. А.* Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 95─96.
[1372] Здесь и далее о «петербургском тексте»: *Сафрон Е. А.* «Свой» и «чужой» Петербург в городской фэнтези // «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and «Alien» in Culture: материалы XI Международной научной конференции (г. Петрозаводск, 22 – 24 июня 2017 г.). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. С. 148–149.
[1373] *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010. С. 327.
[1374] *Одоевский В. Ф.* Саламандра // Одоевский В. Ф. Сочинения в 2-т. Т. 2. Повести. М.: Художественная литература, 1981. С. 147.

«тяготеющий к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косности, к связи с низом»[1375]. «Мокрота является первоосновой Петербурга, его “субстанцией”»[1376]. Для иллюстрации обозначенного утверждения сопоставим с текстом романа В. Н. Васильева «Лик Черной Пальмиры»: «Толпы народу, вереницы автомобилей, слой грязи на мокрых домах, низкое тяжелое небо. И нескончаемая мерзкая морось. Даже реклама выглядела как-то тускло и безрадостно»[1377].

Во-вторых, располагающийся на окраине Российской империи Петербург, соответствуя категории «чужого» пространства («не-пространства»[1378] (В. Н. Топоров), лежащего за пределами освоенной территории, выступает носителем хаотического, инфернального начала[1379]. В рассказе «Черный монах» М. Артемьева делает город местом обитания демонического существа, чья воля неведомым образом контролирует происходящие в жизни петербуржцев события: «…долгий стон какого-то исполинского существа, словно порыв ветра, пронесся над толпой. Каждый ощутил его необычное звучание всей грудной клеткой <…> громадная черная тень наползала на госпиталь. <…> В небе над площадью возвышалась фигура черного монаха. Тень его была так велика, что почти целиком покрывала здание больницы. <…> Монах поднял руку и погрозил пальцем тем, кто нападал на больницу»[1380].

Петербург у М. В. Семеновой и Ф. Разумовского в повести «Рукописи не горят» – топос страха: «Остерегайтесь торфяных болот. <…> Звук собственного голоса заставил ее вздрогнуть. <…> Она затравленно огляделась <…> Было страшно. Дорогу перебегали коты, все как один черные, самостоятельные и свирепые. <…> Драные пластиковые пакеты в

[1375] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 289.
[1376] *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город…». Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. Спб.: Лениздат, 1991. С. 209.
[1377] *Васильев В. Н.* Лик Черной Пальмиры. С. 58.
[1378] *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Под ред. Т. В, Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227.
[1379] Там же.
[1380] *Артемьева М.* Черный монах // Темная сторона Петербурга. С. 39.

помойках начинали шевелиться и подозрительно громко шуршать именно в тот момент, когда Рита к ним приближалась. Под ними тикали бомбы»[1381].

В-третьих, еще одна петербургская тема – тема проклятья, появление которой может быть объяснено эсхатологичностью исторического Петербурга. Так, согласно легенде, царевич Алексей на допросе в Петропавловской крепости от 8 февраля 1718 г. заявил: «Моя мать, бывшая царица Авдотья Лопухина, заточенная теперь в монастырь, поведала мне видение. <…> Будто Петр вернулся к ней, оставив дела по преобразованию России, и они теперь будут вместе. Мать сказывала еще, что Петербурх не устоит за нами, быть ему пусту, многие де о сем говорят»[1382]. Тема проклятья может быть связана и с фактом переименованием города, имевшим место в XX в.: согласно народным представлениям, изменение имени объекта – плохая примета. Так, в своих воспоминаниях художник А. Н. Бенуа заметил, что переименованием Петербурга в Петроград в 1914 г. Николай II «отворачивался от самого Петра Великого, от того, кто был настоящим творцом всего его самодержавного величия. <…> Я даже склонен считать, что все наши беды произошли как бы в наказание за такую измену»[1383].

В. Н. Васильев в «Лике Черной Пальмиры» связывает семантику образа города с темой проклятья, средоточием всего негативного и создает концепт города-монстра: «Злое это место. Чухонские капища, жертвенное дерево на Койви-саари… Только идиот там мог построить город для людей»[1384]. (Здесь автор ссылается на легенду, связанную с основанием Петербурга: Койвисаари – финское название Петроградского острова. Считается, что именно здесь Петр I заложил будущий город[1385]. В этом месте росла сосна – объект поклонения местных жителей, – на которой была зарубка. Среди

[1381] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 49.
[1382] *Устрялов Н. Г.* История царствования Петра Великого: в 8 т. СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии, 1859. Т. 6. С. 457.
[1383] *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1993. Кн. 1. С. 10.
[1384] *Васильев В. Н.* Лик Черной Пальмиры. С. 45.
[1385] *Магола Е.* Лабиринты Петроградки [Электронный ресурс]. URL: https://peterburg.center/ln/labirinty-petrogradki.html (дата обращения: 13.06.2021).

финнов бытовала легенда, что если Петр начнет строительство, то вода затопит остров по самую зарубку, но царь повелел срубить дерево, «и тем оное сомнение и уничтожилось»[1386].); «Город распластался внизу, словно гигантский нарыв на теле земли – черно-серый, подернутый мутным туманом, зловещий и недобрый»[1387]: «Совсем ошизел я в этой Пальмире, будь она неладна! <…> жрет она всех без разбору, исподволь, с улыбочкой <…> жрать себе подобных почитается не просто нормой, но доблестью»[1388].

В-четвертых, антропоцентрическое мировоззрение наделяет город признаками сакральности. Тексты, воспроизводящие подобную модель видения мира, превращают Санкт-Петербург в самостоятельный персонаж, участвующий наравне с прочими героями в происходящем. Кроме того, город «рассматривается как сверхличное существо»[1389]. Подобный образ создает и В. Н. Васильев: «Город-Иной пользуется Иными людьми в своих интересах! Он меняет их силу! Он управляет нами!

–Ты говоришь так, будто город – живое существо!

– Да при чем тут живое или не живое… Человек или Иной, если разобраться, это сумма информации на некоем субстрате. Разве город – не то же самое? Вы никогда не ощущали волю городов, их настроение, их душу?»[1390].

В-пятых, через «петербургский текст» в качестве доминантной проходит тема страдания, благодаря погружению в которую становится возможным понять некоторые особенности русского мироощущения[1391]. Особая атмосфера города способствует формированию специфического образа протагониста – трагической фигуры, которую направляет «дикая или тихая исступленность»[1392]. Таковы герои рассказов М. Артемьевой из сборника «Темная сторона Петербурга»: Алексей Щегол из «Черного монаха» –

[1386] *Спивак Д.* Финский субстрат в метафизике Петербурга // Метафизика Петербурга. С. 45.
[1387] Там же. С. 46.
[1388] Там же. С. 53.
[1389] *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город…» … С. 138.
[1390] *Васильев В. Н.*Лик Черной Пальмиры. С. 97.
[1391] *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 23.
[1392] *Иванов Вяч. Вс.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Вс. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 291.

студент Императорской медицинской академии, работающий в холерном госпитале на Сенной площади, чье нервное состояние обусловлено эпидемией, обилием трупов, нехваткой медикаментов и рабочего персонала, который мог бы его заменить на время отдыха: «Медик старался дышать через рот. Вонь, происходившая от большой скученности страдающих людей, от влажного, грязного белья, не опорожненных вовремя уток, быстро прогрессирующего гниения в мертвых на фоне жары, – все это сводило с ума, лишая надежды»[1393]; Петр Войтеховский из «Белой маски, или Театра смерти» случайно встретивший свою первую любовь в театре на Литейном проспекте, сходит с ума, узнав, что девушка находится под влиянием своего врача-опекуна, использующего гипноз для мучения пациентов на потеху театральной публики. В результате юноша взрывает бомбу и убивает гипнотизера: «Некий молодой человек, вероятно, с уже сломленной и нездоровой психикой <…> почему-то решил, что на сцене театра была на самом деле убита его знакомая. И дабы отомстить за ее убийство, он изготовил бомбу и швырнул ее в карету француза-гипнотизера, когда тот покидал театр после представления. Иностранец убит, молодой человек покалечен и при смерти, извозчик и лошадь ранены»[1394].

Аналогично и Антон Самарин из романа «Уцелевшие» М. Гелприна и Ю. Гофри, переживает тяжелую депрессию после того, как демон убил его жену, поэтому дальнейшую жизнь посвящает мести: «–Всякое бывает, – неторопливо бубнил сержант. – Пропадет дамочка, – большое ли дело? Погуляет, да и назад вернется. <…> Антону показалось, что ему дали пощечину. Мир помутился вдруг, расплылся, затем и вовсе исчез, и Самарин пришел в себя лишь от заполошного сержантского крика.

– Ты что творишь?! – орал тот. <…>

[1393] *Артемьева М.* Черный монах. С. 28.
[1394] *Артемьева М.* Белая маска, или Театр смерти. С. 176.

Антон пришел в себя и обнаружил, что стоит, перегнувшись через барьер и ухватив побагровевшего сержанта за грудки»[1395].

В «чужом» Петербурге всегда есть «чужой» дом как место средоточия зла (мотив «чужого» дома уже был рассмотрен нами ранее в параграфе 3.2). На его демонизм, инакость намекает отсутствие номера, как в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс»: дом Штосса «не имеет номера, т. е. не занимает места в ряду прочих домов»[1396], либо располагается одновременно по двум адресам (или на углу двух улиц) и имеет неверную нумерацию квартир. Так, в «Лике Черной Пальмиры» в доме на углу № 9 Климова переулка и набережной Фонтанки № 159 проходят регулярные шабаши ведьм. В указанном доме «квартир на каждом этаже было по две. Квартиры первого этажа носили номера два и пятнадцать <…> второго – <…> двенадцать и пятьдесят три»[1397], либо дом заброшен, и в изображении его нынешнего состояния превалируют утрированные признаки «антижилища» (грязь, непереносимо отвратительный запах, разрушенные перекрытия, по которым опасно передвигаться и т. п.). Подобный дом мы обнаруживаем в повести М. В. Семеновой и Ф. Разумовского «Рукописи не горят»: «…они увидели свисающую на одной петле дверь некогда черного, а в советские времена самого что ни есть парадного входа <…>. Изнутри густо тянуло зловонием. <…> Он внимательно смотрел под ноги, стараясь ни во что не вступить. <…> На чердак вела лестница с обломанными ступенями. <…> Пол был покрыт вековой слежавшейся пылью – неким подобием не то ваты, не то войлока, при малейшем сотрясении испускавшим густое, медленно оседавшее облако»[1398].

По справедливому мнению К. Г. Исупова, глубинное осмысление образа Петербурга в принципе затруднено в силу мистичности, свойственной

[1395] *Гелприн М., Гофри Ю.* Уцелевшие. М.: Эксмо, 2016. С. 5–6.
[1396] *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова. С. 14.
[1397] *Васильев В. Н.* Лик Черной Пальмиры. С. 45.
[1398] *Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят. С. 20–21.

его природе, которая так сильна, что «объект такой степени закрытости перестает быть похожим на нечто объективное, но превращается в элемент субъективного медитирования», что делает его «окончательно неуловимым»[1399]. Тем не менее, несмотря на обозначенные черты города, подчеркивающие его «демоническую» природу, обаяние этого города не оставляет равнодушным никого и заставляет писателей снова и снова рисовать его фантастический портрет.

По аналогии с «петербургским текстом» В. Н. Топоров высказался о перспективах формирования концепта «московский текст»[1400]. На рубеже XX– XXI вв. к этой теме обратились Л. Ф. Алексеева, И. С. Веселова, Г. С. Кнабе, Н. В. Корниенко и др., чьи статьи вошли в сборники «Москва и „московский текст“ русской культуры» (1998)[1401], «Москва в русской и мировой литературе» (2000)[1402], «Москва и „московский текст“ в русской литературе XX века» (2005–2007)[1403], вследствие чего понятие «московский текст» вошло в официальный научный узус[1404].

По словам В. Н. Топорова, «неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, выморочный, нерусский Петербург противопоставлялся душевной, семейственноинтимной, патриархальной, уютной, “почвенно-реальной”, естественной, русской Москве»[1405]. Петербург как город с именем мужского рода противопоставлен Москве, что отразилось в многочисленных петербургских фразеологизмах: «Москва – матушка, Петербург – батюшка», «Питер женится, Москва – замуж идет», «Москва – девичья, Петербург –

[1399] *Исупов К.* Историческая мистика Петербурга // Метафизика Петербурга. С. 63.
[1400] *Топоров В. Н.* Петербург и Петербургский текст русской литературы. С. 26.
[1401] Москва и «московский текст» русской культуры / Под ред. Г. С. Кнабе. М.: Изд-во РГГУ, 1998.
[1402] Москва в русской и мировой литературе: сборник статей / Под ред. Н. Д. Блудилиной. М.: Наследие, 2000. 302 с.
[1403] Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: IX Виноградовские чтения, материалы Международной научной конференции (Москва, 11–12 ноября 2005 года) / Под ред. Н. М. Малыгиной. Т. 3. М.: Изд-во МГПУ, 2007. 121 с.
[1404] *Селеменева М. В.* «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910–1950-х гг.) // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Лингвистика. 2009. № 2. С. 20.
[1405] *Топоров В. Н.* Петербург и Петербургский текст русской литературы. С. 16.

прихожая»[1406]. Этому способствовала и сама историческая ситуация. В XIX в. население города на две трети состояла из лиц мужского пола: офицеров и кадетов, студентов, чиновников, фабричных рабочих, священнослужителей. Несмотря на то что в XX в. картина совершенно изменилась, гендерные особенности жителей двух городов продолжали считаться эталонными: петербуржцы ценились за образованность и интеллигентность, а москвички – за домовитость и следование традициям[1407].

Москву, патриархальную, бережно чтущую традиции, создает В. В. Орлов в цикле «Останкинские истории»: роман «Альтист Данилов» начинается с описания семейного застолья у Муравлевых: «Данилов считался другом семьи. <…> В Москве каждая культурная семья нынче старается иметь своего друга. <…> По воскресеньям, если у него не было дневного спектакля, Данилов обедал у Муравлевых… В квартире с утра происходят хлопоты, там вкусно пахнет»[1408]. В «Аптекаре» с первых же страниц мы видим пивной автомат на улице Королева – место еженедельной встречи друзей, не просто собирающихся для совместного распития пива, но проводящих своеобразный ритуал, призванный подчеркнуть элитарность их единения, своеобразный способ акцентировать внимание на собственной маскулинности: «Я был с сумками. В одной уже стояли пакеты картофеля. Другая была пуста, ждала молока, сыра и мясных полуфабрикатов. Я пожал руки человекам тридцати. Останкинские мужья в воскресные дни сходились в автомате непременно с отчаянными сумками, а то и с рюкзаками. Некоторых только с этими сумками и выпускали из дома, другие же брали сумки добровольно, желая заработать привилегии в суровом и прекрасном семейном сосуществовании»[1409]; «Шеврикука, или Любовь к привидению» также начинается с создания образа Останкино как дружной единой семьи:

[1406] *Синдаловский Н. А.* Античное совершенство питерской фразеологии. Пословицы, поговорки, афоризмы, каламбуры и пр. // Нева. 2012. № 1. С. 233.
[1407] Там же. С. 234.
[1408] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 3.
[1409] *Орлов В. В.* Аптекарь. С. 12.

«В Останкине, как известно, живут коты, псы, птицы, тараканы, люди, демоны, ведьмы, привидения, домовые и иные разномыслящие существа»[1410].

Москва как мир-семья показан в романе Л. А. Романовской «Вторая смена», где вся сюжетная линия построена на факте опекания ведьмами-сторожевыми городских жителей: «В обязанности Смотровых входит патрулирование вверенной им территории (как правило, части города или малого населенного пункта) и сотворение Добра проживающим там мирским»[1411].

Согласно утверждению Н. Е. Меднис, «в начале XX века вполне определились три литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси; Москва бесовская; Москва праздничная»[1412]. С нашей точки зрения, подобный подход применим и к анализируемым произведениям городского фэнтези.

Во-первых, модификацию образа «Москвы сакральной», хранительницы традиций мы обнаруживаем в романе С. В. Лукьяненко «Черновик»: протагонист сражается с врагами-функционалами, поработившими Вселенную, чтобы защитить свой собственный мир и родную Москву (о чем мы уже писали в параграфе 2.4). Путешествуя по разным мирам, герой оказывается и в аналоге советской Москвы, т. е. данный город представлен в сопряженности времен и поколений.

Во-вторых, «Москва бесовская» изображается в цикле «Дозоры» С. В. Лукьяненко, в цикле «Тайный город» В. Ю. Панова, в цикле А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. Турчаниновой «Киндрэт», в цикле Р. В. Мельникова «Мертвые братства». В указанных произведениях город становится полем боя вампиров, оборотней, оживших мертвецов, ведьм – персонажей, чей генезис обусловлен, в первую очередь, низшей мифологией.

[1410] *Орлов В. В.* Шеврикука, или Любовь к привидению. С. 7.
[1411] *Романовская Л. А.* Вторая смена. С. 402.
[1412] *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс]. // НГПУ. 2003. URL: http://www.kniga.websib.ru/ text.htm (дата обращения: 08.06.2021).

Данные персонажи ведут борьбу не только за власть над городом, но и над всей страной, что соответствует представлению о Москве, как о топосе, чьи обитатели одержимы идеей «имперского могущества»[1413]. В романе В. Мидянина «Повелители новостей» коннатация «бесовская» углубляет свой уровень инфернальности и трансформируется в «сатанинскую»: под Останкинской телебашней живет огромный демон, некогда управлявший всем миром: «Демон Мабузе был азартный игрок и охотник до всего нового. Он шел по жизни <…> жадно впитывая зрелища, звуки <…> – и особенно новости»[1414]. Историю Мабузе В. Мидянин облекает в форму мифологической притчи о силе «Ложного Слова»[1415]: «Рассказывали, что некогда демон сей был воистину велик. <…> Однажды он возглавил восстание духов тьмы против деспота Иеговы и решительно сокрушил последнего. <…> Завоевав почти весь земной диск, Мабузе вдруг осознал, что мир горний далек от него так же, как и в начале карьеры. <…> Много дней и ночей прилежно изучал Мабузе древнюю мудрость, но ни на шаг не приблизился к пониманию замысла Верховного Архитектора. <…> Культурный слой и оседающая космическая пыль по истечении веков <…> и вовсе покрыли [его] с головой»[1416]. Чтобы демон, наконец подступивший к раскрытию кода сотворения мироздания, не смог его окончательно разгадать, «из числа смертных был сформирован тайный религиозный орден Повелителей Новостей. <…> Сотни писцов целыми днями записывали за фальшивыми философами, ханжескими праведниками и просто талантливыми душевнобольными сотни томов метафизического бреда. В результате находившийся уже совсем рядом с желанной целью демон <…> свернул на окольную тропу ложного знания»[1417]. В художественном мире писателя вся история человечества оказывается профанацией, «Ложным

[1413] *Евлампиев И.* На грани вечности. С. 18.
[1414] *Мидянин В.* Повелители новостей. М.: АСТ, 2016. С. 63.
[1415] Там же. С. 65.
[1416] Там же. С. 64–65.
[1417] Там же. С. 66.

Словом», которое создано орденом Повелителей Новостей не только для контроля над демоном Мабузе, но и над всеми обитателями Земли: «Именно тогда Бафомет и дал старт многовековой стратегической программе по массовой дезориентации общественного сознания смертных. <…> Человеческие авторитеты, подавляющее большинство которых были членами того или иного тайного религиозного ордена, принялись целенаправленно внедрять в головы своей паствы заведомо ложные постулаты и пагубные фальшивые идеи»[1418].

В этой связи и протагонист романа – адепт вышеназванного ордена – Алена Эбола, не просто соответствует критериям образа антигероя, но является *антиправедницей*, т. е. обладает только отрицательными чертами: невоздержанна в сексуальной сфере, склонна к употреблению алкоголя и психотропных веществ, обманывает, предает друзей, становясь виновницей их гибели и т. д.

В-третьих, «Москва праздничная» (она уже была нами рассмотрена в связи с реализацией принципа карнавального начала ранее). Так, в романе «Шеврикука, или Любовь к привидению» В. В. Орлова в Останкино появился чудесный гигантский пузырь, внутри которого оказалась пища, чье разнообразие определялась личными предпочтениями пришедших за ней москвичей, а в финале все положительные персонажи (люди, призраки, нечистая сила) оказываются вместе за одним праздничным столом, чье изобилие символизирует вечное возрождение мира из хаоса небытия.

Герои «Альтиста Данилова» также систематически готовятся к различного рода мероприятиям и торжественным приемам, сам Владимир Данилов работает в театральном оркестре, т. е. так или иначе, связан с культурой праздника.

Атмосфера вечного праздника и райской жизни определяет жизненные условия избранной группы сверхъестественных персонажей-антагонистов в

[1418] *Мидянин В.* Повелители новостей. С. 69.

повести В. Мидянина «Московские джедаи» – орден ситхов (аллюзия на «Звездные войны» Дж. Лукаса): «Портативная империя. <…> На территории РАО “ЕЭС” можно жить годами, не выбираясь в город. <…> В этом здании расположены магазины, рестораны, киноконцертные залы, библиотеки, сауны, гостиницы, кондоминимумы, прачечные, зимние сады, храмы, нотариальные конторы и выставочные галереи. Цены на все до смешного низкие, но если покупатель демонстрирует атрибуты принадлежности к Темному Ордену <…> то цены еще дополнительно делятся на два. <…> В ночных клубах выступают приглашенные на три часа и доставленные чартерными рейсами Майкл Джексон, Робби Уильямс, Бритни Спирс и “Резидентс”. В ресторанах и барах подают запретную черную икру, элитную мраморную говядину Кобе, трюфели, экскрементный кофе Копи Лувак, чай Да Хун Пао и белое “Сотерн” урожая тысяча семьсот восемьдесят седьмого года. Владыки ситхов заботятся о своей пастве и тщательно следят, чтобы их воинство не теряло лояльности по отношению к ним. Хлебом и зрелищами держат они на темной стороне Силы толпы неразумных неофитов…»[1419].

Таким образом, становится очевидно, что, несмотря на то, что «московский» и «петербургский текст» городского фэнтези демонстрирует обязательное наличие мотива двоемирия (в городе существует некая параллельная сверхъестественная вселенная, о которой не дано знать рядовым смертным), подход к изображению городов принципиально разный. Так, если в «петербургском тексте» М. Артемьевой, В. Н. Васильева, М. В. Семеновой и Ф. Разумовского образ города связан с влагой, безумием, страхом, отчаянием, запустением, то «московский текст» определяется темой семьи (В. В. Орлов, Л. А. Романовская), темой праздника (В. В. Орлов, В. Мидянин), чертами сакральности (С. В. Лукьяненко), т. е. характеризуется более высоким уровнем положительной коннотации.

[1419] *Мидянин В.* Московские джедаи. С. 275.

4.3 Воплощение концепции Мультивселенной в городском фэнтези

По верному замечанию О. С. Наумчик, довольно долго основная тенденция в фэнтезийной литературе выражалась в изображении фантастического мира с единым «космологическим центром»[1420] (так называемое «высокое» фэнтези, к которому, в частности, относятся произведения Дж. Р. Р. Толкиена), однако примерно с середины XX в. фэнтези начинает эксплуатировать модель Мультивселенной[1421] (термин *Мультивселенная (Multiverse)* был введен философом У. Джеймсом в работе «Is Life Worth Living» (1895), согласно которой существует множество параллельных (альтернативных) нашему миров. При этом «бесконечность пространства и времени понимается не как их метрическая бесконечность, а как бесконечное разнообразие пространственно-временных структур, пространства времен»[1422].

Способы реализации концепции Мультивселенной в городском фэнтези будут рассмотрены нами на примере следующих произведений: роман А. В. Вильгоцкого «Пастырь мертвецов», роман А. Билевской «Трудно быть ведьмой» (2010), роман В. В. Орлова «Альтист Данилов», цикл М. Фрая «Лабиринты Ехо».

Александра Билевская, Александра Авророва, Александра Романова – псевдонимы Александры Игоревны Мадунц[1423], доцента кафедры высшей математики СПбГПУ («Политех»), работающей в жанре иронического детектива, юмористического фэнтези[1424].

[1420] *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: дис. … д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2020. С. 109.

[1421] *Наумчик О. С.* Пространственно-временные модели фэнтези // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв. Коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 356–363; *Полянская Е. С.* Фантастическое многомирие (на материале произведений А. М. Волкова) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2012. № 7. С. 290–299.

[1422] *Кармин А. С.* Познание бесконечного. М.: Мысль, 1981. С. 227.

[1423] Год рождения скрыт.

[1424] Александра Мадунц – о писателе [Электронный ресурс]. URL: https://www.livelib.ru/author/345579-aleksandra-madunts (дата обращения: 13.06.2021).

Вновь сошлемся на наблюдение О. С. Наумчик, которая справедливо полагает, что в основе обозначенной концепции лежит «принцип изобилия» А. Лавджоя («Великая цепь бытия» (1936)), заключающийся в том, что в реальности может проявиться все, что представляется возможным, гипотетически существующим[1425]. Несмотря на то что многие исследователи считают эту теорию бездоказательной, она активно используется в фантастике, поскольку позволяет писателям бесконечно расширять текстовый хронотоп, что особенно актуально для фэнтези, тяготеющего к сериальности. Говоря словами А. Виленкина, «кажущаяся невозможность часто отражает лишь ограниченность нашего воображения»[1426]. Подобный подход, на наш взгляд, вполне созвучен гипотезе «математической вселенной», разработанной М. Тегмарком в 1998 г., подразумевающей, что «любой логически непротиворечивой математической структуре соответствует независимая и реально существующая вселенная, в которой эта структура физически реализована»[1427].

Теория множественных миров созвучна постмодернистским философским идеям децентрализации и ризоматичности, подразумевающим тот факт, что концепт центра на самом деле дает ложную интерпретацию[1428] и нередко выражается через символ лабиринта, который, по словам Л. С. Сысоевой и Т. Н. Голобородовой, «представляется геометрической моделью всякой сложноорганизованной игры, в которой каждый поворот таит риск попасть не туда и являет собой всегда до конца не просчитанную возможность»[1429].

[1425] *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры… С. 116.
[1426] *Виленкин А.* Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. М.: Астрель, 2011. С. 232.
[1427] *Тегмарк М.* Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. С. П. Капицы. М.: В мире науки, 2006. С. 23.
[1428] Современная литературная теория. Антология // Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 46; *Делез Ж.* Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 243.
[1429] *Сысоева Л.С., Голобородова Т.Н.* Онтологические и антропологические проблемы игры в постмодернистском дискурсе // Вестник ТГПУ. 2001. Выпуск 3 (28). Серия: Философия, культурология, история. С. 5.

Первоначально концепция Мультивселенной заинтересовала прозаиков, пишущих НФ. Принято считать, что первым обратился к ней Г. Уэллс в рассказе «Дверь в стене» (1895), т. е. это было задолго до того, как о возможности существования параллельных миров заговорили ученые. Однако, как отмечает О. С. Наумчик, в образе создаваемого Г. Уэллсом идеального сада, прячущегося за зеленой дверью, только намечаются черты самостоятельного мира, т. е. в данной ситуации уместнее говорить скорее о реализации романтического мотива двоемирия[1430]. В 1948 г. вышла повесть Ф. Брауна «Что за безумная вселенная», которая постулировала идею о существовании бесконечного множества параллельных вселенных. Далее последовала целая серия подобных НФ-произведений: «Улица одностороннего движения» Д. Биксби (1954), «Глаз в небе» Ф. К. Дика (1957), «Лавка миров» Р. Шекли (1959), «Всякая плоть – трава» К. Саймака (1965), «Доклад о вероятности Эй» Б. Олдиса (1968) и т. д.[1431]

В основе фэнтези – фольклорно-мифологическая традиция, поэтому идея множественности миров, эксплуатируемая данным жанром, вызревает еще на мифологической почве. Так, концепция девяти миров характерна для скандинавской мифологии, где, согласно и «Эдде» Снорри Стурлусона, и «Старшей Эдде», Мировое Древо (ясень Иггдрасиль) как бы нанизывает на себя Асгард, Ванахейм, Йотунхейм, Мидгард и проч. Сходная тенденция наблюдается в философии индуизма: мир состоит из лок – отдельных миров или вселенных[1432].

Городское пространство – это пространство закрытое, организованное таким образом, чтобы человек имел как можно больше мест для укрытия. События в городском фэнтези обычно сконцентрированы вокруг пути, преодолеваемого героем из одного закрытого пространства в другое, будь то

[1430] *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры… С. 109.
[1431] Там же. С. 109.
[1432] *Булич С. К.* Лока // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Т. 17. СПб., 1896. С. 96.

дом, комната или канализационные ходы. С другой стороны, границы миров, в которых находятся эти города, предельно прозрачны, поэтому герои легко перемещаются из одного мира в другой либо с помощью магии, либо во сне.

В Мультивселенной, изображаемой в городском фэнтези, мир планеты Земля часто располагается на низших ступенях развития в общей иерархии миров. Так, А. В. Вильгоцкий в романе «Пастырь мертвецов» обращается к теории древнегреческой философии о существовании Плеромы (др.-греч. πλήρωμα — «полнота, множество»). Это понятие, активно используемое гностиками, подразумевает под собой факт наполнения божественной природой окружающего мира[1433]. Мир Земли оказывается вторичным по отношению к Плероме – «Волшебному миру, рождающему объективную реальность и пронизывающему ее, но в то же время являющемуся ее частью. <…> Сила, разлитая в воздухе… Истинный мир. <…> Пересекая ее пределы, маги и волшебные существа не погружаются в некий “иной слой”. <…> Напротив – они воссоздают вокруг себя доступную им истинную реальность, являющуюся куда более живой, чем серая повседневность. <…>

Все обитатели Плеромы являются жителями Земли. Но не наоборот. Сотни миллиардов людей прожили отпущенное им время и скончались, так и не узнав, что совсем рядом бушует океан магических страстей»[1434].

Этот мир мыслится как сакральное местообитание культурных героев, которые, с точки зрения профанной бытовой реальности, попадают в категорию мифологических персонажей: «Только там, где ты дышишь тем же самым воздухом, которым дышали Одиссей и король Артур, где высятся прямо на городских улицах величественные замки, а в небесах кружатся тени драконов, <…> где все обретает свой истинный облик, можно чувствовать себя абсолютно комфортно»[1435]. Очевидно, что при конструировании такого

[1433] *МакДермот В.* Идея Плеромы в гностицизме [Электронный ресурс] // GNOSIS AND GNOSTICISM. Nag Hammadi Studies, Leiden, E.J. Brill, 1981. URL: http://apokrif.fullweb.ru/study/macdemont1.shtml. (дата обращения: 26.05.2021).
[1434] *Вильгоцкий А. В.* Пастырь мертвецов. С. 338–339.
[1435] Там же. С. 340.

мира, автор следует уже упомянутой во второй главе представляемой работы концепции М. М. Бахтина об «одновременности»[1436], когда имеет место взаимопроникновение сиюминутного в вечное, вневременное.

Аналогично и в романе А. Билевской «Трудно быть ведьмой» все миры являются отражением Эллии – высшего мира, где правит магия, а Земля «существует только для того, чтобы уравновешивать верхние [миры]»[1437]. Соответственно, то, что происходит в уникальном эталонном мире Эллии, проецируется на миры-реплики, и в том числе на Землю[1438].

Во Вселенной Exo М. Фрая мир Земли называется миром Паука. Данный номинатив вызывает целый ряд негативных ассоциаций, в том числе арахнофобию: «Ты не одинок в своей неприязни, почти все твои соотечественники недолюбливают пауков... знали бы они, почему! Да, ты действительно никогда не думал, что похож на паука, но это не мешает тебе постоянно плести свою собственную паутину, – безмятежно отозвался наш добровольный лектор. – Знаешь, а ведь твой Мир – одно *из самых страшных мест во Вселенной* (курсив мой. – *Е. С.*), гость! Он оплетает своей паутиной всех, кто там родился, и никому не удается ускользнуть... Но хуже всего, что вы сами учитесь у своего Мира этому искусству: с первых же дней жизни каждый начинает плести свою паутину, стараясь заманить в нее всех, кто окажется поблизости – и вам это нравится! Нам кажется, что во всех вас есть что-то неуловимо отвратительное – такими вас делает ваш жуткий Мир... Если посмотреть на твою родину нашими глазами, можно содрогнуться: миллиарды живых существ, навсегда увязшие в липкой паутине, продолжают старательно плести ее до последнего дня своей короткой жизни. Вы тратите слишком много сил на то, чтобы сплести свои собственные сети, и на то, чтобы вырваться из чужих, но паутина устроена таким образом, что все попытки освободиться

[1436] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 307.
[1437] *Билевская А.* Трудно быть ведьмой. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2010. С. 222.
[1438] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 23.

приводят к тому, что вы увязаете глубже и глубже... Безнадежно! Именно поэтому вы так быстро стареете и умираете: у вас не остается сил на то, чтобы просто жить – даже такой обычной жизнью, какой живут самые слабые существа из Мира Стержня, который стал твоей новой родиной...»[1439].

Магические миры в городском фэнтези занимают приоритетные позиции по причине того, что их обитатели обладают большим потенциалом, чем жители Земли. Например, в романе В. В. Орлова «Альтист Данилов» земной план противопоставлен сверхъестественному – миру Девяти Слоев, представляющему из себя хрустальную сферу, лежащую на спине Синего Быка. В мире Девяти Слоев обитают демоны, которые по своему усмотрению могут оказывать влияние на жителей Земли. Тем не менее, деятельность демонов сосредоточена на расшатывании социальных устоев человеческих цивилизаций, т. е. на вредительстве (именно этим, согласно фольклорно-мифологической традиции, демоны всегда и занимаются[1440]). И название, и сама организация этого сверхъестественного мира отсылает нас к 9 кругам ада из «Божественной комедии» А. Данте, но В. В. Орлов предлагает читателям редуцированную форму отрицательной коннотации этого измерения: Слои уподобляются научному институту, где разрабатывают новые формы вредительства, а его обитатели «работникам»[1441] этого института[1442].

Обитатели вселенных, наделенных магией, могут и сами создавать новые, ранее не существовавшие измерения: «В любой момент можно создать другие, расщепив в более удачном мире реальность»[1443]. Сэр Макс из «Лабиринтов Ехо» даже может творить новые измерения неосознанно. Так, в

[1439] *Фрай М.* Сладкие грезы Гравви. М.: Эксмо, 2016 [Электронный ресурс]. URL: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_ty/frei_m04.htm?21/25 (дата обращения: 22.02.2020).
[1440] *Королев А., Майер И., Шамин С.* Сочинение о демонах из архива Посольского приказа: К вопросу о культурных контактах России и Европы в последней трети XVII столетия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 4 (38). С. 108–109.
[1441] *Орлов В. В.* Альтист Данилов. С. 391.
[1442] *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов». С. 59.
[1443] *Билевская А.* Трудно быть ведьмой. С. 222.

повести «Путешествие в Кеттари» сначала Макс видит во сне город с канатной дорогой и расположенный рядом парк, а потом сам их создает внутри художественной реальности мира, в котором он на данный момент живет[1444]: «Ты не дурак стряпать Миры, парень! Хотелось бы мне проделывать это с такой же легкостью. Правда, ты не слишком соображал, что творил, поэтому лишился львиной доли удовольствия. <...> Раньше Кеттари окружала пустота, а теперь по соседству с нами вырос чудесный город. <…> Да еще и роскошный парк в придачу. Ты гений, парень»[1445].

Цель автора – убедить читателя в возможности существования миров, параллельных городскому пространству «наших» четырех измерений. Для достижения этого эффекта используется традиционный для городского фэнтези прием – особый акцент делается на изображении бытовых реалий, современных самому автору. В этой связи показательным является перенос сэром Максом видеомагнитафона с кассетами из мира Земли в мир Exo. Увиденные фильмы поражают обитателей мира, который сам, с точки зрения нашей привычной реальности, кажется абсолютно невозможным, т. к. живет не по законам физики, а по законам магии.

Таким образом, концепция Мультивселенной в случае с городским фэнтези демонстрирует высочайшую степень продуктивности, тогда как количество создаваемых миров ограничивается только фантазией автора. Было выявлено, что, по сравнению с другими мирами, мир Земли обычно занимает одно из самых низких положений (А. Билевская, А. В. Вильгоцкий, В. В. Орлов, М. Фрай), а некоторые герои наделены особыми способностями, позволяющими и им самим создавать новые миры (М. Фрай).

Стоит еще раз обратить внимание на то, что используемая городским фэнтези концепция Мультивселенной – теория научная, принимается учеными-естественниками, и, несмотря на то, что на данный момент

[1444] *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия в повестях М. Фрая. С. 106.
[1445] *Фрай М.* Чужак. С. 582–583.

практические доказательства ее правомерности отсутствуют, читатель все равно может насладиться путешествиями по разным мирам, а возможность осуществить такое путешествие нам предоставляют именно писатели фэнтези[1446].

Из сказанного выше о хронотопе изучаемого фэнтезийного субжанра можно сделать следующий вывод: при всей ограниченности хронотопа городским пространством отсутствие необходимости следовать правилу научного мировоззрения позволяет писателям как опираться на заимствованный у романтиков мотив двоемирия (помещать внутри реального городского пространства элементы потустороннего мира), так и расширять существующий мир до уровня Мультивселенной, располагая существующую реальность на одной из ступеней иерархии множественных вселенных. Таким образом, в городском фэнтези основной акцент делается именно на пространственной составляющей хронотопа, а не на временной. В случае изображения города, не существующего в реальном мире, автор наделяет его чертами мифологемы рая, изображая пространство, которое само стремится сделать счастливыми своих обитателей.

Особую роль при выстраивании хронотопа городского фэнтези играют «петербургский» и «московский» тексты. Именно Петербург и Москва становятся автономными моделями миропроизводства, обладающими специфической коннотацией и формирующими протагонистов особого типа. Так, хаотичный, «искусственно» созданный Петербург порождает подверженного неврозам и депрессии героя, в противоположность Москве, чей образ связан с коннотацией сакральности, праздника, семейных традиций, чей герой ищет пути мирного сосуществования как с людьми, так и с представителями потустороннего мира.

[1446] *Сафрон Е. А.* Поэтика городского фэнтези. С. 24–25.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Свое название городское фэнтези получило благодаря особому хронотопу, чья локализация определяется городским пространством. Городское фэнтези как самостоятельный фэнтезийный субжанр в отечественной литературе сформировался только к концу XX в. Учитывая, что этот субжанр принадлежит к массовой литературе и должен соответствовать меняющемуся горизонту читательского ожидания, а также принимая во внимание утверждение М. М. Бахтина о принципиальной невозможности обрести романом окончательную форму, мы применительно к городскому фэнтези говорим исключительно о жанровой модели, характеризующейся достаточно относительной стабильностью.

Генезис субжанра мы отсчитываем со времени появления фантастической повести XIX в., которая впитала в себя черты готической, романтической литературы и, особенно, творчества Э. Т. А. Гофмана. Готическая поэтика, наследуемая изучаемым субжанром, воплощается в суггестивности, акцентированием внимания на семантике ужасного, которая концентрирует внимание на создании образов оживших мертвецов (О. И. Сенковской, Р. В. Мельников) и вампиров (А. К. Толстой), что в итоге приводит к формированию новой тематической разновидности городского фэнтези – романах о вампирах (А. Ю. Пехов, Е. А. Бычкова, Н. Турчанинова). От романтического направления городское фэнтези наследует: особое видение творческого потенциала личности, которое воспринимается как проявление божественной искры (А. Ю. Пехов, Е. А. Бычкова, Н. Турчанинова), стремление к возможному, поиск себя и идеала (О. Кожин), мотив дойничества (М. А. Булгаков, М. Фрай), мотив куклы / автомата (О. Кожин, Р. В. Мельников, Г. Л. Олди), напрямую связанный с семантикой омертвения, где либо душа живого человека насильно помещается в человеческое тело (О. Кожин), либо сверхъестественное существо берет на себя функию кукловода и управляет живым или уже мертвым человеком.

В силу особенности политической ситуации в СССР в период 1930-х – 1980-х гг. отечественные писатели почти не создавали произведения в жанре фэнтези, т. к. основное внимание было приковано к жанру НФ, что совпадало с потребностями тогдашнего общества, определяемого необходимостью выполнить план коммунистической партии по строительству «светлого будущего» не только в собственной стране, но и далеко за ее пределами, поэтому единственные произведения, оказавшиеся в фокусе нашего внимания, – роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также роман Л. Леонова «Пирамида», чей полисинтетический жанр обладает, в том числе, и чертами городского фэнтези.

Городское фэнтези демонстрирует тенденцию к жанровому синтезу. Так, было выявлено, что анализируемый субжанр вбирает в себя жанровые традиции романа воспитания (М. и С. Дяченко), при этом мотив инициации – обязательный компонент поэтики Bildungsroman – в произведениях указанного дуэта приобретает специфические черты: герои в прямом смысле жертвуют своим физическим телом ради достижения нового уровня развития личности, преодолевшей комплексы, страхи, проникнувшейся идеей вселенского гуманизма.

Городское фэнтези синтезируется также и с философским романом (В. В. Орлов, М. и С. Дяченко), что приводит к появлению ранее не существовавшей категории развлекательного произведения, где, с одной стороны, описывается фантастическая ситуация, с другой стороны, акцентируется внимание на нравственно-философской проблематике, затрагивающей вопросы места человека в мире, корректности выбранных им этических максим.

Анализируемый субжанр фэнтези вбирает в себя и компоненты детективного жанра (А. О. Белянин, М. Фрай). К примеру, А. О. Белянин создает детектив с элементами альтернативной истории, где одна фантастическая посылка – наличие антропоморфных животных – позволяет

сделать протагониста лисом, живущим по всем правилам человеческого общества. При этом он демонстрирует свойственную ему от природы хитрость, находчивость, позволяющие ему легко расследовать преступления и делать это без всякого участия потусторонних сил.

Напротив, сыщик, создаваемый М. Фраем, не вписывается в классический канон: он остается внешне пассивен и ловит преступников не благодаря острому уму, а благодаря внезапно проявляющимся магическим способностям и сверхъестественной удаче.

Вместе с тем, был установлен факт жанрового взаимодействия городского фэнтези с конспирологическим романом (С. В. Лукьяненко, А. Вильгоцкий, В. В. Орлов). Следуя правилам фэнтезийного канона, указанные авторы не просто изображают мир, которым распоряжаются не правительства, а сверхъестественные силы, но также выводит на передний план образ протагониста, ставящего во главу угла не собственные интересы, а потребности всего общества.

Художественный мир в городском фэнтези строится на основе двух принципов: принципа *двоемирия*, когда внутри пространста реального города обнаруживаются порталы в сверхъестественный мир (С. В. Лукьяненко, Г. Л. Олди, В. Ю. Панов), или когда в реальном мире наравне с людьми живут фантастические существа (Л. А. Романовская, О. Кожин) и принципа Мультивселенной, который подразумевает, что наравне с миром Земли существует множество других вселенных (В. В. Орлов, А. В. Вильгоцкий) при этом Земля в общей иерархии миров позиционируется как профанная вселенная и располагается на одной из низших ступеней развития (М. Фрай, Е. А. Билевская).

При организации хронотопа анализируемого субжанра писатели преимущественно концентрируют внимание не на времени, а на месте повествования, т. е. действие обычно происходит в реальном времени и

только при отдельных контактах с миром сверхъестественного время текста трансформируется в замкнутое в кольцо мифологическое время.

Изображая главные города России, авторы городского фэнтези вносят свой вклад в традицию «московского» и «петербургского» текстов, где хаотично организованная Москва тяготеет к воспроизведению семейной, родовой семантики (В. В. Орлов, Л. А. Романовская), а выстроенный с четким соответствием плану Санкт-Петербург маркируется как город, созданный на болоте, иллюзорный, не имеющий опоры (М. В. Семенова и Ф. Разумовский, М. Артемьева). «Порождением» такого города является особый протагонист: трагический персонаж, переживающий душевный кризис (А. С. Грин, М. Артемьева).

Образ города, созданный в повестях М. Фрая, существующий по законам фантастики, соответствует канонам мифологемы рая – в нем герой не просто имеет комфортные условия проживания, но сам город делает все, чтобы его обитатель смог обрести настоящее счастье.

У каждого героя городского фэнтези есть свой любимый город, город-дом, расставание с которым персонаж переносит тяжело. При этом это может быть как Москва, как в случае с романами В. В. Орлова, так и несуществующий в реальности провинциальный город, как в случае с Торпой, к которой трепетно привязалась Александра Самохина из романа «Vita Nostra» М. и С. Дяченко. При этом авторы, разделяя любовь к городу со своими героями, вставляют в текст множество лирических описаний изображаемого урбанистического пространства.

В свою очередь, минихронотопы городского фэнтези представлены, во-первых, квартирой (самый распространненый вид хронотопа, присутствующий в текстах всех без исключения авторов городского фэнтези), представляющую собой уменьшенную модель вселенной, домом, куда стремится вернуться герой. Во-вторых, кладбищем (Р. В. Мельников цикл «Мертвые братства», Л. А. Романовская «Вторая смена», А. В.

Вильгоцкий «Пастырь мертвецов»), башней (С. В. Лукьяненко «Черновик», «Ночной дозор», В. В. Орлов цикл «Останкинские истории», М. Фрай цикл «Лабиринты Ехо»), заброшенным домом (В. В. Орлов «Альтист Данилов», С. В. Лукьянено «Ночной дозор», В. Н. Васильев «Лик Черной Пальмиры») открывающими двери в иные миры, в которые протагонист отправляется в путешествие с последующим возвращением. В-третьих, заведением общепита (кафе, рестораном, ночным клубом, пивной) (В. В. Орлов цикл «Останкинские истории», М. Фрай цикл «Лабиринты Ехо», О. Кожин «Охота на удачу», Г. Л. Олди «Нюансеры», В. В. Орлов «Аптекарь», С. В. Лукьяненко «Черновик», А. В. Вильгоцкий «Пастырь мертвецов»), связанным с карнавальной поэтикой, воплощающим идею единения мира сверхъестственного и мира профанного через ритуальную трапезу. В-четвертых, улицей, которая соответствует хронотопу дороги и приравнена к жизненному пути героя (М. В. Семенова и Ф. Разумовский). В-пятых, различными объектами культурного наследия (Мавзолей В. И. Ленина у В. Мидянина в «Повелителях новостей» и у В. Ю. Панова в цикле «Тайный город», Гостиный двор у В. В. Орлова), которые являются домом для сверхъестественных существ. В-шестых, системами городской канализации (Р. В. Мельников «Мертвые братства», О. Кожин «Охота на удачу»), перемещение по которым символизирует путешествие в мир мертвых (непосредственно фигурируют образы оживших мертвецов), кроме того и сам герой символически умирает и перерождается (оказывается вымазанным в нечистотах, получает ранения, борется с кем-то из антагонистов, но в итоге выходит победителем). В-седьмых, театром (М. и С. Дяченко «Кон», «Эмма и сфинкс», В. В. Орлов «Альтист Данилов», М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита», Г. Л. Олди «Нюансеры»), где не только осуществляется творческий акт, но и имеет место инициируемое сверхъестественными силами испытание нравственного характера, которое должен преодолеть человек. В-восьмых, мостом (М. Артемьева «Темная сторона Петербурга»,

А. Ю. Пехов, Е. А. Бычкова, Н. Турчанинова «Киндрэт: кровные братья»), где происходит встреча человека и существа из потустороннего мира.

Перемещение по этим локусам внутри города подразумевает передвижение по гораздо меньшему пространству, чем обычно преодолевают персонажи других субжанров фэнтези (скажем, герой эпического фэнтези может во время совершаемого им *Квеста* пересечь множество стран, континентов), однако семантически пути героев полностью соответствуют друг другу и подразумевают под собой инициацию, обеспечивающую духовный рост, новый этап самосовершенствования.

В системе персонажей городского фэнтези выделяется специфический тип протагониста, традиция изображения которого закладывается еще в произведениях писателей XIX в. (Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, В. Ф. Одоевского), – творчески одаренной личности, ищущей свой идеал, переживающей душевный надлом, которому встреча с потусторонним миром дает возможность преобразиться и осознать свое истинное предназначение (Михаил Никифорович у В. В. Орлова, сэр Макс у М. Фрая, Александра Самохина у М. и С. Дяченко).

Традиции мифологии и фольклора, активно используемые городским фэнтези, порождает также комплекс вымышленных сверхъестественных персонажей, которые преимущественно связаны непосредственно с местом обитания человека: домовых, призраков, демонов, оживших мертвецов, вампиров, колдунов.

Несмотря на то, что городское фэнтези, как и другие субжанры фэнтези, эксплуатирует элементы поэтики фольклорной волшебной сказки, в его генетической природе более всего доминирует составляющая, ориентированная на городскую легенду и, в частности, быличку. Данный факт подтверждается большим объемом мотивов общих для городской легенды и городского фэнтези: мотив *проклятого дома*, *дома колдуна*, мотив *тайного здания*, позволяющих реализовать принцип двоемирия, т. е.

обнаружить чудесные локации в сугубо обыденном мире бытовых вещей. Связь с быличкой обнаруживается на уровне способа подачи сверхъетественного образа: встреча с ним происходит внезапно, полный портрет его обычно не воспроизводится, а концентрируется внимание только на отдельных деталях, производящих максимально возможный суггестивный эффект (О. Кожин «Охота на удачу», М. Артемьева «Темная сторона Петербурга», М. Фрай цикл «Лабиринты Ехо». М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Поэтика городского фэнтези также характеризуется наличием карнавального начала, что, с одной стороны, во многом объясняется игровой природой фэнтези как жанра и, с другой стороны, желанием отдельных авторов сатирически осмыслить время, в котором они сами живут (М. А. Булгаков, В. В. Орлов). В подобных произведениях протагонист нередко обладает чертами трикстера, благодаря лиминальному поведению которого происходит примирение бытового и сакрального, сверхъестественного и реального плана и мир начинает соответствовать одной общей семье, как в финале фольклорной волшебной сказки.

В поэтике городского фэнтези особую роль играет онейросфера, а в случае с циклом М. Фрая «Лабиринты Ехо» она становится источником для формирования всего фантастического мира, причем создавать новые миры посредством сна может не только протагонист, но и второстепенные персонажи повестей данного цикла.

Также было установлено, что многолинейность сюжетов городского фэнтези новейшего времени выражает тенденцию к проявлению эпической масштабности, желание писателей максимально расширить список персонажей. С точки зрения автора представляемой работы, это обусловлено не только коммерциализацией фэнтези как массовой литературы, но и трансформацией восприятия города современным обществом: произошел отказ от изолированности, обусловленной элитарностью дворянского

сообщества, поэтому большой город стал считаться общим дом одновременно для многих. Образ города, где люди уживаются со сверхъестественными существами, отвечает концепции мира как единой семьи, «определяющей собой», по мнению Е. М. Неёлова, «все жанровое содержание русской волшебной сказки»[1447].

Разумеется, проведенное нами исследование не претендует на то, чтобы быть «последним словом» по данной проблеме. Напротив – весьма перспективным и интересным представляется намеченное нами дальнейшее исследование конкретных авторских стратегий городского фэнтези, детальное осмысление каждой из них. В силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования остались некоторые произведения, которые не менее репрезентативны в свете заявленной проблематики, в связи с чем важнейшей перспективой исследования может стать их изучение. Предложенный в диссертации анализ отечественного городского фэнтези заметно расширяет представление о закономерностях формирования поэтики русской литературы рубежной эпохи; позволяет глубоко и всесторонне осмыслить историко-литературный и художественно-философский контексты XX – начала XXI вв.; углубляет современную теорию жанра, позволяет проецировать выявленные особенности городского фэнтези на другие образцы этого субжанра как в отечественной, так и в западной словесности, соотнести их с особенностями литературной практики 2020-х гг.

[1447] *Неёлов Е. М.* О жанровом содержании «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. С. 156.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники

1. *Андреев Л. Н.* Дневник Сатаны // Собр. соч.: в 6 т. – Т. 6. – М.: Худ. лит., 1996. – 720 с.

2. *Арним А. Фон* Изабелла Египетская. Первая любовь императора Карла V. – Томск: Водолей, 1994. – 144 с.

3. *Артемьева М.* Темная сторона Петербурга / М. Артемьева. – М.: Эксмо, 2017. – 384 с.

4. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х томах / Под общ. ред. В. В. Григоренко и др.; вступ. ст. В. Э. Вацуро; подгот. текста, сост., примеч. В. Э. Вацуро и др. – М.: Худ. лит., 1974. – Т. 1. – 543 с. (Литературные мемуары).

5. *Белянин А. О.* Мой учитель Лис. – М.: Изд-во АЛЬФА-КНИГА, 2018. –280 с.: ил. (Фантастический боевик).

6. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. – М.: Наука, 1993. – Кн. 1–3. –708 с.

7. *Билевская А.* Трудно быть ведьмой. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2010. – 316 [1] с.

8. *Бонавентура (Ф.-В.-Й. Шеллинг).* Ночные бдения / Пер. с нем. В. В. Микушевича. – М.: Наука, 1990. – 262 с.

9. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Белая гвардия. Мастер и Маргарита. – Минск: Ураджай, 1988. – С. 272–484.

10. *Ван-Дайн С.* Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 38–40.

11. *Васильев В. Н.* Лик Черной Пальмиры. – М.: АСТ, 2003. – 318 с.

12. *Виланд К. М.* Неизъяснимое происшествие: (Разговор между Виллибальдом и Бландиною) / [Пер. В. А. Жуковского] // Вестник Европы. – 1808. – Ч. 38. – № 6. – С. 94—113.

13.*Вильгоцкий А.* Пастырь мертвецов / А. Вильгоцкий. – М.: Эксмо, 2018. – 416 с. (Русский хоррор).

14.*Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 152–201.

15.*Гелприн М., Гофри Ю.* Уцелевшие. – М.: Эксмо, 2016. – 384 с.

16. *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. – М.: Московский рабочий, 1970. – С. 417–448.

17.*Гофман Э. Т. А.* «Песочный человек» и другие ночные этюды. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. – 992 с.

18.*Григорьева О. А.* Колдун // Колдун. Берсерк. – СПб.: Крылов, 2006. – С.7–460

19.*Грин А.* Крысолов // Сочинения: в 3-х т. – М.: Терра, 1996. – Т. 2. – С. 283–317.

20.*Дворецкая Е. А.* Тропы незримых. – СПб.: Изд-во «Крылов», 2008. – 448с.

21.*Державин Г. Р.* Сочинения / Подг. Я. Грот. – Т. 1–9. – Т. 1. – СПб.: Изд-во Императорской Академии наук, – 1863–1864. – 812 с., [6] ил.

22.*Дойл А. К.* Знак четырех // Знак четырех. Записки о Шерлоке Холмсе (сборник). – М.: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2008. – 470 с.; 4 ил.

23.*Дойл К. А.* Этюд в багровых тонах [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://soklan.ru/library/pdf/577.pdf (дата обращения: 12.05.2021).

24.*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30-ти т. – Л.: Наука, 1984. – Т. 27. – 463 с.

25.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Ведьмин век. – М.: Эксмо, 2017. – 736 с.

26.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Ведьмин зов. – М.: Эксмо, 2020. – 768 с.

27.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Ведьмин род. – М.: Эксмо, 2020. – 384 с.

28.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Долина совести. – М.: Эксмо, 2001. – 384 с.

29.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Кон // Магия театра. – Харьков: Фолио, 2010. – С. 5–59.

30.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Пещера. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 380 с. (Оригинал).

31.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Эмма и Сфинкс // Магия театра. – Харьков: Фолио, 2010. – С. 81–167.

32.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Vita Nostra. – М.: Эксмо, 2019. – 576 с.

33.*Дяченко М. Ю, Дяченко С. С.* Цифровой, или Brevis Est. – М.: Эксмо, 2009. – 370 с. (Метаморфозы).

34.*Ефремов И. А.* Туманность Андромеды. – М.: Мол. гвардия, 1984. – 335 с.

35.*Жуковский В. А.* Баллады. Поэмы и сказки. – М.: Правда, 1982. – 368 с., ил.

36.*Ким А.* Белка // Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 1. – Рисунки БЕЛКИ. – Владивосток: Валентин, 2012. – С. 11–312.

37.*Кожин О.* Охота на удачу. – М.: АСТ, 2014. – 442, [2] с. (Московские Сторожевые).

38.*Кош А.* Вечеринка в стиле «вамп». – М.: Альфа-книга, 2007. – 503 с.

39.*Кристи А.* Таинственное происшествие в Стайлз. – М.: Центрполиграф, 2000. – 608 с.

40.*Куприн А. И.* Звезда Соломона // На сон грядущий: Вып. 1 / Сост.: С. А. Прохватилова. – СПб.: Лениздат, 1992. – С. 146–224.

41.*Леонов Л.* Пирамида. – М.: Эксмо, 2021. – 1724 с.

42.*Лермонтов М. Ю.* Сочинения: в 6 т. – АН СССР. Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). – Т. 5. – Драмы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 757 с., 9 л. ил.

43.*Лермонтов Ю. М.* Штосс // Таинственная проза. – Антология: в 5 кн. – Кн. 2. – Заколдованное место: сб. – М.: Престиж Бук, 2013. – С. 318–332.

44.*Линник З. В.* Приключения вампирши Элеоноры. – СПб.: Астрель-СПб; АСТ, 2005. – 208 с.

45.*Лукин Е. Ю.* Алая аура протопарторга // Алая аура протопартогра. Чушь собачья: сб. – М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – С. 7–225.

46.*Лукьяненко С. В.* Ночной дозор. – М.: Астрель: АСТ, 2008. – 350, [2] с.

47.*Лукьяненко С. В.* Черновик. – М.: АСТ, Транзиткнига, 2006. – 414 [2] с.

48.*Мельников Р. В.* Война без победителя. – М.: Астрель, 2012. – 350 [2] с. (Мертвые братства).

49.*Мидянин В.* Повелители новостей. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.

50.*Мидянин В.* Московские джедаи // Лучшее за год 2007: Российское фэнтези, фантастика, мистика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 256–314.

51.Народное предание о Брюсе (Из воспоминаний моего товарища) / Сообщ. М. Б. Чистяков // Русская старина. – 1871. – Т. 4. – № 8. – С. 167–170.

52.*Одоевский В. Ф.* Косморама // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820 – 1840 гг.): Сб. произведений. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – С. 304–352.

53.*Одоевский В. Ф.* Саламандра // Сочинения в 2-т. – Т. 2. Повести. – М.: Худ. лит., 1981. – С. 141–219.

54.*Олди Г. Л.* Нюансеры: Вольная фантазия. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 384 с.: ил. (Азбука фэнтези).

55.*Олди Г. Л.* Свет мой, зеркальце. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 384 с.: ил. (Азбука фэнтези).

56.*Орлов В. В.* Альтист Данилов. – М.: ТЕРРА, 1994. – 560 с. (Серия «Четвертое измерение»).

57.*Орлов В. В.* Аптекарь: роман. – М.: ООО «Изд-во «Олимп»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 540 с.

58.*Орлов В. В.* Шеврикука, или Любовь к привидению. – М.: ООО «Изд-во «Олимп»: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 653 [3] с.

59.*Панов В. Ю.* И в аду есть герои. Наложницы ненависти. – М.: Эксмо, 2003. – 640 с.

60.*Панов В. Ю.* Командор войны. – М.: Эксмо, 2009. – 416 с.

61.*Пехов А. Ю, Бычкова Е. А., Турчанинова Н.* Киндрэт. Кровные братья. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2007. – 413 с.

62.*Плеснер Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. – М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с. (Серия «Книга света»).
63.*По Э. А.* Страна снов // Полное собрание поэм и стихотворений / Перевод и предисл. В. Брюсова с критико-библогр. комментарием. – М.; Л.: Всемирная литература, 1924. – С. 56–57.
64.*Романовская Л. А.* Вторая смена. – М.: АСТ, 2014. – 409, [1] с. (Московские Сторожевые).
65.*Ростопчина Е. П.* Из письма к Александру Дюма // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 358–364.
66.*Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. – М.: Рипол классик, 2018. – 404 с.
67.*Семенова М. В., Разумовский Ф.* Рукописи не горят (Фрагмент из романа «Кудеяр») // Лучшее за год 2007: Российское фэнтези, фантастика, мистика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 15–79.
68.*Сенковский О. И.* Записки домового (Рукопись без начал и конца, найденная под голландскою печью во время перестройки) // Белое привидение: Русская готика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 361–407.
69.*Сомов О. М.* Киевские ведьмы // Белое привидение: Русская готика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С.73–91.
70.Старшая Эдда. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 464 с.
71.*Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука, 1987. – 360 с.
72.*Титов В. П.* Уединенный домик на Васильевском // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840). – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – С. 188–211.
73.*Толстой А. К.* Семья вурдалака // Прохатилова С. А. (ред). – Ужас на сон грядущий: Вып. 1. – СПб.: Лениздат, – 1992. – С. 6–30.
74.*Фрай М.* Власть несбывшегося. – М.: АСТ, 2018. – 383 с.
75.*Фрай М.* Волонтеры вечности. – М.: АСТ, 2017. – 640 с. (Лабиринты Ехо).
76.*Фрай М.* Лабиринт Мёнина. – Москва: АСТ, 2018. – 416 с.

77. *Фрай М.* Простые волшебные вещи. – М.: АСТ, 2018. – 426 с.

78. *Фрай М.* Сладкие грезы Гравви [Электронный ресурс] – М.: Эксмо, 2016. – Режим доступа: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_ty/frei_m04.htm?21/25 (дата обращения: 22.02.2020).

79. *Фрай М.* Темная сторона. – СПб.: Азбука: Терра, 1999. – 352 с.

80. *Фрай М.* Чужак. – М.: АСТ, 2017. – 640 с. (Лабиринты Ехо).

81. *Шелер М.* Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1999. – 490 с.

82. *Gandhi M. K.* The Collected Works: in 100 vols. – Vol 14. – New Delhi: Government of India. The Publications Division. Ministry of Information and Broadcasting, 1968. – 514 p.

Научная литература

83. *Абдуллина Г. О* композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Поэтика русской советской прозы. – Уфа, 1985. – С. 55–63.

84. *Абашев В. В., Абашева М. П.* Литература в эпоху медиаконвергенции // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2018. – № 2. – С. 103-112.

85. *Абашев В. В., Абашева М. П.* Новеллизация игровой вселенной как серийное производство: межавторский литературный цикл S.T.A.L.K.E.R – STALKER – СТАЛКЕР // Культ-товары. Массовая культура в современной россии: конструирование миров, умножение серий / Абашев В. В., Абашева М. П., Абрамовских Е. В., Автухович Т. Е., Булгакова А. А., Булдакова Ю. В., Васильева Е. В., Гриневич О. А., Загидуллина М. В., Зезюлевич А. В., Карпов Д. Л., Константюк В. А., Коломбо Д., Костюхина М. С., Лепишева Е.М., Немченко Л. М., Нижник А. В., Савкина И. Л., Солдаткина Я. В., Тульчинский Г. Л. и др. – Гродно: Изд-во Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, 2020. – С. 68–84.

86. *Абашев В. В., Абашева М. П.* Поверх барьеров: трансфикциональность интермедиальность, трансмедиальность как стратегии современной культуры

// Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой. Сборник научных статей. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. С. 19–37.

87.*Абашева М.* П. Жанр фэнтези на русской почве // Метаморфозы жанра в современной литературе. Сборник научных трудов. Сер. «Теория и история литературоведения». – М.: Ин-т научной информации по общественным наукам РАН, 2015. – С. 57.

88.*Абашева М. П.* Изобретение русской древности в современной массовой культуре // Культ-товары. Коммерциализация истории в массовой культуре. Абашева М. П., Автухович Т. Е., Антонелло Д., Бравин А., Брюханова Ю. М., Горных А., Гудкова В. В., Коломбо Д., Загидуллина М. В., Карафиллидис И., Липовецкий М. Н., Литовская М. А., Напалитано М., Немченко Л. М., Новохатский Д. В., Олейников И. В., Оливьери К., Поссамаи Д., Рябов О. В., Савкина И. Л. и др. – М.-Екатеринбург, 2020. – С. 71–87.

89.*Абашева М.* П. На литературном фронте: борьба с каноном в русской прозе рубежа XX-XXI веков // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности. Сер. «Универсалии культуры» / Отв. ред. Н. В. Ковтун– М.: Флинта, 2014. – С. 115–137.

90.*Абашева М. П.* Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. – 2018. – № 2 (52). – С. 43–48.

91.*Абашева М. П.* Предисловие, границы, диалоги, взаимодействия // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 1. – С. 4.

92.*Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116

93.*Агапкина Т. А.* Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян //Мир звучащий и молчащий. Семиотика

звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. – М.: Индрик, 1999. – С. 210–282.

94.*Агеносов В. В.* Генезис философского романа. – М.: МГПИ, 1986. – 129, [2] с.

95.*Аймуханова Д. Т.* Синтез жанров как способ реализации архетипа гения в романе П. Зюскинда «парфюмер. История одного убийцы» // Современная наука: проблемы, идеи, тенденции.Материалы Международной (заочной) научно-практической конференции / Под общ. ред. А. И. Вострецова. – Нефтекамск, Научно-изд. центр «Мир науки» (ИП Вострецов Александр Ильич). – 2019. – С. 262–266.

96.*Алейник Р. М.* Образ человека во французской постмодернистской литературе // Спектр антропологических учений. – М.: ИФ РАН, 2006. – С. 199–214.

97.*Альми Н.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. – Владимир, 1979. – С. 16–40.

98.*Амирян Т.* Конспирологическая серия // Логос. – № 5 (101). – 2014. – С. 231–250.

99.*Андреев М.* Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. – 1990. – М.: Наука, 1993. – С. 148–154.

100. *Андрюшина Л. В.* Человек как культурное животное в немецкой антропологии начала XX в. // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 5. – С. 103–105.

101. *Аннинский Л. А.* Над грешною землей. «Альтист Данилов» Владимира Орлова // Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 148–160.

102. *Аннинский Л. А.* Превращения и превратности. К спорам о «Белке» Анатолия Кима // Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 217–228.

103. *Антошина Е. В.* «Роковая возлюбленная» в литературе романтизма: к происхождению образа Лолиты в романе В. В. Набокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7 (73): в 3-х ч. – Ч. 1. – С.10–12.

104. *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город…» Душа Петербурга. Петербург Дотоевского. Петербург Пушкина / Сост. М. Б. Вербловская. – СПб.: Лениздат, – 1991. – 335 с.

105. *Арбитман Р. Э.* Капитан Фьючер в стране большевиков // Знамя. – № 8. – 1993. – С. 197–203.

106. *Армстронг К.* Краткая история мифа. – М.: Открытый мир, 2005. – 160 с.

107. *Аршинова А. А.* Образ Сатаны в творчестве Л. Андреева (критика русского зарубежья о последнем романе писателя) // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х гг. – 2006. – № 2. – С. 181–189.

108. *Афанасьев А. Н.* Ведун и ведьма // Комета: учено-литературный альманах. – М., 1851. – С. 87–164.

109. *Афанасьев А. Н.* Мифы, поверья и суеверия славян (поэтические воззрения славян на природу): в 3 т. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – Т. 1. – 800 с.; Т.2. – 768 с.; Т. 3. – 768 с.

110. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* «Демонологический» роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни» как предвестник жанра «славянской» фэнтези // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2009. – №2 (26). – С. 89–95.

111. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Жанр фэнтези: проблема классификации // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): сб. материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. – Самара, 2009. – С. 86–93.

112. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Мужские и женские образы славянской мифологии в романах Марии Семеновой о Волкодаве // Русская фантастика

на перекрестье эпох и культур: Материалы международной науч. конференции: 21–23 марта 2006 г. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2007. – С. 217–223.

113. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Новые образы богов как проявление авторской индивидуальности в славянской фэнтези // Ученые записки Петрозаводского гос. Университета. – № 2 (93). – Август, 2008. – Серия: Общественные и гуманитарные науки. – С. 71–73.

114. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Фольклорная волшебная сказка и славянская фэнтези: проблема заимствования // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. – СПб.: СПГУДТ, 2009. – С. 278–284.

115. *Афанасьева (Сафрон) Е. А.* Эволюция сказочного героя в романе Ю. Никитина «Трое из леса» // Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы: Сб. науч. статей по материалам Международной научной конференции (Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, филологический факультет, кафедра новейшей русской литературы 23–24 октября 2006 г.). – СПб., 2007. – С. 197–201.

116. *Ахметшин А. Р., Горбатов А. В.* Атрибутивные признаки архетипа трикстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 81–85.

117. *Бабаева З. Э.* Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Актуальные проблемы филологии: материалы междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). – Пермь: Меркурий, 2012. – С. 21–23.

118. *Бабичева Ю. В.* Александр Куприн // История русской литературы: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. – Т. 4. – Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). – 1983. – С. 373–394.

119. *Базылова Б. К.* Методологические парадигмы теории жанра в современном литературоведении // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – № 3. – С. 82–85.

120. *Баль В. Ю.* Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст // Вестник томского университета. – № 323. – 2009. – С. 13–15.

121. *Барашкова А. В.* Славянская фэнтези: образно-мотивный ряд: на материале произведений М. В. Семеновой: дис. … канд. филол. наук. Иваново, 2010. – 179 с.

122. *Баркова А. Л.* Мировая мифология. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 528 с. (ЛекцииPRO).

123. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

124. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. литература, 1972. – 464 с.

125. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

126. *Бахтин М. М., Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. – Л.: Прибой тип. Госуд. изд-ва Печатный двор, 1928. – 232 с.

127. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

128. *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Полное собрание сочинений. – Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения. – 1829–1835. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953. – С. 259–307.

129. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М.: Изд-во АН

СССР, 1955. – Т. 7. Статьи и рецензии. – 1843. Статьи от Пушкине. 1843–1846. – 799 с.

130. *Белинский В. Г.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Полное собрание сочинений / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – Т. 8. Статьи и рецензии. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 297–324.

131. *Белая Г. А.* Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. 191 с.

132. *Белей М. А.* Жанровое своеобразие циклов постмодернистских романов Бернара Вербера «Об ангелах» и «О богах»: автореф. дис. …канд. филол. наук. – Калининград, 2020. – 24 с.

133. *Бэлза И.* Партитуры Михаила Булгакова // Вопросы литературы. – 1991. № 5. – С. 55–83.

134. *Белоусова Е. В.* Старая и новая магия // Вестник ЧелГУ. – 2009. – № 42 (180). – Философия. Социология. Культурология. – Вып. 15. – С. 19–25.

135. *Беляев Д. А.* Философское определение сверхчеловека // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2014. – Т. 14. – № 3. – С. 9–13.

136. *Белякова Г. С.* Славянская мифология. – М.: Просвещение, 1995. – 239 с.

137. *Бердяев Н.* Смысл творчества. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 280 с.

138. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, – 2001. – 512 с.

139. *Берсенев П.* Лабиринты ума. – СПб.: Амфора, 2008. – 462 с. (Серия «Новая Эврика»).

140. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с. (Мыслители XX века).

141. *Богданова О. В.* Постмодернизм и современный литературный процесс: автореф. дисс. … д-ра. филол. наук. – СПб., 2003. – 42 с.

142. *Бондаренко В. Г.* «Московская школа», или эпоха безвременья. – М.: Столица, 1990. – 269 с.

143. *Борко Т. И.* Шаманизм: от архаических верований к религиозному культу / Рос. филос. об-во и др. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. – 152 с.

144. *Борхес Х. Л.* Четыре цикла // Зеркало и маска. – М.: АСТ, 2016. – С. 165–166.

145. *Бунчук Т. Н.* Шут гороховый // Русская речь. – 2012. – № 4. – С. 119–124.

146. *Бурлина Е. Я.* Хронотопия города: Монография (с приложением сборника научных статей «Гении места») / Е. Я. Бурлина (руководитель проекта), Л. Иливицкая, Ю. Кузовенкова, Я. Голубинов, Н. Барабошина, Е. Шиллинг. – Самара: ООО «Книжное издательство», 2016. – 240 с.

147. *Вайль П, Генис А.* 60-е. Мир советского человека. – М.: Новое литературное обозрение, 1998, с ил. – 368 с.

148. *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве для друзей искусства // Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.

149. *Ван-Дайн С.* Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 38–41.

150. *Варламов А. Н.* Александр Грин. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 452 [12] с.: ил. (Жизнь замечат. Людей: Сер. Биогр.; Вып. 919).

151. *Василевская Ю. Л.* «Пирамида» Л. М. Леонова как философский роман: структура художественного мира: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Тверь. 2009. – 23 с.

152. *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр» // Проблемы исторической поэтики. Исследования и материалы: Межвузовский сборник. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. – С. 11–30.

153. *Васильева Н. И.* Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дис. … канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2005. – 243 с.

154. *Васильева-Шальнева Т. Б.* Специфика реализации сказочного компонента в произведениях Ф. Искандера «Кролики и удавы» и А. Кима «Белка» // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 155. – Кн. 2. – С. 89–98.

155. *Васинева П. А.* Проблема одиночества в духовном измерении романтизма // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2015. – № 4 (232). – С. 93–98.

156. *Вахитова Т. М.* Лики Л. Леонова в XX веке // Литература в школе. – 2004. – № 6. – С. 6–7.

157. *Вацуро В.Э.* Последняя повесть Лермонтова. // Алексеев М. П., Вацуро В. Э., Глассе А. (ред.) М. Ю. Лермонтов: исследования и материалы. – Л.: Наука, 1979. – С. 223–252.

158. *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.

159. *Веселова И. С.* Прагматика устного рассказа // Современный городской фольклор. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 534–541.

160. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. – Вып. 5 (№ XI–XVII). – СПб.: тип. Имп. АН, 1889. – 486 с.

161. *Виленкин А.* Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. – М.: Астрель, 2011. – 304 с.

162. *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР. – 1936. – Вып. 2. – С. 74–147.

163. *Виноградов И. И.* Завещание мастера // По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 335–381.

164. *Вихров В. С.* Рыцарь мечты // А. С. Грин. Собрание сочинений: в 6 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1980. – С. 3–34.

165. *Вулис А.З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Художественная литература, 1991. – 226 с.

166. *Вулис А. З.* В мире приключений: Поэтика жанра. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.

167. *Вулис А. З.* Поэтика детектива // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244–258.

168. *Винтерле И. Д.* Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж. Р. Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. … канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2013. – 196 с.

169. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – Ростов н/Дону: Изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.

170. *Гаврюшин Н.* Литострон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 75–88.

171. *Галина М. С.* Валькирия русской фэнтези // Литературная газета. – 1997. – № 28. – 9 июля. – С. 11.

172. *Галинская И. Л.* Криптография романа «Мастер и Маргарита» // Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – С. 65–125.

173. *Гачев Г. Д., Кожинов В. В.* Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 17–36.

174. *Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С. 152–201.

175. *Геннеп А. ван* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: Восточная литература РАН, 1999. – 198 с.

176. *Гиппиус В. В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридлендер. – М.; Л.: Наука, 1966. – С. 295—330.

177. *Голова К. В.* Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2006. – 24 с.

178. *Головко В. М.* «Понимающее бытие» литературного жанра // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 2007. – С. 10–31.

179. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 224 с.

180. *Гончаров В., Мазова Н.* Мифология мегаполисов // Если. – 2004. – № 9. – С. 275–286.

181. *Гончаров В. Л.* Русская фэнтези – выбор пути // Если. – 1998. – № 9. – С. 216–223.

182. *Грушевская В. Ю.* Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 184 с.

183. *Губайловский В. А.* Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый Мир. – 2002. – № 3. – С. 174–185.

184. *Гусарова А. Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дис. … канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2009. – 255 с.

185. *Гусарова А. Д.* Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки ПетрГУ. – 2017. – № 1 (162). – С. 86–89.

186. *Гусарова А. Д.* Миры русской фэнтези в реальности девяностых. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2018. – 200с.

187. *Гусейнов А. А.* Социальная природа нравственности. – М.: МГУ, 1974. – 157 с.

188. *Даммет М.* История игральных карт // Этнографическое обозрение. – № 3. – 1996. – С. 51–63.

189. *Делез Ж.* Лукреций и натурализм // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998. – С. 241–252.

190. *Демина А. В.* Фэнтезив современной культуре: философский анализ: дис. … канд. филос. наук. – Астрахань, 2015. – 156 с.

191. *Деррида Ж.* О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.

192. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.

193. *Дмитриева Л.* Время и пространство в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк: Наука, 1977. – С. 230–231.

194. *Дмитриевская Л. Н.* Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. – Сер. Стиль и синтез. – М.; Ярославль: Литера, 2013. – 200 с.

195. *Евлампиев И.* На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб.: Эйдос, 1993. – С. 7–24.

196. *Елясина Е. А.* «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14. – № 2 (3). – С. 715–720.

197. *Ефимов А. С.* «Тайны современного Петербурга» В. П. Мещерского и «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова и А. С. Пушкина // Litera. – 2020. – № 1. – С. 124–134.

198. *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб.: Тип. т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1914. – 207 с.

199. *Загибалова М. А.* Особенности культурного развития современности: феномен карнавализации // Известия ТулГУ. – Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – С. 32–39.

200. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. пособие / Сост.: А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. И. Новикова. – М.: Высшая школа, 1990. – 367 с.

201. *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. 1783–1852: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. – СПб.: ред. «Вестника Европы», 1883. – XIII. – 259 с.

202. *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. – М.: Индрик, 1995. – 432 с.

203. *Зеркалов А.* Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. – 1986. – № 9. – С. 47–52.

204. *Зигуненко С. Н.* Знаки и символы. – М.: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2005. – 349, [3] с.: ил. (Великие и знаменитые).

205. *Иванов Вяч. Вс.* Достоевский и роман-трагедия // Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 282–311.

206. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – С. 165–179.

207. *Иванов Вяч. Вс.* «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм // Ахматовский сборник. – Париж: Институт славяноведения, 1989. – С. 131–135.

208. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие системы: (Древний период). – М.: Наука,1965. – 246 с.

209. *Иванов С.* Фантастика и действительность // Октябрь. – 1950. – № 1. – С. 38

210. *Иваньшина Е. А.* О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты» // Вестник Удмуртского университета. – Серия: История и Филология. – 2019. – Т. 29. – Вып. 5. – С. 832–838.

211. *Иванюк Б. П.* Жанровый синтез: версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и

региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета; ИД «Союз писателей», 2007. – Т. 1. – С. 115–116.

212. *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1973. – С. 134–169.

213. *Ионин Л.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С. 44–55.

214. *Исупов К.* Историческая мистика Петербурга // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб.: ИД «Эйдос», 1993. – С. 63–74.

215. *Кагарлицкий Ю. И.* Что такое фантастика? – М.: Художественная литература, 1974. – 349 с.

216. *Казакова С.* Трансформация сказки // Философия и сказка. Сборник научных трудов. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. – С. 118–121.

217. *Казарина Т. В.* Современная фантастическая проза в поисках новых источников чудесного // Вестник Самарского университета. – История, педагогика, филология. – 2016. – № 2. – С. 152–156.

218. *Калениченко О. Н.* Проблема города и его обитателей в романе Г. Л. Олди «Нам здесь жить» // МНИЖ. – 2013. – № 11–2 (18). – С. 104.

219. *Калимуллин Д. Д.* Хронотоп в гуманитарном познании // Социально-гуманитарные знания. – 2017. – № 10. – С. 115–121.

220. *Калинин И.* Петербургский текст как продукт теоретической мифологизации // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4). – С. 24–34.

221. *Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые

направления в преподавании русского языка и литературы. – М.: Наука, 1986. – 240 с.

222. *Кармин А. С.* Познание бесконечного. – М.: Мысль, 1981. – 232 с.

223. *Карпов А. А.* Примечания к изданию «Белое привидение: Русская готика» – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 491– 508.

224. *Келдыш В. А.* К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) // Русская литература. – 1979. – № 2. – С. 3–27.

225. Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии / Сост., авт. предисл. À. Леонг. – М.: Прогресс-Москва, 1992. – С. 39–41.

226. *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. 3-е изд., доп. – СПб.: Академический проект, 1998. – Т. 1. – С. 379–396.

227. *Ким А. А.* За Анатолием Кимом – большая тайна! / Беседу записал Владислав Иванов. // Литературная Россия. – 2001. – № 36.

228. *Кириленко Н. Н.* Гротескный сыщик Шерлок Холмс… // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – № 1. – С. 71–75.

229. *Кихней Л. Г.* К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров / Под общ. ред. проф. М. В. Головко. – Ставрополь, 2007. – С. 36–46.

230. *Кихней Л. Г.* Литературный жанр, жанровый канон и жанровая изотопия (к проблеме жанровой идентификации) // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. Материалы IV Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Д. Н. Жаткин, Т. С. Круглова. – 2018. – С. 390–397.

231. *Климова И. В.* Мотив «пляски смерти» и образ черта в мистериях позднего средневековья // Культура. Искусство. Образование: Актуальные проблемы. – М.: Московский пединститут. 1996. – С. 39–41.

232. *Климова М. Н.* К истории «Эдипова сюжета» в русской литературе // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2006. – № 8 (59) – С. 60–67.

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

234. *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.

235. *Ковтун Е. Н.* Научная фантастика и фэнтези – конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2015. – № 4. – С. 53–70.

236. *Кожевников Н. Н., Данилова В. С.* Философский взгляд на научную фантастику и фантазийные жанры // Педагогика. Психология. Философия. – 2017. – № 4 (08). – С. 129–136.

237. *Кожевникова Н. А.* О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 7–98.

238. *Кожикова А. В.* Русские эпигоны Гофмана: к проблеме трансформации элементов романтической поэтики // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 32. – С. 99–103.

239. *Козлова Н. К.* Народные параллели литературных баллад на сюжет «жених-мертвец» // Вестник Омского университета. – 2012. – № 2. – С. 388–393.

240. *Козьмина Е. Ю.* Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. – 2012. – № 2 (21). – С. 96–106.

241. *Колесник Е. С.* «Постнеоромантизм» как переинтерпретация неоромантизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 8 – (34). – 2013, Ч. 2. – С. 89–92.

242. *Колмакова О. А.* Игровая поэтика русской прозы рубежа XX – XXI веков // Вестник Бурятского государственного университета. – № 10 (3). – 2014. – С. 122–129.

243. *Колядич Т. М.* Современная литература: миф или реальность // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации. Материалы научно-практического семинара / Под общ. ред. М. А.Черняк. – СПб.: Север СПб., 2012. – С. 31–38.

244. *Комиссаров В. В.* Интеллигенция, фантастика и социальные прогнозы в советском обществе 1960–80-х гг. // Интеллигенция и мир. – 2015. – № 2. – С. 61–69.

245. *Комиссарова У. А.* Образ трикстера в модернистской и постмодернистской романной традиции (М. А. Булгаков, Борис Акунин): автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 2018. 22 с.

246. *Королев А., Майер И., Шамин С.* Сочинение о демонах из архива Посольского приказа: К вопросу о культурных контактах России и Европы в последней трети XVII столетия // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2009. – № 4 (38). – С. 108–121.

247. *Королькова П. В.* Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: дис. …канд. филол. наук. – М., 2011. – 254 с.

248. *Королькова Я. В.* О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. – 2010. – №8. – С.142–144.

249. *Краснощекова Е. А.* Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. – СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2008. – 480 с.

250. *Криницына О. П.* Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Пермь, 2011. – 24 с.

251. *Криничная Н. А.* Русская мифология: мир образов фольклора. – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. – 1008 с. (Summa).

252. *Кузнецов А. С.* Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера // Новый филологический вестник. – 2015. – № 3 – (34). – С. 90–106

253. *Кузьмина А. А.* Представления о холоде в фольклорной картине мира якутов // Научный диалог. – 2020. – № 4. – С. 189–202.

254. *Кулемзин В. М.* Шаманство васюганско-ваховских хантов (конец XIX — начало XX в.) // Из истории шаманства. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1976. – С. 3–154.

255. *Кулешова О. В.* Концепция философского романа в творчестве Д. С. Мережковского // Вестник культурологии. – 2009. – № 4. – С. 137 –152.

256. *Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А.* Массовая литература сегодня. Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.

257. *Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова: Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Памир. – 1986. – № 5. – С. 169–178.

258. *Ладыгин М. Б.* Романтический роман: пособие по спецкурсу. – М.: МГПИ, 1981. – 140 с.

259. *Лазаренко Л. В.* Территория отчуждения: феноменология города в романе А. Геласимова «Холод» // Инновационная наука. – 2016. – № 1–3 (13). – С. 89–92.

260. *Ланская Ю. С.* Американская городская легенда в контексте постфольклорной культуры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2006. – 24 с.

261. *Лебедев Г. С.* Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуре. – Вып. 1. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1993. – С. 47–63.

262. *Лебедев И. В.* Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. – Серия «Филологические науки». – 2014. – № 3. – С. 14–20.

263. *Лебедев И. В.* Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: дис. … канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2016. – 162 с.

264. *Леви-Стросс К.* Структура и форма: размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: сб. ст. – М.: Изд-во Восточной лит-ры РАН, 1985. – С. 9–34.

265. *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 528 с.

266. *Левочский С. С.* Символ ночи в немецком романтизме // Вестник Московского университета. – Серия 7. Философия. – 2016. – № 2. – С. 86–100.

267. *Лейдерман Н. Л.* Русскоязычная литература – перекресток культур // Филологический класс. – 2015. – № 3 (41). – С. 19–24.

268. *Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В.* Теория литературы (вводный курс): учеб.-метод. пособие для студентов фак. рус. яз. и лит. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: АМБ, 2004. – 73 с.

269. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

270. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Фантастический реализм» Абрама Терца и Николая Аржака // Современная русская литература: 1950–1990-гг.; пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. – 1968. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – С. 359–375.

271. *Леонов Л.* Главы из романа // Москва. – 1989. – № 5. – С. 3–28.

272. *Лепахин В.* Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет» // Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий Дом, 2002. – 736 с.

273. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Сост. Н. П. Козлова. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – 609 с.

274. *Липовецкий М. Н.* «Память жанра» как теоретическая проблема (К истории вопроса) // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе: Сб. науч. тр. – Свердловск: УрГУ, 1990. – С. 5–18.

275. *Лихачев Д. С.* Бунт «кромешного мира» // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 253–264.

276. *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. – СПб.: Алетейа, 2001. – 566 с.

277. *Лихачев Д. С.* Смех в Древней Руси // Избранные работы: в 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 2. – С. 343–417.

278. *Лопухин А. П.* Толковая Библия или комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. Исход. – М.: Директ-медиа, 2011. – 200 с.

279. *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 6–15.

280. *Лосева М. А., Козлова О. Д.* Миры фэнтези: игровые сообщества в современном культурном пространстве // Новые традиции. Коллективная монография / Под ред. Е. Э. Суровой и С. А. Рассадиной. – СПб.: ИД «Петрополис», 2009. – С. 318–326.

281. *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Избранные статьи: в 3-х т. – Т. 1. Таллин: Александра, 1992. – С. 377—380.

282. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Культурное наследие Древней Руси. – М.: Наука, 1976. – С. 236–249.

283. *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – С. 786–814.

284. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга // Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – С. 320–335.

285. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 2. – С. 9–21.

286. *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: В 2 т. – М.: Искусство, 1958. – Т. 2. – 300 с.

287. *Лупанова И. П.* Иванушка-дурачок в русской литературной сказке XIX века // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. – Волгоград: Изд-во ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1983. – С. 16–36.

288. *Лысов А. Г.* Последний автограф («Пирамида» как роман-самоопределение) // Роман Л. Ленова «Пирамида». Проблема мирооправдания. – СПб.: Наука, 2004. – С. 209–227.

289. *Майер А. С.* Московские городские легенды как исторический источник (Историческая память и образ города): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 2008. – 23 с.

290. *Макарова Л. С.* Роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» в контексте готической и романтической традиций: автореф. дис…. канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2001. – 24 с.

291. *Максимов С. В.* Ведьма // Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильворг, 1903. – С. 133–146.

292. *Мандельштам О. Э.* Шум времени. – СПб.: Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 384 с.

293. *Манн Ю. В.* Петербургский и Московский тексты в творчестве Гоголя: принцип дополнительности // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4). – С. 193–204.

294. *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. – М.: Рос. Гос. гуманит. Ун-т, 2007. – 518 с.

295. *Манн Ю. В*. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007. – 744 с.

296. *Маньковская Н. Б.* «Эстетика постмодернизма». – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. (серия “Gallicinium”).

297. *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская романтическая проза эпохи романтизма (1820–1840). – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. – С. 5–47.

298. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. – М.: Изд-во восточной литературы, 1958. – 263 с.

299. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе: учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 168 с.

300. *Мелетинский Е. М.* Средневековый рыцарский роман: Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983. 188 с.

301. *Минералов Ю. И.* История русской литературы XIX века: 40–60-е годы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – 2-е. изд., стер. – М.: «Высшая школа», 2008. – 301 с.

302. *Михайлов А. Д.* Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса: вступительная статья // Роман о Лисе / Перевод со старофранцузского, составление А. Г. Наймана; комментарии А. Д. Михайлова; ответственный редактор Г. В. Степанов. – М.: Наука (ГРВЛ), 1987. – С. 3–34.

303. *Михайлова А. Ю.* Берлин в изображении Э. Т. А. Гофмана-новеллиста / // Вестник Чувашского университета. – 2010. – № 1. – С. 286–291.

304. *Михайлова А. Ю.* Художественное пространство города в новелле Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» // Вестник ННГУ. – 2010. – № 4–2. С. 907–909.

305. *Мончаковская О. С.* Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – №19. – С. 342–349.

306. *Мончаковская О. С.* Фэнтези как разновидность игровой литературы // Научный потенциал: работы молодых ученых. – 2007. – № 3. – С. 231–237.

307. *Морозова Ф.* Русский вампир в поле пола. Эволюция жанра // Библиотечное дело. – 2013. – № 18 (204) – С. 23–28.

308. Москва в русской и мировой литературе: сборник статей / Под ред. Н. Д. Блудилиной. – М.: Наследие, 2000. – 302 с.

309. Москва и «московский текст» русской культуры / Под ред. Г. С. Кнабе. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 226 с.

310. Москва и “московский текст” в русской литературе XX века: IX Виноградовские чтения, материалы Международной научной конференции (Москва, 11–12 ноября 2005 года) / Под ред. Н. М. Малыгиной. – Т. 3. – М.: Изд-во МГПУ, 2007. – 121 с.

311. *Нагорная Н. А.* Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. – М.: МАКС-Пресс, 2006. – 260 с.

312. *Наумчик О. С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: дис. … д-ра. филол. наук. – Н. Новгород, 2020. – 395 с.

313. *Наумчик О. С.* Пространственно-временные модели фэнтези / О. С. Наумчик // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX – XXI вв. Коллективная монография. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. – С. 356–363.

314. *Неёлов Е. М.* Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник / РИО Петр. гос. ун. им. О. В. Куусинена, Петрозаводск, 1988. – С. 158–166.

315. *Неёлов Е. М.* Заметки на тему «Сказка и современность» // Проблемы детской литературы и фольклор. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. – С. 35–41.

316. *Неёлов Е. М.* О жанровом содержании «Сказки о царе Салтане» А.С.Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов / Редкол.: В. Н. Захаров и [др.]. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – С.149–162.

317. *Неёлов Е. М.* От волшебной сказки к литературе: фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н. В. Федорова о воскрешении // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – № 3. – С. 263–272.

318. *Неёлов Е. М., Лопуха А. О.* Рассказ А. С. Грины «Крысолов»: опыт прочтения // Художественный текст : опыты интерпретации: сб. науч. ст. к 75-летию Карел. гос. пед. ун-та. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. – С. 87–109.

319. *Неёлов Е. М., Струкова А. Е.* Русская фантастика: нерешенные проблемы. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. – 71 с.

320. *Неёлов Е. М.* Сказка и житие // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. – Вып. 2. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. – С. 61–72.

321. *Неёлов Е. М.* Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск: Карелия, 1987. – 124 с.

322. *Неёлов Е. М.* Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Межвузовский сборник. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1990. – С. 31–40.

323. *Неретина С. С.* Тропы и концепты. – Москва: ИФРАН, 1999. – 258 с.

324. *Неронова И. В.* Раннее творчество братьев Стругацких: поиск индивидуального стиля // Проблемы исторической поэтики. – 2016. – № 4. – С. 222–235.

325. *Николаев С. Л., Страхов А. Б.* К названию бога-громовержца в индоевропейских языках // Балто-славянские исследования 1987. – М.: Наука, 1989. – С. 149–163.

326. *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века: учеб. пособие. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.

327. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений: в 13-ти т. – М.: Культурная революция, 2006. – Т. 13. – 656 с.

328. *Новиков В. В.* Михаил Булгаков – художник. – М.: Московский рабочий, 1996. – 357 с.

329. *Новиков В. В.* Под соусом вечности (о романе Анатолия Кима «Белка») // Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 250– 257.

330. *Новикова Д. К.* Функциональные и лингвокультурные особенности демонологической лексики в романе В. Орлова «Альтист Данилов» // Гуманитарные и юридические исследования. – 2017. – № 3. – С. 202–207.

331. *Овчинников О. В., Деменев А. Г.* Философия насилия: взаимодействие социального и биологического // Вестник Сев. (Арктич.) федерального университета. – Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2019. – № 1. – С. 128–135.

332. *Оден У. Х.* В поисках героя // Толкиен Дж. Р. Р. Возвращение Беорхтнота. – М.: Эксмо-Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. – С. 268–296.

333. *Осьмухина О.Ю., Князева А. А.* Мениппейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // Филология и культура. Philology and Culture. – Казань, 2019. – №1 (55). – С. 190–195.

334. *Осьмухина О. Ю*. Отечественная массовая литература рубежа XX–XXI вв.: Учебно-методическое пособие. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2017. – 72 с.

335. *Осьмухина О. Ю.* Специфика воплощения мотива безумия в творчестве Э. Т. А. Гофмана и Н. В. Гоголя // Русско-зарубежные литературные связи: Сборник статей по материалам VII Всероссийской научно-практической

конференции с международным участием. – Н. Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, 2017. – С. 108–114.

336. *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.

337. *Павленко Н. И.* Соратники Петра. – М.: Молодая гвардия, 2001. – 494 с.

338. *Павлова Д.* Конспирологическая формула повествования // Вестник СамГУ. – 2013. – № 2 (103). – С. 144–150.

339. *Панкратова М. Н.* Проблема взаимодействия онирической мотифемы и постмодернистского логоцентризма // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 8. – С. 56–58.

340. *Парфенов М. С.* Хоррор, ужасы, ужастики... Мифы и правда запретного жанра // Библиотечное дело. – 2013. – № 18 (204) – С. 7–10.

341. *Пашигорев В. Н.* Философские и литературные предпосылки немецкого романа воспитания // Филологические науки. – 1990. – № 2. – С. 36–43.

342. *Пензак К.* Как стать настоящей ведьмой. Современные западные технологии. – М.: Центрполиграф, 2007. – 367 с.

343. *Петров А. А.* Жанр «фэнтези»: литературное мифотворчество как игра архетипами // Вестник ОмГУ. – 2005. – № 2. – С. 56–59.

344. *Петухова Е, Черный И.*. Современный русский историко-фантастический роман. – М.: Мануфактура, 2003. – 136 с.

345. *Пименова М. Влад.* Реликты древнего сознания, сохраненные в языке // Образ мира в зеркале языка: Сб. научных статей / Отв. соред. В. В. Колесов, М. Влад. Пименова, В. И. Теркулов. – М.: ФЛИНТА, 2014. – С. 172–179.

346. *Полонский В. В.* Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX в.: дис…. д-ра филол. наук. – М.: Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького РАН, 2008. – 383 с.

347. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М.: Наука, 1975. – 194 с.

348. *Плеснер Х.* Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. – М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с. (Серия «Книга света»).

349. *Поборчая И. П.* Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» // Русская филология. Украинский вестник. – Х., 2003. – № 3–4 (24). – С. 39–43.

350. *Поляков М. Я.* В мире идей и образов. – М.: Советский писатель, 1983. – 367 с.

351. *Полякова А. А.* Комплекс мотивов готического романа в сюжетной структуре русской повести // Новый филологический вестник. – 2006. – № 2 (3) – С. 211–215.

352. *Полянская Е. С.* Фантастическое многомирие (на материале произведений А. М. Волкова) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2012. – № 7. – С. 290–299.

353. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М.: Наука, 1975. – 194 с.

354. *Пономарева Е. В.* Циклизация и серийность малой прозы как явления литературного процесса XX-XXI вв. // Литературоведческий журнал. – 2014. – № 34. – С. 100–118.

355. *Пономарев Е. Р.* Методика оттепели // Нева. – 2010. – № 11. – С. 267–287.

356. *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. – М.: Наука, 1976. – 350 с.

357. *Поспелов Г. Н.* Типология литературных родов и жанров // Вестник Московского университета. – Сер. IX. Филология. – 1978. – № – 4. – С. 12–18.

358. *Приходко А. М.* Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 199 с.

359. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.

360. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

361. *Прохорова Т. Г.* Постмодернизм в русской прозе. Учебное пособие. – Казань: Изд-во Казанского гос. университета, 2005. – 96 с.

362. *Путило О. О.* Топология вымышленного пространства «Баклужинского цикла» // Известия ВГПУ. – 2019. – № 1 (134). – С. 227–231.

363. *Пыляев М. И.* Азартные игры в старину // Старое житье: очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. – СПб.: Типография А. С. Суворина, 1897. – С. 20–58.

364. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. – СПб.: Паритет, 2018. – 480 с.: ил.

365. *Равинский Д. К.* Городская мифология // Современный городской фольклор. – М.: Российск. Гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 409–419.

366. *Рождественский В.* Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. – М.: Советский писатель, 1962. – 382 с.

367. *Ройфе А. Б.* Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. – М.: ООО «Международный центр фантастики», 2006. – 96 с.

368. *Ройфе А. Б.* Фантастическое как категория культуры XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. – СПб.: СПбГУ, 2002. – 20 с.

369. *Романов В. А.* Специфика трансформации традиций романа воспитания в отечественном фэнтези 2000-х гг. (на материале творчества Ника Перумова) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (3). – С. 297–300.

370. *Рыбников П. Н.* Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: в 3-х т. – Т. 3. – 2-е изд. – М.: Изд. фирмы «Сотрудник школ», 1910. – 432 с.

371. *Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.

372. *Сазонова З. Н.* Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник ННГУ им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 1–2. – С. 269–272.

373. *Саликова О. Р.* Роман Л. М. Леонова «Пирамида»: художественная функция экзистенциального опыта героев: дис. … канд. филол. наук. – Тамбов, 2015. – 189 с.

374. *Саморукова И. В.* Фантастика как генератор событийности: творчество братьев Стругацких и повествовательные модели Российской прозы 1960-2000-х годов // Вестник СамГУ. – 2012. – № 8/1 (99). – С. 170–177.

375. *Сафрон Е. А.* А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2018. – № 2 (79). – С. 153–155.

376. *Сафрон Е. А., Лукашевич М. В.* «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия в повестях М. Фрая // Вестник Самарского Университета. История, педагогика, филология. – Самара, 2018. – Т. 24, № 3. – С. 102–108.

377. *Сафрон Е. А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези // Филология и человек. – 2017. – № 3. – С.139–147.

378. *Сафрон Е. А.* Жанровое своеобразие романа В. В. Орлова «Альтист Данилов» // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2017. – № 1. – С. 57–62.

379. *Сафрон Е. А.* Карнавальное начало в романе В. В. Орлова «Шеврикука, или Любовь к привидению» // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2019. – № 2. – С. 54–58.

380. *Сафрон Е. А.* Мир Exo Макса Фрая: мифологема города в литературе фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – Филология. – Н. Новгород, 2018. – № 4. – С. 230–234.

381. *Сафрон Е. А.* Наследие немецкого романтизма в городском фэнтези // Научный диалог. – 2002. – № 12. – С. 196–207.

382. *Сафрон Е. А.* Онейросфера как аспект поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. – 2018. – № 2 (45). – С. 226–235

383. *Сафрон Е. А.* Повесть «Записки домового» О. И. Сенковского: в поисках истоков городской фэнтези // Ученые записки ПетрГУ. – № 1 (154). – 2016. – С. 74–77.

384. *Сафрон Е.* А. Поэтика городского фэнтези. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2020. – 95 с.

385. *Сафрон Е. А.* Проблема нравственного выбора в романе В. В. Орлова «Аптекарь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. Вып. 9. – С. 48–52.

386. *Сафрон Е. А.* Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки ПетрГУ. – 2021. – Т. 43. – № 3. – С. 84–91.

387. *Сафрон Е. А.* Реализация фэнтезийной поэтики в творчестве В. А. Жуковского // Текст, контекст, интертекст. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIV Виноградовские чтения» (г. Москва, 16–17 декабря 2015 г.) / Отв. ред. И. Н. Райкова. – М.: МГПУ, 2016. – Т. 4. Русская литература. – С.63–67.

388. *Сафрон Е. А.* «Свой» и «чужой» Петербург в городской фэнтези // «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and «Alien» in Culture: материалы XI Международной научной конференции (г. Петрозаводск, 22–24 июня 2017 г.) / Отв. Ред. Н. Г. Урванцева. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. – С. 148–150.

389. *Сафрон Е. А.* Специфика хронотопа романа С. Лукьяненко «Черновик» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. – Саратов, 2020. – Т. 20, вып.1. – С.96–100.

390. *Сафрон Е. А.* Тема власти в романе А. Ю. Пехова, Е. А. Бычковой, Н. В. Турчаниновой «Киндрэт. Кровные братья» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 8. – С.17–20.

391. *Сафрон Е. А.* Традиции романа воспитания в городском фэнтези (на примере романа М. и С. Дяченко «VITA NOSTRA» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12. – № 11. – С. 48–51.

392. *Сафрон Е. А.* Традиционные исландские сказки о колдунах: опыт прочтения // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 3. – С. 89–95.

393. *Сафрон Е. А.* Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Ученые записки ПетрГУ. – 2021. – Т. 43. – № 3. – С. 85–92.

394. *Сафрон Е. А.* Традиции «чужой» готической литературы в творчестве русских писателей (А. Погорельский и О. Сомов) // «Свое» и «чужое» в культуре. “Our” and “Alien” in Culture: Материалы X Международной научной конференции (г. Петрозаводск, 16–17 марта 2015 года) / Под ред. Н. Г. Урванцевой. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. – С. 67–69.

395. *Сафрон Е. А.* Фольклорно-мифологические компоненты семантики «славянской» и «скандинавской» фэнтези. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. – 121 с.

396. *Селеменева М. В.* «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910 – 1950-х гг.) // Вестник РУДН. – Серия: Литературоведение. Лингвистика. 2009. – № 2. – С. 20–27.

397. *Силантьев Р. А.* Теология вымышленных миров. К обоснованию новой научной дисциплины // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2017. – № 3 (771). – С. 181–188.

398. *Синдаловский Н. А.* Античное совершенство питерской фразеологии. Пословицы, поговорки, афоризмы, каламбуры и пр. // Нева. – 2012. – № 1. – С. 226–245.

399. *Синявский А. Д. (Абрам Терц)* Собрание сочинений: в 2 т. – М.: СП «Старт», 1992. – Т. 2. – 655 с.

400. *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. – СПб.: Типография газеты «Новости», 1891. – 523 с.

401. *Скаландис А.* Братья Стругацкие. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 698 с.

402. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.

403. *Слесарева Д.* Генезис конспирологического романа // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2013. – № 6. – С. 192–196.

404. *Смирнов И. П.* Петербург: город мертвых и город живых // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4). – С. 35–58.

405. *Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. – Т. 9. – С. 207–214.

406. *Смирнова Е. В.* Устойчивые мотивы сюжета ‘геопатогенная зона’ в городской легенде // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 21 (202). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 45. – С. 11–119.

407. Современная литературная теория. Антология. // Сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 343 с.

408. *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы // Пушкин: Исследования и материалы. – Т. 4. – М.; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. 443 с.

409. *Солдаткина Е. В.* Визуализация темпоральных образов в современном фэнтези: символы и повелители времени // Актуальные медийные процессы в

современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы. материалы VI научно-практической конференции. – М., 2021. – С. 15-27.

410. *Солдаткина Я. В.* Геопоэтика Вестероса: книжные, телевизионные и сетевые способы визуализации фэнтези-вселенной «Песни льда и огня» Дж. Р. Р. Мартина // КУЛЬТ-ТОВАРЫ. МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: КОНСТРУИРОВАНИЕ МИРОВ, УМНОЖЕНИЕ СЕРИЙ. Абашев В.В., Абашева М.П., Абрамовских Е.В., Автухович Т.Е., Булгакова А.А., Булдакова Ю.В., Васильева Е.В., Гриневич О.А., Загидуллина М.В., Зезюлевич А.В., Карпов Д.Л., Константюк В.А., Коломбо Д., Костюхина М.С., Лепишева Е.М., Немченко Л.М., Нижник А.В., Савкина И.Л., Солдаткина Я.В., Тульчинский Г.Л. и др. – Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2020. С. 85-97.

411. *Солдаткина Я.* В. Литература в звуке, цвете и движении: историко-литературные основы медиасловесности. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 266 с.

412. *Солдаткина Я.* В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. – М.: МПГУ, 2015. – 160 с.

413. *Соловьев Э. Ю.* Массовая культура: иллюзии и действительность: Сб. статей / Сост. и авт. предисл., с. 3–26, Э. Ю. Соловьев. – М.: Искусство, 1975. – 256 с.

414. *Спеваковский А. Б.* Духи, оборотни, демоны и божества айнов (религиозные воззрения в традиционном айнском обществе). – М.: ГВРЛ, 1988. – 208 с.

415. *Спивак Д.* Финский субстрат в метафизике Петербурга // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. – СПб.: Эйдос, 1993. – С. 38–47.

416. *Спивак Р. С.* Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. – 140 с.

417. *Сумцов Н. Ф.* Мышь в народной словесности // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 1 (Кн. VIII). – С. 49–94.

418. *Сысоева Л. С.*, *Голобородова Т. Н.* Онтологические и антропологические проблемы игры в постмодернистском дискурсе // Вестник ТГПУ. – 2001. – Выпуск 3 (28). – С. 3–7.

419. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. – Москва: Политиздат, 1989. – 573 с.

420. *Тарасенко Н. Ф.* Дом Грина: Очерк-путеводитель по музею А. С. Грина в Феодосии и филиалу музея в Старом Крыму. – 2-е изд., доп. – Симферополь: Таврия, 1979. – 96 с.

421. Творчество Леонида Леонова: исследования и сообщения, встречи с Леоновым, библиография / Сост. Ковалев В. А. – Л.: Наука, 1969. – 547 с.

422. *Тегмарк М.* Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. С. П. Капицы– М.: В мире науки, 2006. – С. 21–32.

423. Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Отв. ред. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

424. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.

425. *Тертерян И. А.* Романтизм: [Литературы Западной Европы первой половины XIX в.] // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983—1994; 1989. – Т. 6. – С. 16—27.

426. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.

427. *Тозыякова Е. А.* Традиции народной городской зрелищной культуры в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2008. – № 306. – С. 21–22.

428. *Токарев С. А.* Религия древних славян / С. А. Токарев // Религия в истории народов мира / Под ред. А. Н. Красникова. – 5-е изд. – М.: Республика, 2005. – 543 с.

429. *Толкачева В. С.* Типология романов М. В. Семеновой: дис. … канд. филол. наук. – Ульяновск, 2015. – 199 с.

430. *Толкачева В. С.* Фэнтези: жанр или литературное направление? // Известия ВГПУ. – 2010. – № 10. – С. 169–172.

431. *Толкиен Дж. Р. Р.* О волшебных сказках / Дж. Р. Р. Толкиен // Утопия и утопическое мышление. Москва: Прогресс, 1991. С. 277–300.

432. *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. – М., 1993. – С. 80–93.

433. *Томашевский Б. В.* Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 9: История Петра. Заметки о Камчатке. – С. 375–384.

434. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. Статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

435. *Толстой Н. И.* Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. – М., 1993. – С. 80–93.

436. *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, 1995. – С. 259–367.

437. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Под ред. Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.

438. *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121–132.

439. *Травкин С. В.* Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2017. – № 6 (777). – С. 298–306.

440. *Трыкова О. Ю.* Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: автореф. дис. … д-ра филол. наук. – М., 1999. – 23 с.

441. *Тульчинский Г. Л.* Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персонологичному фэнтези // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. – СПб.: СПГУТД, 2009. – С. 50–57.

442. *Тюпа В. И.* Коренная мифологема Петербургского текста // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4). – С. 81–91.

443. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.

444. *Уваров М. С.* Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та., 2011. – 252 с.

445. *Уэллек Р.*, *Уоррен О.* Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.

446. *Успенский Б. А.* Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Избранные труды. – Т. 2. – М.: Гнозис, 1994. – С. 53–128.

447. *Устрялов Н. Г.* История царствования Петра Великого: в 8 т. – СПб.: Тип. II-го Отделения Собств. Его Имп. Вел. Канцелярии, 1859. – Т. 6. – 671 с.

448. *Федоров Ф. П.* Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. Москва: Наука, 1982. С. 81–106.

449. *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма. – М.: МИК, 2004. – 368 с.

450. *Федунина О. В.* Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции). – М.: Intrada, 2013. – 196 с.

451. *Федяева Т. А*. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: возвращение к сатире как жанру в свете теории сатиры М. Бахтина // Вопросы русской литературы. – 2017. – № 3–4 (41–42). – С. 60–73.

452. *Флоренский П. А.* Записка о христианстве и культуре // Христианство и культура. – М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2001. – С. 620–646.

453. *Фрезер Дж. Дж.* Золотая ветвь. – М.: АСТ: АСТ Москва, Харвест, 2010. – 767 [1] с.

454. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – М.: АСТ, 2008. – 576 с.

455. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

456. *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240с.

457. *Хализев В. Е.* Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.

458. *Хапаева Д.* Вампир – герой нашего времени // НЛО. – 2001. – № 109. – С. 44–61.

459. *Хоруженко Т. И.* Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского , 2019. – С. 392–397.

460. *Хоруженко Т. И.* Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. – 2017. – № 3. – С. 130–137.

461. *Хоруженко Т. И.* Русское фэнтези на границе с детективом: трансформации жанра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2018. – № 1. – С. 209–215.

462. *Хоруженко Т. И.* Русское фэнтези: на пути к метажанру: дис. … канд. филол. наук. – Екатеринбург, – 2015. – 217 с.

463. *Хоруженко Т. И.* Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2014. – №5 (32). – С. 107–111 .

464. *Цивьян Т. В.* Движение и Путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. – М.: Индрик, 1999. – 376 с.

465. *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. – 1960. – Т. 3. – С. 101—130.

466. *Чавчанидзе Д. Л.* Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. – С. 45–80.

467. *Чернец Л. В.* Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.

468. *Черняк М. А.* Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «Высоких» и «Низких» жанров // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2–3. – С. 340–346.

469. *Черняк М. А.* Современная отечественная массовая литература как территория новых смыслов // Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сборник научных статей / под ред. М. А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. – С. 5–18.

470. *Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX века. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

471. *Черная Н. И.* В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. – Киев: Наукова думка, 1972. – 227 с.

472. *Чернышева Е. Г.* Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20—40-х годов XIX века. – М.: Прометей, 2000. – 143 с.

473. *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. – 336 с.

474. *Черняк М. А.* Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 232 с.

475. *Черняк М.* А. Массовая литература XX века. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 432 с.

476. *Черняк М. А*. Современная русская литература. – 2-е изд. – М.: ФОРУМ: САГА, 2010. – 352 с.

477. *Чилингир Е. Ю.* Гипертекст в литературе, журналистике и пиаре: социокультурный аспект // Вестник славянских культур. – 2011. – № 1 (19). – С. 15–22.

478. *Шарапенкова Н. Г.* Роман «Москва» Андрея Белого: от Хаоса к Космосу. Монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 158 с.

479. *Шелер М.* Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.

480. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

481. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения : в 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – 636 с.

482. *Шенрок В. И.* Материалы для биографии Гоголя: в 4 т. – Т. 1. – М.: Типография А. И. Мамонтова и Ко, 1892. – 385 с.

483. *Шидфар Р.* Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело. – 1997. – № 1. – С.86–90.

484. *Шикина А. Н.* Культурфилософия романтизма // Вестник КГУ. – 2014. – № 1. – С. 218–221.

485. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.

486. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

487. *Шмид В.* Что такое «петербургский текст»? // Существует ли Петербургский текст? / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – (Петербургский сборник. Вып. 4). – С. 5–12.

488. *Штернберг Л. Я.* Избранничество в религии // Первобытная религия в свете этнографии. – Л.: Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1936. – С. 140–178.

489. *Шумкова Т. Л.* Позднеромантическая ирония как ирония отрицания в романе Бонавентуры «Ночные бдения» // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. – 2005. Выпуск 3 (47). – Серия: Гуманитарные науки (Филология). – С. 65–68.

490. *Щеглов Д. А.* Широта острова Туле у Птолемея и форма ойкумены у Гиппарха и Помпония Мелы // Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира / Под ред. Э. Д. Фролова. – Вып. 5. – СПб., 2006. – С. 463–486.

491. *Щеглов К. Ю.* К описанию структуры детективной новеллы // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: Прогресс, 1996. – С. 95–112.

492. *Эко У.* Наука, технология и магия // Экология и жизнь. – 2008. – № 4. – С. 4–9.

493. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. – Киев: София, 2000. – 480 с.

494. *Энгельгардт Б. Н.* Формальный метод в истории литературы. – Л.: ACADEMIA, 1927. – 118 с.

495. *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста: Учебное пособие. – М.: Флинта, 2004. – 184 с.

496. *Эсалнек А. Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 112 с.

497. *Юнг К. Г.* Психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых» // Тибетская книга мертвых: Пер. с англ. – СПб.: Издательство Чернышева, 1992. – С. 7–25.

498. *Юрина Е. А., Помаролли Дж.* Библейская символика хлеба в образных средствах русского и итальянского языков // Язык и культура. – 2017. – № 39. – С. 84–106.

499. *Якимова Л. П.* Мотивная структура романа Леонида Леонова «Пирамида». – Новосибирск: СО РАН, 2003. – 250 с.

500. *Якимович А.* Пансион Мадам Гайар, или Безумие разума: проблема тоталитаризма в конце XX века // Иностранная литература. – 1992. – № 4. – С. 226–236.

501. *Якушева Г. В.* Образ и мотивы Гете в отечественной словесности XX века // Гете в русской культуре XX века / Под ред. Г. В. Якушевой; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 2004. – С. 11–44.

502. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.

503. *Ясинская М. В.* Мифологические представления о глазах и зрении у славян // Человек: образ и сущность. – 2015. – № 1 (26). – С. 115–123.

504. *Jumor.* Памяти Л. Н. Андреева // Возрождение. – Стокгольм. – 1916. – 16 сент.

Словари и справочная литература

505. *Аверинцев С. С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2. К–Я. – С. 363–366.

506. *Белов С., Строев А.* Справки об авторах // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 293–314.

507. *Гопман В. Л.* Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 1161–1164.

508. *Гринцер, П. А.* Шива // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М/: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2. К–Я. – С. 643–644.

509. *Гура А. В.* Невеста // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. – М.: Международные отношения, 2004. – Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). – С. 381–388.

510. *Дынник М.* Сон, как литературный прием // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. – Т. 2. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Стб. 641–649.

511. *Иванов, Вяч. Вс.*, *Топоров В. Н.* Волкодлак // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 1. – С. 242–243.

512. *Иванов Вяч., Вс. Топоров В. Н.* Домовой // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 1. – С. 391–392.

513. *Зверев А.* Постмодернизм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. – М.: Наука, 2005. – С. 334

514. *Зуева Т. В.* Быличка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 108.

515. *Зунделович Я.* Сюжет // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П — Я. – С. 899—900.

516. *Караулов Ю. Н., Черкасова Г. А. [и др.];* Русский ассоциативный словарь: в 2 т. / Рос. акад. наук. – М.: АСТ: Астрель, 2002. – Т. 1: От стимула к реакции. – 781, [2] с.

517. *Кожинов В. В.* Жанр // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 914–917.

518. *Колесникова Е. И.* Орлов В. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в 3-х т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т. 2. – С. 719 с.

519. *Ланин А. Б.* Антиутопия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2003. – Стб. 38–39.

520. *Лосев А. Ф.* Дионис // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 1. А–К. – С. 380–381.

521. *Лосев А.* Ф. Мойры // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 2. К–Я. – С. 169.

522. *Махов А. Е.* Инкубы и суккубы // HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. – М.: Intrada, 2006. – С. 208–213.

523. *Махов А. Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – С. 894—902.

524. *Николаев Д. Д.* Детектив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 221–223.

525. *Никонов В. А.* Словарь русских фамилий / Сост. Е. Л. Крушельницкий. – М.: Школа-Пресс, 1993. – 224 с.

526. *Нудельман Р. Э.* Детективная литература // Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1985. – С. 135.

527. *Обнорский Н. П.* Чародейство // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон. – т. XXXVIII. – 1903: Цензурный комитет – Человек. – С. 394.

528. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Наваждение // Толковый словарь русского языка. – М.: ИТИ Технологии, 2008. – С. 309.

529. *Осипов А. Н.* Фэнтези // Фантастика от «А» до «Я»: краткий энцикл. справочник. – М.: Дограф, 1999. – С. 320.

530. *Розенберг О. О.* Понятие континуума («Сантана»). Карма. Теория перерождения (пратитья-самутпада») // Буддизм: иллюстрированная энциклопедия. – М.: Эксмо, 2010. – С. 287–288.

531. *Смирнов А. В.* Время // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред.

совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Стб. 280.

532. Соломонова печать // Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона Санкт-Петербург: Изд-во Брокгауза и Ефрона: в 16 т. – Т 14: Сараево – Трани, 1911. – Стлб. 447–448.

533. *Тамарченко Н. Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 55.

534. *Тахо-Годи А. А.* Гарпии // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 1. А–К. – С. 266.

535. *Токарев С. А.* Манна // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Российская энциклопедия, 1997. – Т. 2. К–Я. – С. 105–106.

536. *Токарев С. А.* Черт // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 2. К–Я. – С. 625–626.

537. *Толстой Н. И.* Берегини // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5-ти т. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1. – С. 155.

538. *Фасмер М.* Вурдалак // Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – Изд. 2-е, стер. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1. А–Д. – С. 365–366.

539. *Флоренский П.* Имена П. Флоренский. – СПб.: Авалонъ, Азбука-классика, 2007. – 336 с.

540. *Фрезер Дж. Дж.* Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Изд-во политической литературы, 1985. – 542 с.

541. *Черняк В. Д., Черняк М. А.* Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – 167 с.

542. *Юсим М. А.* Василиск // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Рос. Энциклопедия, 1997. – Т. 1. А–К. – С. 218.

543. Bergyni // Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд / Под ред. Н. Трубачева. – М.: Наука, 1974. – Вып. 1. – С. 193.

Издания на иностранных языках

544. *Beaujour E. K.* The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov // Slavic Review. – 1974. – Vol. 33. – № 4 (December 1974). – pp. 695–707.

545. *Cahalan J. M.* The Irish novel. A critical History. – Dublin: Gill and MacMillan, 1998. – 364 p.

546. The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel / Ed. by Jones M. V., Miller R. F. – Cambridge University Press, 1998. – 312 p.

547. *Clute J.* «Urban Fantasy» // The Encyclopedia of Fantasy / Ed. J. Clute and J. Grant. – N. Y.: St. Martin's Griffin, 1999. – pp. 975–976.

548. *Derrida J.* Outwork // Dissemination. – Chicago: Universicy of Chicago Press, 1981. – pp. 1–60.

549. *Donohue N. W.* The City Fantastic // Library Journal. – 2008. – June 1st. – pp. 64–67.

550. *Ekman S.* Urban fantasy: a Litterature of the Unseen // Journal of the Fantastic in the Arts. – 2016. – 27: 3. – pp. 452–469.

551. *Haber E. C.* Mythic structure of Bulgakov's «Master and Margarita» // The Russian Review. – 1975. – Vol. 34. – № 4. – pp. 412–420.

552. *Hoisington S.* Fairy-Tale Elements in Bulgakov's The Master and Margarita // Slavic and East European Journal. – 1981. – Vol. 25. – № 2 (summer 1981). – pp. 44–55.

553. *Howells C. A.* Love, mystery and misery: Feeling in Gothic fiction. – L.: Athlone Press, 1978. – 199 p.

554. *Irvine A. C.* Urban Fantasy // TheCambridge Companion to Fantasy Literature / Ed. E. James, F. Mendlesohn. – Cambridge: Cambridge UP, 2012. – pp. 200–213.

555. *Irwin W. R.* The Game of the Impossible A Rhetoric of Fantasy. – Urbana; Chicago; L.: University of Illinois Press, 1976. – 215 p.

556. *James W.* Is life worth living? – Philadelphia: S. Burns Weston, 1896. – 63 [1] p.

557. *Lipovetsky M.* The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. – Boston: Academic Studies Press, 2017. – 298 p.

558. *Mendlesohn F. J., James E.* A Short History of Fantasy. – L.: Middlesex UP, 2009. – 296 p.

559. *Mebius H.* BISSIE — studier i samisk religionshistoria. – Ostersund: Jengel – Forlaget for Jemtlandica, 2003. – 247 s.

560. *Mighall R.* A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History of Nightmares. – Oxford: Oxford UP, 2003. – 324 p.

561. *Nabokov V.* Nikolai Gogol / Gogol. – N. Y.: New Directions Books, 1961. – 172 p.

562. *Natov N.* The Supernatural in Bul-gakov and Gogol' // The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras / Ed. Amy Mandelker and Roberta Reeder. – Columbus, OH: Slavica Publishers, 1988. – pp. 246–260.

563. *Ringel F.* Bright Swords, Big Cities: Medievalizing Fantasy in Urban Settings // The Year's Work in Medievalism. – № 10 (1995) / Ed. J. Gallant. – Holland, Michigan, 2000. – pp. 174–189.

564. *Selbmann R.* Der Bildungsroman // Literaturwisseschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik / Hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. – Berlin: Schmidt, 1997. – S. 51.

565. *Selbmann R.* Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – 640 s.

566. *Scheidt I.* Dessensus ad inferos. Tiefenpsychologische Aspekte der Science Fiction. Science Fiction. Theorie und Geschichte. / Hrsg. von Eike Barmeyer. – Munchen: Fink, 1972. – 383 s.

567. *Stahl E. L.* Die Entwicklung des deutschen Bildungsromans im achtzehnten Jahrhundert // Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. – S. 124–125.

568. *Steffens H.* Caricaturen des Heiligsten. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1821. – Bd 2. – 752 s.

569. *Tudor A.* Genre // Film genre: Theory and criticism. – N. Y.; L., 1977. – pp. 16 – 23.

570. *Young E.* The Poetical Works of Edward Young. – L.: Bell and Daldy Fleet street, 1858. – Vol 1. – 393 p.

571. *Young H.* Race and Popular Fantasy' Literature: Habits of Whiteness. – N. Y.: Routledge, 2016. – 238 p.

Электронные ресурсы

572. *Айхенвальд Ю. И.* Гоголь Силуэты русских писателей[Электронный ресурс]. В 1 вып. М., 1906-1910; 2-е изд. М., 1908–1913. – Режим доступа: http://gogol.lit-info.ru/gogol/kritika/ajhenvald-gogol.htm (дата обращения 20.09.2015).

573. Александра Мадунц – о писателе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.livelib.ru/author/345579-aleksandra-madunts (дата обращения: 13.06.2021).

574. Анатолий Ким: справка об авторе [Электронный ресурс] // Лаборатория фантастики – Режим доступа: https://fantlab.ru/autor6709 (дата обращения: 15.06.2021).

575. *Андреев А. Н.* Целостный анализ литературного произведения [Электронный ресурс] /. Аналог. печ. изд. – Минск: Электронная книга БГУ, 2003. – 146 с. – Режим доступа: http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev5.pdf (дата обращения: 12.04.2021).

576. *Арбитман Р.* Фантомы разбушевались. Массовая литература 2003: АРС'С об итогах 2003 года [Электронный ресурс] //. Знамя. – 2004. – № 3. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/3/ars-8217-c-ob-itogah-2003-goda.html (дата обращения: 10.08.2021).

577. *Архарова Ю.* Легенды Старой Москвы. Хранилище Черной книги [Электронный ресурс] // Самиздат. – Режим доступа: http://samlib.ru/a7arharowa_j/suharewka.shtml (дата обращения: 10.04.2021)

578. *Афанасьев В. Н.* А. И. Куприн. [Электронный ресурс] – [1972]. – Режим доступа: http://www.kuprin.org.ru/lib/ar/author/330 (дата обращения: 03.05.2021).

579. *Бегичева В.* Низа [Электронный ресурс] // Наука и религия. – 2013. – Ноябрь. – Режим доступа: http://xn---7sbanjsbkmo1b6a7m.xn--p1ai/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2/%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C-2013/2621-2/ (дата обращения: 7.07.2021).

580. *Бедненко Г.* Один (Вотан, Водан) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:// runes.indeep.ru/mythology/odin.html (дата обращения: 18.07.2018).

581. *Беликов С. В.* Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20140429045656/http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/II/uch_2008_II_00002.pdf (дата обращения: 10.08.2021).

582. *Бент М.* Немецкая романтическая новелла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/bent-nemeckaya-romanticheskaya-novella/evolyuciya-zhanra-novelly-u-gofmana.html (дата обращения: 19.01.2021).

583. *Березин В.* Фэнтези [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2001. – № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/october/2001/6/fentezi.html (дата обращения: 29.03.2021).

584. *Березович Е., Родионова И.* «Текст чёрта» в русском языке и традиционной культуре: к проблеме сквозных мотивов [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.ruthenia.ru/folklore/berezovich3.htm (дата обращения: 9.07.2021).

585. *Бондаренко М. И.* Образ Лондона в романе Нила Геймана «Никогде» [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – № 1. – С. 238–242. – Режим доступа: https://www.gramota.net/materials/2/2019/1/49.html (дата обращения: 29.03.2021).

586. *Борко Т. И.* Мотивационная семантика в структуре архетипного сознания (на примере исследования мифологии «превращения» в зверя в шаманизме) [Электронный ресурс] // Вестник ЮУрГУ. – Серия: Психология. –2012. –№ 6 (265). –С. 18–21. – Режим доступа: https://elibrary.ru/item.asp?id=17715255 (дата обращения: 29.03.2021).

587. *Брансон М.* Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация воздуха в «Мастере и Маргарите» Булгакова [Электронный ресурс] // НЛО. – 2005. – № 6. / Пер. А. Нестерова – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/polet-nad-moskvoj-vid-s-vozduha-i-reprezentacziya-prostranstva-v-mastere-i-margarite-bulgakova.html (дата обращения: 26.06.2021).

588. *Бурлина Е. Я.* «Что ни город, то хронотоп». Пространственно-временная диагностика города [Электронный ресурс] // Международный научно-исследовательский журнал. – 2017. – Вып. 9 (63). – Ч. 1. – С. 103–108. – Режим доступа: https://research-journal.org/culture/chto-ni-gorod-to-xronotop-prostranstvenno-vremennaya-diagnostika-goroda/ (дата обращения: 9.06.2021).

589. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://novruslit.ru/library/?p=25 (дата обращения: 25.06.2021).

590. Гелла // Булгаковская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bulgakov.ru/g/gella/ (дата обращения: 7.07.2021).

591. *Гозенпуд А.* Детективная драма [Электронный ресурс] // Пути и перепутья. – Режим доступа: http://detective.gumer.info/txt/gozenpud.doc (дата обращения: 29.03.2020).

592. *Гоголева С. А.* Философия жанра фэнтези [Электронный ресурс] // Природные ресурсы Арктики и Субарктики . – 2014. – №3 (75). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-zhanra-fentezi (дата обращения: 11.08.2021).

593. *Греф А.* Homo Primitivus. Петрушка как феномен примитивного сознания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.booth.ru/petrushka/articles/gref_homoprim.shtml (дата обращения: 2.01.2020).

594. *Гурин С. П.* Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm (дата обращения: 29.05.2018).

595. *Дьяконова Е. С.* Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези [Электронный ресурс] // Вестник ИГЛУ. – 2008. – №1 (1). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-edinogo-prostranstva-hudozhestvennogo-anomalnogo-mira-v-proizvedeniyah-zhanra-fentezi (дата обращения: 27.02.2020).

596. *Дьяченко Д.* Триумф ростовского писателя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.technograd.com/atic/1717. (дата обращения: 31.05.2021).

597. *Еськов К.* Карстовый провал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fan.lib.ru/e/eskov/text_0130.shtml (дата обращения: 19.03.2021)

598. *Жолобова И. К.* Игра как способ бытия в эпохе постмодернизма [Электронный ресурс] // «Научно-практический электронный журнал Аллея

Науки». – 2017. – № 10. – Режим доступа: https://www.alley-science.ru/domains_data/files/June17_/IGRA%20KAK%20SPOSOB%20BYTIYa%20V%20EPOHE%20POSTMODERNIZMA.pdf (дата обращения: 17.05.2021).

599. *Зотов С. Н., Ефимов А. А.* Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://czotov.ru/content.php?id=99118 (дата обращения: 06.02.2020).

600. *Зырянов О. В.* Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник – 2011. – № 1 (16). – С. 76–89. – Режим доступа: http://slovorggu.ru/2011_1/16.pdf (дата обращения: 16.01.2021).

601. *Карелин А.* Отцы-основатели современной сказки поджанры фэнтези и лучшие зарубежные авторы [Электронный ресурс]// Мир фантастики. – 2003. – № 3. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art255.htm (дата обращения: 11.07.2021).

602. *Карелин А.* Творцы миров: Генри, Лайон и Олди [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art304.htm(дата обращения: 31.05.2021).

603. *Кестхейи Т.* Характерология [Электронный ресурс] // Анатомия детектива. – Режим доступа: http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?366 (дата обращения: 01.04.2020).

604. *Кириленко Н. Н., Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2010. – № 3. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskiy-detektiv-i-politseyskiy-roman-k-probleme-razgranicheniya-zhanrov (дата обращения: 29.03.2020).

605. *Клугер Д.* Производственный роман или сказка для взрослых? (Заметки о классическом детективе) [Электронный ресурс] // Цианид по-турецки

(антология детектива). – Иерусалим: Млечный Путь, 2011. – Режим доступа: http://milkyway2.com/pred.html (дата обращения: 28.03.2020).

606. *Корнилова Е.* Сергей Лукьяненко – фантаст жесткого действия [Электронный ресурс] // Правда. – 11.04.2013. – Режим доступа: https://www.pravda.ru/culture/1152039-dozor/ (дата обращения: 20.05.2021).

607. *Краснова А. А., Московкина И. И.* Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом [Электронный ресурс] // Accents and Paradoxes of Modern Philology. – 2016. – № 1. – С. 93–98. – Режим доступа: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A1nJ25ItIVkJ:https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/8276/7784+&cd=16&hl=ru&ct=clnk&gl=ru. (дата обращения: 4.05.2021).

608. *Кривонос В. Ш.* «Штосс» М. Ю. Лермонтова: обрыв текста или обрыв сюжета? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/shtoss-m-yu-lermontova-obryv-teksta-ili-obryv-syuzheta (дата обращения: 26.02.2020).

609. *Крымов А., Михайлов А.* Сумерки большого города. Городская фантастика и фэнтези [Электронный ресурс] // Мир фантастики. – Режим доступа: http ://www.mirf.ru/Articles/art495.htm (дата обращения: 08.02.2020).

610. *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон [Электронный ресурс] // Журнальный зал НЛО. – 2008. – № 89 – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения: 17.01.2021).

611. *Кукушкина О. В., Смирнов А. А., Тимашев А. Н.* Посиделки гендерные: Макс Фрай – кто он, мужчина или женщина? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.textology.ru/article.aspx?aId=152 (дата обращения: 24.01.2020).

612. *Кутасова А. С., Майер Е. Н.* Проект «Московские городские легенды». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.urbanlegends.ru (дата обращения 10.04.2021)

613. *Магола Е.* Лабиринты Петроградки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://peterburg.center/ln/labirinty-petrogradki.html (дата обращения: 13.06.2021).

614. *МакДермот В.* Идея Плеромы в Гностицизме [Электронный ресурс] // GNOSIS AND GNOSTICISM. – Nag Hammadi Studies, Leiden, E.J. Brill, 1981. – Режим доступа: http://apokrif.fullweb.ru/study/macdemont1.shtml. (дата обращения: 26.05.2021).

615. *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] // НГПУ. – 2003. – Режим доступа: http://www.kniga.websib.ru/ text.htm (дата обращения: 8.06.2021).

616. *Мельник В. В.* Познавательно-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://detective.gumer.info/txt/melnik.doc (дата обращения: 01.04.2020).

617. *Месмер Ф. А.* О животном магнетизме [Электронный ресурс] // Месмеризм или система взаимодействий, теория и применение животного магнетизма в качестве общего лечения для сохранения людей. Источник: Живая этика в мире. – Режим доступа: http://lebendige-ethik.net/3-Mesmerism_1814.html (дата обращения: 22.01.2020).

618. *Михайловский С.* Крематорий здравомыслия, или Могучий таран для разрушения вековых предрассудков [Электронный ресурс] // Художественный журнал. – 1998. – № 19–20. – Режим доступа: http://moscowartmagazine.com/issue/46/article/895 (дата обращения: 29.03.2021).

619. *Можейко М. А.* Детектив [Электронный ресурс] // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Режим доступа: http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/detectiv.htm (дата обращения: 19.01.2020).

620. *Натадзе Р. Г.* Воображение как фактор поведения [Электронный ресурс]. – Тбилиси, 1972. – Режим доступа: http://evartist.narod.ru/text14/100.htm (дата обращения: 12.02.2020).

621. *Невский Б.* Жанры. Юмористическая фантастика. Эта веселая планета. Комическая фантастика [Электронный ресурс] // Мир фантастики. – 2006. – Июль № 35. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/print1383.htm (дата обращения: 3.02.2021).

622. *Невский Б.* Иллюзорный камуфляж. Магический реализм [Электронный ресурс] // Мир фантастики. – 2006. – Ноябрь № 39. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art1591. htm. (дата обращения: 1.03.2021).

623. *Невский Б.* Русское фэнтези [Электронный ресурс] // Мир фантастики – 2004. – № 11. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art342.htm (дата обращения: 10.08.2021).

624. *Николаев А. И.* Классификация сюжетов [Электронный ресурс] // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – Режим доступа: http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/классификации-сюжетов/. (дата обращения: 02.06.2021).

625. *Новикова Е. В.* Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э. Т. А. Гофмана [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 11. – Режим доступа: http://human.snauka.ru/2014/11/8202 (дата обращения: 20.01.2021)

626. *Обухова О.* От перевода к оригиналу (к вопросу о массовой литературе) [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – University of Toronto. – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/10/obukhova10.shtml (дата обращения: 12.02.2020).

627. *Осинский В. А.* Идейно-творческая эволюция Л. Леонова от «Вора» к «Пирамиде»: дис. … канд. филол. наук [Электронный ресурс]. – М., 2004. –

Режим доступа: http://diss.rsl.ru/diss/05/0078/050078005.pdf (дата обращения: 12.07.2021).

628. *Осипов А.* 9 вопросов о смерти [Электронный ресурс] // Фома. – 2012. – Ноябрь. – № 11 – (115). – Режим доступа: http://foma.ru/zhizn-posle-smerti.html (дата обращения: 25.06.2021).

629. *Осьмухина О. Ю.* Специфика прозы «SOFT WAVE» в контексте современной отечественной словесности [Электронный ресурс] // Материалы конференции «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI вв.». – Режим доступа: http://www.sgu.ru/files/node/35573/osmuhina.doc (дата обращения: 10.08.2021).

630. *Павлова Д.* Сюжетная реализация конспирологического романа [Электронный ресурс] // Вестник ВУиТ. – 2013. – № 4 (14). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhetnaya-realizatsiya-konspirologicheskogo-romana (дата обращения: 08.08.2020).

631. *Панченко А. А.* Русский спиритизм: культурная практика и литературная репрезентация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rulit.me/books/russkij-spiritizm-kulturnaya-praktika-i-literaturnaya-reprezentaciya-read-381610-2.html#read_n_2 (дата обращения: 10.12.2020).

632. *Пенясова Е. В.* Синтез фантастического и реального в творчестве О. Сенковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2010/VIII/uch_2010_VIII_00032.pdf (дата обращения: 27.02.2021).

633. *Петрунина Н. И.* О. М. Сомов [Электронный ресурс] // Русская фантастическая проза эпохи романтизма. – Л.: Изд-во Лениградского ун-та. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/rsf-XIX/somov.htm. (дата обращения: 10.01.2021).

634. *Пивоварова О.* Политические утопии в современной отечественной фантастике [Электронный ресурс] // КЛФ «Запределье». – Режим доступа:

http://www.zapredelie.org/new-bsa/library/helga/article/polit_utop.html (дата обращения: 26.05.2021).

635. *Попова Г. В.* Проблемы изучения фантастики (фантастического) в истории методической мысли (XX–XXI вв.) [Электронный ресурс] // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского гос. ун-та. – 2011. – № 3 – (19). – Режим доступа: http://scientific-notes.ru/#new-number?id=20 (дата обращения: 11.07.2021).

636. Пушкин А. С. — Пушкину Л. С., 27 марта 1825. — 1937 [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol13/y1321572.htm (дата обращения: 21.06.2021).

637. *Романовская Л. А.* Майк Гелприн: «Я бы никогда не начал писать, ни будь братьев Стругацких [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.astrel-spb.ru/intervyu/2637-majk-gelprin-ya-nikogda-ne-stal-by-pisat-ne-bud-bratev-strugatskikh.html (дата обращения: 10.06.2021).

638. *Руднев В.* Мотивный анализ [Электронный ресурс] // Словарь культуры XX века. – Режим доступа: http://slovar.lib.ru/dictionary/motivanaliz.htm (дата обращения: 03.08.2021).

639. *Сафрон Е. А.* Классификация сюжетов городской фэнтези: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования 2016. – № 11 (63). – Режим доступа: https://human.snauka.ru/2016/11/17197. (дата обращения: 19.06.2021).

640. *Сафрон Е. А.* Становление жанра «славянской» фэнтези в русской литературе XVIII в. (на материале произведений В. А. Лёвшина, М. И. Попова и М. Д. Чулкова) [Электронный ресурс]. // Научный журнал КубГАУ. – 2011. – № 73 (09),– http://ej.kubagro.ru/2011/09/pdf/21.pdf (дата обращения: 21.03.2021).

641. *Святой Кирилл Александрийский.* Толкования на Ин. 1:5 [Электронный ресурс] // Толкования Священного Писания. – Режим доступа: http://bible.optina.ru/new:in:01:05 (дата обращения: 1.03.2020).

642. *Скоренко Т.* Наследники Дориана Грея. Произведения искусства, овеянные дурной славой [Электронный ресурс] // Мир фантастики. – 2010. – № 85. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art4275.htm (дата обращения: 8.07.2021).

643. *Смирнов С. А.* Антропология города, или О судьбах философии урбанизма в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/text/smirnov-sa/antropologiya-goroda-ili-o-sudbahfilosofii-urbanizma-v-rossii#gorod-kak-literaturnyy-geroy (дата обращения: 07.03.2021).

644. *Соловьева Н. В.* Сопоставительный лингвостилистический анализ балладных песен (На материале английских, шотландских и русских балладных песен) [Электронный ресурс] // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2014. – № 2. – С. 123—129. – Режим доступа: http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7183 (дата обращения: 21.09.2020).

645. *Срока М.* Фантастическая литература в Польше и в России [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2005. – № 1. – Режим доступа: http://slovorggu.ru/nfv2005_1_pdf/31Sroka.pdf (дата обращения: 11.07.2021).

646. *Степанов Н. Л.* Гоголь. Жизнь замечательных людей. Серия биографий [Электронный ресурс]. – Вып. 10 (324). – М.: Молодая гвардия, 1961 – 432 с. – Режим доступа: n-v-gogol.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st029.shtml. (дата обращения: 9.07.2021).

647. *Сухих И.* Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) [Электронный ресурс] // Звезда. – 2000. – № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/6/evangelie-ot-mihaila-1928-1940-master-i-margarita-m-bulgakova.html (дата обращения: 26.06.2021).

648. *Тарабанов Д.* Злой гуманист Владимир Васильев. Интервью с «крестным отцом» российского киберпанка [Электронный ресурс]. – 2004. – № 6. – Режим доступа: http://old.mirf.ru/Articles/art1166.htm. (дата обращения: 10.06.2021).

649. *Тверитинова Т. И.* Фантастика в русских балладах В.А. Жуковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elibrary.kubg.edu.ua/8205/1/T_Tveritinova_SF_KSL_GI.pdf (дата обращения: 21.09.2020).

650. *Тозыякова Е. А.* Традиции народной городской зрелищной культуры в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-narodnoy-gorodskoy-zrelischnoy-kultury-v-fantasticheskih-puteshestviyah-barona-brambeusa-o-i-senkovskogo. (дата обращения: 23.01.2021).

651. *Толкачева В. С.* Поэтика романтизма и фэнтези [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://wap.nkras.forum24.ru/?1-12-40-00000010-000-0-0. (дата обращения: 20.08.2020).

652. *Турайсеген С.* Разрешите представить – Мария Артемьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://writercenter.ru/blog/author_talks/razreshite-predstavit-marija-artemeva.html (дата обращения: 1.06.2021).

653. *Туркина В. Г.* Город как «Топос» [Электронный ресурс] // Научные ведомости БелГУ. – Серия: Философия. Социология. Право. – 2009. – № 2. – (57). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/gorodkak-topos (дата обращения: 09.03.2018).

654. *Флауэрс С. Е.* Гальдрабок: Исландский Гримуар [Электронный ресурс] / Пер. с англ. А. Блейз. – Режим доступа: http://www.weavenworld.ru/books/C44/I427/P428 (дата обращения: 5.05.2021).

655. *Флоренский. П.* Человек умирает только раз в жизни. Не восхищением непщева (Филип. 2, 6 – 8) (К суждению о мистике) [Электронный ресурс]. – Сергиев Посад, 1915. – Режим доступв: http://tanatoterra.com/index.php?art=223. (дата обращения: 9.07.2021).

656. *Чепорнюк Е. Н.* Сны и видения как формы субъективного времени в романах В. М. Шукшина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.host2k.ru/library/sni-i-videniya-kak-formisubektivnogo-vremeni-v-romanah-shukshina.html (дата обращения: 27.03.2021).

657. *Чупринин С. И.* Еще раз к вопросу о картографии вымысла. [Электронный ресурс] // Знамя. – 2006. – № 11. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html (дата обращения: 20.07.2021).

658. *Шляхтенко Н., Бахтинова Е.* Лариса Романовская. Как вырасти писателем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.astrel-spb.ru/intervyu/4555-larisa-romanovskaya-kak-vyrasti-pisatelem.html. (дата обращения: 31.05.2021).

659. *Эпштейн В. Л.* Введение в гипертекст и гипертекстовые системы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ipu. ru/publ/epstn.htm#2#2 (дата обращения: 19.02.2020).

660. *Эпштейн М.* Информационный взрыв и травма постмодерна [Электронный ресурс] // Русский журнал. – 8.10.1998. – Режим доступа: http://old.russ.ru/journal/travmp/98-10-08/epsht.htm (дата обращения: 3.08.2021).

661. *Яковенко О. К.* Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики [Электронный ресурс] // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2008. – № 1. – С. 140–167. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11763192_90252053.pdf (дата обращения: 21.07.2021).

662. *Ясухико К.* В поисках тайны души человека: О повести В. Ф. Одоевского «Косморама» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/kosmorama.htm (дата обращения: 22.01.2021).

663. *Flintotake* Городские легенды Петрозаводска и Карелии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://flintotake.livejournal.com/4851.html. (дата обращения 10.04.2021).

664. *Hoaxer* Что такое Альтернативная история? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/k/konkurs_a_i/chtotakoealxternatiwnajaistorija-1.shtml. (дата обращения: 14.07.2021).

665. *Heath C.* Emotional Selection in Memes: The Case of Urban Legends. [Electronic resource]. – Stanford University. – Duke University. – April 2001. – Available at: http://pascalfroissart.free.fr/3-cache/2001-heath.pdf (accessed: 11.04.2021).

666. *Holmes J.* Writing Urban Fantasy, Part 1: Oh yeah? Says Who? [Electronic resource] / J. Holmes. – Urban Fantasy & Paranorrnal Suspense hor, 2010. – Available at: https://jkholmes.livejournal.com/84843.html (accessed: 22.03.2021).

667. *Clute J.* Dark Fantasy / [Electronic resource] // The Encyclopedia of Fantasy / Ed. by J. Clute and J. Grant. – L.: Orbit, 1997. – Available at: http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=dark_fantasy (accessed: 20.07.2021).

668. *Labov W.* Oral Version of Personal Experience [Electronic resource]. – Available at: http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/Papers/FebOralNarPE.pdf (accessed: 11.04.2021).

669. *Mandelo B.* Is it Urban Fantasy? For Example: Charles Stross' Laundry Files [Electronic resource] // Tor.com. – N. Y.: Tor, 2010. – Available at: http://www.tor.com!blogs/201O/07/is-it-urbanfcntasy-charies-strosss-laundry-files. (accessed: 23.03.2021).

670. *McLennon L. M.* Defining Urban Fantasy and Paranormal Romance: Crossing Boundaries of Genre, Media, Self and Othe r in New Supernatural Worlds [Electronic resource] // Refractory. – 23 (2014). – Available at: http://refractory.unimelb.edu.au/2014/06/26/uf-mclennon/ (accessed: 22.03.2021)
671. Necromancy [Electronic resource] // Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (11th ed.). – Available at: https://www.merriam-webster.com/dictionary/necromancy. (accessed: 1.06.2021).
672. *Waller K., Ormes N.* «Urban Fantasy» SF- bokhandeln i Malmo, 2012 [Electronic resource]. – Available at: https://sfbokmalmo.wordpress.com/foredrag/urban-fantasy/(accessed: 22.03.2021)