

Том 3, номер 3
2015

Специальный выпуск
ISSN 2310-2489



Студенческий научный журнал “Грани науки”

www.graninauki.ru



Казанский (Приволжский) федеральный университет

Главный редактор:

Нургалиев Данис Карлович, д.г.-м.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Ответственные редакторы:

Варфоломеев Михаил Алексеевич, к.х.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сафиуллин Ленар Наилевич, д.э.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Шафигуллин Ленар Нургалиевич, к.т.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Технический редактор:

Герасимов Александр Владимирович, к.х.н., гл. инженер проекта (ФГАОУ ВО КФУ).

Редакторы по направлениям:

Ахметзянова Анна Ивановна, к.п.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Бабынин Эдуард Викторович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Байбаков Эдуард Ильдарович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Баканов Роман Петрович, к.ф.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Бандеров Виктор Викторович, к.ф.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Едиханов Искандер Жамилович, к.ф.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Журавлева Наталья Евгеньевна, к.х.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Мухамедьяров Марат Александрович, к.м.н. (ГБОУ ВПО КГМУ).

Садриев Азат Рафаилович, к.э.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сакаев Василь Тимерьянович, к.и.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сибгатуллин Мансур Эмерович, к.ф.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Талан Мария Вячеславовна, д.ю.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Тишин Денис Владимирович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Туманин Виктор Евгеньевич, к.и.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Хайдаров Айдар Адиевич (ФГАОУ ВО КФУ).

Чернова Инна Юрьевна, к.г.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Приглашенные редакторы

Шамина Вера Борисовна, д.ф.н., проф. (ФГАОУ ВО КФУ).

Шевченко Елена Николаевна, к.ф.н., доц. (ФГАОУ ВО КФУ).

Журнал издается под научным руководством ФГАОУ ВО КФУ

Учредитель: ФГАОУ ВО КФУ

Издатель: ФГАОУ ВО КФУ

Журнал основан в 2013 г. Периодичность выхода – 3 раза в год.

Издается в электронном виде

ISSN 2310-2489

Специальный выпуск журнала по итогам Всероссийской научной конференции молодых ученых, посвящённой 95-летию со дня рождения Рэя Брэдбери
«ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ»

Адрес редакции:

420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18

E-mail: journal@graninauki.ru

<http://graninauki.ru>

СОДЕРЖАНИЕ

От организационного комитета Всероссийской научной конференции молодых ученых, посвящённой 95-летию со дня рождения Рэя Брэдбери «Проблемы современной научной фантастики».....	5
НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА: ПРОБЛЕМА ЖАНРА	
<i>Зубов А.А.</i> АСПЕКТЫ ФАНТАСТОВЕДЕНИЯ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ К ПРАГМАТИКЕ ЖАНРА.....	6-10
<i>Мартынов Д.Е.</i> СССР КАК УТОПИЯ В РОССИЙСКОЙ ФАНТАСТИКЕ XXI ВЕКА	11-17
<i>Клюйкова Е.А.</i> МИФОЛОГИЯ АНАТОЛИЯ КИМА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОГРАНИЧЬЯ.....	18-20
<i>Косинцева В.М.</i> ТЕОРИЯ ВОСПИТАНИЯ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И Б. СТРУГАЦКИХ КАК ВАРИАНТ ВОЗМОЖНОЙ УТОПИИ ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.....	21-24
<i>Мелихов А.Г.</i> ФАНТАСТИКА И САТИРА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.....	25-30
<i>Мыза Ю.А.</i> СИНТЕЗ ЖАНРОВ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ «ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ».....	31-35
<i>Ускова В.А.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АНТИУТОПИЧЕСКИХ И ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РОМАНЕ Д.КОУПЛЕНДА «ПОКА ПОДРУЖКА В КОМЕ».....	36-40
<i>Кубашева Г.И.</i> ТЛЕН, УКБАР, ТРЕТИЙ МИР: РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ФАНТАСТИКА	41-43
<i>Латифова Г.Н.</i> «EXTASY RAVE» КОНСТАНЦИИ ДЕННИГ КАК ДРАМА-АНТИУТОПИЯ».....	44-46
ОСОБЕННОСТИ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В РАЗЛИЧНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ	
<i>Беларев А.Н.</i> ВСТРЕЧА ЦИВИЛИЗАЦИЙ В РОМАНЕ КУРДА ЛАССВИЦА «НА ДВУХ ПЛАНЕТАХ».....	47-51
<i>Селиванова Е.Ю.</i> ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ АНТИУТОПИИ	52-55
<i>Чехлова Л.А.</i> АВСТРИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..	56-60
<i>Шастина М.В.</i> ФАНТАСТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ФРАНЦА КАФКИ.....	61-64
<i>Трофимова Л.В.</i> ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА БАРБАРЫ ФРИШМУТ.....	65-68
<i>Обухова М.В.</i> НЕКОТОРЫЕ ТЕМЫ НЕМЕЦКОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ.....	69-73
<i>Зарипова Д.А.</i> ТРАДИЦИИ Р.БРЭДБЕРИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ (П. МЭРФИ «ГОРОД НЕСКОЛЬКО ЛЕТ СПУСТЯ»).....	74-77
<i>Гринь Н.С.</i> РОМАН ФРЭНКА ГЕРБЕРТА «ДЮНА» В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ВОЛНЫ» НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ США.....	78-82

<i>Уставщикова В.А.</i> НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ МИРА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ «ПИЩА БОГОВ» Г. УЭЛЛСА (1904) И «ПАТЕНТ АВ» Л. ЛАГИНА (1947).....	83-86
<i>Филянова Д.К.</i> ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНАХ "ПИР СТЕРВЯТНИКОВ" И "ТАНЕЦ С ДРАКОНАМИ" ДЖОРДЖА МАРТИНА.....	87-90
ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	
<i>Умнов А.П.</i> ЭЛЕМЕНТЫ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В СЕРИАЛЕ «LOST».....	91-95
<i>Низамова Л.М.</i> ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПЬЕСЕ РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННИГА «ДО/ПОСЛЕ».....	96-98
<i>Файзуллина Р.А.</i> ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ И АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПЬЕСЕ МОРИЦА РИНКЕ «МУЖЧИНА, НЕ ОБНАЖИВШИЙ НИ ОДНОЙ ЖЕНЩИНЫ».....	99-101
<i>Валеева П.Д.</i> ЛЕГЕНДАРНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ГОТФРИДА КЕЛЛЕРА (СБОРНИК «7 ЛЕГЕНД»).....	102-104
<i>Храмова А.А.</i> РЕАЛЬНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА (КРИСТА ВОЛЬФ «УНТЕР-ДЕН-ЛИНДЕН»).....	105-107

Конференция **«Проблемы современной научной фантастики»** приурочена к Году литературы и посвящена 95-летию со дня рождения классика жанра, выдающегося американского писателя Рэя Брэдбери. Участниками её стали студенты, аспиранты и молодые преподаватели из Казани, Елабуги, Москвы, Нижнего Новгорода, Перми и Томска. Самую многочисленную группу составили участники из КФУ.

Конференция посвящена одной из самых востребованных у молодежи тем. Научная фантастика, возникшая в эпоху становления современной науки (17-18 вв.), окончательно формируется в 20 в. и как жанр художественной литературы продолжает активно развиваться в 21 веке. Ее предметом являются психологические и социально-духовные последствия развития цивилизации, в силу их специфики не улавливаемые традиционными формами искусства. Трансформации, которым подвергается научная фантастика в 21 веке, как на проблемно-тематическом, так и на философском, структурно-композиционном и жанровом уровне, а также её репрезентация в других видах искусства – драматургии и кинематографе, нуждаются в теоретическом осмыслении, что определило актуальность настоящего научного форума. В статьях по материалам конференции рассматриваются особенности научной фантастики в различных национальных литературах, эволюция и современное состояние жанра, взаимодействие научно-фантастического и антиутопического дискурсов, функции фантастических элементов в художественных произведениях, влияние творчества Рэя Брэдбери на современную научную фантастику и т.д.

Оргкомитет

АСПЕКТЫ ФАНТАСТОВЕДЕНИЯ: ОТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ К ПРАГМАТИКЕ ЖАНРА

Зубов А.А.

*Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова,
119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, д. 1*

e-mail: artem_zubov@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Теоретическая метарефлексия в рамках фантаствоведения началась относительно недавно – только в середине XX века, однако она успела проделала во многом тот же путь, что и академическое литературоведение. В частности, фантаствоведение в его жанрологическом аспекте освоило основные теоретические подходы: эссенциалистский, структурный и прагматический подходы. В данной статье предлагается обратить внимание на набирающий силу в современном литературоведении прагматический подход, в рамках которого жанр изучается в его ориентированности на читателя, как индивидуального, так и представителя определенного читательского сообщества. Прагматика литературного жанра видит свою задачу в анализе механизмов рецепции жанра и функционировании жанрового имени.

Ключевые слова: *фантаствоведение, литературный жанр, жанрология, прагматика жанра, эссенциалистский подход, структурный подход, дискурсология.*

Введение. Долгое время изучение фантастической литературы и научной фантастики, в частности, в академическом сообществе представлялось явлением маргинальным. Однако в настоящее время изучение этой литературы становится значимой частью филологических исследований, а фантаствоведение занимает важное место в ряду других гуманитарных дисциплин, являясь по природе своей явлением междисциплинарным, открытым инновациям и творческим поискам.

В рамках фантаствоведения вопросы методологического и историографического характера в фокус внимания ученых попали совсем недавно. Участники фантаствоведческого сообщества нередко проговаривают, что наука о фантастической литературе долго отказывала себе в «роскоши» задаваться метатеоретическими вопросами и рассуждать о проблемах методах анализа материала. Последнее связывается с общим страхом создания истории литературы, доминирующим над литературоведческими дисциплинами в середине-конце XX века [1]. Пройденный фантаствоведением путь методологических поисков во многом повторяет искания классической академической науки с середины XIX века по настоящее время как в общетеоретических вопросах, так и в изучении природы литературного жанра. В академической жанрологии выделяют три основных подхода: эссенциалистский, или синтаксический (подход исторической поэтики), структурный (семантический) и дискурсологический (прагматический). Эти основные подходы были освоены фантаствоведением в аспекте жанра.

Основная часть.

Эссенциалистский подход в фантаствоведении. Как и в классической жанрологии, в рамках фантаствоведения наиболее авторитетным и востребованным является эссенциалистский подход. Исходной позицией этого подхода является представление о существовании имманентно присущей жанру содержательной доминанты, определяющей его историю. Таким образом, основной задачей этого подхода является поиск доминанты жанра – его универсальной дефиниции. Американский фантаствовед Пол Кинкейд красноречиво пишет: «В начале всего лежит определение. То, как мы понимаем научную фантастику, определяет поиск ее истоков. Более того, момент времени, куда мы помещаем начало жанра, неизбежно воздействует на восприятие его истории, что в свою очередь так же

влияет на понимание жанра. Это петля Мебиуса – определение воздействует на восприятие истоков жанра, что в свою очередь влияет и на определение» [2]. Таким образом, история фантаствоведения в целом может быть описана как история формально-содержательных определений жанра научной фантастики, ставших важной опорой для построения эссенциалистских описаний истории жанра.

Особый вес в академическом сообществе получило определение, предложенное в 1972 году фантастоведом Дарко Сьювиным. Сердце научной фантастики Сьювин видел в одновременном присутствии и взаимодействии в тексте остранения и познания, а ее единственный формальный прием он определял как повествование о воображаемом мире, отличном от авторского эмпирического окружения [3]. Определение Сьювина, не эссенциалистское по сути, стало, тем не менее, отправной точкой для конструирования истории жанра в американской традиции фантаствоведения с формально-содержательных позиций. Определение Сьювина показало, что жанр научной фантастики представляется явлением не локальным, зародившимся в популярных журналах в 1920-е годы в Америке, но общекультурным, берущим начало в литературе эпохи Возрождения и даже Античности. Так, Брайан Олдисс (1973) и Пол Алкон (2002) видят истоки жанра в литературе раннего романтизма и литературе эпохи Возрождения. Эверетт и Ричард Блейеры (1990), Брайан Стэйблфорд (2003), Джордж Слассер (2005) и Адам Робертс (2005) отсчитывают начало истории жанра от литературы Древней Греции.

В отечественном фантаствоведении изучение научной фантастики с позиций эссенциализма начинается в 1950-е годы и связывается с работами Е.П. Брандиса «Жюль Верн и вопросы развития научно-фантастического романа» (1955), Г. Гуревича «Карта страны фантазий» (1967), Б.В. Ляпунова «В мире мечты» (1969), А.Ф. Бритикова «Русский советский научно-фантастический роман» (1970), В. Бугров «В поисках завтрашнего дня» (1981). Выделяя прогностический характер научной фантастики как ее содержательную доминанту, А.Ф. Бритиков видит истоки жанра в утопическом романе князя В.Ф. Одоевского «4338 год. Петербургские письма» (1840) [4]. Писатель и критик Г. Гуревич в работе «Карта страны фантазий» (1967) усматривает родство научной фантастики с текстами Эдгара А. По, Вольтера, Свифта, Сирано де Бержерака, Т. Мора, Т. Кампанеллы и даже обнаруживает мотив «космического путешествия» в литературе II века н.э. в произведениях Лукиана [5]. Представленный подход составляет сильное направление современного отечественного фантаствоведения, в рамках которого продолжают выходить работы: см. к примеру, Г. Прашкевич «Красный сфинкс» (2007), С. Соболев «В иных временах» (2012).

Заслуга эссенциалистского подхода состоит в том, что он помог вывести научную фантастику из литературного «гетто» и вписать историю жанра в общий контекст мировой литературы, а также дать описание различных направлений внутри научной фантастики на основании общих формально-содержательных компонентов. В рамках эссенциалистского подхода также оформился список канонических текстов научной фантастики. Однако в силу своей всеохватности уже в настоящее время работы, выполненные в русле эссенциализма, все больше принимают форму обширных списков для чтения, нежели критической истории жанра [6]. В связи с этим возникла необходимость в создании нового инструментария анализа и классификации согласно структурно-функциональным критериям.

Структурный подход в фантаствоведении. Становление структурной парадигмы в фантаствоведении произошло в 1970-е годы. Работа Цветана Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1970), признанная в академической среде эталонным исследованием фантастики с позиций структурализма, вызвала возражения и критику со стороны сообщества исследователей научной фантастики. Так, в 1973 году в польском журнале «Тексты» писатель и ученый Станислав Лем выпустил статью «Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова», уже в 1974 году статья была переведена на английский и появилась в журнале «Science Fiction Studies» [7]. Публикация перевода вызвала бурный спор, разгоревшийся на страницах журнала «Science Fiction Studies» за 1975 год, между апологетами Тодорова (Робертом Скоулзом и Ричардом Астлом) и С. Лемом [8].

Лем не соглашается с местом, отведенным Тодоровым в его теории научной фантастике. Для Тодорова «фантастическое» располагается в зоне колебания сознания «хладнокровного читателя» между естественным и иррациональным объяснением сверхъестественных событий. Научная фантастика, по мысли Тодорова, проистекает из иррациональной посылки, оформленной в логически выстроенное повествование, рациональность которого объясняется законами, не признаваемыми современной наукой [9]. Лем опровергает мысль Тодорова, заявляя, что диалектика взаимоотношений научных открытий и вымысла в научной фантастике несколько иная – научная фантастика «питается научными открытиями», а не спекулирует на заведомо невозможном [10].

Формулируя собственную структурную теорию научной фантастики, Лем усматривает сущность фантастичности в ее особой языковой модальности. В статье 1973 года «О структурном анализе научной фантастики» Лем сравнивает литературу с игрой, правила которой имеют прямое отношение к естественному языку, всегда ориентированному на мир реальных вещей. В литературной игре Лем видит два варианта правил: правила, которые осознают функции внешней семантики по ходу игры, и те, которые делают игру возможной. «Фантастические» правила, по мысли автора, относятся именно ко второму типу. Они представляют собой нечто вроде договора между автором и читателем, а особый набор правил применяется в описываемом художественном мире и обеспечивает его функционирование [11]. Автор разграничивает два возможных типа литературной фантазии: «предельная» (фантазия сказки или научной фантастики) и «проходящая» фантазия (к примеру, «Превращение» Кафки, в котором внешне «скорлупа» произведения оформлена фантастически, но «ядро» имеет определенно нефантастическое значение).

Изучение научной фантастики как особой языковой модальности стало базой для ее структурного анализа. Писатель-фантаст Сэмюэль Дилэни, а вслед за ним и ученые Брукс Лэндон (1997) и Карл Фридман (2000), предлагают прочитывать научную фантастику как «развоплощенную», или буквально понятую метафору. Немецкий исследователь романтической литературной традиции Ренате Лахманн красноречиво описывает модальность фантастического письма как «отказ от мимесиса» и «нарушение принятой логики и правил стандартной фикциональности» [12].

В отечественном фантастоведении структурный подход свое наиболее четкое оформление получил в исследовании Т. Чернышевой «Природа фантастики» (1984). Автор выделяет два типа фантастики: «формальную, стилевую фантастику» и «содержательную фантастику». Формальная фантастика рассматривается как самостоятельная область литературы, в которой фантастическое начало играет структурообразующую роль. В «содержательной» фантастике фантастичность приобретает характер элемента поэтики произведения. Фокусируя внимание на «содержательной» фантастике, ученый строит систему координат: на одной оси располагается тип повествовательной структуры (повествование с одной или со многими фантастическими посылками), на другой – «фактура фантастических образов» [13].

Влияние и авторитет в отечественном фантастоведении структурный подход получил благодаря исследованию Е.Н. Ковтун «Поэтика необычайного» (1999). Отталкиваясь от понятий о первичной и вторичной условности, исследователь предлагает рассмотреть порождаемые каждым типом условности модели реальности. Описание моделей предлагается проводить по следующим параметрам: специфика посылки, мотивация посылки, формы выражения необычайного («чудесное» в *fantasy*, «потенциально возможное» в рациональной фантастике и др.), образная система, пространственно-временной континуум, задачи и функции конкретного вымысла [14].

В рамках структурного подхода произведение рассматривается как отдельный замкнутый универсум, описываемый как особый набор или конфигурация художественных приемов. Взаимодействие текста и внешнего контекста (автора, адресата и ситуации) оказывается за рамками структурного подхода, однако попадает в фокус внимания прагматического подхода.

Прагматический подход в фантастологии. Прагматический подход в академической жанрологии оформился в 1980-е годы в русле неориторики, или дискурсологии. В рамках прагматического подхода исследователей интересует не соположение ряда текстов с целью обнаружить в них общие содержательные компоненты или дать структурное описание их составных частей (приемов), но ориентированность текста на аудиторию и механизмы его рецепции.

Прагматический подход в фантастологии отказывается от поиска универсальных жанровых дефиниций в пользу рассмотрения жанра как категории исторически изменчивой и динамичной, а, значит, и любое определение жанра (в частности, научной фантастики) является лишь фактом его конкретной, обусловленной историческим контекстом рецепции. Одно из наиболее точных прагматических определений жанра научной фантастики было предложено в 1956 году писателем-фантастом и критиком Деймоном Найтом: «Он [термин «научная фантастика» – АЗ] означает то, на что мы указываем, когда произносим его» [15]. В приведенной цитате значимое место отводится функционированию названия жанра – жанрового имени, выступающего в роли денотата для корпуса репрезентирующих его текстов – референтов жанрового имени.

В работе «Механизмы чуда» (1998) исследователь-фантастолог Гэри Уэстфал предлагает концептуальное разделение исторического жанрового имени (оно сопровождает произведение в момент публикации), и ретроспективного жанрового имени (приписывается произведению уже в ходе его рецепции литературными критиками историками). Таким образом, по мысли исследователя, появление исторического жанрового имени тождественно рождению нового литературного жанра [16]. Стоит отметить, что подобный подход представляется редукционистским, так как попросту исключает из истории жанра научной фантастики, к примеру, тексты Г. Уэллса и Ж. Верна, произведения которых при публикации не сопровождалось обозначением «научная фантастика». Тем не менее, изучение прагматики жанрового имени позволяет определять генезис жанра как акт жанровой номинации, активизирующий характеристики текста или набора текстов и акцентирующий их как жанроопределяющие. Таким образом, применение к текстам того или иного жанрового имени активизирует различные аспекты текстов и задает стратегии их чтения и интерпретации.

Исследователь Джон Ридер, автор знаковой для оформления прагматического подхода в фантастологии статьи «Определять жанр НФ, или нет» (2010), показал, что историческое изучение процессов жанровой номинации дает понять, что они осуществлялись не отдельным или условно коллективным читателем, но читателями-представителями определенных сообществ, опознающих жанр и наделяющих смыслом его жанровое имя [17]. Эти сообщества могут быть определены как дискурсивные сообщества – понятие, активно используемое в лингвистике и получившее популярность благодаря работе Джона Суэйлза «Жанровый анализ» (1990). Ученый выделяет три взаимосвязанных компонента: дискурсивное сообщество, организованное единством дискурса и механизмами его трансляции, коммуникативная цель, объединяющая участников сообщества, и репертуар жанров, через которые достигается цель сообщества [18]. Описание сообщества как дискурсивного на различных временных отрезках позволяет улавливать происходящие в нем изменения, что оказывается ценным для описания жанра в его динамике – как процесс оформления дискурса и обретения им жанрового имени.

Список литературы

- 1) Lockhurst R. Science Fiction and Cultural History // Science Fiction Studies. 2010. №110. P.9.
- 2) Kincaid P. What Is It We Do When We Read Science Fiction? Harold Wood: Becon Publications. 2008. P.15.
- 3) Suvin D. Cognition and Estrangement // Foundation. 1972. №2. P.6-17.
- 4) Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука. 1970. С.24.
- 5) Гуревич Г. Карта страны фантазий. М.: Искусство. 1967. С.17-20.
- 6) J.G. A New Fantastic Journey // Science Fiction Studies. 2008. №2. P.339-340.

- 7) Lem S. Todorov's Fantastic Theory of Literature // Science Fiction Studies. 1974. №4. P.227-237.
- 8) Scholes R. Lem's Fantastic Attack on Todorov // Science Fiction Studies. 1975. №2. P.166-167; Astle R. Lem's Misreading of Todorov // Science Fiction Studies. 1975. №2. P.167-170.
- 9) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интел. книги. 1999. С.42.
- 10) Лем С. Мой взгляд на литературу. М.: АСТ. 2009. С.78.
- 11) Lem S. On the Structural Analysis of Science Fiction // Science Fiction Studies. 1973. №1. P.26.
- 12) Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: НЛО. 2009. С.12.
- 13) Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск: изд-во Иркутск. Ун-та. 1984. С.47-52.
- 14) Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. М.: изд-во Моск. ун-та. 1999. С.11.
- 15) Knight D. In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction. Gateway, 2013. P.1.
- 16) Westfahl G. The Mechanics of Wonder. Liverpool: Liverpool UP. 1998. P.12.
- 17) Rieder J. On Defining SF, or Not: Genre, SF, and History // Science Fiction Studies. 2010. №2. P.203.
- 18) Swales J.M. Genre Analysis. N.Y.: Cambridge University Press. 1990. P.9.

СССР КАК УТОПИЯ В РОССИЙСКОЙ ФАНТАСТИКЕ XXI ВЕКА

Мартынов Д.Е.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт
международных отношений, истории и востоковедения,
420008, г. Казань, ул. Пушкина, д. 1/55*

e-mail: dmitrymartynov80@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Статья посвящена анализу форм представления СССР как утопического (или антиутопического) идеала в русскоязычной фантастической литературе XXI века. Жанровые маркеры утопии оказываются размытыми и тесно переплетены с жанрами социально-психологической фантастики и альтернативной истории; с последней утопию роднит описание трансформированных миров. Выделены три основных формы представления трансформированного мира, причём авторы, чьи политические пристрастия колеблются в широком диапазоне, признают невозможность сохранения СССР в реальной исторической ситуации и конструируют различные предпосылки его сохранения, в том числе и в параллельном мире. Характерной особенностью утопических текстов рассматриваемого периода является невозможность сформулировать оригинальный позитивный образ светлого будущего, в качестве конечной цели существования сохранённого СССР обычно используются коммунистические модели И.А. Ефремова и А. и Б. Стругацких.

Ключевые слова: *утопия, антиутопия, либерализм, тоталитаризм, инверсия, глобализация, цивилизация, научная фантастика, альтернативная история.*

Введение. Л. Геллер и М. Нике, завершая в 1994 г. свою новаторскую во многих отношениях работу «Утопия в России», выражали надежду, что «Россия выходит из советской утопии и, попытавшись сперва перепрыгнуть из одной системы в другую, постепенно приучается к реальности» [1]. Как показывает анализ книжного рынка и пространства самодельных литературных и литературно-исторических сайтов, как читатели так и писатели за прошедшие 20 лет вовсе не стремились выходить из советской утопии как таковой. В 2012 г. мы попытались проанализировать пространство современной российской утопии, выделив в ней несколько магистральных направлений [2]. В нашем исследовании выяснилось, что в полном соответствии с наблюдениями Геллера и Нике, утопия редко проявляется в законченных романических формах, так же как для русской утопии характерно резкое расщепление идеала как такового. В политико-идеологическом плане мы выделили два лагеря в современном российском утопизме: державники-патриоты, образцом для которых является СССР, с позиций утраченных достижений которого критикуется глобальная цивилизация и современное российское общество; а также приверженцы глобально-космической экспансии, формы реализации которой не имеют между собой ничего общего.

Следующим шагом в исследовании является анализ текстов, в которых современные авторы, работающие на русском языке, рассматривают – прямо или опосредованно – СССР как воплощённую утопию. Рассмотренный набор текстов не является совершенно исчерпывающим, в наши задачи входила репрезентация основных направлений в писательском и, соответственно, читательском восприятии.

Основная часть.

Методология. Занимаясь проблемами утопии с исторической точки зрения, мы выработали ряд теоретических установок, последовательное изложение которых составит совершенно другую работу. Нижеследующие тезисы призваны прояснить нашу позицию,

принём каждый из них раскрыт в специальных публикациях [3], [4], [5] или может быть аргументирован в любой момент.

— Под «утопией» следует понимать литературный текст, основным предметом которого является изображение общественного устройства, которое представляется автору-утописту наиболее совершенным с политической, экономической, эстетической и любой иной точек зрения. Соответствующее общество обозначается тем же термином, и по сути своей сходно со школьным определением горизонта – к утопии можно стремиться и можно пытаться её построить, но в осязаемом виде она не существует.

— В этом плане утопический жанр оказывается теснейшим образом связан со всевозможными разновидностями фантастики, поскольку значительная часть фантастических произведений (не суть важно, фэнтезийных или научно-фантастических) также посвящены трансформации миров и их разнообразных аспектов.

— В литературном отношении утопия представляет собой трактат в беллетристической форме. Это резко сужает собственно художественные возможности автора, который, чаще всего, и не ставит перед собой подобных задач специально.

— Метод демонстрации идеального общественного устройства, в общем, един во всех утопиях: это травелог, позволяющий развернуть перед протагонистом утопическое общество во всей его полноте. Изложение при этом может вестись от первого лица, а необходимые пояснения (лекции, из которых любой утопический текст состоит не менее чем наполовину) дают персонажи, встречающиеся ему на пути. К самой первой «Утопии» Томаса Мора восходит статичный главный герой, которому утописты сами или через посредника сообщают то, что желают сообщить о себе *urbi et orbi*; при использовании такого метода возможности читателя и персонажа равны. В фантастической литературе используется другой метод: повествование от первого лица, которое вначале знает больше, чем читатель.

— Общественный идеал создаётся инверсией современного утописту общества, поэтому имеет тенденцию к быстрому устареванию и превращению в свою противоположность: утопии Т. Мора, Т. Кампанеллы и Э. Кабе ныне можно использовать как хрестоматийные примеры тоталитарного общества.

— Главной задачей любого автора-утописта является преодоление существующей человеческой природы, что достигается изменением общественной среды обитания: в первую очередь – ликвидацией частной собственности и всемерной рационализацией человеческой деятельности, ограничением её инстинктивной стороны.

— Всё разнообразие утопических сообществ можно поделить по особенностям хронотопа на две категории: закрытые и открытые.

— Закрытая утопия островного типа в классическом виде описана основоположником жанра – Томасом Мором, общества этого типа располагаются, как правило, на изолированных островах. Яркими примерами являются «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Икария» Э. Кабе, «Остров» О. Хаксли. Для идеалов такого рода характерна жёсткая регламентация и стандартизация уклада жизни, а также закрытый характер общества.

— Модель открытого глобального утопического сообщества впервые, по-видимому, предложил Г. Уэллс в романе-трактате «Современная Утопия» в 1905 г., хотя на пути к описанию такого общества находился ещё Э. Беллами с известным романом «Оглядываясь назад» (1889). К этой же разновидности относятся советские утопические романы И.А. Ефремова «Туманность Андромеды» (1957 г.) и А. и Б. Стругацких «Возвращение (Полдень, XXII век)» (1961, вторая редакция – 1967 г.). Именно последние определяют утопический идеал в современной российской литературе, обусловив отказ писателей от создания полноценной самостоятельной модели. В открытой утопии возможны различные формы регламентации (особенно у Г. Уэллса), но, в общем, личность имеет все возможности для самовыражения и практически полный набор прав и свобод, которые представляет себе современный человек [6].

Для введения в основной контекст добавим ещё два тезиса:

— Со второй половины XX в. утопии как таковые появляются относительно редко, хотя сам по себе жанр, испытав сильнейшее воздействие фантастической литературы, сохранился.

— Современные российские авторы, так или иначе соприкасающиеся с утопической литературой, склонны вспоминать СССР как воплощённую утопию или, по крайней мере, достаточно жизнеспособную попытку её создать. При этом совершенно неважно, воспринимается ли утопия с позитивной или негативной стороны.

Утопия и фантастика. Приходится вновь согласиться с Л. Геллером и М. Нике: жанровые каноны, как утопии, так и разнообразных разновидностей фантастической литературы, были импортированы в российское культурное пространство сравнительно поздно. Поскольку чуть ли не со времён петровских реформ утопическое конструирование стало одной из функций власти, возникло своего рода состязание в утопичности мышления между властями предрержащими и неофициальными утопистами, как элитарными, так и народными [7].

Известный исследователь утопии, редактор журнала “Utopian Studies” Л. Сарджент констатировал, что примерно после 1950 г. утопия как таковая почти полностью растворяется в научной фантастике [8]. Не оспаривая данного тезиса (чья категоричность сама по себе является достаточным основанием для критики), отметим, что такой подход чрезвычайно удобен для разработки нашей темы. В этом плане характерную концепцию предложил известный писатель и специалист-синолог, доктор исторических наук В. М. Рыбаков (р. 1954 г.), связавший эсхатологический поворот в общественном сознании с «мутацией» научной фантастики, объектом которой стала не трансформация миров, а собственно трансформированные миры. Данному вопросу была посвящена его статья «Фантастика как религиозная литература» [9]. Заметим, что тезисы В. Рыбакова подверглись в кулуарах критике из-за несоответствия «бытовых» выводов и таланта профессионального публициста, который весьма небрежно обошёлся с огромными пластами культуры. Тем не менее, в следующем обзоре речь пойдёт в первую очередь именно о трансформированных мирах. Оговоримся, что ряд анализируемых текстов формально ограничивается именно тем, что фоном действия является именно СССР, а не генерал-губернаторство Рейха, существующее в наше время (как у А. Лазарчука, Ю. Нестеренко или Зотова), Российская империя, или что-то в этом же духе.

Образы СССР в современной российской фантастике. Весь массив современных текстов, в которых речь заходит об утопическом образе СССР, можно условно классифицировать по трём направлениям, основываясь, главным образом, на хронотопе, и, отчасти, средствах поэтики, используемых авторами:

1. *СССР – антиутопия*, чаще всего изображаемая по аналогии с реалиями мира «1984» Дж. Оруэлла (Е. Бенилов, К. Еськов).

2. *СССР – утопия, локализованная в параллельном мире*; таковы тексты М. Лернера, О. Лукошина, а также цикл «иронических пародий» О. Измерова.

3. *СССР – потенциальная утопия, становлению которой способствуют наши современники из XXI века*. В первую очередь мы имеем в виду огромный альтернативно-исторический цикл В. Савина и меньший по объёму цикл А. Ходова.

Рассмотрим данную классификацию подробнее:

1. Выделяя первую категорию, следует иметь в виду, что она в наибольшей степени обращена к архетипическим воспоминаниям любого человека, который сталкивался с бытовой неустроенностью далёкого и недавнего прошлого. В этом плане вполне типичен роман «1985» [10] Е. Бенилова – профессионального математика, который ещё в 1990 г. уехал на работу в Австралию, и в настоящее время работает в Ирландии. Автор очень серьёзно подошёл к решению своей задачи, однако роман, опубликованный в 2003 г., производит странное впечатление. Во-первых, это ухудшенная копия прототипа – «1984», откуда черпались выразительные средства. Автор хотел написать антиутопию, в которую бы вложил весь заряд неприязни к бывшей родине, и создал СССР, в котором в 1985 году к

власти вместо Горбачёва пришёл Г.В. Романов, навсегда остановил время (законодательно наступил 1985 год на веки вечные) и присоединил к Союзу всю Европу до Ла-Манша. В результате получилось, что придуманный им мир явился вполне условной декорацией для вымученного сюжета, и сам по себе этот мир, описанный в серо-чёрных красках, ничуть не лучше России 1990-х и нулевых. В чём-то даже стабильнее, без «горячих точек» и локальных конфликтов. Подозреваем, что именно это стало главным для решения редакции опубликовать этот текст почти одновременно с «Бессильными мира сего» Б.Н. Стругацкого или текстами В. Пелевина.

В повести К. Еськова «Дежа вю», опубликованной в 2001 г. и переизданной в антологии «Чайки над Кремлём» [11], антиутопический образ СССР сложнее и показан с двух позиций: закоренелого геймера и интеллигента, лишённого, кроме иллюзорной реальности, возможности покинуть пределы своей страны и посмотреть мир. По сюжету К. Еськова – кстати, известного учёного-палеонтолога, СССР, благодаря приходу к власти сотрудников спецслужб и американским санкциям, превратился в гигантский аналог Северной Кореи, живущий в себе и для себя. Только знакомство с дочерью крупного номенклатурного чина, владеющей ноутбуком и набором игр, позволяет главному герою проживать несколько жизней. Объём повести и другие литературные задачи (очень интересен переход от фэнтези к альтернативной истории), поставленные автором, не позволяют сказать большего.

2. Очевидная невозможность сохранения СССР в реальной истории заставляет некоторых авторов использовать мотив перемещения между параллельными мирами, что применительно к утопии впервые сделал ещё Г. Уэллс в 1905 г. В этом плане весьма интересен цикл «Империя» брянского автора О. Измерова, три книги которого были опубликованы в 2012 – 2013 г., четвёртая полностью закончена, но ещё не вышла на бумаге. Автор характеризует свой жанр как «ироническую пародию», что позволило ему сознательно использовать жанровые штампы и проводить собственные задачи – конструирование российского общества в разных исторических условиях. В интересующем нас тексте – «Дети Империи» [12], стилистика техноутопии 1950-х гг. была использована для конструирования альтернативного мира, в котором Третий Рейх и СССР, избежав мировой войны, ведут глобальное противостояние в условиях сосуществования ещё и с США и Японской империей, ставших полностью автарктическими экономическими организмами. Действие романа разворачивается в 1958 г., когда Генсеком является Л.П. Берия, не был уничтожен кооперативный сектор экономики, прекращены репрессии (поскольку грядущая мировая война является ядерной) и ведётся модернизация экономики на основе достижений научно-технической революции. Причина такого курса – невозможность явного идеологического позиционирования СССР на глобальной арене, поэтому нет и «строительства коммунизма», поскольку внешняя угроза является одним из мотиваторов продуктивного труда и нет возможности апелляции к «коммунистической сознательности». Отчасти мир, описанный О. Измеровым, может напомнить суждения о коммунистической России И. Ефремова из романа «Час Быка».

Израильский писатель М. Лернер в приключенческом боевике «Совсем не прогрессор» [13] изобразил совершенно другой мир. В нём СССР выиграл Вторую мировую войну, но оказавшись в изоляции Холодной войны, военные и технократы устранили Сталина и установили имперскую этно-социальную пирамиду, на вершине которой триединый русский народ. Национальные республики ликвидированы, бывшие государства Варшавского блока и Северная Корея – союзные республики, поставщики рабочей силы и сырья. Образ СССР-«долгожителя» не слишком отличается от СССР «нашей» действительности, что и придаёт авторской идее убедительность. Всё то же противостояние с США, война в Афганистане, вездесущие спецслужбы, негибаемая «властная вертикаль», бесплатная медицина, регламентация всех сторон жизни и, прежде всего, снабжения. Собственно, категории снабжения при вечном дефиците плановой экономики (6 категорий с литерами от А до Я), скопированные, кстати, из опыта ГУЛАГа (или военного коммунизма), заменили в этом мире Табель о рангах; только у славян от рождения категория выше, а

«нацмены» (включая немцев) никогда не смогут её повысить. Кстати, в «этом» СССР специалисты по «эвээм» нарасхват (электронно-вычислительными машинами в здешней реальности называют компьютеры, – ещё одна достоверная деталь). И у О. Измерова, и у М. Лернера всеильное государство приводит к резкому ослаблению партократии, за которой оставлены воспитательные и идеологические функции.

Для романа О. Лукошина «Коммунизм», увидевшего свет в журнале «Урал» в 2011 г., не было необходимости создавать особый мир. Сюжетный ход, определяющий всю литературную конструкцию, схож с поздней утопией Г. Уэллса «Люди как боги» (1923 г.). Вожденный коммунизм никуда не деля, он существует за гранью параллельного измерения, куда надо только попасть, пройдя положенный тернистый путь и принеся положенное количество жертв. Коммунистический СССР обрисован грубоватыми мазками, но не схематично, причудливо сочетая отсылки к коммунизму Стругацких (с гигантской статуей Ленина, видной из любого уголка города) с набором штампов, свойственных литературе нулевых годов в жанре альтернативной истории и «попаданцев». Прежде всего, это горячая любовь к Г.В. Романову, который волею О. Лукошина стал генеральным секретарём после удачного покушения на М. Горбачёва и Рейгана в 1985 г. О собственно радостях жизни при коммунизме мы можем судить только по восприятию протагониста – очень специфической личности, профессионального убийцы, именующего себя революционером. В общем, кроме общедоступных космических полётов, очень ограниченного рабочего дня и просторных квартир, говорить здесь не о чем: подразумевается всё то разумное, светлое, доброе, что может только вспомнить и представить читатель.

3. Третий класс из выделенных нами содержит утопический элемент в более растворённом виде; тем не менее, данные тексты также содержат набор утопических маркеров. Альтернативно-исторический цикл В. Савина «Морской волк» на 2015 г. включает 11 объёмных романов, из которых к настоящему времени вышли на бумаге 10. Сюжетная конструкция всего цикла зиждется на том, что наша подводная лодка К-119 «Воронеж» во время боевых учений неведомым путём попала в 1942 г., её экипаж присягнул на верность советскому народу (но не сталинскому руководству!) и помог завершить Великую Отечественную войну к 9 мая 1944 г. Имеющиеся на борту образцы технологий и многочисленные книги, в том числе по истории, позволили Сталину изменить образ своего правления, исправив многочисленные ошибки, и приступить к реальному построению коммунистического общества. Этому должны активно содействовать носители коммунистического идеала, например, И.А. Ефремов, которого пришельцы из будущего рекомендовали властям.

В цикле А. Ходова (включает 4 романа и незаконченную повесть) сюжетная конструкция похожа: в 1940 г. попал реактивный пассажирский самолёт, среди спасённых оказался инженер – насколько можно судить, альтер-эго автора, который смог доказать свою полезность властям СССР. К сожалению, напечатан был только самый первый роман, не вызвавший интереса читателей и критиков, чему, отчасти, способствовало на редкость неудачное заглавие, присвоенное издателями [14]. Специфика жанра в данном случае очевидна: чтобы в альтернативной реальности 1940-х руководители СССР могли начать построение коммунизма, Вторая Мировая война должна была пойти по иному сценарию. Действительно, в третьем романе из цикла А. Ходова, Германия вторгается в 1941 году на Ближний Восток, а боевые действия с СССР начинаются намного позже, зато с применением ядерного оружия. Утопическая доктрина А. Ходова описана в главах 10 и 11 четвёртого романа [15]. Предложенные автором порядки системно напоминают утопию Г. Уэллса с Орденом Самураев (в роли которого выступает партия большевиков), а коммунистическая идеология дополнена конфуцианской этикой. Создание сетевой структуры будущей Коммуны позволит отработать фильтр для вовлечения в общественную активность лучшего человеческого материала. В соответствии с заветами И. Ефремова, новый, коммунистический человек будет носителем системы ценностей, не основанной на

биологических инстинктах, для чего детей членов партии воспитывают в интернатах, практикуется аскетизм. Финал романа также явно отсылает к образам И. Ефремова.

В 2011 г. А. Ходов разместил на сайте журнала «Самиздат» неоконченную повесть «Трансдукция» [16], которая показывает результаты создания Коммуны с позиции обыкновенного советского интеллигента 1960-х гг. – носителя либеральных ценностей, ориентированного на западный идеал потребления. К 2015 г. работа над повестью ещё ведётся.

Выводы. Анализ утопических текстов, созданных в русскоязычном литературном пространстве за последние 15 лет, демонстрирует ряд характерных тенденций. В бинарной классификации Л. Мэмфорда подавляющее большинство утопий, созданных в современной России, относится к «утопиям бегства», потому не случайно сопряжение собственно социально-утопического жанра и альтернативной истории. Существуют и более «долгоиграющие» тенденции: как выявлено Б.Ф. Егоровым, для всех российских авторов-утопистов до 1917 г. было характерно отсутствие всеохватного универсализма в смысле отображения в одном тексте комплекса разномасштабных объектов (ряд: личность – семья – группа людей – поселение – сословие – нация – человечество – космос) [17]. Точно так же современные утописты сходятся в избирательности и антиуниверсализме, который, однако, не отрицает глобальности, свойственной утопическому жанру вообще.

Преимущественно к утопическому жанру в восприятии СССР обращаются авторы, которых мы классифицируем как «державников-патриотов». Среди либерального лагеря обращения к жанру реже, причём эти попытки показывают непоследовательность и ряд недостатков, свойственных либеральной модели общества вообще. Характерно, что авторы-либералы (В. Рыбаков, Е. Бенилов, К. Еськов, отчасти О. Измеров) используют антиутопические приёмы, но созданная ими модель общества имеет ряд достоинств, как коррелирующих с реальной советской общественно-экономической системой, так и особенностями развития современного глобализирующегося общества.

Авторы-державники (особенно А. Ходов и, частично, О. Измеров) используют достижения СССР, представленного как идеальный тип М. Вебера, для резкой критики современного общества и цивилизации. Характерным явлением для утопистов данного направления становится отсутствие попыток сформулировать собственный позитивный идеал, в качестве такового выступают картины коммунистической утопии, созданной в 1950-е – 1960-е гг. И.А. Ефремовым в романе «Туманность Андромеды» и А. и Б. Стругацкими в цикле повестей о Мире Полудня. Общим местом является также то, что создание коммунизма не мыслится утопистами вне прохождения этапа тоталитарного общества (или авторитарного), которое насильственно изменит не только социальные отношения, но и природу человека и модель его поведения, безотносительно к тому, будет ли это диктоваться идеологией или некими рациональными мотивами. Впрочем, в рамках утопического мировидения, идеология также является рациональной и основана на естественных законах, как их понимает автор.

Список литературы

- 1) Геллер Л., Нике М. Утопия в России / пер. с фр. И.В. Булатовского. СПб.: Гиперион, 2003. С.250.
- 2) Мартынов Д.Е. Русское поле утопий: обзор начала XXI века // Международный журнал исследований культуры. 2012. №4(9): Русская утопия. С.85-93.
- 3) Мартынов Д.Е. Существовала ли в Китае утопия? // Вопросы философии. 2011. №12. С.150-159.
- 4) Мартынов Д.Е. К рассмотрению семантической эволюции понятия «утопия» // Вопросы философии. 2009. №5. С.162-171.
- 5) Мартынов Д.Е. К вопросу о методологии исследования утопии с точки зрения историка (на примере Эдварда Беллами) // Вестник истории и философии КГУ. Серия «Философия». Курск, 2008. №1. С.166-173.

- 6) Martynov D.E., Martynova Y.A.. “Nonclassical Turn” in Utopianism (the Beginning of the 20th Century): History, Historiography, Methodology // Journal of Sustainable Development. 2015. V.8,N4. P.246-252.
- 7) Геллер Л., Нике М. Утопия в России / пер. с фр. И.В. Булатовского. СПб.: Гиперион, 2003. С.257.
- 8) Ковтун Н. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. С.25.
- 9) Интернет-ресурс: Рыбаков В.М. Фантастика как религиозная литература // Вячеслав Рыбаков. Официальная страница: Публицистика. <http://www.rusf.ru/rybakov/pages/publ4.html>.
- 10) Бенилов Е. 1985: Роман. М.: АСТ, 2003. 288 с.
- 11) Еськов К. Дежа вю: Повесть // Чайки над Кремлём: Антология. Сост. В. Гончаров. М.: Яуза, Эксмо, 2007. С.178-234.
- 12) Измеров О. Дети Империи: Ироническая пародия. М.: Альфа-книга, 2012. 440 с.
- 13) Лернер М. Совсем не прогрессор: Роман. М.: Альфа-книга, 2013. 448 с.
- 14) Ходов А. Шарашка «попаданцев». опередить Гитлера! (Роман). М.: Эксмо, Яуза, 2011. 352 с.
- 15) Интернет-ресурс: Ходов А. Игра на выживание-4. http://samlib.ru/h/hodow_a/aa4.shtml.
- 16) Интернет-ресурс: Ходов А. Трансдукция. http://samlib.ru/h/hodow_a/aa5.shtml.
- 17) Егоров Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство – СПб, 2007. С.377.

МИФОЛОГИЯ АНАТОЛИЯ КИМА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Клюйкова Е.А.

*ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный исследовательский университет»,
614990, г. Пермь, ул. Букирева, д. 15*

e-mail: nese91@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматривается использование мифологических образов и факторы обращения к фантастическому в творчестве Анатолия Кима; прослежен творческий путь автора от единичных мифологических номинаций к целостной фантастической картине мира. Показаны отличия природы прозы А.Кима от «фантастического реализма» 1980-х гг., обусловленные положением писателя на границе культур.

Ключевые слова: советская литература, русская литература 1990-х годов, Анатолий Ким, дальневосточная культура, мифологизм.

Творчество отечественного писателя Анатолия Кима с момента первых публикаций в 1970-е гг. всегда включало в себя элементы иррационального, которые варьировались от единичных воплощений мифологических образов до компонентов целостной фантастической картины мира.

Будучи этническим корейцем, Анатолий Ким родился и рос в русскоязычной среде. Однако генетическая связь с Востоком, а также то, что, по словам самого автора, он рос внутри живой фольклорной традиции среди «русских корейцев» и всегда интересовался традиционной культурой, сформировали особую бикультурность как форму творческого мышления.

А.А. Ким вошёл в советскую литературу в середине 1970-х годов с рассказами и повестями (сборники «Голубой остров» (1976), «Соловьиное эхо» (1980)). В них писатель демонстрирует одновременное использование образов, принадлежащих нескольким традициям. Так, в повести «Соловьиное эхо» мы находим образы греческой мифологии: река Амур кажется Отто Мейснеру Стиксом, а переправщик представляется Хароном. Элементы дальневосточной культуры в этот период творчества присутствуют в качестве маркера иной культуры при изображении корейцев, живущих на русском Дальнем Востоке.

В дальнейших произведениях А. Ким обращается к мифологическим феноменам, выраженным в конкретных образах и мотивах. Одним из центральных мифологических мотивов в произведениях начала 1980-х гг. является мотив оборотничества. Данный мотив, впервые наиболее явно представлен в повести «Лотос» в образе лисицы-оборотня – женщины, которая первоначально ассоциировалась у героя со смертью, но затем открыла ему путь к бессмертию. В дальневосточной мифологии лисица-оборотень является одним из важнейших мифологических персонажей, связанных с женским началом и символизирующих бессмертие.

В романе-сказке «Белка» мотив оборотничества разрастается до основного мотива, образующего художественный мир произведения. А.Ким создаёт мир, управляемый оборотнями, которые отнимают жизненную силу и, главное, творческие способности у людей. Примечательно, что оборотни в романе не связаны с каким-то конкретным животным, герой романа может оказаться волком, белкой, дельфином. Ключевыми в определении «биологической» принадлежности персонажа являются характерные поведенческие черты, что отчасти связывает роман с жанром басни.

В 1990-е годы творчество А. Кима всё чаще сравнивают с представителями советского фантастического реализма (В. Орлов, Стругацкие). В 1995 году выходит роман «Онлирия», в

котором Ким выстраивает систему образов, соответствующую христианскому двомирию. В романе действуют ангелы и демоны. Ангелы служат Христу, демоны – противостоящему ему князю: *«Он умрет, воскреснет и уйдет на небо, а потом вернется оттуда с войском, чтобы разгромить армию князя <...>. И подобно этому пастушонку, присматривавшему за овцами, кто-нибудь один из нас, наиболее могучих, тогда постоянно пас Его, выполняя задание демонария»* [1]. Сюжет романа строится вокруг легенды о деревянной флейте, сделанной самим Христом: *«После того как Он подарил ее пастуху и как Он был убит, эта прямоствольная цевница прошла через многие руки по разным странам в продолжение всех двадцати последовавших веков. <...> В веках замечено было, что флейта появлялась на той земле и в том народе, которых ожидали катастрофа и погибель. Но кара судьбы предотвращалась, если на инструменте мог сыграть какой-нибудь чистый ребенок той страны ту мелодию, которую однажды сыграл юному пастушку умиленный Спаситель»* [1]. Музыка является спасением мира, и автор ставит её выше слова, изменяя слова Евангелия от Иоанна: *«В начале была Музыка, и эта Музыка была в Боге, и Музыка эта была – Бог»* [1]. Именно этот роман критики сравнивали с романом В. Орлова «Альтист Данилов» (1980) из-за общности тематики и образной системы: в обоих романах действие происходит, в основном, в современной Москве, а героями являются бессмертные демоны. Кроме того, в обоих романах раскрывается тема музыкального творчества.

Однако эти романы, на наш взгляд, существенно отличаются друг от друга. В «Альтисте Данилове» важную часть повествования составляет описание номенклатуры мира демонов, их бюрократии, напоминающей современную автору среду. Сюжет строится вокруг интриг, которые плетут демоны вокруг Данилова, который стал, по их мнению, слишком человечным. На наш взгляд, роман В. Орлова обладает в большей степени социальной проблематикой, облечённой в фантастическую форму. В противовес этому в «Онлирии» А. Ким, несмотря на некоторые прямые сюжетные соответствия (например, любовь демона к земной женщине), обращается к философской проблематике.

В.Ю. Грушевская рассматривает творчество Анатолия Кима в рамках исследования вторичной художественной условности в советской литературе 1970-1980 гг. Для описания поэтики А. Кима она использует термин «необычайное», который понимается как «система выразительных средств, созданных на основе мифологических образов, воспринимающихся подчеркнута условными и потому разрушающими автоматизм восприятия мира, открывающими нетиражированное, феноменальное, «необычное» в реальности» [2]. Примечательно, что исследователь вписывает А. Кима в парадигму бикультурных авторов (Ч. Айтматова, Т. Пулатова, Ф. Искандера) и отделяет их фантастическую условность повествования от фантастики В. Орлова и В. Аксёнова. В творчестве первых появление «фантастики, гротеска, мифологической образности могли объясняться проявлением национальной культурной памяти» [2]. Проза Кима, по словам автора, обладает более широкой проблематикой в сравнении с фантастикой В. Орлова: «если в романе А. Кима создаётся мифологически-универсальная модель мира, в которую вписана авторская концепция человека, перспектив и границ человечности, то роман В. Орлова целиком сосредоточен на проблеме становления творческой личности» [3]. Кроме того, фантастические модели романов В. Орлова «носят игровой характер», тогда как у А. Кима «актуализируются мифологические корни условности» [3]. Таким образом, нашему пониманию творчества А. Кима близка идея о том, что «введение мифологических мотивов или персонажей в ткань реалистического повествования чаще всего характерно для авторов, тяготеющих к осмыслению проблем современного мира сквозь призму культурной традиции» [3].

Фантастическое у Кима, включающее как один из основных компонентов мифологические образы дальневосточной культуры является инструментом для воплощения проблемного комплекса «бессмертия» и темы искусства. Отказ от классического реализма в пользу фантастического, на наш взгляд, обусловлено тем, что автор находится на границе

двух разных культур, чьи фольклор, мифология и литературная традиция не способны сосуществовать в рамках реалистической картины мира.

Список литературы

- 1) Интернет-ресурс: Ким А.А. Онлирия. «Новый мир», 1995. №2. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/2/kim.html (Дата обращения: 01.10.2015).
- 2) Грушевская В.Ю. Художественная условность в русском романе 1970-х-1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уральский гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2007. 24 с.
- 3) Грушевская В.Ю. Становление поэтики необычайного в прозе А. Кима // «Вестник Томского государственного университета». 2007. №303. С.10-14.

ТЕОРИЯ ВОСПИТАНИЯ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. И Б. СТРУГАЦКИХ КАК ВАРИАНТ ВОЗМОЖНОЙ УТОПИИ ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Косинцева В.М.

ФГАОУ ВО НИ Томский Государственный университет, 634050, г. Томск, пр. Ленина, д. 3.

e-mail: kosintsevavm@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Данная статья рассматривает проблему прогресса и создание мира утопии в рамках творчества братьев Стругацких, их взгляд на эту проблему на материале произведений «Полдень, XXII век» и «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», в которых находит отражение их представление о Теории Воспитания.

Ключевые слова: *Братья Стругацкие, антиутопия, утопия, Теория Воспитания, прогресс.*

Проблема определения научной фантастики и антиутопии до сих пор стоит перед исследователями и критиками. В связи с этим встает вопрос о том, где и как пересекаются эти две разновидности художественных произведений.

Согласно Т.Чернышевой [1], антиутопия была порождена в ходе эволюции жанра утопии и ему в ответ. Антиутопические произведения характеризуются как произведения об отрицательном будущем, несуществующем, об обществе, «в котором автор не хотел бы жить, независимо от того, что подвергается критическому рассмотрению – тенденции ли развития современного автору общества или умозрительные модели и принципы прежних утопий». В целом, главным конфликтом антиутопии является взаимодействие общества и человека, личности, в рамках авторского замысла и представления о прогрессе.

В научно-фантастических произведениях также разрабатываются возможные модели развития общества и его прогресс. Произведения этого жанра становятся своего рода лабораторией для исследования будущего. Проблема в том, что любая гипотеза или теория, развертываемая в научно-фантастическом или антиутопическом мире, создает свои границы, рамки, в которые помещены человек и общество.

Главным условием утопии является то, что достигается благоденствие, счастье для каждой единицы множества, т.е. всех членов общества. Однако в антиутопии доказывается невозможность такого общества: что хорошо для множества, противоречит личности, свободе выбора каждого человека в отдельности. Д. Константинов [2] пишет о становлении человеческого в человеке, т.е. антиутопия развенчивает идею возможности счастья для всех не только на социальном и философском уровнях, но и на психологическом и биологическом: поведение человека в рамках утопии противоречит его природе, и из этого следует невозможность утопии.

Попытку найти решение данной проблемы утопии совершили А. и Б. Стругацкие: данный вопрос волновал их не с точки зрения проблемы жанра, а относительно общей, мировой проблемы будущего и разрешения конфликтов между прогрессом и развитием человека. Вопрос об утопии и антиутопии актуален в связи с попытками исследования и периодизации их творчества. Эволюция взглядов в творчестве Стругацких неоспорима, как и эволюция героев, метода и подхода к фантастическому. Начало их творчества пришлось на 60-е гг. XX века, период «оттепели» в стране, когда отвергалась тоталитарная система, но еще живы были утопические идеи коммунизма, начиналась научно-техническая революция. На ранних этапах Стругацкие создавали контуры нового будущего утопичного Мира Полудня. В середине 1960-х годов, когда наступает разочарование в идеях коммунизма, Стругацкие, осознав кризис исторического процесса, обращаются к проблеме «вмешательства-невмешательства» в ход истории, появляются такие произведения, как «Трудно быть богом»

(1963), «Улитка на склоне» (1965), «Пикник на обочине» (1972). Считается, что в романе «Хищные вещи века» (1964) начался поворот от утопии к антиутопии [3]: Стругацкие изображали общество будущего, «всеобщего изобилия», как общества пороков, потребления. В. Сербиеенко в статье «Три века скитания в мире утопии» [4] обнаруживает два пути исследования Стругацкими будущего мира. Первый путь: идея нового человека будущего. Второй путь: переход от утопии к антиутопии. Представление Стругацких о будущем было отражением их видения настоящего, и произведения утратили утопизм. Однако мы считаем, что Мир Полудня не подвергается критике в последующих произведениях: создав модель общества будущего, Стругацкие отошли от нее и рассмотрели в остальных произведениях проблемы, которые могут встать на пути прогресса. Братья Стругацкие в своих произведениях выражали сомнение в каждой истине, претендующей на окончательность, завершенность – то, что является неотъемлемой частью утопического мира. Стругацкие ставят вопрос: имеет ли право человек вносить изменения в мир, воплощать свои идеи, которые по его убеждению могут гармонизировать мир, привести к утопии. Здесь же, в «Полудне, XXII век» возникают два полюса данного вопроса: именно в этой повести Стругацкие впервые ввели образ Учителя и Прогрессора и показали в рассказе «Злоумышленники» наглядно свою теорию воспитания, которая может привести людей в общество мира Полудня.

Термин «прогрессор» ввели сами Стругацкие. Хотя герой-прогрессор существовал в фантастической литературе и до них, именно во второй половине XX века произошла актуализация проблемы вмешательства в чужое развитие. Писатели-фантасты отразили страх вмешательства прогрессора, цель которого – внедрить свою «истину», изменить ход развития человечества. В «Трудно быть богом» прогрессором является главный герой, землянин Румата, но все, что он может делать как сторонний наблюдатель – это спасти мыслящих, «развитых» людей мира Арканара. В «Улитке на склоне» выражен страх перед тем, кто работает на прогресс: амазонки уничтожают селения, переделывая Лес, самодостаточный живой организм. «Пикник на обочине» показывает, что прогрессоры не понимают последствий своих действий. «Гадкие лебеди» – еще одно выражение опасений перед посторонним влиянием, как писал Б. Стругацкий, перед «будущим, запускающим свои щупальца в сегодняшний день».

В связи с проблемой прогрессоров возникает и тема воспитания нового поколения. Стругацкие признают только право Учителя вмешиваться в развитие мира, воздействуя на мир личности, не вторгаясь в него, не переделывая насильственно [5]. В своем творчестве Стругацкие в двух произведениях дали образ Учителя: «Полдень, XXII век» – учитель Тенин, и «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» – учитель Носов.

Проблема мира утопии в том, что удовлетворение всех потребностей каждого человека не способно сделать счастливым другого, а всеобщее благополучие не гарантирует благополучие духовное. Где выход из этого противоречия? Стругацкие говорили: «Существует человеческая деятельность, которая нужна обществу и которая не нужна, которая адекватна ему и которая неадекватна. Сочетания этих пар и создают человека счастливого либо несчастного, человека не на своем месте, мучимого комплексами» [6]. Для того, чтобы человек смог найти свое место, свой вид деятельности, и должны быть Учителя.

В своих произведениях Стругацкие не давали конкретного объяснения своей теории, однако отдельные мысли и описания, взятые из разных произведений, могут дать нам представление о том, как должно было выглядеть образование будущего, а их ответы в интервью разных лет дополняют образ составленной ими системы. Ответственность за воспитание детей Стругацкие предлагают возложить на специальные заведения, где будут работать наставники – Учителя, люди, которые имеют призвание к работе с детьми и получили соответствующее образование для этого. Именно Учитель должен найти в каждом своем ученике талант, особый дар, способность к делу, которое будет получаться у него лучше всего и которое принесет пользу обществу. Таким образом, человек будет получать высшее наслаждение в своем творчестве и деле, у него будет смысл и цель в жизни, и только

так можно достигнуть идеального общества, в котором каждый человек может удовлетворить свои потребности и потребности общества своим трудом.

В «Полудне, XXII век» [7] в рассказе «Злоумышленники» представлен образ такого заведения, школы, в которой преподает наставник – учитель Тенин. Его подопечные, ученики, собираются сбежать из школы. Тенин решил спасти своих ребят: понимая их слабости, он дал им понять, что их план несовершенен, тем самым, не показав, что знает о планируемом побеге, не запретив напрямую, а лишь тонким воздействием он подтолкнул учеников к решению остаться в школе и учиться дальше. Мысли учителя Тенина демонстрируют его любовь к своим подопечным и к своей работе: «Ах, как это трудно, как тяжело, и не всегда уверен, прав ли ты, но в конце концов оказываешься всегда прав. И как все это замечательно и радостно, и жить без этого нельзя» [7].

Однако в дальнейших произведениях Стругацкие ставят под сомнение возможность такого будущего, в котором человечество с особым вниманием и бережностью подходит к воспитанию будущего поколения. Например, в повести «Гадкие лебеди» они демонстрируют ужас и страх перед сломом общества и становлением на такой путь к прогрессу. Мокрецы, люди с невероятным интеллектом, занимаются воспитанием детей в городке, отличающимся изобилием пороков. Дети сами уходят от своих родителей, тем самым мокрецы позволили им избежать повторения «отцов в детях», не позволили семьям искалечить подрастающее поколение по своему образу и подобию, дали им установку на мир будущего. Однако Стругацкие демонстрируют ужас такого резкого слома, дети лишены чувств и сострадания, город, в конце концов, смывает дождь, взрослые бежали, а остались дети и новый Мир, однако главный герой, писатель Банин, отец, понимает, что ему в этом мире места нет.

В романе «Отягощенные злом» [8] (1988), последнем романе Стругацких, они дали своего рода итоговую оценку идеи переделки мира и проблемы воспитания детей, проблемы ученика и его Учителя. Сюжет романа включает две параллельные фабулы: события в городе Ташлинске – «действительность», данная глазами ученика местного лица и Носова Игоря Мытарина в его дневнике. Вторая сюжетная линия представлена как мистическая история в рукописи ученого Манохина и воспроизводит фантастические события в этом же городе за 40 лет до Мытарина. Приметой «полуденного» мира в Ташлинске является система образования, направленная на формирование совершенного человека. Однако город Ташлинск – недостроенная саморазрушающаяся цивилизация, что выражено в отторжении действительности этого города молодым поколением. Часть молодых людей уходят из семей и примыкают к местной субкультуре – Флоре, их лидер – Нуси, предлагает детям уподобиться растениям, не совершать никаких действий и лишь принимать то, что дает им вселенная, плохое это или хорошее. В противовес им в городе существует лицей, подобный лицейю из «Полудня, XXII век», но воспитание «идеального поколения» в нем ставится авторами под сомнение в сюжете отношений учителя Носова и его учеников. Дневник Мытарина открывает всю пропасть непонимания, неспособности услышать Учителя и увидеть суть его действий. Важным является и то, что лицей Носова оказывается последним в стране, такие учебные заведения закрыты властями: «... Вот-вот появится печально знаменитое постановление Академии педнаук о слиянии системы лицеев с системой ППУ, в результате чего долгосрочная правительственная программа создания современной базы подготовки педагогических кадров высшей квалификации окажется подорванной» [8]. Т.е. подорвано строительство общества Мира Полудня в самом его зародыше.

В роман вошли проблемы взаимоотношений Учителя и его учеников, проблемы отцов и детей, разрыв традиций, попытка детей изменить себя и невозможность принятия таких изменений обществом, его статичность и консерватизм. Общество города не принимает Флору, стремится уничтожить ее как инородное тело, несмотря на то, что во Флоре находятся их же дети. И так же государство относится к лицейю Носова. Общество отказывается принимать изменения, движение вперед, не принимая тезиса Носова о том, что Флора – это не только отказ детей от устоев социума, в котором они выросли, но и зеркальное отражение этого социума, не болезненный нарост, а его часть. Горожане

Ташлинска планируют акцию по уничтожению Флоры, а Носов пишет статью, в которой объясняет, что дети вынесли приговор своим родителям. Однако он не смог спасти детей: вместо того, чтобы заставить горожан задуматься, он разозлил их и помог вынести Флоре и своему лицу приговор. Таким образом, и лицеисты оказались бессильны в понимании реальной жизни, и система воспитания, показанная в «Полудне, XXII век», не выдерживает испытания в романе «Отягощенные злом». Дети остаются заложниками общественного мнения и зависимы от решений множества, в чем и является антиутопичность мира, выстроенного в последнем романе Стругацкими.

Однако, несмотря на пессимистичность выводов в последних произведениях, Стругацкие не отказываются от утопии мира Полудня. В одном из интервью, Б. Стругацкий заявляет: невозможность утопии не означает, что не следует к ней стремиться. Поэтому, по-прежнему, для авторов светлое будущее остается за новым поколением.

Список литературы

- 1) Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во ИГУ. 1985. 336 с.
- 2) Константинов Д.В. Антиутопии: будущее без человека // Вестник Томского государственного университета. 2013. №336. С.42-48.
- 3) Арзамасцева И.Н. Стругацкие, братья // Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000. С.669-671.
- 4) Сербиев В. Три века скитания в мире утопии // Новый мир. 1989. №5. С.242-255.
- 5) Снегирев Ф. Время Учителей // Советская библиография. 1990. №1. С.123-129.
- 6) Стругацкий Б. Будущее, в котором нам хотелось бы жить, невозможно, но стремиться к нему человек должен // Свой голос. 1993. №14.
- 7) Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Полдень, XXII век. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Аст, 2001. Т.2. 592 с.
- 8) Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Аст, 2007. Т.9. 649 с.
- 9) Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Гадкие лебеди. Собрание сочинений: в 10 т. М.; СПб.: Эксмо, Terra Fantastica, 2006. Т.7. 688 с.

ФАНТАСТИКА И САТИРА: ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Мелихов А.Г.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: melikhov.ag@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматриваются сатирические формы репрезентации настоящего в фантастике. Выдвигается гипотеза, согласно которой взаимодействие фантастики и сатиры может быть рассмотрено на двух уровнях: объективно-текстологическом и интересубъективном. Утверждается, что на интересубъективном уровне фантастика и сатира связаны с переживанием состояния неуверенности, расшатывающего привычное «чувство реальности»: истоки этого состояния фантастика усматривает в будущем, а сатира – в должном. Делается вывод о том, что сатирическое отношение к реальности не противоречит канонам фантастического жанра, но дополняет его, раскрывая новые стороны.

Ключевые слова: *фантастика, сатира, интересубъективность, необычайное, комическое, будущее, должное.*

Сатира и фантастика – два распространенных художественных явления – могут показаться диаметрально противоположными в силу своих особенностей. Сатира являет собой критику настоящего в комической форме, в то время как фантастика – по крайней мере, формально – обращена в будущее; она обсуждает то, что может случиться с нашим миром через какое-то (весьма отдаленное) время. Почему же тогда, при столь очевидном расхождении в ключевых временных ориентирах, эти направления так часто пересекаются в рамках художественных произведений? Как именно воздействие сатиры трансформирует фантастику – или какие черты этого явления оно раскрывает?

Для того, чтобы ответить на поставленные вопросы, в первую очередь, необходимо определить ключевые понятия – *фантастика* и *сатира*.

В.С. Муравьев считает, что фантастика – это «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, «чудесного мира». <...> Фантастика как особая область литературного творчества максимально аккумулирует творческую фантазию художника, а вместе с тем и фантазию читателя; в то же время это не произвольное «царство воображения»: в фантастической картине мира читатель угадывает преобразенные формы реального — социального и духовного — человеческого бытия» [1]. Укажем на несколько важных моментов в данном определении. Во-первых, фантастика – разновидность художественной литературы, а не только художественный метод. Во-вторых, фантастика не просто обращается к описанию необычных явлений, но и нацелена на создание целостного, законченного мира. В-третьих, фантастика связана с реальностью, как бы далеко ни уходил автор в своем воображении.

Известный философ, теоретик структурализма в литературоведении в своей книге «Введение в фантастическую литературу» делает акцент на другом элементе фантастической литературы: его интересует не столько фантастический жанр сам по себе, сколько воспринимающий его человек. Фантастическое, с его точки зрения, представляет собой переживаемое человеком состояние неуверенности, когда привычное «чувство реальности» оказывается под вопросом: так ли это все на самом деле? Ц. Тодоров определяет фантастическое как «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [2]. Необходимо

также отметить, что это состояние неуверенности, «колебания» возможно в результате столкновения реального и воображаемого, естественного и сверхъестественного, то есть в основании фантастики находится отношение писателя-фантаста и читателя фантастического произведения к реальности, миру, в котором они живут¹.

Е.Н. Ковтун в монографии «Поэтика необычайного» уточняет некоторые стороны определения фантастики, данного В.С. Муравьевым. Е.Н. Ковтун рассматривает фантастическую литературу в свете понятия «необычайное», которое она раскрывает как то, «чего “не бывает” в объективной реальности или “вообще не может быть”» [4]. Благодаря введению понятия «необычайное» исследователь получает возможность рассматривать в свете одного понятия сразу несколько жанров – фантастика, волшебная сказка, утопия, притча, миф. Для целей нашего исследования также важно проводимое автором данной монографии различение двух родов фантастического: рациональной фантастики, опирающейся на научность и логическую мотивацию, и *fantasy*, отказывающейся от рациональности и приглашающей читателя в «чудесную» модель бытия.

Итак, опираясь на вышесказанное, можно сделать следующий вывод: фантастика может быть рассмотрена на двух взаимосвязанных уровнях: объективно-текстологическом и интерсубъективном.² На одном уровне (объективно-текстологическом) фантастика представляет собой жанр литературы, в основе которого находится *необычайное*. На другом уровне (интерсубъективном) необычайное (фантастическое)³ предстает как переживаемое читателем состояние (частью которого может быть то самое состояние неопределенности, «колебания», о котором писал Ц. Тодоров). Следовательно, отношение к настоящему будет представлено на этих двух уровнях с учетом их специфики: в одном случае речь будет идти о заключенных в ткань фантастического произведения образах настоящего, авторском взгляде на настоящее и пр., а в другом – о переживании читателем своего отношения к этим образам и авторским позициям в том числе и через сопоставление своего (читательского) отношения к настоящему⁴.

Что же такое сатира?

Сатира, как многие понятия, имеющие давнюю историю, претерпела с течением времени значительные изменения. В. С. Дуров считает, что «в современном литературоведении слово “сатира” обычно употребляется в значении “сатирический”, например, сатирический роман, сатирическая комедия, то есть для определения внутреннего характера самых разных жанров

¹ Как известно, Ц. Тодоров принадлежал структуралистской школе в литературоведении. С. Лем, классик научной фантастики, в своей статье «Фантастическая теория литературы Ц. Тодорова» [3] подвергает резкой критике структуралистский подход в лице Ц. Тодорова. В частности, он считает, что структуралисты упрощают понимание фантастики, сведя его к дуализму рационального/реального и иррационального/ирреального. По мнению С. Лема, многие жанры фантастики оказываются за рамками подобного понимания, например, фантастическая поэзия и фантастическая аллегория. С нашей точки зрения, Ц. Тодоров обратил внимание на неоспоримый факт: *фантастическое* принадлежит не только тексту, но и переживанию человека. То, что к этому выводу пришел исследователь, использующий методологию структурализма, в данном случае не имеет для нас значения.

² Термин «интерсубъективное» мы заимствуем из культуры XX века, где он получил широкое хождение. Данный термин обозначает общие для субъектов переживания (состояния), например, мы сочувствуем другому человеку, потому что сами переживали подобное. Термин представлен впервые немецким философом Э. Гуссерлем и впоследствии получил широкое распространение не только в философии, но и в социологии и психологии. Как представляется, именно этот термин подходит для передачи того понимания фантастики, о котором говорит Ц. Тодоров. *Интерсубъективность* не стоит путать с *интертекстуальностью*, которая, согласно общеизвестному определению, обозначает взаимосвязь одного текста с множеством других текстов. Понятие «интерсубъективность» позволяет обратить внимание на особенности восприятия литературного произведения, а также те состояния, которые текст порождает.

³ Мы различаем фантастику как жанр литературы, и фантастическое (необычайное) как предмет изображения в данном жанре.

⁴ Социолог культуры Б.В. Дубин в рецензии на книгу Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» указывает на то, что фантастическое для Ц. Тодорова «характеристика не столько произведения, сколько восприятия: дело – в читателях» [6]

как следствия особого отношения художника к действительности, которые становятся в произведениях сатириков объектом неприятия и обличения» [5].

Можно согласиться с М. Бахтиным, который говорит о сатирическом отношении к действительности, реализующемся в разнороднейших жанрах. Бахтин считает, что сатирическое отношение к действительности «обладает способностью преобразовывать и обновлять данный жанр. Сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности. Сатирический элемент обычно неразрывно связан с пародированием и трансвестированием, очищает жанр от омертвевшей условности, от обесмысленных и переживших себя элементов традиции; этим он обновляет жанр и не дает ему застыть в догматической каноничности, не дает ему превратиться в чистую условность» [1].

Таким образом, сатира будет пониматься нами как особое (сатирическое) отношение к действительности, в основе которого находится критика настоящего, его неприятие и обличение в формах комического. Сатирическое отношение к настоящему прекрасно сочетается со многими жанрами, как бы вдыхая в них новую жизнь и открывая новые их стороны. Комическая критика каких-то реальных явлений оказалась элементом, который в сочетании с другими элементами дает неожиданно интересные результаты - и, как показывает практика, фантастика не является исключением. Хотя на первый взгляд может показаться иначе.

Сатира, как утверждалось выше, обращена к настоящему времени, к современности (так как являет собой актуальную критику), а фантастика – ко времени будущему. Если не вдумываться, можно углядеть здесь противоречие, конфликт – решить, что эти жанры нацелены на совершенно разное время. Однако все не так просто. Начнем с того, что любая, даже сугубо развлекательно-эскапистская фантастика всегда отталкивается от современной автору реальности. Работа фантазии отдельно взятого человека зависит от множества факторов, большая часть из которых так или иначе связана с окружающим его миром. Если же говорить про серьезную фантастику, она и вовсе строится на исследовании реальных процессов и явлений. Например, «Академия» Азимова – своеобразная иллюстрация некоторых идей о том, как протекает поток истории. В большинстве случаев фантастическое произведение является результатом исследования окружающей действительности, равно как и сатирическое. Разница лишь в специфике – для сатиры обязательно юмористическое обличение; а для фантастики – особое построение мира, включающее в себя то, чего в нашей, актуальной для автора, реальности, невозможно. Они не взаимоисключающи, а значит, вполне могут сосуществовать в рамках одного произведения. Более того, подобное «соседство» может оказаться невероятно полезным для автора, желающего достигнуть своих целей. Каких именно? И вот тут как раз и следует разделить произведения на два типа – те, что создавались исходя из целей сатиры, и те, что писались исходя из целей фантастики.

Основная цель автора, пишущего сатиру, наиболее эффектно и эффективно критиковать какое-то явление действительности в комической форме, которая, в общем-то, тоже является инструментом взаимодействия с читателем. В рамках фантастического дискурса снимаются многие ограничения, и появляются новые возможности для реализации определенных идей в яркой гиперболизированной, комической (зачастую мрачно-комической) форме. У авторов появляется еще больше возможностей преподнести свои идеи читателям так, чтобы они наверняка обратили внимание на поставленные проблемы. Яркой иллюстрацией подобного подхода служит творчество Дугласа Адамса, для которого фантастика и космические путешествия являются скорее способом реализовать смелые, неожиданные, подчас абсурдные идеи, высмеивающие те или иные стороны человеческой жизни. Отдельные образы и высказанные через них мысли складываются в единую трагикомичную картину жизни. Как это часто бывает в сатире, трагизма в ней окажется больше, чем комизма.

Теперь о втором типе – о тех, кто идет от целей фантастики. Многие фантасты ставят перед собой задачу предсказать, в каком направлении может развиваться история человечества, а для этого необходим глубокий анализ процессов, проходящих как в

современном обществе, так и в мире технологии, а также понимание законов исторического развития. Нередко в рамках исследования писатель обнаруживает явление, которое его тревожит, и позже в своей новой работе он показывает, к чему оно, по его мнению, может привести в будущем. Иногда авторы выбирают для подобной критики современности через фантастику серьезный тон – и тогда мы, как правило, имеем дело с антиутопией или произведениями с антиутопическими элементами. Впрочем, порой даже при комическом тоне работа содержит антиутопические элементы или является полноценной антиутопией, просто сатирического толка. Примером может служить, например, «Второе нашествие марсиан» братьев Стругацких.

Конечно, само по себе такое сочетание жанров возможно по причине отдаленного, но все-таки сходства жанров. Сатира, как и фантастика, стремится к «необычному», о котором писала Е.Н. Ковтун в своей монографии, пусть и к несколько другим его формам – например, гротеску. Зачастую для того, чтобы сделать критикуемое явление смешным, его можно довести до абсурда, до того, чтобы высветилась его бессмысленность. Да и, как уже говорилось ранее, необходимо приковать внимание читателей к проблеме – а необычное для этого прекрасно подходит. В свою очередь фантастика, опять же, всегда связана с современностью – через автора и читателей, которые неизменно живут в реальном, современном мире. Часто это оборачивается косвенной критикой современности. Более того, зачастую и сатира, и фантастика изначально пишутся как произведения актуальные, что еще сильнее запутывает их отношения с реальностью. Остановимся на этом подробнее.

И сатирические, и фантастические произведения часто устаревают. Сатирические потому, что объект сатиры заметно меняется или вообще уходит на задний план или исчезает (так часто бывает с политической сатирой). Фантастические – в силу того, что технологический прогресс развивается вовсе не так, как представлял себе автор несколько десятков лет назад. Например, современному читателю «Футурологического конгресса» Лема кажется странным, что в будущем, где есть путешествия по космосу, нет Интернета, а новости о том, что происходит снаружи отеля, доходят до постояльцев очень медленно. В этой сфере сатира и фантастика несколько отличаются – хорошая сатира меньше устареет, чем хорошая фантастика. Хорошая сатира, как правило, поднимается до уровня обобщений, до каких-то общечеловеческих тем и проблем, корни которых лежат настолько глубоко, что, к сожалению, быстро их не вырвать. Хорошая же фантастика, сколь бы ни были прекрасны проработка мира и сюжета и глубина исследования проблем, когда имеет дело с будущим человечества, обречена на условности и мелкие детали, которые наверняка покажутся потомкам милыми архаизмами. Если даже основное содержание останется актуальным, подобные мелочи будут бросаться в глаза и, возможно, исказить восприятие произведения читателем.

Еще один связанный с актуальностью вопрос всплывает в связи с тем, что сатира более крепко к ней привязана. Нельзя ли сказать, что подобное соседство в некотором роде принижает фантастику? Ведь может показаться, что акцент на современные проблемы, на их высмеивание, в некотором роде принижает дух фантастики, умоляет серьезные идеи и беседу о будущем? Но возьмем, к примеру, все тот же «Футурологический конгресс» Лема. Если попытаться пересказать событийную канву, не вдаваясь в детали, не учитывая обилие черного юмора, то сюжет оказывается еще более мрачным, чем может показаться при чтении книги. В этом факте раскрывается одна из характерных черт сатиры как художественного явления – по натуре своей она безрадостна. Сатира всегда говорит о несовершенстве мира, о серьезных, актуальных проблемах. Юмор порой сглаживает их остроту и мрачную атмосферу, но только сглаживает – проблемы остаются. В таком виде они даже становятся доступней, привлекают больше внимания. Возможно, именно поэтому сатира в фантастике так распространена. Поэтому, на наш взгляд, нельзя сказать, что сатира «принижает» фантастику – она скорее открывает новые пути для выражения идей.

Обратимся к осмыслению взаимоотношений фантастики и сатиры на интересующем уровне. Чтение фантастических произведений все-таки в некоторой мере создает разрыв с

реальностью – между, например, представлениями о будущем читателя и автора. Чтение сатирических произведений создает такой же разрыв – но уже между тем, какая жизнь есть, и какой она должна быть, по мнению автора. Иногда (особенно в случае с утопиями и антиутопиями) такое же чувство возникает и при чтении фантастики, но все-таки в случае с сатирой накладывается еще и специфика, связанная с юмористическим аспектом. Но получается, что сочетание сатиры и фантастики еще сильнее увеличивает разрыв с реальностью – хотя в то же время наполняет его дополнительным содержанием, еще более явными указаниями на то, какой должна быть реальность с точки зрения автора. Может быть, разрыв и увеличивается, но оттого он становится более заметным – и значит, больше внимания читатель обращает на заложенное в противоречие содержание.

Далее мы рассмотрим некоторые особенности сатирической фантастики на примере романа С. Лема «Футурологический конгресс», уже не раз упомянутого выше.

Для начала следует отметить, что Лем, классик научной фантастики, относится к тем авторам, кто исходит из целей фантастики, то есть, исследования идей, связанных с реальностью, современностью, прогнозированием будущего через них. Основная рассматриваемая идея – виртуальная реальность – была описана им еще в сборнике эссе «Сумма технологий». Однако он не ограничивается одной этой проблемой и создает целую галерею образов, высмеивающих разные стороны жизни. Например, научная среда – описание кочующих футурологов, которые живут, перемещаясь с одного конгресса на другой, конференция, где у выступающих нет времени зачитывать доклад целиком, поэтому они просто называют номера абзацев своего текста из сборника, а отвечают им тоже числами. Что характерно, с момента написания книги подобная критика не устарела. Здесь встает интересный вопрос, опять же связанный с отношениями с реальностью и актуальностью. Часто получается так, что сатирические произведения не устаревают потому, что с момента написания текста объект критики никуда не исчез и даже не изменился. Поэтому порой сложно понять – то ли радоваться проницательности автора, то ли грустить, что за долгие годы определенные недостатки общества так и не исправились.

Также крайне интересно, что в романе, произведении фантастическом, используется прием сна – события большей части повествования происходят в нем. Это кажется несколько странным, учитывая, что зачастую сон используется для того, чтобы сместить историю в мир ирреальный, где возможно необычайное. Скорей всего, в данном случае подобное сюжетное решение является способом поиграть с читателем и с проблематикой произведения. События книги о виртуальной реальности и галлюцинациях сами оказываются галлюцинацией, иллюзией внутри иллюзии. Можно долго выстраивать разные теории о значении данного поворота. Например, что сама книга, помимо всего прочего, являет собой метафору фантастики в целом. Или что это знак того, что подобного будущего еще можно избежать. Однако на наш взгляд это, прежде всего, ирония, игра со смыслом и формой, как и многие другие элементы произведения. Можно ли считать это проявлением сатиры? Вряд ли. Что примечательно, подобный прием (где события произведения оказываются сном) Лем использовал еще и как минимум в «Звездных дневниках Йиона Тихого». Правда, там, на наш взгляд, цель была несколько другая – произошедшие события были слишком непоправимы. Впрочем, сами по себе «Звездные дневники» окутаны флером игривой мистификации, так что там подобный ход смотрелся более чем органично.

Но при всем том, что между сатирой и фантастикой просматривается сходство, это все-таки два разных явления, что обуславливает и разницу между фантастикой, написанной исходя из целей сатиры и исходя из целей собственно фантастики. Иногда проработке фантастического мира уделяется намного меньше внимания, чем созданию шуток и абсурдных ситуаций. В результате сатирико-юмористическая составляющая затмевает собой фантастическую. Бывают и обратные ситуации, когда сатирические элементы присутствуют только на заднем плане повествования, а основное внимание уделяется, например, приключениям в фантастическом мире. Поэтому важен баланс, гармония составляющих двух жанров.

Мы не считаем, что пример «Футурологического конгресса» репрезентативен для сатирической фантастики, так как это произведение слишком экспериментальное и в плане формы (игра со стилем, вставки потока сознания, превращение в дневниковые записи на одном из этапов), и в плане содержания (например, игра с реальностью и галлюцинациями). Да, в книге есть и сильные сатирические элементы, и проработанный фантастический мир с выверенной, единой концепцией, но данное произведение слишком самобытно, чтобы представлять сатирическую фантастику – слишком многое влияет на восприятие читателем. В этом плане книга Д. Адамса «Автостопом по галактике» более репрезентативна, но, опять же, репрезентативна для отдельного типа – сатирической фантастики, написанной исходя из целей сатиры, что, безусловно, накладывает отпечаток на ее восприятие. Отсутствие проработанного мира и юмористичность даже в объяснении законов мира (например, двигатель для межзвездных путешествий разработан на основе альтернативной математики, ради которой воссоздается ситуация с оплатой счета в ресторане – там не действуют законы привычной математики) безусловно накладывает отпечаток на восприятие читателем. Читатель больше обращает внимание на юмор, необычные идеи и меланхоличные мотивы, чем на фантастический антураж, и, возможно, меньше погружается в произведение – а сама по себе фантастика зачастую подразумевает погружение. То, какими способами оно (это состояние) достигается, может стать темой многостраничной работы. Среди ощущений, которые по замыслу большинства авторов должен испытывать читатель сатирических произведений – рефлексия о своей жизни и о мире вокруг, к которой человек приходит зачастую через ирреальные, абсурдные образы. Как мы уже и писали ранее, парадоксальным образом подобные ощущения часто получает и читатель фантастики.

Таким образом, мы считаем, что фантастика и сатира не являются взаимоисключающими жанрами и между ними даже прослеживаются общие черты. Это позволяет жанрам сочетаться в рамках одного произведения. Подобное сочетание высвечивает, прежде всего, новые стороны фантастики как жанра, в частности ее связь с современностью. Но важно отметить, что различаются произведения, созданные исходя из целей фантастики и целей сатиры. Также важным аспектом соотношения сатиры и фантастики является интерес субъективности. Парадоксальным образом чтение фантастики порой заставляет задуматься о реальности – несмотря на то, что она создает разрыв между реальностью и миром произведения. На наш взгляд, сочетание сатиры и фантастики в рамках одного произведения увеличивает разрыв с реальностью в глазах читателя – но в то же время это играет на первоначальный замысел, благодаря этому заложенные идеи оказывают еще более заметное воздействие на читателя.

Список литературы

- 1) Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
- 2) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
- 3) Лем С. Фантастическая теория литературы Цветана Тодорова // С. Лем. Мой взгляд на литературу. М.: АСТ: АСТ Москва, 2009. С.70-90
- 4) Ковтун Е.Н. Поэтика необычного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
- 5) Дуров В.С. Жанр сатиры в римской литературе. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 159 с.
- 6) Дубин Б.В. Обращенный взгляд // Б.В. Дубин Слово – письмо – литература: очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С.42-46.

СИНТЕЗ ЖАНРОВ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ «ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ»

Мыза Ю.А.

*ФГБОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18.*

e-mail: Julia-lia1227@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В данной статье рассматривается синтез таких жанровых разновидностей, как научная фантастика и антиутопия. Взаимодействие этих жанров анализируется на примере романа «Голодные игры» Сьюзен Коллинз.

Ключевые слова: *научная фантастика, антиутопия, синтез жанров, Сьюзен Коллинз*

В центре нашего внимания в данной статье находится нашумевший роман Сьюзен Коллинз «Голодные игры», опубликованный в 2008 году и за короткое время ставший бестселлером. Нас интересует синтез различных жанровых разновидностей в романе. Прежде чем говорить о синтезе жанров «антиутопия» и «научная фантастика», необходимо уточнить их толкование, так как они оба ориентированы на прогнозирование будущего.

Сам термин «фантастика» был введен в обиход в начале XIX века французским романтиком Шарлем Нодье, автором работы «О фантастическом в литературе». В современной науке фантастика трактуется широко. Как правило, под фантастикой подразумевают «специфический метод художественного изображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, - невероятно, «чудесно», сверхъестественно [1].

Научная фантастика – жанр в литературе, кино и других видах искусства, одна из разновидностей фантастики. Научная фантастика основывается на фантастических допущениях (вымысле) в области науки, включая как точные, так и естественные, и гуманитарные науки. Научная фантастика описывает вымышленные технологии и научные открытия, контакты с нечеловеческим разумом, возможное будущее или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческое общество и личность. Действие произведений научной фантастики часто происходит в будущем, что роднит этот жанр с футурологией [5].

Человеческая потребность в воплощении утопического идеала находит свое отражение в фантастических мирах. Научная фантастика широко представлена утопическими и антиутопическими произведениями. Использование понятия «антиутопия» неминуемо обращает к тому, чему она противопоставлена – к утопии. Понимая под утопией в традиционном смысле изображенное автором (авторами) идеальное общество, в рамках которого человеческие отношения достигают наивысшей гармонии (что может выступать и вариантом истолкования термина «идеал»), необходимо разобраться, что же изображает автор антиутопии? Неидеальное, негармоничное, ужасающее своей абсурдностью, антигуманностью общество – таков стандартный ответ. И для того, чтобы несколько глубже раскрыть это определение, мы решили обратиться к устойчивым признакам, характерным для многих утопий и антиутопий.

А.А. Дыров в своем исследовании предлагает следующие аналогичные черты обществ утопии и антиутопии:

- 1) Ориентация на достижение идеала или констатация его достижения.
- 2) Выработанное, определенное, конкретное, а то и унифицированное представление о ценностях и об идеале, как высшей ценности.

3) Ориентация на коллективизм, как высшую организацию жизни человека и совпадение индивидуальных и коллективных ценностей.

4) Преобладание жестких, императивных регуляторов поведения (правовых, моральных, корпоративных).

5) Стремление к стабильности и (или) ее констатация (желание перманентной повторяемости качества общественных отношений и конкретно действий личности, определяемых, как положительные).

6) Высшая оценка организации собственного бытия и часто идентификация себя как наиболее разумных, лучших, способных, что может привести или приводит к полной или частичной изоляции, консервации сложившихся отношений, а также к оправданным внутри общества действиям по приобщению других народов к установленным порядкам [2].

Исходя из сказанного, можно заключить, что у утопического и антиутопического обществ достаточно аналогичных признаков, но нашей целью является выявление черт антиутопии, поэтому мы перейдем к тому, что отличает антиутопию от утопии.

А.А. Дыров акцентирует внимание на авторской оценке, то есть на отношении к созданному или создаваемому им. Эта оценка не всегда может быть выражена прямо. Авторская позиция доносится до читателей через героя, который становится для общества антиутопии своеобразным лишним, опасным элементом. Это происходит потому, что он оценивает содержание названных выше признаков по-иному, пытаясь противостоять им мыслями, действиями и (или) бездействием.

Подрыв стабильности, неприятие корпоративных и иных норм, непонимание или неразделение средств для реализации идеала, содержания самого идеала, неустроенность в организации бытия, стремление преодолеть изолированность или ее преодоление без изначального замысла – все это приводит к тому, что читатель начинает сопереживать антигерою, наделяя его героизмом.

Действие романа «Голодные игры» происходит в постапокалиптическом мире. Всем известно, что случилось глобальная катастрофа, при том что нигде точно не упоминается, какая именно. Но после нее на территории бывшей Северной Америки образовалось государство Панем. Столица Панема Капитолий располагается в районе Скалистых гор, которые разделяли до катастрофы США и Канаду. Вокруг Капитолия располагаются дистрикты, которые снабжают столицу всем необходимым сырьем. Чем ближе расположен дистрикт, тем лучше живут в нем люди. Капитолий всецело контролирует жизнь дистриктов и подавляет любые проявления недовольства, так, например, люди боятся высказывать свои мысли по поводу государственного устройства:

««Дистрикт-12. Здесь вы можете подышать от голода в полной безопасности», – бормочу я и тут же оглядываюсь. Даже здесь, в глуши, боишься, что тебя кто-нибудь услышит» [4].

«Когда я была поменьше, то ужасно пугала маму, высказывая все, что думаю о Дистрикте-12 и о людях, которые управляют жизнью всех нас из далекого Капитолия – столицы нашей страны Панем. Постепенно я поняла, что так нельзя: можно навлечь беду. Научилась держать язык за зубами и надевать маску безразличия, чтобы нельзя было понять, о чем я думаю. В школе стараюсь не высовываться. На рынке иногда поболтаю с кем-нибудь из вежливости, и то в основном о делах в Котле – это наш черный рынок, деньги у меня по большей части оттуда. Дома я, конечно, не такая пай-девочка, тем не менее ни о чем таком стараюсь не распространяться – о Жатве, например, о нехватке продуктов, о Голодных Играх. Вдруг Прим станет повторять мои слова – и что тогда с нами будет?» [4].

Классовое деление Панема описано очень ярко: шикарные жители Капитолия живут безбедно за счет угнетенных жителей дистриктов, причем не всех, так как ближние к столице дистрикты считаются богатыми, отчего ситуация в стране обостряется. Так, например, был уничтожен один из дальних дистриктов 13, жители которого были не довольны положением вещей и восстали. Бунт подавили очень жестоким образом, 13 дистрикт уничтожили и для того, чтобы люди помнили о том, что Капитолий всемогущ. В столице ежегодно устраивают развлекательный турнир – Голодные игры. Суть игр в том, что способом жеребьевки на

Жатве избирают двух участников до 18 лет, мальчика и девочку – «трибутов», которые должны будут попытаться выжить, так как победить в Голодных играх может только один, все остальные умирают. Хуже всего приходится беднякам, так как их имена вписаны большее количество раз, потому что за то, что тебя впишут вновь, ты получишь «тессеру», а «За тессеру целый год дают зерно и масло на одного человека. Сыт, конечно, не будешь, но лучше, чем ничего. Можно взять тессеры и для всех членов семьи. Когда мне было двенадцать, меня вписали четырежды. Один раз по закону, и еще по разу за тессеры для Прим, мамы и себя самой. В следующие годы приходилось делать так же. А поскольку каждый год цена тессера увеличивается на одно вписывание, то теперь, когда мне исполнилось шестнадцать, мое имя будет на двадцати карточках» [4].

Сам Капитолий – город будущего, город, в котором есть все: новейшие технологии, которые позволяют создавать животных-мутантов, таких, как сойки-пересмешницы (благодаря этим технологиям создаются также сами арены для игр, планолеты, оружие); еда по нажатию кнопки; синтетическое пламя, которое горит, но не обжигает (использовалось для костюма Китнисс); защитные магнитные поля вокруг небоскреба, где живут трибуты; шкафы, которые выдают нужную одежду; ванны, в которых можно регулировать все – скорость, объем, температуру воды и выбирать сорта шампуней; окна, на которых транслируется любая панорама и многое-многое другое. «Как по команде, мы с Питом несемся к окну скорее увидеть то, что до сих пор видели лишь по телевизору – всевластный Капитолий, главный город Панема. Телекамеры ничуть не преувеличивали его великолепия. Скорее наоборот. Разве способно что-то передать такое величие и роскошь? Здания, уходящие в небо и сверкающие всеми цветами радуги. Блестящие машины, раскатывающие по широким мощеным улицам. Необычно одетые люди с удивительными прическами и раскрашенными лицами, люди, которым никогда не случалось пропускать обеда. Цвета кажутся ненастоящими – не бывает такого чистого розового, такого яркого зеленого, такого светлого желтого, что глазам больно смотреть» [4].

Город описывается утопически совершенным. Именно таким мы видим его глазами главной героини. Но в то же время, через призму ее оценки мы понимаем, что вся эта идиллия неестественна и именно тогда возникает понимание того, что перед нами антиутопия.

Главным сюжетобразующим моментом романа являются сами игры. Ужасные в своей жестокости, они очень привлекательны для жителей Панема. Панемцы воспринимают трибутов как настоящих звезд. Их размещают в шикарном тренировочном лагере, кормят лучшей едой. У трибутов из каждого дистрикта есть собственные стилисты. Когда участники игр впервые появляются перед публикой, толпа встречает их ревом. Толпе нравится следить за их жизнями, они жадно вслушиваются в их интервью, для них трибуты – главное развлечение года! «Пока зрители ахают и стонут, Цинна едва заметно показывает мне пальцем: покружись! Я делаю один оборот, вызывая еще более бурную реакцию публики» [4]. С играми связан важный антиутопический элемент романа. Игры для трибутов – это смертный приговор, так как выжить может лишь один. Но для жителей Панема игры становятся праздником, им доставляет удовольствие наблюдать за тем, как дети убивают друг друга. То есть, несмотря на высокоразвитые технологии, общество возвращается к примитивному состоянию. Тут же проявляются и фантастические черты, так как сам процесс игр, их технологическое оснащение, разработки, которые делают ученые Панема, относятся к сфере вымышленного: лекарства, которые мгновенно лечат самые страшные раны, полная регенерация кожи, персонажи, которые всегда выглядят на 20 и т.д.

Главная героиня, Китнисс Эвердин, случайно становится участницей игр, для того, чтобы спасти свою младшую сестру от гибели. Рано повзрослевшая из-за смерти отца, она вызывается добровольцем и это запускает механизм надежды и пути к восстанию, о котором Китнисс даже не подозревала в начале: «Дальше происходит невероятное – то, чего я и представить себе не могла, зная, как совершенно я безразлична дистрикту. С той самой минуты, когда я встала на место Прим, что-то изменилось – я обрела ценность. И вот сначала

один, потом другой, а потом почти все подносят к губам три средних пальца левой руки и протягивают ее в мою сторону. Этот древний жест существует только в нашем дистрикте и используется очень редко; иногда его можно увидеть на похоронах. Он означает признательность и восхищение, им прощаются с тем, кого любят» [4]; «– Кто подал идею держаться за руки? – интересуется Хеймитч. – Цинна, – отвечает Порция. – Здорово придумано. Есть что-то бунтарское, но в меру. Бунтарское? Мне это не приходило в голову. Потом я вспоминаю других трибутов, как они стояли каждый сам по себе, не касаясь и не желая замечать друг друга, будто Игры уже начались, и понимаю, что хотел сказать Хеймитч. Наши дружески соединенные руки выделяли нас не меньше, чем горящие одежды» [4].

Китнисс весьма своенравна и хоть она об этом не думает, некоторые ее необдуманные действия в последующем будут восприниматься правительством как бунтарские. Лишь во время игр к ней приходит осознание того, что она хочет показать Капитолию свою независимость. Это происходит после смерти ее союзницы, 12-летней Руты: «Вспомнились слова Пита, которые он произнес тогда, на крыше: «Я только... хочу как-то показать Капитолию, что не принадлежу ему. Что я больше чем пешка в их Играх. Хочу обвинить и посрамить их, заставить их понять: что бы они ни делали с нами, что бы ни принуждали делать нас, мы не принадлежим им без остатка» [4].

Поворотным моментом всех игр становится ситуация, когда правило о возможности двух победителей из одного дистрикта отменяют и Китнисс с Питтом (ее союзником) должны друг друга убить, но вместо этого у Китнисс рождается другая идея: сделать вид, что они отравятся ядовитыми ягодами: «Я не слушаю: в голове, как птица в клетке, бьются его предыдущие слова. Им нужен один победитель. Да, им нужен победитель. Без победителя все их хитроумные планы и все Игры теряют смысл. Капитолий останется в дураках, и виноваты будут распорядители. Возможно, их даже убьют, медленно и мучительно, и казнь покажут на всю страну. Мы с Питом должны погибнуть оба, или... они должны думать, что мы погибнем... Непослушными пальцами я нащупываю и отвязываю кожаный мешочек у себя на поясе» [4].

С этого момента Китнисс становится символом неповиновения в глазах других, чего не могут допустить власти Панема: «На сцену выходит сам президент Сноу, следом за ним маленькая девочка несет на подушке корону. Корона только одна; толпа недоумевает – на чью голову он ее возложит? – но президент берет ее и, повернув, разделяет на две половинки. Одну он с улыбкой надевает на голову Пита. Повернувшись ко мне, Сноу все еще улыбается, но колючий взгляд прожигает меня ненавистью. Взгляд змеи. Хотя мы оба собирались есть ягоды, основная вина лежит на мне. Я – зачинщица. И накажут меня» [4]. И именно это инакомыслие наделяет ее героическими чертами, которым сопереживает читатель, которые характерны для антигероя в антиутопическом произведении.

Таким образом, проанализировав роман «Голодные игры», мы четко видим жанровые особенности антиутопии: изображение будущего, наличие всевластного государства, антигуманного общества. Социальные противоречия показаны в гиперболизированном виде, и при этом автор использует понятные и знакомые читателю-американцу названия (Капитолий), чтобы сделать повествование более правдоподобным и подчеркнуть, что тот мир, который описывается в романе, приходит на смену сегодняшней реальности. А в изображении государства после катастрофы (постапокалиптический мир), которое обладает невероятным техническим оснащением и почти безграничными медицинскими возможностями, мы обнаруживаем черты научной фантастики, что позволяет нам говорить о том, что автору удалось синтезировать два этих жанра в своем романе.

Список литературы

1) Долгина Е.С. Проблема дефиниций «утопия» и «научная фантастика» в историческом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. 2012. №6. С. 32-33.

- 2) Дыров А.А. Идентичные признаки обществ утопии и антиутопии на материале утопических и антиутопических литературных произведений // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010. №3. С.69-72.
- 3) Дыров А.А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. №20. С.11-14.
- 4) Коллинз С. Голодные игры. АСТ, Астрель, 2010. 384 с.
- 5) Степанов С.А. Science fiction и научная фантастика: сходство и различие // Язык и текст: структура, дискурс, перевод. 2015. С.158-165.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АНТИУТОПИЧЕСКИХ И ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В РОМАНЕ Д.КОУПЛЕНДА «ПОКА ПОДРУЖКА В КОМЕ»

Ускова В.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: v1.l.ka137@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматривается роман Д.Коупленда "Пока подружка в коме", в котором создается образ будущего, приводящего к апокалипсису. В статье выявляются основные черты антиутопии, а именно: мотив предупреждения, конфликт между человеком и обществом, власть СМИ, одинаковость, а также проводится параллель с постапокалиптической и научно-фантастической литературой.

Ключевые слова: *антиутопия, постапокалиптическая литература, научная фантастика, взрыв информации, взрыв свободы, мотив предупреждения, образ комы, фантастическая гипербола.*

Введение. Дуглас Коупленд – современный канадский писатель, чьи романы соединяют в себе высокую и низкую культуру, религию и современные технологии. В них автор пытается выявить те изменения в существовании человека, которые произошли под влиянием эпохи. Главной темой творчества Дугласа Коупленда является тема поколения, но, создавая этот образ, автор использует различные художественные средства и подходы. Так, в произведениях писателя мы нередко можем встретить элементы фантастики, которые часто дополняются антиутопическими и постапокалиптическими тенденциями.

На сегодняшний день жанры антиутопии и постапокалиптики становятся все более популярными. Многие авторы, будучи недовольными развитием и образом жизни современного общества, пытаются нарисовать образ того будущего, к которому, по их мнению, неизбежно идет человечество, а потому анализ подобных произведений представляется особенно важным. Таким образом, можно утверждать, что данное исследование является актуальным на сегодняшний день.

Анализируя критические статьи по роману «Пока подружка в коме», можно отметить, что это произведение очень мало исследовано в литературоведении. Имеющаяся критика преимущественно состоит из обзоров и рецензий зарубежных авторов, в которых рассматривается только общее содержание романа и представляется его общая идея [1]. Российские же авторы обошли произведение стороной: мы можем встретить лишь редкие упоминания о нем в обзорных статьях [2,3]. Данная работа предполагает подробный анализ романа и выявление антиутопических тенденций в произведении «Пока подружка в коме», в чем и заключается ее новизна.

Основная часть. Прежде всего, необходимо отметить, что основным конфликтом в антиутопии является конфликт между человеком и обществом. Этот конфликт мы можем наблюдать уже в ранних произведениях Д.Коупленда, но наиболее ярко он проявляется в романе «Пока подружка в коме». Здесь мы видим, что общество не позволяет героям вписаться в систему, не потеряв себя и свой внутренний мир. Можно сказать, что оно диктует им правила жизни, навязывая свои моральные ценности: страсть к ненужным вещам, любовь к деньгам, ненавистную бесполезную работу, которая должна занимать всю жизнь целиком, отчего героям и приходится надевать маски. Эту мысль ярко отражает цитата: «Все они [друзья] готовились надеть на себя какой-нибудь образ: модный европейский имидж; Озлобленная Зловредная Тварь; личина простачка. После нескольких лет упорных тренировок они добились своего, как-то вдруг стали этими персонажами» [4]. В начале романа мы видим юных восторженных подростков, которые мечтают о счастливом светлом

будущем, но мир, в котором они живут, не позволил их мечтам осуществиться: герои не только не нашли свой путь, но стали пустыми и «бессмысленными». Кроме того, они практически перестали контактировать друг с другом, их мало интересует жизнь бывших друзей, они заняты лишь собой, одиночество насквозь пронизывает жизнь каждого. Кажется, что герои остаются один на один с обществом и его законами. Примечательно, что лежащую в коме Карен продолжали навещать в больнице лишь ее отец и бой-френд Ричард.

Более того, герои потеряли свою идентичность, став лишь частью серой массы, что также чаще всего происходит и в антиутопии. При этом мы видим тотальную «одинаковость», полное отсутствие индивидуальности у героев. Так, например, Карен, Венди и Памела называли себя «Ангелами Чарли» в честь популярного в 1976-1981 годах сериала и стремились создать себе соответствующий образ, однако при этом Ричард замечает: «Но в те годы такое прозвище закреплялось чуть ли не за каждой троицей девчонок-подружек» [4]. Помимо главных героев, мы также видим их знакомых, одноклассников, соседей, и все они ведут одинаковый образ жизни: подростков занимают всевозможные пустые развлечения, такие как просмотр телевизора, беспорядочные отношения с противоположным полом, вечеринки с алкоголем и наркотиками. Автор так описывает одну из вечеринок, которая является отражением образа жизни подростков в целом: «Гости, нетвердо стоящие на ногах, заставляли несчастный аппарат играть на полную громкость, а сами, впав в неистовство, хлебали пиво <...>. Спальня была превращена в курилку, обительницы которой примеряли чьи-то шелковые блузки, пробовали оранжевую губную помаду и бесконечно причесывались. Некоторые, перебравшись на кухню, прямо на столешнице делили дурь фамильным серебром» [4].

Однако автор с первых же страниц показывает нам то будущее, которое может стать последствием подобного образа жизни, что также сближает роман с антиутопией. Сначала автор описывает сон Карен, который был словно видением из будущего. Можно сказать, что он является неким предзнаменованием. Карен говорит: «Тогда, наверное, это даже не видение из будущего, а какое-то...предупреждение, что-то вроде пародии на рождественское гадание» [4]. Будущее во сне героини совсем не привлекательно: оно темное и пустое, что подтверждают ее слова: «Будущее – не такое уж хорошее место. <...> Я видела нас <...> все стали старше <...> но «смысл» исчез. А мы этого даже не заметили. Мы сами стали бессмысленными» [4]. Люди во сне Карен стали грязными, неопрятными, более «электронными», словно механические машины, а глаза главных героев были пустыми, холодными и бесчувственными, что свидетельствует о так называемом «взрыве автоматизации» [5]: мир наполняется бездушными механизмами (компьютерной техникой, автоматами, машинами), которые постепенно начинают вытеснять и истинные чувства людей, отчего героиней овладевает страх. Она делится со своим спутником: «Знаешь, чего мне хочется, – уснуть лет на тысячу, чтобы никогда не увидеть наяву такого будущего» [4].

Кроме того, автор предупреждает о последствиях «взрыва информации» [5]. Власть СМИ увеличивается: масс-медиа не только влияют на героев в таких вопросах, как «что носить» и «как себя вести», но и пытаются полностью формировать образ их мыслей, провоцируя определенные реакции. Так, например, ведущая Глория при съемке интервью Карен для телевизионной передачи, расспрашивая героиню о ее семнадцатилетней коме и ждавших ее друзьях, всеми способами пытается добавить драматизма и надрыва в будущее видео. Она эмоционально давит на героиню, упоминая трогательную верность ее возлюбленного Ричарда, в результате чего на глаза Карен наворачиваются слезы. Автор так описывает сцену: «Она все-таки угодила в слезливую ловушку, умело расставленную Глорией <...> Глория с трудом прячет вздох облегчения. Уж она-то понимает, что этот кадр будет убийным» [4]. Здесь мы видим, что представители СМИ влияют не только непосредственно на тех людей, с которыми контактируют, но также, создавая видимость некой красивой жизни с помощью определенных эффектов и сцен, формируют необходимые им эмоции у телезрителей, тем самым «зомбируя» их.

Более того, власть СМИ проявляется во все большей «зависимости» героев от различных телепередач, модных журналов, видеокассет с фильмами, которые занимают все их свободное время. Так, можно сказать, что после «конца света» герои живут от просмотра одного фильма до просмотра другого.

В романе также отражены последствия «взрыва свободы» [5]. Мы можем наблюдать, как традиционные нравы разрушаются, а секс становится открытым и доступным, отчего герои погружаются в беспорядочные половые связи, не придавая им никакого значения.

Постепенно «взрыв свободы» только увеличивается. Так, для Памелы секс становится практически частью ее профессии. Наивысшей свободы достигает, пожалуй, младшее поколение. Ярким примером может служить образ жизни дочери Карен и Ричарда Меган. Ее подруга так описывает ее поведение в своем дневнике: «Ни за что не подумаешь, что этот «цветуечек» переспал с Уорреном и с Brentом ЗА ОДИН ВЕЧЕР в прошлом году на празднике в Бернсайд-парк» [4]. Проанализировав эти детали, мы можем сказать, что все это ведет к девальвации культурных ценностей и потери духовного начала (что также характерно и для антиутопии). Это можно подтвердить словами Джаред: «Не казалось ли тебе время от времени, что идеалы и ценности, которые ты впитал с молоком матери, вдруг поистерлись, поизносились и грозят развалиться, как старые башмаки? [4].

Показателен и образ комы, в которую впала Карен. С одной стороны, это символ духовной смерти. Люди словно заснули: перестали думать о чем-то важном, искать себя, потеряли некий внутренний ориентир. Например, друзья Карен в юности строили множество планов на будущее, мечтали обрести свое предназначение, однако в итоге Гамильтон нашел себя в «вещизме»: все его стремления связаны с покупкой новой мебели для своей квартиры; жизнь Памелы составили наркотики и беспорядочный секс, а Ричард оказался на грани алкоголизма.

С другой стороны, образ комы создает контраст между прошлым и будущим, таким образом показывая нам истинное положение вещей: Карен оказалась в таком положении именно в юности – тогда, когда мечты начинали формироваться, – а проснулась в жестокой реальности, когда ее друзья опустили руки, стали пустыми и никчемными, потеряли смысл жизни, так и не сумев обрести свое предназначение. При этом Карен – единственная, кто способна увидеть разницу между прошлым и настоящим, что стало возможным только благодаря коме. Ричард замечает: «Она сохранила нам едва уловимый аромат уже ушедшей эпохи, она неустанно напоминала о том, что жестокость, грубость и крайности современности – это не то, каким мир должен быть» [4]. Однако остальные герои настолько привыкли к своему существованию, что не замечают перемен, которые произошли в них самих и в окружающем мире, отчего и не пытаются изменить свою жизнь.

Автор также использует прием фантастической гиперболы. Можно сказать, что он, доводя образы до абсурда, не только представляет нам антиутопическую картину мира, но и доводит ее до логического завершения, в результате чего мы можем увидеть в романе и черты научно-фантастической и постапокалиптической литературы. Видение героини перерастает в предсказание конца света – итога, к которому придет человечество, если не справится с бесцельностью своего существования. Символично, что своеобразный «конец света» происходит сначала в духовном плане: люди теряют себя и свой смысл жизни, как уже было сказано выше; а затем мы видим конец света и в физическом плане: мир рушится, люди погибают в магазинах, машинах, на рабочих местах, вокруг остается лишь хаос. Интересно, что смерть к людям приходит в виде сна, символизируя таким образом ту духовную спячку, в которой они находились.

Однако автор не останавливает на этом повествование, и перед нами предстает постапокалиптическая картина мира. Земля становится безмолвной: не остается ни шума машин, ни голосов, ни музыки. Дороги заполнены наполовину ржавыми машинами, кругом лежат скелеты. Дома рушатся, супермаркеты населены различными животными и насекомыми, а атмосфера загрязнена отходами, которые выбрасывают продолжающие работать реакторы и заводы; повсюду радиация, от которой деревья становятся

коричневыми. У большинства продуктов и лекарств заканчивается срок годности. Меган так описывает мир постапокалипсиса: «Смотри: каждый день – будто воскресенье. Ничего нигде не происходит. Ну, кино смотрим по видеку. Книжки иногда читаем. Еду готовим – из консервов да из коробок. Свежего ничего. Телефон не звонит. Ничего, ничегошеньки не происходит. Почты нет. Небо все провоняло какой-то гадостью» [4]. Примечательно, что в речи каждого героя чувствуется тоска и безнадежность.

Тем не менее, после катастрофы духовный «конец света» продолжается и углубляется: оставшиеся в живых герои – друзья Карен и ее дочь Меган – добывают себе видеокассеты и видеоигры, проводя время еще более бессмысленно, чем прежде. Джаред так описывает их образ жизни спустя год после катастрофы: «Никчемные мешки с дерьмом, они сбились в кучу у камина в доме Карен, смотрят очередную пачку видеокассет. По всей комнате валяются коробки из-под салфеток и маргарина, набитые алмазами, рубинами, золотом: слитки и украшения – все подряд. Пародия на богатство, на благосостояние. Чем они занимаются между фильмами? Устраивают «финансовые войны», а именно – швыряют друг в друга золотые круггерранды, большие рубины и тысячедолларовые купюры» [4]. Примечательно, что герои по-прежнему не понимают причин конца света и своей частичной виновности в нем.

Понимание к героям приходит только лишь после появления Джареда, призрака их умершего друга. Он предстает как некий посланник свыше. Только Джаред видит, как героям нужно изменить свое поведение, чтобы обрести смысл жизни и сделать ее наполненной. Из его уст звучит призыв: «Спрашивайте обо всем, что не укладывается в омертвевшие, бездушные формулы. Спрашивайте: Когда мы стали людьми и перестали при этом быть теми, кем были до этого? Спрашивайте: Что именно изменило нас в корне, что именно сделало нас людьми? <...> Спрашивайте: Став людьми, что мы должны делать теперь, что бы стать тем или чем, во что нам предназначено обратиться на следующем этапе?» [4]. Таким образом, автор показывает, что изменить жизнь можно лишь постоянным поиском истины, обращением к своему внутреннему «я». Он будто предупреждает, что спасение человечества лежит в полном его перерождении. Это подтверждают слова Джареда: «... не поещала ли тебя мысль, что нужно в корне изменить всю свою жизнь и что единственный способ добиться этого – умереть и родиться заново, начать с чистого листа?» [4]. Перерождение заключается в полном перевороте уклада жизни, и герои романа являются ярким примером этого. Джаред говорит: «В той жизни у вас не было цели, ради которой стоило бы жить. Теперь она появилась. <...> Идите, освобождайте землю под новую культуру» [4]. Примечательно, что героям грозит возвращение в их прежний, уже разрушенный мир, если они перестанут задавать вопросы и искать свой путь.

Заключение. Итак, проанализировав роман «Пока подружка в коме», мы выявили несколько характерных антиутопических тенденций, которые прослеживаются в произведении.

Во-первых, на протяжении всего романа мы можем видеть конфликт между человеком и обществом. Несмотря на то, что сам конфликт является скрытым, его последствия ярко отражены в романе: индивидуальным личностям нет места в этом обществе, оно стремится диктовать им свои правила, не позволяя никому отличаться от некоего стандарта, принятого в нем. Это ведет к потере человеком своего внутреннего «я» и, как следствие, своего пути в жизни, отчего практически у всех героев возникает неудовлетворенность жизнью. Можно сказать, что традиционная тема тоталитарного общества трансформируется: люди становятся не рабами государства, а рабами самих себя и того общества, в котором они живут.

Во-вторых, мы видим отсутствие индивидуальности человека, тотальную «одинаковость», что также является последствием конфликта между человеком и обществом.

В-третьих, роман пронизан мотивом предупреждения. Автор рисует картину ближайшего будущего, при этом, предупреждая о возможных последствиях «взрыва автоматизации», «взрыва информации» и «взрыва свободы», которые в конечном итоге ведут к девальвации культурных ценностей, обесцениванию человека и превращению его в бездушную

механическую машину, способную только бездумно развлекаться и работать, лишь обеспечивая себе пропитание и не стремясь к высоким ценностям и идеалам.

Кроме того, автор использует прием фантастической гиперболы для создания яркого образа будущего, что также характерно для антиутопии.

При этом можно сказать, что автор не только создает традиционный мир антиутопии, но и расширяет его, изображая постапокалиптическую картину, в которую перерастает мотив предупреждения. Мы видим своеобразную кульминацию антиутопии: каждая черта достигает своей высшей точки. Герои становятся предельно бесполезными, предельно бессмысленными и абсолютно пустыми, что довершает созданный автором образ.

Благодарность. Выражаю особую благодарность своему научному руководителю – Вере Борисовне Шаминой, которая оказывала помощь при подготовке данной статьи.

Список литературы

- 1) Интернет-ресурс: Чаплинский Д. From X to A: Douglas Coupland Primer: обзорная статья по творчеству Дугласа Коупленда. <http://www.litreactor.com/columns/from-x-to-a-a-douglas-coupland-primer.html> (Дата обращения: 8.10.15).
- 2) Интернет-ресурс: Долин А. «Книжечки. Дуглас Коупленд, Пока подружка в коме, Симпозиум, Санкт-Петербург, 2002». <http://bravo.echo.msk.ru/programs/books/3088/> (Дата обращения: 8.10.15).
- 3) Интернет-ресурс: Рот Ф. «У книжной витрины» / Журнальный зал <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/3/vitrina-pr.html> (Дата обращения: 8.10.15).
- 4) Коупленд Д. Пока подружка в коме. М.: Астрель, 2012. 381 с.
- 5) Интернет-ресурс: Брандис Е., Дмитриевский В. «Тема «предупреждения» в научной фантастике». http://www.fandom.ru/about_fan/br_dm_12.htm (Дата обращения: 8.10.15).
- 6) Интернет-ресурс: Тузовский И.Д. «Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий» http://ec-dejavu.net/images/zip_archives/I.D.Tuzovsky_Futurology.pdf (Дата обращения: 8.10.15).
- 7) Интернет-ресурс: Геворкян Э. «Чем вымощена дорога в рай?» http://www.fandom.ru/about_fan/gevorkyan_2.htm (Дата обращения: 8.10.15).

ТЛЕН, УКБАР, ТРЕТИЙ МИР: РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ ФАНТАСТИКА

Кубашева Г.И.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: gikubasheva@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье ставится задача рассмотреть новеллу «Тлен, Укбар, Третий мир» Х. Л. Борхеса с точки зрения ее жанровой принадлежности. В качестве аспекта для анализа рассматривается соотношение научной фантастики и мифического мировосприятия. Проанализированы особенности жанра научной фантастики. Рассмотрены истоки данного жанра и выявлена специфика научной фантастики Борхеса. На основе проведенного исследования автор предлагает рассматривать прозу Борхеса как синтез мифопоэтической традиции и научных фактов. В качестве заключения подводится итог, согласно которому доминирующим началом у Борхеса является мифопоэтическая традиция.

Ключевые слова: *научная фантастика, магический реализм, научный факт, рациональное постижение мира, мифопоэтическая традиция.*

Введение. Хорхе Луис Борхес – великий аргентинский писатель XX века. Сегодня мы не можем себе представить испанскую литературу, и в частности, испанскую научную фантастику без его творчества, ибо он оставил в ней яркий след. Изучение научно – фантастической прозы Борхеса в западной критике началось с 1954 года, когда увидела свет книга Адольфо Приета «Борхес и новое поколение». Также широкой известностью пользуются такие исследователи творчества Борхеса, как Анхель Флорес («Magical Realism in Spanish American Fiction») и Алисия Хурадо («Genio y Figura de Jorge Luis Borges»). Обращает на себя внимание, что при всех различиях в подходах критики неизменно отмечают необычную двойственную манеру изложения и загадочность в развитии сюжета.

Интерес к научно-фантастичной прозе Борхеса напрямую связан с понятием магического реализма, уже вошедшего в научный обиход к тому времени. Магический реализм – течение в латиноамериканской литературе XX века. Его основными художественными принципами являются интерес к мифологии, магии, а также первобытному мышлению. Важно отметить, что Борхес не является писателем–фантастом в смысле приверженности писателя к этой жанровой разновидности художественной литературы. Однако в силу специфики магического реализма почти во всех его новеллах и повестях фантастическое очень тесно переплетается с реальностью.

Таким образом, целью данной работы является анализ новеллы Борхеса «Тлен, Укбар, Третий мир» с точки зрения ее жанровой принадлежности. На данном этапе исследования представляется целесообразным проанализировать такую особенность текста, как соотношение научного факта и мифического мировосприятия. Эта особенность структуры прозы Борхеса уже отмечена и отечественной, и зарубежной критикой. И с точки зрения большинства исследователей, этот художественный прием генетически восходит к истокам магического реализма. Нам же показалось интересным найти ту грань, которая отделяет магический реализм Борхеса от собственно научной фантастики.

Основная часть. Традиционная испанская литература включает в себя научно-фантастическую прозу Латинской Америки, которая в последние десятилетия покорила мир. Она основывается на символично-фантастической традиции, восходящей к мифологической картине мира. В научно-фантастической прозе преобладает вымысел и тайна, подкрепленная научными фактами.

Обратимся к истокам этой жанровой разновидности. В середине II века н. э. древнегреческим писателем Лукианом Самосатским была написана повесть о путешествии

на Луну. Во вступлении к своей "Правдивой истории" автор предупреждал: "Я буду писать о том, чего не видел, не испытал и ни от кого не слышал, к тому же о том, чего не только на деле нет, но быть не может. Вследствие этого не следует верить ни одному из следующих приключений"[1].

Термин «научная фантастика» обозначает разновидность фантастической литературы, проникнутой материалистическим взглядом на реальность и основанной на представлении о всемогущей науке и ее способности разрешить тайны нашей Вселенной. Американский писатель Хьюго Гернсбек, который одним из первых начал использовать термин «science fiction», характеризует его так: «Под научной фантастикой я понимаю романтические истории, переплетающиеся с научными фактами и пророческим видением» [2]. Исследователь А. Ф. Бритников считает, что научная фантастика является разновидностью современной мифологии [3]. Он уверен в тесной связи между научной фантастикой, фольклором и мифологией. По мнению Цветкова Е.В., научная фантастика, как и наука, является культурно-историческим феноменом и предсказывает вероятность каких-либо событий. Корни данного феномена уходят в мифологическое сознание народов мира, религиозные и философские учения [7].

Г. Л. Олди условно делит научно-фантастические произведения на естественно-научные и гуманитарно-научные. К первым относится введение в сюжет произведения гипотетических последствий новых изобретений и законов природы. Ко вторым – введение допущений в области социологии, истории, психологии, этики, религии и даже филологии. Таким образом, создаются произведения социальной фантастики, утопии и антиутопии. При этом в одном произведении может сочетаться несколько видов допущений одновременно [4].

Краткий обзор по теории вопроса позволяет сделать вывод, что, так или иначе, все определения научной фантастики сводятся, с одной стороны, к рациональному постижению мира, с другой – к мифопоэтической традиции, основанной на преодолении коллективных страхов и чаяний. Различия, с нашей точки зрения, состоят в степени доминирования одной или другой составляющей.

Главный герой новеллы «Тлен, Укбар, Третий мир» (под ним «скрывается» сам Борхес) обнаруживает упоминание о загадочной стране под названием Укбар (Тлен) и пытается отыскать о ней более подробные сведения, но понимает, что мир Укбара от начала и до конца вымышлен, так как нет никаких достоверных источников, подтверждающих существование Тлена. Спустя несколько месяцев, он натывается на книгу, в которой поясняется логически устроенная суть Укбара, его законы. Далее рассказчик сравнивает литературу, философию, язык, геометрию Тлена и нашего реального мира. Отмечается, что народы новой планеты по природе своей идеалисты. «Их язык, и производные от языка – религия, литература, метафизика – предполагают исходный идеализм», «...в литературе данного полушария царят предметы идеальные, возникающие и исчезающие по требованию поэтического замысла» [5]. Очарованное стройностью этого нового мира, человечество начинает интересоваться Тленом и менять уже существующий мир, вследствие чего произошли изменения во многих науках реального мира. Коллективное мировосприятие доминирует и стремится к упорядоченности, к идеальному миру. Люди мечтают о едином целом, объединяющем в себе все сущее и образующее идеальный мир. Истоки данного явления обнаруживаются еще в мифологии.

Несмотря на то, что рассказчик понимает вымышленность Укбара, он подводит нас к вопросу, так ли бессмыслен замысел группы ученых создать искусственный мир. Ведь он начал кардинально влиять на мир реальный. К концу новеллы в голосе рассказчика восхищение новым миром сменяется страхом: «Контакты с Тленом и привычка к нему разложили наш мир», «...тогда исчезнут с нашей планеты языки. Мир станет Тленом» [5].

Итак, одной из главных тем новеллы является влияние идей на физический мир. Например, благодаря силе воображения, в реальный мир проникали предметы Тлена. Или такое явление как «хрениры» Тлена, которые возникают, когда несколько людей одновременно находят один и тот же потерянный предмет в различных местах.

Таким образом, новеллу можно причислить к антиутопиям, недаром автор называет Тлен "прекрасным новым миром" (Brave new world) – таково заглавие знаменитого в 30-40-е годы романа-антиутопии Олдоса Хаксли, изображающего бездушное общество будущего.

Что касается соотношения научного факта и мифического мировосприятия в этой новелле, то обозначить четкую грань между ними оказывается невозможно. С одной стороны, наблюдается отсутствие доказательств существования Тлена в энциклопедиях, с другой - в реальном мире появляются предметы Нового мира.

«Мистификатор Борхес написал псевдодокументальную мистификацию о мистификации, что вполне в его стиле, учитывая любовь Борхеса к головоломкам, лабиринтам и философии» [6], – считает писатель Евгений Немец. И действительно, известно, что установка на неоднозначность, неполную достоверность – художественный принцип Борхеса. Ведь досказать, исчерпать мир одним словом, по мысли писателя, невозможно.

Заключение. Подводя итог, необходимо отметить, что данная новелла является гуманитарно-научным произведением, благодаря допущению в сюжет исторических и философских фактов. Здесь, с одной стороны, показано рациональное постижение мира (отсутствие каких-либо данных о Тлене в энциклопедиях и других источниках), а с другой - в сюжет включена мифопоэтическая традиция, связанная с магическим реализмом (появление на свет нового мира Тлена, мистические проникновения в наш мир предметов Тлена). На основании анализа можно сделать вывод, что в произведении доминирует мифопоэтическая традиция («...я держал в руках обширный раздел со всей историей целой неведомой планеты, с ее архитектурой и распрями, со страхами ее мифологии и звуками ее языков, с ее богословскими и метафизическими контroversиями» [9]). Более того, автор уверен в продолжении существования Тлена, и даже его преобладании над уже существующим нашим миром.

Прозу Борхеса, на первый взгляд, нельзя причислить к жанру научной фантастики. Но, вникнув в суть его новелл, можно удостовериться в их причастности к этому виду литературы. Писатель сочетает художественные средства магического реализма и возможности научной фантастики.

Список литературы

- 1) Лукиан. Собрание сочинений в 2-х томах, т. II, М.: Альфа-пресс. 1935, С.166.
- 2) Hugo Gernsback Science fiction // Amazing Stories.1926. V.45, P.20-21.
- 3) Бритников А.Ф.. Отечественная научно-фантастическая литература. Некоторые проблемы истории и теории жанра. Книга вторая.1991, С.135.
- 4) Олди Г.Л.. «Фантастическое допущение» – Журнал «Мир Фантастики» 2012. С.105
- 5) Борхес Х.Л. Тлен, Укбар, Третий мир, М.: «Рипол Классик», 2003. Перевод: Б. Дубин. С.105.
- 6) Интернет-ресурс: Необязательные размышления на тему Orbis Tertius. <http://www.desertart.ru/litcoment.php?id=59> (Дата обращения 01.10.2015).
- 7) Интернет-ресурс: Цветков Евгений Викторович Научная фантастика и научное предвидение. Вестник федерального Северного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008 год. <http://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-fantastika-i-nauchnoe-predvidenie> (Дата обращения 05.10.2015).

«EXTASY RAVE» КОНСТАНЦИИ ДЕННИГ КАК ДРАМА-АНТИУТОПИЯ»

Латифова Г.Н.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: gulnaz.sadykova.93@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье ставится задача выявить черты драмы-антиутопии в пьесе «Extasy Rave» австрийского драматурга Констанция Денниг. Автор проецирует в будущее один из актуальных биоэтических вопросов современного общества – проблему эвтаназии.

Ключевые слова: драма, антиутопия, эвтаназия, биоэтика, Констанция Денниг.

Введение. Констанция Денниг занимает видное место в ряду современных немецкоязычных драматургов. Будучи по основной своей специальности психиатром и невропатологом, она добилась значительных успехов и в области литературы и театра, являясь одновременно прозаиком, драматургом, театральным режиссёром и продюсером многочисленных театральных проектов. Денниг родилась в 1954 году в австрийском городе Линце, расположенном на обоих берегах Дуная. С 1972 по 1977 год она изучала медицину, психиатрию и неврологию в Венском университете, затем защитила диссертацию. С 1987 по настоящее время живёт в Граце, работает практикующим врачом-психиатром, при этом совмещает свою профессиональную деятельность с написанием романов, сценариев и пьес, в которых она обращается к важнейшим философско-нравственным проблемам современного общества, к его болевым точкам, зачастую лежащим в плоскости биоэтики.

В 2003 году К.Денниг успешно дебютировала со своей пьесой «Exstasy Rave», посвященной проблеме эвтаназии, ставшей в последние годы предметом ожесточенных общественных дебатов. В своей пьесе драматург предлагает собственное видение этого вопроса.

К.Денниг представляет нам антиутопическую картину недалекого будущего, в котором исчезает всякий трепет перед человеческой жизнью и смертью. Действие происходит в Соединенных Демократических Штатах в 2034г. - в то время, когда возраст более чем 50% населения, действительно, превысит 60 лет. Молодое поколение не желает обеспечивать многочисленных стариков, и, исходя из этого, государство вводит новый закон, в котором говорится, что каждый, достигший 75 лет, обязан проходить тест на сохранность интеллектуальных способностей. От результатов теста зависит, оставаться ли им в живых или освободить общество от бремени содержания ненужных обществу стариков. Государством создана циничная программа регулирования возрастной структуры населения.

Основная часть. Денниг показывает крупным планом пятерых героев старше восьмидесяти лет. Это юрист, доктор Антон Лезяк, магистр истории и германистики Ева Пилингер, пожарник и охотник Эрнест Бранд, игравшая на виолончели в нижеавстрийском камерном оркестре Гертруда Мурауер, ныне страдающая болезнью Паркинсона, и домохозяйка Михаела Примшитц, бывший член общества активных защитников животных.

Эрнст Брант, будучи страстным охотником, ставит человеческое общество в один ряд с животным миром, где господствует закон естественного отбора. По поводу «Rave» он говорит, что все люди, достигшие определенного возраста и вследствие этого психического расстройства, подлежат уничтожению, но при этом как охотник он предпочитает отстрел. Он уверен в своей жизнеспособности и не собирается умирать.

Недалекая домохозяйка Михаела Примшиц признаётся, что тоже не хочет умирать. Даже в такой судьбоносный момент проявляется её мещанская сущность: «Вообще-то мне неохота

ещё умирать...А на «Rave» я, по крайней мере, буду в опьянении, а не мои родственнички... на мои же денежки. За все же государство платит: шампанское, закуски, музыка. А «звёзды», чья очередь тоже подошла, петь должны. Тут я могу, например, даже с Хансиком Хинтерзеером познакомиться. Я его всегда так любила. Кто знает, может, я ему понравлюсь!...» [2].

Доктор Антон Лезяк, как выясняется по ходу пьесы, является создателем теста, в своё время он изобрёл ту самую роковую программу «Rzfz 2», которая в конечном итоге решила и его дальнейшую судьбу. Мечты юного романтика, который хотел сделать мир лучше, привели к медленному моральному разложению общества. Сам герой стал жертвой собственного детища. На примере Антона, страдающего от чувства вины, Денниг рассматривает вопрос об ответственности учёного, ставший столь актуальным в 20 веке и не утративший своей остроты в наши дни.

Ева Пиллингер – филолог. В юности она и Антон Лезяк любили друг друга. Но если в молодости Антон так сильно хотел изменить мир, что ради своей цели расстался с любимой женщиной, то теперь он готов искупить свою вину и перед Евой, и перед обществом, которому вместо счастья и благополучия подарил вечеринку «Exstasy». Он намеренно «заваливает» тест, наказывая самого себя.

У каждого из стариков своя история жизни. Связаны они друг с другом общей ситуацией напряженного ожидания результатов теста. Действие разыгрывается в комнате, где три женщины и двое мужчин со страхом и трепетом ждут, прошли ли они тест, позволено ли им будет жить дальше или общество решит избавиться от них при помощи вечеринки «Rave», на которой под звуки прекрасной музыки им будет предложено усыпляющее шампанское.

Критика антиутопического общества в пьесе Денниг "Extasy rave" слагается из нескольких составляющих:

- Дискредитация главных ценностей в обществе будущего, среди которых уважение к старости, к человеческой жизни, любовь. Цинизм. Пренебрежение к человеческому достоинству.

- Сходство общества будущего с нацистским государством, в котором эвтаназия используется для уничтожения «нежизнеспособного материала».

- Невозможность изобрести совершенный механизм подобной «селекции». Гертруда Мурауер, которая прикована к инвалидному креслу, а также отвечавшая наугад Михаела Примшиц, успешно прошли тест. В то же время Эрнст Бранд, вполне еще здоровый и крепкий мужчина, получил отрицательный результат. Кроме того, в подобном обществе открыта широкая возможность для несправедливых манипуляций со стороны людей, наделенных влиянием и властью, например, чиновников, которые могут избежать для себя участи быть подвергнутыми эвтаназии.

- Автор подвергает сатирическому осмеянию и средства массовой информации, поддерживающие систему и наживающиеся на страданиях людей. Всё становится пищей для шоу, и здесь нет никаких морально-нравственных ограничений. Extasy Rave проходит в форме щекочущего нервы телевизионного шоу: перед зрительской аудиторией несчастные кандидаты узнают о результатах теста, по телевидению же транслируется последний праздник смерти. Организована лотерея – телезрители угадывают, кто из кандидатов прошёл, а кто нет. При этом автор пародирует плоские шутки, низкопробные остроты и трюки шоуменов, издевающихся над своими жертвами. В данном контексте они звучат особенно цинично. Так, шоумен Мареш, вытаскивая на сцену полуживую от страха Еву Пиллингер, ерничает и глумится над ней.

. Фантастический финал счастливой семьи Ева и Антона прописан как очередная часть телешоу. Ева Пиллингер спасает Эрнста Бранда, поменявшись с ним местами, а сама возвращается к возлюбленному своей юности Антону Лезяку и беременеет от него в 82 года. Дело в том, что согласно лицемерно-абсурдному закону государства единственным обстоятельством, освобождающим стариков от селекции, является беременность. Пьеса

заканчивается появлением Евы с огромным животом, рука об руку со своим любимым. Счастливо смеясь, она заявляет: «Вот теперь им уж никогда до нас не добраться!»

Заключение. В своей пьесе «Exstasy Rave» Констанция Денниг рисует резко негативную картину возможных последствий эвтаназии, проецируя современную проблему в общество будущего и тем самым создавая драму-антиутопию.

Сюжет пьесы позволяет рассмотреть экономический, социальный и этический аспекты эвтаназии. При этом атмосфера в пьесе решена в трагикомическом ключе, поэтому литературные критики окрестили её как смех сквозь слезы.

Через сюжетно-композиционный ряд и систему образов, и, прежде всего, через образы центральных персонажей, Констанция Денниг показывает, к каким злоупотреблениям может привести легализация эвтаназии. Тем самым автор вносит свой вклад в общественные дебаты по этому важному биоэтическому вопросу.

Список литературы

- 1) Давыдова Е.В. Зарубежная литература: конфликты и поэтика // Уральский филологический вестник. 2014. №5. С.161-166.
- 2) Денниг К. Exstasy Rave // ШАГ – 2. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. С.109-133.
- 3) Интернет-ресурс: Квасницкая М. «Exstasy Rave». Пять минут до маразма http://www.gogol.ru/teatr/stati/__exstasy_rave_pyat_minut_do/ (Дата обращения: 05.03.2015).
- 4) Интернет-ресурс: Новикова Е. Exstasy rave. <http://www.netfest.ru/2011/spect.php?id=20> (Дата обращения: 2.03.2015).
- 5) Интернет-ресурс: Селиванова Е. Ю. Художественное осмысление современных научных открытий в антиутопии начала 21 века. <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-osmyslenie-sovremennyh-nauchnyh-otkrytiy-v-antiutopii-nachala-xxi-veka-na-primere-romana-k-dennig-potselui-klona> (Дата обращения: 10.03.2015).
- 6) Шевченко Е.Н. Пьеса Констанции Денниг «Exstasy Rave» в свете проблем биоэтики // Русская сопоставительная филология. Казань: КГУ, 2009. С.56-63.
- 7) Интернет-ресурс: Constanze Gabriela Luise Dennig – Staub. <http://www.constanzedennig.com/biografie.htm> (Дата обращения: 27.02.2015).
- 8) Интернет-ресурс: Dennig Constanze. http://www.cinestyria.com/450_de/cs_service_details.asp?id=3 (Дата обращения: 27.02.2015).
- 9) Интернет-ресурс: Constanze Dennig. http://www.literaturnetz.at/oberoesterreich/prosa_64/Dennig_Constanze_1223.html (Дата обращения: 28.02.2015).
- 10) Интернет-ресурс: Theatertexte «Exstasy Rave». http://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=thomas_sessler_verlag_wien&wid=7908924&ebex3=3 (Дата обращения: 10.03.2015).

ВСТРЕЧА ЦИВИЛИЗАЦИЙ В РОМАНЕ КУРДА ЛАССВИЦА «НА ДВУХ ПЛАНЕТАХ»

Беларев А.Н.

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а*

e-mail: abelarev@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье предпринят анализ романа «На двух планетах» классика немецкой научной фантастики Курда Лассвица (1848–1910). В центре внимания находится проблема встречи цивилизаций. Будут рассмотрены различные варианты взаимодействия обитателей Марса с землянами: диалог, война, обучение, исследование, любовь.

Ключевые слова: Лассвиц, Марс, «На двух планетах», планета, научная фантастика, Уэллс, земляне, марсиане, Кант, культура.

В последние годы творчество немецкого фантаста Курда Лассвица (1848–1910) вызывает все больший интерес литературоведов. Долгое время традиция немецкой научной фантастики начала XX века (такие имена, как Курд Лассвиц, Пауль Шеербарт, Ханс Доминик) была несправедливо забыта. Объясняется это прежде всего ориентацией самих немецких фантастов после Второй мировой войны на англо-саксонский вариант этого литературного направления. Однако немецкая ветвь научной фантастики и ее история требует пристального внимания. Прежде всего, потому, что в начале века книги немецких фантастов оказали сильное влияние на развитие жанра. Речь идет и о продолжателях традиции литературы Фантастического (разные варианты «готического», гротескного романа), восходящей к романтикам (Эверс, Мейринк, Штробль, Кубин, Перуц), и о создателях космической и научной фантастики («романы о будущем», «планетные романы»). Среди последних Лассвиц занимает особое место. Он стал на грани веков узловой фигурой, соединившей литературные, научные и философские поиски. Лассвиц был историком философии. Достаточно вспомнить его книгу «История атомистики от средневековья до Ньютона», которую, кстати, цитирует Эрнст Кассирер в «Философии символических форм». Лассвиц был знатоком Канта. Кантианская проблематика, вообще имеющая громадное значение для понимания немецкой духовной культуры, у Лассвица занимает важнейшее место. Достаточно сказать, что самоназвание марсиан (совершенных существ, достигших гармонического равновесия свободы и разума, познания и этики) в романе «На двух планетах», – Нумэ – восходит к кантовскому «ноумен» [1]. Кроме того, Лассвиц исследовал творчество немецкого психолога и натурфилософа XIX века Теодора Фехнера. Он написал его биографию и был редактором собрания его сочинений. Фехнер являлся создателем своеобразного варианта космизма. Он развивал идеи панпсихизма, говорил об одушевленности планет.

Лассвиц преподавал в гимназии и серьезно занимался популяризацией научных знаний. Но прежде всего Лассвиц, конечно, был литератором. Все его упомянутые интересы и знания нашли свое воплощение в его стихах, рассказах и романах: новейшие научные идеи, моделирование науки и техники будущего, проблема равновесия технического совершенства (цивилизации) и этического идеала (культуры), пафос воспитания и просвещения.

Роман «На двух планетах» вышел в 1897 году. Произведение имеет большой объем: два тома, около тысячи страниц. К 1930 году было отпечатано уже 70 000 экземпляров романа. Книга была впоследствии переведена на многие языки. Сокращенный русский перевод С. Парнок и Б. Горнунга вышел в 1925 году. Именно в двадцатые годы Лассвиц стал особенно популярен. В этом переводе роман переиздан в России в 2011 году.

В начале романа группа немецких путешественников-аэронавтов (астроном Грунте, естествоиспытатель Зальтнер и директор отдела научного воздухоплавания Торм) достигает Северного полюса. Там они обнаруживают загадочный остров искусственного происхождения. Воздушный шар, пролетая над островом, терпит крушение. Торм пропадает без вести при крушении шара. Остров оказывается марсианской станцией. Марсиане (Martier) спасают полярных исследователей. Роман-путешествие, приключенческий роман «об исследователях» превращается в космический, как говорили в то время, «планетный» роман. Географическое открытие (достижение полюса) неожиданно открывает путь к межпланетному диалогу и космическим путешествиям.

Оказывается, марсиане, технические возможности и разум которых намного превосходят земные, уже давно вступили в эру космических путешествий. Они построили «диабаричные», то есть проницаемые для силы тяготения, космические корабли и основали на полюсах Земли станции-колонии. Марсиане добывают на Земле солнечную энергию и стремятся войти в контакт с передовыми земными странами. Постепенно раскрывается загадка личности организатора полярной экспедиции, Фридриха Элля. Он оказывается полукровкой. Его отцом был астронавт с Марса, потерявший связь со своим кораблем и оставшийся на Земле. Элля снаряжает полярную экспедицию, в душе надеясь найти своих соплеменников.

В дальнейшем действие романа будет действительно разворачиваться на двух планетах: Земле («Ба» по-марсиански) и Марсе («Ну»). Сначала марсианская колонизация носит идеалистический характер. Марсиане стремятся передать землянам (батам, как они их называют) мудрость Марса (Лассвиц сконструировал слово Numenheit из имени марсиан Нумэ и немецкого суффикса «хйт»). В результате досадного недоразумения мирная встреча народов превращается в конфликт. Марсианское общество раскалывается, рождаются две политические партии: сторонников и противников землян (антибатов). Верх берут последние, и марсиане превращают Землю в протекторат, начинают насаждать просвещение принудительно. Земля подчиняется власти марсиан, поскольку оружие инопланетян не оставляет землянам шансов на победу. Антибаты рассматривают землян уже не как равноценных свободных партнеров в межпланетном диалоге, а как примитивных существ, варваров.

Европейские государства и Российская империя сдают Марсу, но в Соединенных Штатах зреет сопротивление. Движение «Лига человечества», девизом которого стала фраза «Марсианская мудрость без марсиан», стремится освободиться от инопланетного господства и объединить силы всего человечества в борьбе с колонизаторами. В конце концов, повстанцам удается построить аналоги воздушных кораблей марсиан и победить их военный флот. Земля обретает независимость. Отношения с Марсом не прерываются, марсиане признают независимость Земли. Начинается эра сотрудничества, основанного на взаимном уважении и диалоге равных. Финальная глава названа «Вселенский мир».

Интерес к Марсу обостряется в последние годы XIX века. С точки зрения литературной истории марсианской темы, 1897 год стал ключевым. Курд Лассвиц в Германии печатает свой роман «На двух планетах», а Герберт Уэллс в Англии публикует свою хронику марсианского вторжения «Война миров».

Прежде всего, следует отметить общие мотивы обеих книг. Как и у Лассвица, марсиане изучают землян еще до прямого контакта. Марсиане у обоих авторов поднялись гораздо выше землян по эволюционной лестнице. Возможности их мозга и техники во много раз превосходят земные. Колоссальные знания позволяют им строить совершенные машины. Военное противостояние обитателям Марса заранее обречено на провал. Контакт с марсианами происходит в современности, в Англии и Германии конца XIX века. Объединяет авторов и тема колонизации как скрытая критика современной политики колонизации (особенно британской). Важно и то, что у обоих романов счастливый финал. Нормальное течение жизни восстанавливается. Принесены большие жертвы, но Земля спасена. Человечество в обоих романах, несмотря на политическую раздробленность, атомарность,

уже видится как единое целое, как планетарное единство, которое вынуждено столкнуться как целое с инопланетным визитом или вторжением и дать ответ или отпор. Но Лассвиц в отличие от Уэллса изображает марсиан как совершенных людей, «высших существ», они в целом обладают антропоморфным обликом. Отличают марсиан от людей белые (у женщин искрящиеся) волосы, огромные гипнотизирующие, «властные» глаза, необычайно высокий лоб. Легкая походка марсиан объясняется ослабленной силой притяжения. Martier у Лассвица не безжалостные захватчики, как у Уэллса, а скорее просветители, культуртрегеры.

Герои Лассвица – это лучшие представители человечества. Они стремятся к высоким целям (научные открытия, примирение цивилизаций, служение Родине, человечеству, народу). Сложные испытания лишь помогают им раскрыть свои лучшие качества: верность, чувство долга и товарищества, ответственность. Гибель марсиан от воздействия земных бактерий у Уэллса – событие неожиданное, непредсказуемое, игра случая. Хотя в данной ситуации слепой случай оказывается на стороне землян. У Лассвица победа землян есть прямое следствие их консолидации, объединения сил и знаний, ощущения единства человечества. Хотя следует уточнить, что победа человечества в романе Уэллса есть случайность «закономерная». Иммунитет людей есть следствие всей эволюционной истории человеческого рода, он оплачен тысячами жизней. Но это бессознательное единство, работа механизмов помимо воли, а не политическое и социальное, волевое и сознательное действие, как у Лассвица.

Следует остановиться на некоторых особенностях взаимодействия цивилизаций Марса и Земли у Лассвица. Он много внимания уделяет поискам общего языка. Лассвиц последовательно моделирует язык марсиан. Читатель запоминает не только странные имена марсиан: Ла, Зе, Ма (женские), Хиль, Ос, Илль (мужские), но и некоторые слова, которые воспринимаются как уникальные понятия: Ба (Земля), Ну (Марс), Нумэ (марсианин), Бат (землянин). Язык марсиан отбросил все случайное, лишнее. Он легко осваивается и обеспечивает быстрое взаимопонимание. Читатель слышит в романе и чужую речь, и перевод. Герои с разных планет вовлечены в общение. Они много говорят, спорят. Они учат язык другой планеты. Марсиане изучают язык эскимосов, первых людей, с которыми они встретились. Элль тайно подбрасывает в корзину воздушного шара составленный им рукописный марсиано-немецкий словарь. Земляне говорят с марсианами сначала на эскимосском. Потом начинают учить соответственно немецкий и язык нумэ. Элль издает книгу о марсианской культуре. Марсиане же переводят человеческую книгу по Всеобщей истории. У Лассвица особое внимание уделено дипломатии как международной, так и межпланетной: ведутся переговоры, наносятся официальные визиты, организуются аудиенции, зачитываются меморандумы, оглашаются ультиматумы. Языковое взаимодействие (спор, перевод, переговоры) дополняется разного рода исследованиями, фотографированием, сбором и архивированием информации о чужой цивилизации.

Другим видом встречи цивилизаций становится любовь. Зальтнер полюбил марсианку Ла. В финале она отправляется на Землю, начинает помогать повстанцам, решает навсегда остаться на этой планете, чтобы не разлучаться с возлюбленным. Взаимодействие любящих связано с уступками, жертвами, дарами.

Фридрих Элль – сын марсианина и земной женщины – представляет собой воплощенное слияние двух миров. Он мечтает о Марсе, говорит на языке марсиан, желает осуществить мечту отца и принести Земле великую духовную культуру Марса. Но Элль любит Исму Торм, жену своего друга. Это чувство привязывает его к Земле. Его смерть в финале при спасении от разрушения марсианской станции на Земле воспринимается читателем как символическая жертва: ведь без станции диалог планет прекратится.

Еще одним вариантом взаимодействия можно считать разного рода альтруистические акты: спасение жизни (марсиане спасают потерпевших крушение аэронавтов, Зальтнер вытаскивает марсианку Ла из расселины в леднике), забота, лечение и т.д.

Теперь необходимо сказать несколько слов о видах конфликтного взаимодействия. Наиболее резкий вариант здесь война. Правда, оружие марсиан действует в основном как

средство обороны или предотвращения нападения. В принципе, нумэ считают, что война противоречит закону и разуму. «Нихилит» создает вокруг летательного аппарата защитный экран. Вражеские снаряды уничтожаются при столкновении с ним. «Репульсит» (отталкивающий аппарат) отбрасывает пули и снаряды. «Телилитные» револьверы могут вызвать паралич у противника или повредить оружие. То есть, нумэ стараются всячески избежать насилия и кровопролития. Вторым видом конфликта становится соперничество мужчин. Ревность в романе накладывается на противостояние Земли и Марса. Торм и Элли любят Исму. Торм ненавидит марсиан, поскольку его «соперник», Элли, наполовину марсианин. По вине марсиан Торм разлучен с женой. Полярная экспедиция разлучила их. Жена пустилась на поиски пропавшего Торма, но в результате оказалась еще дальше от него, на Марсе.

Особенность этих конфликтов заключается в том, что они в большинстве своем возникают как плод безосновательных подозрений, разгораются по недоразумению, или агрессия раздувается пропагандой. Так, Торм напрасно подозревает супругу в измене, а друга в предательстве. Английские военные моряки неправильно интерпретируют действия марсиан. Желание помочь и оказать уважение людям (марсиане вытаскивают окровавленные тела матросов из пропасти) они принимают за проявление жестокости и атакуют мнимых убийц. В пропагандистском фильме, снятом об этом инциденте на Марсе, создается образ врага: английским военным приданы черты кровожадных дикарей. Торм видит Элли, поздно вечером выходящим из дома его жены, и это укрепляет его в безосновательных подозрениях.

Герои чувствуют раздвоенность. Соединению Зальтнера и Ла препятствует со стороны Зальтнера обязательства перед человечеством и чувство долга перед своим товарищем Грунте. Развитию чувства Ла противодействует чувство превосходства над землянами, кроме того, любовные отношения на Марсе никак не должны вести к подчинению, умалять свободу любящих. Исма Торм любит своего мужа, всеми силами пытается его найти. Это то, что привязывает ее к Земле, но она как чуткий друг понимает устремления Элли. Это помогает ей понимать марсиан. Элли сближает с марсианами происхождение, идеалы. На Земле он вынужден вести двойную жизнь. Он мечтает остаться на Марсе, своей истинной родине. К Земле же его тянет любовь к Исме и стремление выполнить заветы отца, передать Земле духовный опыт Марса.

В итоге герои начинают действовать вопреки изначальной жесткой идеологической программе. Ла остается на Земле навсегда. Элли вместо продолжения политической деятельности сопровождает Исму, отправившуюся на поиски Торма. Происходит ситуация смены фронтов, герои меняются ролями. Марсианские чиновники, управляющие протекторатом, развращенные властью и безнаказанностью, начинают вести себя, как земляне: прибегать к насилию, произволу. Женщины-марсианки на Земле передеваются в платья земных женщин. Немка Исма носит на Марсе местную одежду. Сцены передевания лишь подчеркивают непредсказуемость, запутанность сценария. Несколько раз герои-земляне попадают под огонь своих собратьев.

Герои пытаются «романически» застать друг друга где-то, на месте, где они, предположительно, должны быть. Но тот, кого они ищут, уже покинул место, где его собирались искать, или уже вернулся туда, куда направлялся изначально. Все чувствуют себя не на месте. Во всех основных зонах романа (Германия – Полярная станция – Марс) происходят переезды, кого-то не застают дома или не застают самого дома (марсиане переезжают вместе с жилищами). Вся мощь космического транспорта и средств передачи информации (световые телеграммы, фотодепешы) все-таки не могут преодолеть это напряжение, возникающее от необходимости действовать одновременно в нескольких удаленных мирах: на Земле, на полюсах и Марсе. Развертывание действия на двух планетах позволяет марсианам и жителям Земли не только наблюдать собственные планеты со стороны, но и близко знакомиться с чужой цивилизацией.

Обитателями Марса освоение космоса, «создание межпланетного сообщения» осмысливается не как чисто техническая задача, а как «задача культуры», как этическое

требование. Вообще все величие марсианской культуры (нумэнхайд) заключается в том, что технический прогресс не опережает этический, а знание не отрывается от мудрости. Марсиане изобрели фонограф, телефон, беспроводную связь (световые послания), пищу, синтезируемую химически и сделавшую сельское хозяйство ненужным, реактивные двигатели. Они могут преобразовывать солнечную энергию в другие виды энергии. С помощью особого устройства, «ретроспектива», им удастся наблюдать события прошлого в виде фильма. Их города идеально совмещают достоинства промышленных административных центров и «зеленых» поселков на лоне природы. Но все эти достижения не являются самоцелью. Они ничто без идей свободы и разума. Высочайший уровень цивилизации базируется на основном принципе – равновесии общего и индивидуального. Этот принцип определяет и политическое устройство Марсианских Штатов, и распределение богатств, и систему образования. Эль, рассуждая о принципах марсианской культуры, ссылается даже на земных мудрецов. То, что на Земле поняли лишь единицы, для марсиан давно очевидно: «Жизнь каждого в отдельности движется подобно вращению одного колесика в механизме (Getriebe) вселенских часов, но все же тому «Я», которое эту жизнь проживает, еще только предстоит создать весь этот механизм (Uhrwerk)» [2]. Еще одно важное отличие марсиан (последовательных кантианцев) заключается в том, что они в отличие от землян не способствуют «развитию культуры путем некультурности собственной жизни» [3]. Нравственное значение встречи с землянами заключается для марсиан в возможности передать мудрость «нумэ» другим разумным существам, помочь им достичь духовного совершеннолетия. Кроме того, есть вещи, которые объединяют землян и марсиан, делают их братьями: это мир эмоций и понимание самой идеи добра. Для людей знакомство с марсианами дало возможность сократить путь эволюции, освоив их научные и этические достижения. Другим важнейшим завоеванием землян стало осознание своей принадлежности к человечеству как единому целому. Герои осознают свою ответственность уже как представители и посланники Земли вне государственных, национальных и сословных границ.

Роман Лассвица, увидевший свет за семнадцать лет до Первой мировой войны, сегодняшнему читателю видится огромным «заповедником». В нем Жюль Верн уживается с Кантом и Кропоткиным, патриархальные немецкие городки с марсианскими пустынями, приключения с просвещением, XIX век с далеким будущим. Роман «На двух планетах» был грандиозной попыткой сокрушить древнюю символику Марса, «приносящего войну». Поколению первых юных читателей Лассвица пришлось жить в то время, когда земляне с невиданной силой предали «трудам Марса» в их исконном смысле. За этими трудами творчество Лассвица было несправедливо забыто. Настало время вернуть читательский долг.

Список литературы

- 1) Fetscher J., Stockhammer R.. Nachwort // Marsmenschen. Wie die Außirdischen gesucht und erfunden wurden. Herausgegeben von Justus Fetscher und Robert Stockhammer. Reclam Verlag Leipzig.1997. S.254-255.
- 2) Lasswitz K. Auf zwei Planeten. Roman in zwei Büchern von Kurd Lasswitz. Leipzig. Verlag von B. Elischer Nachfolger. 1913. S.90.
- 3) Лассвиц К. На двух планетах: Роман // Пер. с нем. С. Парнок, Б. Горнунг. М.: Книжный Клуб Книговек, СПб.: Северо-Запад, 2011. С.341.

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ АНТИУТОПИИ

Селиванова Е.Ю.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: evgeniya-s@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Статья написана на материале обширного исследования современной немецкой антиутопии, содержит его основные выводы. В публикации изложены отличительные черты современной антиутопии, выявленные на основании сравнительно-сопоставительного анализа немецкоязычных антиутопических романов конца XX – начала XXI вв. с классическими образцами этого жанра (Р.Брэдбери, Е.Замятин, О.Хаксли, Дж. Оруэлл), а также с немецкой антиутопией начала – середины XX в. В статье освещается взаимосвязь между развитием антиутопической литературы и современной социально-экономической и политической обстановкой, культурной и научной жизнью, а также влияние исторического опыта и саморефлексии на идейно-тематические особенности современных антиутопических текстов. Дается обоснование, почему романы, написанные в Австрии, Германии и Швейцарии можно рассматривать в рамках единой группы текстов, а именно немецкоязычной литературы. В заключении делается вывод о непрекращающемся развитии данного жанра и обновлении антиутопического дискурса.

Ключевые слова: *современная немецкая антиутопия, антиутопический роман, антиутопия, конец XX – начало XXI вв, Р.Брэдбери, Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл, Г. Франке, Ю.Цей, К.Денниг.*

Введение. Новейший период истории – конец XX – начало XXI вв. – характеризуется коренными изменениями в социально-экономической, политической, культурной и научной сферах. Такие явления современной эпохи, как глобализация, новая фаза научно-технического прогресса, появление информационного общества сегодня нередко становятся предметом осмысления философов, социологов, историков и политологов, которые говорят как о положительном, так и об отрицательном влиянии этих процессов на человеческую цивилизацию. Усиливающееся в конце XX века сомнение в правильности выбранного пути развития цивилизации нередко воплощается и в литературных произведениях, в частности, в виде негативных прогнозов, представленных в антиутопиях.

Ряд знаковых романов-антиутопий сегодня создаётся в Германии, Австрии и Швейцарии. Продуктивность антиутопического жанра в этих странах можно объяснить присущим немецкой культуре стремлением к познанию и толкованию бытия (вследствие развитой философской мысли), поиском разумных путей развития человеческой цивилизации (в связи с наличием трагического опыта порождения враждебной человеку социально-политической системы), а соответственно традицией прогнозирования и философского размышления о будущем. На территории этих стран складывается единое литературное пространство. Основным фактором его формирования является общность языка и схожесть тенденций общеевропейского развития. О единстве этого региона говорят политологи, социологи и журналисты. Оно подкреплено и общим прошлым – тесным взаимодействием этих стран в ходе исторического развития.

Цель работы – выявление особенностей антиутопического романа конца XX – начала XXI вв. в немецкоязычной литературе.

Основная часть. Идейно-тематические особенности антиутопических романов, написанных в Австрии, Германии, Швейцарии, позволили разработать классификацию современной антиутопии и разделить все рассматриваемые тексты на три группы:

1. технические антиутопии (Г. В. Франке «Игрек Минус» [1], «Башня из слоновой кости» [2], Г. Бёш «Киоск» [3], Р. Циглер «Версия 5 точка 12» [4] и др.);

2. биополитические (Ю. Цей «Corpus Delicti. Судебный процесс» [5], К. Денниг «Поцелуи клона» [6], Т. Кринен «Красота зеленого 2022 – те, кто не хочет выжить» [7] и др.);
 3. лингво-информационные (Г. Бемман «Звезда братьев» [8], «Ванна Эрвина или Опасность языка» [9] и др.).

Представленные группы романов характеризуются наличием в них технократического, биополитического и лингво-информационного тоталитарных режимов, которые устанавливаются с помощью использования специфических средств подавления человека (техника, биотехнология, язык и информация).

Немецкая антиутопия, безусловно, испытала на себе влияние классических образцов этого жанра («Мы» Е. Замятина, «1984» Дж. Оруэлла, «О, дивный новый мир!» О. Хаксли [10], «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери [11]), переняв их архетипический конфликт верха и низа. Однако вместе с тем прослеживаются и существенные отличия немецкого антиутопического романа последнего порубежья от классической антиутопии.

Так, схема конфликта едина для классической и новейшей немецкой антиутопии: противостояние личности и окружающей социальной среды в сочетании с кризисом самоопределения главного героя (добропорядочный гражданин или оппозиционер и бунтарь?). Однако немецкая антиутопия привносит новое в процесс зарождения внутреннего конфликта: раньше он возникал исключительно на основании психологических особенностей героя (его сомнения, неуверенности), теперь конфликт нередко оказывается инициированным (или в ведении) представителей власти. Зачастую внутренний конфликт осложняется или заменяется межличностным, также вызванным одним из героев («Игрек Минус» Г. В. Франке, «Киоск» Г. Бёша, «Поцелуи клона» К. Денниг);

Различия наблюдаются в разрешении конфликта: формально противостояние личности и системы завершается в пользу системы. Новейшая немецкоязычная антиутопия предлагает потенциально благополучный для противников тоталитаризма исход, в связи с тем, что часто режим показывается не на стадии его многолетнего функционирования, как это наблюдается у Брэдбери, Оруэлла, Замятина, Хаксли, а на этапе его создания или воплощения, когда всё ещё можно предотвратить: «Киоск», «Поцелуи клона», «Звезда братьев». В таком способе изображения социально-политической системы отражается опыт демократии рубежа XX – XXI вв., предоставляющей человеку, в отличие от тоталитарных систем XX века, свободу и возможность действовать.

В классической антиутопии традиционно важные роли в развитии и решении конфликта принадлежат женщинам (Замятин: I-303, Оруэлл: Джулия, Хаксли: Линайна, Брэдбери: Кларисса). В современной немецкой антиутопии женские образы оказываются особенно важными в романах, написанных авторами-женщинами: К. Денниг, Ю. Цей, Т. Кринен и др. Это можно объяснить ростом женского самосознания и изменением роли женщины в обществе: она перестаёт быть хранительницей домашнего очага и становится активным деятелем (научным, общественным и т.д.).

Исследовательский интерес представляет сравнение современной антиутопии не только с классическими образцами этого жанра, но и с антиутопической литературой немецкоязычного региона начала – середины XX вв. К отличиям следует отнести:

- изменения в характере конфликта: противостояние между двумя равноценными по своей значимости в социально-политической обстановке системами или группами (женское и мужское общество, восточное и западное, прогрессивное и консервативное) в конце XX – начале XXI вв. заменяется противостоянием одной личности (или немногочисленной оппозиции) и обладающей явным преимуществом в распределении сил системы;
- смену присущего немецкой антиутопии начала – середины XX вв. мотива территориального путешествия («Другая сторона» А. Кубина [12], «Власть трех» А. Доминика [13] и др.) мотивом путешествия во времени: читатель сразу вводится в социально-политическую систему будущего того или иного государства;

– появление новых инструментов власти: место гипноза как одного из основных средств манипулирования человеком («Другая сторона» А. Кубина, «Власть трех» А. Доминика и др.) на рубеже XX – XXI вв. занимают техника, биотехнология, информация;

– смену мифологической сюжетной основы («Остров Великой Матери, или Чудо на Ильде-Дам» Г. Гауптмана [14], «Горы моря гиганты» А. Дёблина [15] и др.) научно-фантастической. Достоверные научные факты подвергаются художественной обработке, на их основе создаются вымышленные фантастические проекты, демонстрирующие возможные негативные последствия развития науки.

Немецкая антиутопия новейшего времени обладает и рядом важнейших художественных особенностей:

– использование фактографического и документального материала, а также научной лексики с целью придания текстам правдоподобия и достоверности (словарь биологических и химических понятий в приложении к роману «Поцелуи клона» К. Денниг, лингвистическая терминология в романе Г. Беммана «Ванна Эрвина или Опасность языка» и др.);

– наличие синтеза различных видов искусств: авторы нередко используют элементы карнавала и театрализации, наделяя текст динамизмом, элементами пародирования и критикой утопических проектов, что, как известно, является одной из важнейших составляющих антиутопического жанра;

– чрезвычайная философская насыщенность произведений: обнаружены параллели с учениями Дж. Агамбена [16], Л. Витгенштейна [17], Ю. Хабермаса [18].

Проведённый анализ новейших немецких антиутопических романов выявил их специфическую особенность – «немецкость». Она проявляется в осмыслении трагических событий XX века, произошедших, в первую очередь, по вине Германии, и в изображении современных реалий, свойственных Германии и всему немецкоговорящему региону (в частности, доходящая порой до экстремизма политика партии «Зелёных» и охватившая всю Европу «диктатура здоровья»).

Важно также то, что новейшая немецкая антиутопия, сохраняя присущие этому жанру константные структуры, подвергается трансформации, обусловленной влиянием господствующей эстетической системы постмодерна. Обнаруженные в ряде текстов отдельные постмодернистские приёмы (гиперреальность в романе Г. Бёша «Киоск», два варианта финала и идея множественности в романе Г. Беммана «Звезда братьев», интертекстуальность в романе Г. Беммана «Ванна Эрвина или Опасность языка», принцип морально-нравственного релятивизма в решении конфликта в романе К. Денниг «Поцелуи клона») нельзя сложить в единую систему, однако их наличие свидетельствует о появлении новой модификации антиутопического жанра.

Заключение. В целом исследование свидетельствует об устойчивости основных жанровых признаков антиутопии. Немецкие, австрийские и швейцарские авторы конца XX – начала XXI вв. работают в русле традиции, заложенной основателями жанра. Обнаруженные отличия обусловлены как накопленным историческим опытом, так и социально-политическими особенностями современной эпохи, знаменующей новый этап развития человеческой цивилизации. Таким образом, на рубеже XX – XXI вв. в Австрии, Германии и Швейцарии происходит развитие жанра, сопровождаемое обновлением антиутопического дискурса.

Список литературы

- 1) Franke H.W. Ypsilon Minus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. 1995. 167 s.
- 2) Интернет-ресурс: Франке Г.В. Башня из слоновой кости. <http://lib.ru/INOFANT/FRANKE/bashnya.txt> (Дата обращения: 15.08.15).
- 3) Boesch H. Kiosk. München: Artemis. 1978. 408 s.
- 4) Ziegler R. Version 5 Punkt 12. Basel: Beltz&Gelberg. 1999. 235 s.
- 5) Zeh J. Corpus Delicti. Ein Prozess. Frankfurt am Main: Schöffling. 2009. 272 s.
- 6) Dennig C. Klonküsse. Wien: Verlag der Apfel. 2005. 210 s.

- 7) Krienen T. Schönes Grün - 2022 - die nicht überleben wollen. Herford: Neue Welten Verlag. 2007. 64 s.
- 8) Bemmann H. Stern der Brüder. München: Piper. 2006. 328 s.
- 9) Bemmann H. Erwins Badezimmer. Oder die Gefährlichkeit der Sprache. München: Goldmann. 2001. 285 s.
- 10) Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. М.: Изд-во Книжная Палата. 1989. 208 с.
- 11) Брэдбери Р. 451 ° по Фаренгейту. М.: ЭКСМО, 2009. 272 с.
- 12) Kubin A. Die andere Seite. Hamburg: Ellermann. 1986. 281 s.
- 13) Dominik H. Die Macht der Drei. Berlin: Gebrüder Weiss Verlag. 320 s.
- 14) Hauptmann G. Die Insel der großen Mutter oder das Wunder von der Ile des Dames. Berlin: Ullstein. 1994. 236 s.
- 15) Döblin A. Berge Meere und Giganten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2006. 800 s.
- 16) Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа. 2011. 256 с.
- 17) Интернет-ресурс: Витгенштейн Л. Философские исследования. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000273/index.shtml> (Дата обращения: 27.09.15).
- 18) Хабермас Ю. Вовлечение другого. Очерки политической теории. СПб.: Наука. 2001. 417 с.

АВСТРИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Чехлова Л.А.

ФГБОУ ВО Елабужский институт (филиал) Казанского (Приволжского) федерального университета, 423600, Елабуга, ул. Казанская, д. 89

e-mail: lilyachehlova@yandex.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматриваются типологические признаки фантастического романа в контексте австрийской литературы первой половины XX века. Вопрос жанровой идентификации фантастической литературы принадлежит к числу дискуссионных в отечественном и зарубежном литературоведении. Период с 1900 – 1930 гг. в творчестве австрийских фантастов представляется наиболее продуктивным. Историческая «изменчивость» географического положения страны, «многоголосие» и «многоликость» образуют самобытность австрийской культуры, являют собой основу австрийского мироощущения. Австрийский фантастический роман несет в себе отражение этого важного исторического факта. Автор статьи особое внимание уделяет проблеме интегрирования фантастического элемента в структуру романа. Обзор теоретического материала по исследуемой проблеме позволяет утверждать, что романы австрийских писателей заложили новый этап в развитии фантастической литературы, а их произведения считать в определенной степени моделирующими.

Ключевые слова: *фантастика, фантастическая литература, австрийский фантастический роман, фантастический элемент, фантастический жанр, фантастический признак.*

Введение. Фантастическая литература – чрезвычайно динамично развивающаяся область литературы. Ее предметом являются психологические и социально-духовные последствия реализации возможностей природы и общества, в силу их специфики не улавливаемые традиционными формами искусства.

Основная часть. Существование австрийской литературы долгое время вызывало много споров, она не рассматривалась как самостоятельная единица европейского литературного процесса. Большинство западных исследователей воспринимало творчество австрийских писателей как часть немецкой литературы, аргументируя это общностью языка и наличием этнографических особенностей. Сложность в определении австрийских черт в литературной традиции связана с культурно-историческим прошлым страны, поскольку как суверенное самостоятельное государство Австрия сложилась по окончании Второй мировой войны. Контуры австрийского своеобразия едва ли различимы в историческом прошлом. Специфические особенности общественного развития определили культурное развитие страны. До 1918 года австрийская культура находилась под влиянием культур соседних стран, входивших в состав крупнейшего многонационального государства Габсбургов, занимавшего около половины территории Европы. В период с 1938 по 1945 гг. страна являлась частью Третьего рейха.

Выделение австрийской литературы в отдельную сферу исследования происходит во второй половине прошлого столетия. Прочно вошли в научный оборот такие понятия, как «австрийский синдром», «австрийская идентичность», «Габсбургский миф», «австрийскость» и др., которые ассоциируются с особой национально-специфической ментальностью австрийских писателей, проявляющейся на разных уровнях. В отечественной германистике австристика как самостоятельная область изучения начинает складываться в 60-70х гг. XX века в исследованиях Д.В. Затонского [1], Н.С. Павловой [2], А.В. Карельского [3], А.В. Михайлова [4] и др., где представлен обширный анализ культурно-исторического развития страны на примере творчества крупнейших представителей австрийской литературы.

Историко-культурный контекст рассматриваемого периода характеризуется противоречивостью и неоднозначностью. Сложившаяся в Европе на рубеже веков особую духовную атмосферу обозначают термином «синдром конца века». В немецком языке существует выражение «*Jahrhundertwende*» (смена столетия, рубеж веков), несущий оттенок *нового, переломного*. Рубеж веков способствует возникновению особого умонастроения эпохи, характеризующегося как период переосмысления прошлого, формирования иного сознания. Конфликт между устаревшим «прошлым» и несформировавшимся «настоящим» порождает ощущение тревоги и неуверенности перед неизвестным «будущим». Ощущение кризиса эпохи получает особое звучание в истории Австрии. Рушится веками стоявшая империя. Гибель старого мира с его устоявшимися порядками находит отражение в творчестве многих писателей и становится центральным мотивом в австрийской литературе.

«Австрийский» кризис, зародившийся задолго до распада Габсбургской империи, укрепившийся после ее краха и усиливающийся на фоне кризиса общечеловеческих ценностей, связывают с ощущением «оторванности», «бездомности». Все это способствует в дальнейшем возникновению экспериментальных методов, форм, направлений в искусстве и литературе, соответствующих запросам современности. Неслучайно писателей Австрии называют «первопроходцами новых путей современного искусства» [5].

В литературе начала прошлого века жанр романа занимает лидирующее положение. Первые десятилетия XX века отмечены расцветом романа в Австрии. Очередное «рождение» романа в начале XX века обусловлено своеобразием этого жанра, присущей ему, по словам М.М. Бахтина, «пластичностью» [6]. Н.Э. Сейбель указывает на жанровое многообразие романа в австрийской литературе. По ее мнению, с 20-х годов XX века особую популярность получают фантастические романы, представленные творчеством Г. Майринка, Л. Перуца, Ф. К. Гинцки, исторические романы Й. Рота, Ф. Верфеля, Х. фон Додерера, социальные и социально-исторические романы Э.Э. Киша, К.Х. Ваггерля, Э. Хорвата, романы воспитания А. Мюллер-Гуттенбуна, Ф. Торберга, Э. Ландгребе, Х. фон Додерера [7].

Одной из особенностей поэтики австрийского романа XX века является наличие фантастического элемента. Австрийские писатели (Г. Майринк, К.Г. Штробль, Л. Перуц, Г. Фрешель, Ф. Шпунда, Э. Колерус, П. Буссон, О. Сойка, Ф.фон Херцмоновски-Орландо, А. Кубин, Ф. Кафка и др.) сыграли значимую роль в становлении немецкоязычного фантастического романа. На это, в частности, указывают Ф. Роттенштайнер [8] и К. Рутнер [9].

Основными мотивами романа исследуемого периода, по Н.Э. Сейбель, являются мотив войны, как «универсальный» мотив эпохи, мотив двойничества, характерный для классической немецкоязычной, в частности, австрийской литературы, а также «чисто» австрийский мотив – «бюрократическая машина». Важным мотивом австрийского романа межвоенного десятилетия становится мотив мнимой смерти и утраты национальной идентичности [7].

Австрийские писатели объединены стремлением найти универсальные духовные ценности, которые могли бы стать опорой в быстроменяющейся реальности. Именно этим объясняется тот факт, что зачастую в своих романах они обращаются к религиозным учениям. В посмертно опубликованной автобиографии Ст. Цвейга «Вчерашний мир» 20-е годы XX века охарактеризованы как «хаотичное время» (*chaotische Zeit*), когда всё экстравагантное и неконтролируемое переживало «золотой век»: теософия, оккультизм, спиритизм, сомнамбулизм, антропософия, хиромантия, графология, йога, мистицизм [10]. Все это находит отражение в фантастическом романе, что также может рассматриваться в качестве одной из причин возросшего интереса к фантастике.

Интерес к оккультной тематике и обращение к восточной традиции обусловлены духовным поиском, стремлением постичь то, что не поддается однозначной рациональной интерпретации и являет собой характерную австрийскую черту в ее открытости новым культурам. Благодаря научным открытиям в области психологии, физиологии, биологии, физики происходит трансформация более ранних теорий оккультных учений. «Научная»

окультная тематика проникает в фантастическую литературу и дает новый материал для фантастических образов. Г. Майринк – ярчайший представитель фантастической литературы, черпавший для своих романов материалы из магического оккультизма разных эпох и культур. Он стоял у истоков жанра «черная фантастика», расцвет которого пришелся на начало прошлого столетия. Продолжая литературные традиции Э.Т.А. Гофмана и Э. По, Г.Майринк одним из первых продемонстрировал возможность использования оккультной тематики в художественном произведении как способа объяснения действительности.

Значимую роль в истории австрийской литературы сыграла Пражская школа. Именно писатели Пражского литературного круга (Ф. Кафка, Г. Майринк, Л. Перуц) создают ключевые фантастические романы. В.Г. Зусман пишет об особой атмосфере «магической» Праги, определившей характерные штампы и стереотипы описания [11]. Прага – город с многовековой историей, вместивший в себя разные народы и культуры, служит «питательной почвой» для возникновения фантастического.

Интерес к внутреннему миру героя проходит под знаком психоаналитического учения о бессознательном З. Фрейда. В связи с этим обостренное внимание к человеческой психике нашло отражение в фантастическом романе первой трети прошлого столетия (Л. Перуц, Ф. Кафка). В фантастических романах писатели часто используют сюжет о смене состояний сознания (сновидение, потеря сознания, состояние бреда, болезненное состояние и др.), где происходит стирание границ реального пространства-времени и ирреальной действительности, что порождает возможность двойного объяснения событий – сверхъестественного и естественного. Сновидение становится организующей темой романа. Н.Э. Сейбель подчеркивает особую значимость метафоры сна в творчестве Г. Гофманстала, Р. М Рильке, Ф. Кафки и Р. Музиля [7]. Сон упорядочивают трудноуловимые процессы человеческого сознания, «обнажая» их перед читателем.

Кроме того, фантастические романы австрийских писателей начала прошлого столетия содержат элементы научной фантастики, связанные с открытиями в области медицины и физики. Романы Г. Флеша «Бальтазар Тифо» (1919) и Ф. Шпунды «Девахан» (1921), «Белый и жёлтый Папа» (1923) отражают эту тенденцию. В романах могут сочетаться элементы родственных структур фантастики, таких как утопия, научная фантастика и фантастика. В романе Г.Г. Эверса «Превращенная в мужчину» присутствует элемент научной фантастики. Роман Вестенхофа «Человек с тремя глазами» (1913), содержащий научно-фантастический элемент из области медицины, повествует о психофизической бисексуальности. К. Лассвиц наряду с научной фантастикой создал фантастический роман «Хомчен» (1902), который обозначил как «сказка о животных» («Tiermärchen»). В романе представлен период существования динозавров. Фантастические романы О. Сойки сочетают в себе изображение психических состояний (psychische Extremsituationen), элементы научной фантастики, детективно-криминалистическое расследование убийства. Протагонисты обладают сверхспособностями к гипнозу, используют их в криминальных целях.

Практически все романы Майринка, в особенности «Голем», «Зеленый лик», «Белый доминиканец», «Ангел западного окна», романы В. Бергенгруена «Закон Атума» (1923), П.Буссона «Возрождение Мельхиора Дронте» (1922), Г. Видмера «Метаморфозы Вальтера фон Тило» (1930), серия романов Ф. Шпунды «Девахан» (1921), «Белый и жёлтый Папа» (1923) «Египетская книга мертвых» (1924), «Бафомет» (1928) и др. строятся по единой модели. «Моделлеобразующей» становится проблема личности (двойничество, раздвоение личности и др.), которая характерна для австрийской фантастической литературы этого периода.

Проблема личности реализуется в художественном произведении в форме «биографического рассказа» героя, имеет структуру «путь-цель» (die Weg-Ziel Struktur), что, по мнению М. Вюнш, не является для литературы чем-то новым. Ее предшественником является роман воспитания (роман становления) эпохи романтизма. Однако структура «путь-цель» фантастических романов раннего модерна имеет радикальные отличия в содержательных элементах, прежде всего, таких понятий, как «личность» и «реальность». В

структурах «путь-цель» раннего модерна значения «жизнь» в эмфатическом смысле и «самоопределение» становятся центральными категориями в литературной системе начала XX века [10].

Кроме того, в австрийской литературе рассматриваемого периода особое значение приобретает тема истории и место и роль человека в ней. Исторический роман как попытка осмысления событий недавнего прошлого становится ведущим жанром межвоенного двадцатилетия. Сочетание исторического и фантастического в романе приводит к возникновению нового типа повествования. Историко-фантастический роман, где развитие исторических событий представлено как неизбежное, предначертанное, неподвластное человеку стечение обстоятельств, подчиняющееся иррациональным силам, представлен в творчестве Л. Перуца и А. Лернет-Холении.

Одной из центральных тем в литературе Австрии является тема отчуждения. Писатели остро чувствовали свою «вырванность» из исторического «контекста» и стремились отобразить ощущение утраты былого величия, культурной целостности в своих романах. Все больше заявляет о себе проблема австрийской идентичности, которая объединяет в себе вопросы о родине, осмыслении прошлого. В разговоре о своеобразии австрийской прозы второй половины прошлого столетия все чаще затрагиваются вопросы о самоидентификации австрийского народа, об истории страны, заявляют о себе «тоска по былому величию империи Габсбургов», проблема родины, «самокритика» [12] и др.

Заключение. Таким образом, можно подытожить, что эволюция австрийского фантастического романа первой трети XX века представляет собой сложное явление. Принимая во внимание общие тенденции развития жанра романа в австрийской литературе начала века, были выявлены типологические признаки этой разновидности фантастической литературы. Общим признаком для этого типа романа выступает наличие в повествовательной структуре сверхъестественного, неконтролируемого, «вторгающегося» в реальную жизнь, угрожающего личности и обществу разрушением. Под влиянием психоаналитических и лингвистических теорий фантастическое в XX столетии становится неотъемлемым элементом изображения действительности, альтернативой реальности.

Список литературы

- 1) Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. М.: «Художественная литература», 1985. 444 с.
- 2) Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005. 312 с.
- 3) Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 1999. 303 с.
- 4) Михайлов А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. СПб.: Университетская книга, Издательство Санкт-Петербургского университета, Центр гуманитарных инициатив, 2009. 392 с.
- 5) Архипов Ю.И., Седельник В.Д. История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1 / отв. ред. В.Д. Седельник. М.: ИМЛИ им. Горького РАН, 2009. С.13.
- 6) Интернет-ресурс: Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). <http://mmbakhtin.narod.ru/eposrom.html>. (Дата обращения: 10.03.2015).
- 7) Интернет-ресурс: Сейбель Н.Э. Поэтика австрийского романа 20-30-х годов XX века: автореф. дис... д-ра. филол. наук: 10.01.03. Челябинск, 2007. <http://www.dissercat.com/content/poetika-avstriiskogo-romana-20-30-kh-godov-xx-veka> (Дата обращения: 13.02.2015).
- 8) Rottensteiner F. Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart // In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik / Hrsg. von Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S.262.
- 9) Ruthner C. Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext // In: Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die

- deutschsprachige Phantastik / Hrsg. von Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S.168.
- 10) Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S.120.
- 11) Зусман В.Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века: в 2 т. Т. 1 / отв. ред. В.Д. Седельник. М.: ИМЛИ им. Горького РАН, 2009. С.265.
- 12) Ефименко Е.А. Немецкоязычная литература Австрии или своеобразие австрийской прозы второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2013. №1(19). С.81.

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ФРАНЦА КАФКИ

Шастина М.В.

Елабужский институт (филиал) ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, 423600, г. Елабуга, ул. Казанская, д. 89

e-mail: shastina@rambler.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматриваются элементы поэтики немецкоязычного писателя - Франца Кафки (1883-1924) через призму рецепции Китая. На материале рассказа «Как строилась Китайская стена» (1917) показаны возможности интерпретации «фантастической реальности» в творческом наследии автора. Китай предстает в виде метафоры, позволяющей выявить скрытые смыслы, объяснить сверхъестественное, которое становится основой кафкианской реальности. Своеобразие механизмов вторжения фантастического в обыденный мир позволяет причислить Франца Кафку к «неофантастам».

Ключевые слова: *рецепция Китая, Китайская стена, фантастический элемент, абсурдность бытия, нефантастическая реальность, поэтика.*

Введение. Масштабность творческой личности Франца Кафки (Franz Kafka, 1883-1924) в настоящее время не вызывает сомнений. В зарубежном и отечественном литературоведении насчитывается большое количество монографических исследований и научных статей, посвященных интерпретации небольшого по объему литературного наследия Кафки, которое, с одной стороны, представляет своеобразный срез художественного сознания ушедшего столетия, с другой стороны, заявляет о себе как об уникальном явлении вне времени и пространства, поскольку «все попытки «охватить» его какой-нибудь рубрикой, приписать к отряду экспрессионистов, сюрреалистов, нигилистов, абсурдистов, модернистов заканчивались ничем» [1]. М. Бланшо полагает, что творчество Кафки неординарно, так как его произведения «представляют собой потрясающие примеры аллегии, символа, мистической выдумки, что неминуемо в силу характера его мысли» [2].

В данной статье предпринята попытка проанализировать «фантастическую реальность» Кафки, которая является неотъемлемой характеристикой его поэтики. Кафка уникален еще и потому, что ему удалось создать свою сугубо индивидуальную «эстетическую систему» с присущей лишь ему одному «нефантастической фантастикой», которую можно наблюдать лишь у Н.В. Гоголя [3].

Основная часть. Болгарский ученый Цв. Тодоров, автор фундаментального исследования – «Введение в фантастическую литературу», выдвинул тезис относительно «инаковости» фантастики у Кафки. Взяв в качестве иллюстрации рассказ «Превращение», ученый приходит к выводу, что к этому произведению невозможно подходить с выработанными ранее категориями. Во-первых, фантастическое событие – превращение Грегора Замзы в насекомое - описывается уже в первой фразе. Если в традиционном фантастическом повествовании исходная ситуация, как правило, представляется естественной, реалистичной, а конечная – сверхъестественной, то в «Превращении», напротив, исходная ситуация противоречит здравому смыслу, во-вторых, в ходе повествования она становится все более обыденной, в итоге конец истории настолько реалистичен, что сама идея о сверхъестественности описываемого события уходит на задний план. У Кафки, по мнению Цв. Тодорова, «происходит генерализация фантастического: в него включаются весь универсум книги и сам читатель» [4].

Неудивительно, что Цв. Тодоров при характеристике фантастического обращается к «Превращению» – «одному из немногих великих шедевров нашего столетия», в этом

небольшом по объему произведении автор «достиг своего мастерства» [5]. К тому же, наличие фантастического элемента здесь очевидно.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы привлечь внимание еще к одному рассказу Кафки – «Как строилась Китайская стена» („Beim Bau der Chinesischen Mauer“) [6], который был написан в марте 1917 года, первая публикация состоялась лишь в 1931 году в сборнике рассказов „Beim Bau“. До сегодняшнего времени «китайский аспект» в творчестве Кафки не получил должного освещения. Фундаментальным исследованием, посвященным теме «Кафка и Китай», является монография китайского германиста В. Мэна (W. Meng) [7]. В последние годы китайская тема неоднократно попадала в поле зрения зарубежных литературоведов [8,9].

Австрийский писатель, лауреат Нобелевской премии Элиас Канетти (1905-1994), высоко ценивший творчество Кафки, на страницах произведения «Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице» отмечает, что «единственный истинно китайский по своему духу писатель, выросший на Западе, – это Кафка» [5].

В. Мэн [7], а также Х. Биндер [10] отмечают, что Кафка в процессе работы над данным рассказом опирался на ряд источников, напрямую связанных с культурой Китая, это и китайские сказки, и китайская лирика XII века, и т.д. Наличие объективной реальности очевидно, поскольку уже в заглавии названа Великая Китайская стена, являющаяся артефактом мировой культуры. Следует упомянуть тот факт, что образ Китая претерпевал в сознании европейцев изменения, становясь своеобразной метафорой, призванной отобразить контраст Востока и Запада. Правомерно вести речь об эволюции образа Китая в Европе с позиций исторического контекста. Но рассказ не следует воспринимать как историческую зарисовку, поскольку Китай у Кафки далек от того, чтобы его можно было воспринимать как реальное географическое пространство, время сооружения Китайской стены также достаточно условно. Для Кафки было намного важнее воссоздать атмосферу событий, связанных с Китаем.

Рассказ Кафки «Как строилась Китайская стена» по-разному интерпретируется учеными. Так, Х. Наказава (H. Nakazawa), исследовавший биографию писателя, делает заключение, что в данном произведении, насквозь метафоричном, речь идет о сложном отношении Кафки к сионизму [11]. Другой исследователь, В. Беньямин, «предостерегает» от того, чтобы воспринимать историю сооружения Китайской стены в качестве аллегории [12], анализируемый рассказ призван «показать две вещи: величие данного писателя и невероятную сложность сие величие засвидетельствовать» [12]. Б. Грайнер усматривает скрытые смыслы в многослойной метафоричности рассказа, повествующего о событиях древности, которые соединены с настоящим [13].

Таким образом, большинство ученых признают метафоричность повествования. Повествование ведется от лица участника великой стройки, пожилого человека, который, описывая события сооружения стены, постепенно «уходит» в рассуждения на самые разные темы. Воссоздать хронотоп повествования помогает следующая фраза из воспоминаний безымянного рассказчика: «Мне повезло, ибо, когда я, двадцати лет от роду, выдержал завершающие экзамены начальной школы, к строительству стены только что приступили» [6].

История начинается с конца - строительство стены практически завершено, рассказчик дистанцируется от событий, имевших место в прошлом: «Китайская стена в северной своей части закончена. Строители ввели ее с юга-востока и здесь оба отрезка соединили» [6]. Кафка, для поэтики которого характерна фрагментарность, переносит этот принцип и на композицию рассказа, состоящего из отдельных частей. Китайскую стену строили, наряду с неподготовленными поденщиками, «образованные строители», которые «срослись со стройкой»: «Единство! Все стоят плечом к плечу, ведут всеобщий хоровод, кровь, уже не замкнутая в скупую систему сосудов отдельного человека, сладостно течет через весь бесконечный Китай и все же возвращается к тебе» [6]. Кафка создает «свой Китай», Китайская стена лишь объективный фрагмент, позволяющий автору показать размах

события. Кафка далек от того, чтобы просто удивить фантастическими масштабами сооружения. В данном контексте фантастическое является общеизвестным фактом, но автор абсолютизирует фантастическое, когда заводит речь о строительстве Вавилонской башни, библейская легенда «уводит» повествование в иную «реальность».

Оба сооружения – Великая Китайская стена и Вавилонская башня – представляются в рассказе реальными объектами, поскольку не допускается мысли, что Вавилонской башни не существовало. Более того, в контексте они являются прямой противоположностью друг другу. В рассказе фигурирует мнение авторитетного ученого, на которое ссылается хронист события. Вавилонская башня разрушилась не потому, что это начинание было неуютно Богу, а из-за слабого фундамента. Ученый утверждал, что «лишь Великая стена впервые в истории человечества явится прочным фундаментом для новой Вавилонской башни» [6]. Таким образом, сооружение Великой Китайской стены, которая призвана объединить и защитить нацию, при этом укрепить императорскую власть, дело богоугодное.

Как и в «Превращении», нереальное, сверхъестественное событие, введенное в ранг объективности, а именно, сооружение Вавилонской башни и связанный с ней мифологический контекст, становятся печальной действительностью, поскольку причина тривиальна, как у любого другого сооружения, подвел фундамент.

Важной темой, затронутой в рассказе, является тема границы, причем, как в прямом значении, так и в переносном: «Границы, поставленные мне моим мышлением, достаточно тесны, а область, которую пришлось бы охватить, – сама бесконечность» [6]. Понятно, что Китайская стена должна служить границей. Граница охраняется, следовательно, призвана защищать государство. Кафка в очередной раз демонстрирует пророческий взгляд на грядущее, когда стены, призванные быть границей и щитом, возводятся, рушатся и вновь сооружаются. Сама идея абсурдна, но она становится реальностью. От кого защищаться? Ответ на вопрос очевиден для повествователя и всех его единомышленников – от северных народов, но никакой северный народ не может угрожать стране, об этом также хорошо известно всем, кого рассказчик объединяет личным местоимением «мы», мы – это народ, нация. Кафка и здесь необычайно современен, образ врага призван укрепить дух нации, для этой «великой» цели все средства хороши: «На правдивых картинах *наших* художников *мы* видим эти отмеченные проклятьем лица, разинутые рты, усаженные острыми зубами челюсти, прищуренные глаза, которые как будто уже высматривают воровскую добычу, и пасть, уже готовую растерзать ее и раздробить. <...> Но больше ничего *мы* об этих северянах не знаем. Видеть их *мы* не видели и, живя в своей деревне, никогда и не увидим, даже если они на своих диких конях, разъярясь, будут мчаться на *нас*, - настолько обширна *наша* страна, что она их к *нам* не подпустит, они просто растают в воздухе» (курсив М.В. Шастиной) [6].

Кафка «договаривается» о том, что границы его фантазии, его художественного мира, не поддаются измерению. Художник, причисленный Р. Лахман (R. Lachmann) к «неофантастам» (Neophantasten) [14], вступает в игру с собственной метафорой, которую пытается объяснить. В результате деметафоризации мысль становится еще более абсурдной, при этом абсурдность выступает основой реальности, которая не вписывается в какое-либо географическое пространство, даже такое необъятное, как Китай.

Китайская стена призвана стать мерилем разума, так как от того, насколько разумна императорская власть, зависит успех дела: «Одним из самых непонятных установлений является у нас императорская власть» [6], вокруг которой ходило множество слухов, «так обширна наша страна, что никакой сказке не охватить ее, едва удастся небу дотянуться от края до края, и Пекин на ней – только точка, а дворец императора – только точка. Но император как понятие, конечно, огромен, он высится сквозь все этажи Вселенной» [6].

Как уже отмечалось ранее, мысли очевидца, одного из многих, подкрепляются, то мнением авторитетного ученого, то преданиями и легендами. Кафка, по мнению Е. Мелетинского, «в сущности, не прибегает к поэтике мифологизирования, в том смысле как о ней до сих пор шла речь. Но фантастическое преображение обыденного мира в его

произведениях само имеет черты некоего стихийного мифотворчества или чего-то аналогичного мифотворчеству» [15]. Обращенность к мифам позволяет выходить на трансцендентный уровень, вести разговор о вечных проблемах.

Заключение. Исследование рецепции китайской культуры в творчестве Франца Кафки - одного из самых загадочных писателей во всей мировой литературе - представляется перспективным, поскольку позволит коснуться еще одной грани его таланта. Рассказ-притча «Как строилась Китайская стена» лишена поучительности. Кафка, как нам кажется, пытается и в этом тексте предостеречь человечество от возможных бед. Китай у Кафки лишен реальности - это абсолютная метафора, постичь границы этой метафоры чрезвычайно сложно. Фантастический элемент вторгается в обыденный мир, становится одной из составляющих этого мира.

Список литературы

- 1) Седельник В.Д. Франц Кафка // История австрийской литературы XX века. Т.1. Конец XIX - середина XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С.280-309.
- 2) Бланшо М. От Кафки к Кафке. Пер с фр. / Перевод и послесловие Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. 240 с.
- 3) Манн Ю.В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. №2. С.162-186.
- 4) Интернет-ресурс: Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. <http://iekharrypotter.narod.ru/TODOROV2.htm> (Дата обращения 22.09.2015).
- 5) Канетти Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице. Перевод с нем. и послесловие М. Рудницкого // Иностранная литература. 1993. №7. С.141-195.
- 6) Кафка Ф. Как строилась Китайская стена / Пер. с нем. В. Станевич, Е. Маркович. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 224 с.
- 7) Meng W. Kafka und China. Iudicium-Verlag, 1986. 288 s.
- 8) Bennig W., Petropoulou E. Vier Achsen für die Interpretation von Franz Kafkas Fragment „Beim Bau der chinesischen Mauer“ // Neuphilologus. 2012. V.96(4). P.583-592.
- 9) von Glinski S. Imaginationsprozesse: Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk. Walter de Gruyter/Berlin/New York. 2004. 399 s.
- 10) Binder H. Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München, Winkler Verlag, 1977. 346 s.
- 11) Nakazawa H. Über „Die Chinesische Mauer“ // Chinesisch-japanisches Germanistentreffen Beijing 1990. Dokumentation der Tagungsbeiträge (International Culture Publishing Corporation 1994). S.77-95.
- 12) Беньямин В. Франц Кафка. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 240 с.
- 13) Greiner B. Hinübergehen in das Bild und Errichten der Grenze: Der Mythos vom chinesischen Maler bei Bloch und Benjamin und Kafkas Erzählung „Beim Bau der chinesischen Mauer“ // J. Wertheimer, Susanne Göße (Hg.), Zeichen Lesen, Lese-Zeichen: Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China. Tübingen 1999. S.175-199.
- 14) Lachmann R. Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. 501 s.
- 15) Интернет-ресурс: Мелетинский Е. Мифологизм Кафки http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php (Дата обращения 22.09.2015).

ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА БАРБАРЫ ФРИШМУТ

Трофимова Л.В.

*Елабужский институт ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
423604, г. Елабуга, ул. Казанская, д. 89*

e-mail:tlv1981@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Жанровое своеобразие произведений современной австрийской писательницы Барбары Фришмут основывается на традициях классической австрийской литературы. В данной статье рассматриваются фантастические элементы как особенности поэтики этого самобытного автора на примере произведений «Мистификация Софи Зильбер» и «Лунные женщины». Автор статьи рассматривает произведения Фришмут, опираясь на обобщенную характеристику жанра фантастической литературы.

Ключевые слова: мистификация, австрийская литература, фантазия, фантастические элементы, фантастический жанр, художественный вымысел, фантастическая литература.

Введение. Австрийская литература с глубоким, присущим ей своеобразным пониманием жизни занимает особое место среди всех литератур мира. Однако стоит отметить, что долгое время она оставалась недостаточно изученной и не оцененной по достоинству. 80-е годы оказались для литературы Австрии более динамичными, чем предыдущий период. Возникшее ранее течение «новый субъективизм» не удержало своих позиций и не вызвало уже прежнего интереса читателей. В монографическом исследовании, посвященном австрийской литературе, Клаус Цайрингер указывает на то, что австрийская словесность в «новых условиях» должна была стать занимательной в широком смысле этого слова [1]. Мифологическая реальность «конкурирует» с мистификацией, текстовое пространство наполняется игрой фантазии, в повествование все чаще вплетаются фантастические мотивы.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы привлечь внимание к одной из самых самобытных современных писательниц Австрии – Барбаре Фришмут, чье творчество продолжает будоражить и по сей день как рядового читателя, так и известных литературоведов и критиков, попытаться выявить фантастические элементы в произведениях «Мистификация Софи Зильбер» и «Лунные женщины», которые определяют своеобразие поэтики анализируемого автора.

Основная часть. Современная австрийская писательница Барбара Фришмут родилась в 1941 году в курортной местности Зальцкаммергут в семье владельца отеля, уже в 1968 году она ярко заявила о себе произведением «Монастырская школа» („Die Klosterschule“). Б. Фришмут всегда шла и продолжает идти в ногу со временем, как с проблемами общества в целом, так и с разнообразием литературных течений. В произведениях Б. Фришмут можно найти темы для читателей разных вкусов и литературных пристрастий: это и книги, посвященные проблемам и роли женщины в современном обществе, детская литература, книги, затрагивающие автобиографический, философский, кросскультурный аспекты и, конечно же, фантастические произведения.

Со времен А. С. Пушкина, как пишет Е.Н. Ковтун, литература уподобляется «магическому кристаллу», преобразующему реальность в соответствии с волей автора [2]. Е.Н. Ковтун утверждает, что всё необычное, что мы встречаем в художественной литературе, нельзя считать чем-то принципиально новым, неизвестным до момента включения в повествование. Человеческий мозг, по ее мнению, не в состоянии создать ничего, что не имело бы пусть косвенной, но связи с реальностью. Данную идею подтверждают слова Ф.В. Асмуса, который считает, что вымысла, который является абсолютным продуктом «творческой

фантазии», не может быть. По его словам даже самый отчаянный фантаст и визионер не «творит» свои образы, а слагает, комбинирует, синтезирует их из реальных данных [3].

В фантастическом произведении художественные образы и вымыслы могут иметь самый различный облик. Они могут опираться как на древние образы, существующие в человеческом сознании, так и стать порождением современности. Данная мысль прослеживается и в рассуждениях Т.А. Чернышевой, которая считает, в свою очередь, что для оценки фантастического необходимо учитывать два фактора – несоответствие образа объективной реальности и восприятие его человеком в ту или иную эпоху.

Так и произведения Барбары Фришмут, её романы позиционируют себя как реальность и как выдумка, что может быть выявлено в контексте нарративных стратегий австрийской писательницы. Барбара Фришмут тщательно продумывает сюжетные линии, что позволяет ей установить тесный контакт с читателем. Следовательно, все мифологические события воспринимаются лишь нами как фантастика, так как многие понятия уже не существуют, а для самих же творцов мифов все существа: духи, боги, феи – это реальность. Таким образом, полагает Т.А. Чернышева, фантастикой можно считать лишь нечто воображаемое, не имеющее своего аналога в действительности, в литературе же фантастическими являются те явления, в достоверность которых люди не верят или перестали верить [4]. Фантастическая литература вызывает неоднозначные эмоции у читателя (страх, ужас, любопытство).

Характеризуя жанр фантастической литературы, автор работы о природе фантастического в литературе Цв. Тодоров пишет, что без «мистических событий» фантастика не может существовать, нечто нереальное воспринимается нами как особое необычное событие, которое является в свою очередь необходимым условием для фантастического [5]. Из определений фантастического Цв. Тодоров приходит к выводу, что включенные в текст фантастические элементы перефразируют друг друга, во всех фигурирует "таинственное", "необъяснимое", "недопустимое", вторгающееся в "реальную жизнь", в "реальный мир" или в "неизменную закономерность повседневности".

Цв. Тодоров выдвигает три условия, классифицирующие произведение как фантастическое. Согласно первому условию, отношение к прочитанному: текст должен заставить читателя прочувствовать мир персонажей, рассмотреть его как мир живых людей, при этом испытать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Второе условие, выдвигаемое Цв.Тодоровым, связано с персонификацией рассказчика. Однако стоит заметить, что иногда это условие остается невыполненным, поскольку «колебания» может испытывать и персонаж, таким образом, колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения, а роль читателя как бы доверяется персонажу. В основе третьего условия лежит позиция читателя по отношению к тексту: он должен отказаться как от поэтического, так и от аллегорического толкования [5]. При этом Тодоров делает акцент на том, что эти три требования неравноценны. Из них первое и третье действительно являются конституирующими признаками жанра, второе может оказаться невыполненным. И все же, утверждает автор, большинство примеров свидетельствует о выполнении всех трех условий. То, что касается анализируемых нами произведений Фришмут, можно говорить о выполнении всех трех условий. Австрийская писательница мастерски использует в своем творчестве потенциал фантастических мотивов, содержание ее произведений представляется увлекательным для любого читателя, поскольку тот сможет узнать себя в главных героях, соседство с необычными существами, возможно, поможет найти смысл жизни, идеальную модель существования, поиски которых в реальности потерпели неудачу.

Фришмут считает, что умение фантазировать живет в каждом из нас, это невозможно сравнить с плодами, которые растут на деревьях и которые необходимо собрать. Фантастические идеи необходимы, в первую очередь, женщинам, которые протестуют против общественных моделей и мифов, созданных мужской половиной. В интервью, когда речь заходит о фантастических темах, Фришмут всегда называет «своих предшественников», которые служат для нее примером: Э.Т.А. Гофман, Жан Поль, Льюис Кэрролл, Джон

Рональд Руэл Толкин, Джордж Макдональд, и, несомненно, ее взор при этом устремлен и на Восток, а именно к произведению «Тысяча и одна ночь» [6].

По мнению Б. Фришмут, самые яркие краски, эмоции люди получают в детстве, и в течение жизни они возвращаются к ним. Так, ярким событием стало для Фришмут «знакомство» с книгой «Тысяча и одна ночь», наполненной магией и волшебством. Возможно, в этом и есть первопричина того, что во многих книгах австрийская писательница обращается к миру сказки, чудес, превращений и мифов. Однако необходимо помнить, что фантастическое в ее книгах практически всегда контактирует с реальностью, как в романах «Лунные женщины» и «Мистификация Софи Зильбер» („ Die Frau im Mond “, 1982, „ Die Mystifikation der Sophie Silber “, 1976). Данные произведения являются ярким примером ухода от реальности в мир сказки, фантастики, в котором австрийская писательница видит зачатки светлого будущего. Характеризуя отличительные черты австрийской прозы конца 1970-х - начала 1990-х, В.Д. Седельник обращается к художественному миру Фришмут, главные герои которого не карьеристы, бюргеры, бизнесмены. Это особый сказочный мир, о котором можно только мечтать, и в котором царят лишь светлые чувства: любовь, счастье, сочувствие [7].

«Мистификация Софи Зильбер» – одно из произведений «штернвизеровской» трилогии [8]. Фея Амариллис Штернвизер, главная героиня, из ранга волшебниц переходит в ранг обычных людей. Параллельно Фришмут повествует о жизни обычной женщины – Софи Зильбер. Задача Софи Зильбер в объединении не только временных плоскостей: настоящего, прошлого и будущего, а также двух миров: реального и фантастического. Она последняя представительница того поколения, которое находилось под защитой магических существ, и в данном случае именно Амариллис – покровительница Софи Зильбер. В книге «Мечта литературы – литература мечты» Фришмут раскрывает свой замысел: прототипом Амариллис послужила фея Розабельверда из повести «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» Э.Т.А. Гофмана. Также как и герои Э.Т.А. Гофмана, персонажи Б. Фришмут наделены сверхъестественными силами, живут с обычными людьми, переживая о человечестве в целом. Правоммерно, на наш взгляд, вести речь о рецепции гофмановского двоемирия, поскольку очевидно, что некоторые сцены Б. Фришмут заимствовала у Гофмана, так писательница попыталась выразить уважение и признание немецкому писателю-романтику [9].

«Мистификация Софи Зильбер» представляет собой фантастический мир, в который непременно должен окунуться читатель, чтобы понять авторскую идею. Фришмут прибегает к вымыслу, чтобы заставить читателя взглянуть на мир с другой точки зрения, проникнуть в суть непознанных до конца явлений. Так, одна из её героинь выражает мысль о стремлении найти такие альтернативы человеческого существования, которые будут схожи с нашей жизнью, но и одновременно не будут ей соответствовать. Она хочет найти модели, которые мы смогли бы взять за основу, от которых мы смогли бы оттолкнуться. Именно литература, по мнению Б. Фришмут, является неиссякаемым источником таких моделей [6].

В «Лунных женщинах» как и в «Мистификации Софи Зильбер» наряду с реальными событиями можно встретить фантастические мотивы. Повесть «Лунные женщины» отличается необычной структурой повествования. На первый взгляд может показаться, что это три отдельных повести. Лишь вчитавшись, улавливаешь связь между этими частями, образующими единый стержень произведения. Все героини - натуры незаурядные, творчески одаренные, тонко чувствующие и, каждая по-своему, страдающие. Первая героиня – Женщина, обращающаяся во внутреннем монологе к своему бывшему возлюбленному, вторая – кукольница Коломбина, третья – одинокая Художница, рисующая картины и ждущая принца. История Женщины устремлена в прошлое - ее монолог есть подведение итогов прожитой жизни, история Коломбины - в настоящее, а художницы - в будущее, она - само ожидание.

Фришмутовская Женщина представляется себе не самостоятельной личностью, но только тенью любимого, в котором она видит учителя и наставника, жизнь которого воспринимает

как образец для подражания. Даже после расставания с ним она признается: «Ты навек останешься для меня чем-то вроде высшего средоточия всего, что могло произвести на меня впечатление, что-то мне открыть и подтолкнуть вперед, главной пружиной моего существования» [10]. Женщина хочет идти по жизни вперед, для нее одиночество не цель. Жизнерадостная и энергичная, Коломбина с легкостью, играючи, ведет хозяйство, справляется со всеми трудностями, воспитывает детей, зарабатывает на жизнь своими кукольными спектаклями и старается быть счастливой со своим Пьеро. Фантазия помогает ей преодолеть все трудности. Она бродит со сказочным, невидимым Барсом, верным спутником, который вдруг может принять образ ее мужа – Пьеро.

Заключение. Повествование о том, чего не встретишь в объективной реальности, о небывалом и невозможном вызывает читательский интерес, независимо от способов его проявления в произведении. Соседство обычных людей со сказочными существами, которые в большинстве своем несут людям добро, делает произведения Барбары Фришмут поистине светлыми. Барбара Фришмут продолжает традиции австрийских классиков, но при этом создает свой образ “фантастической реальности”, несущий надежду на светлое будущее.

Список литературы

- 1) Zeyringer K. Österreichische Literatur 1945-1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon, 1999. 640 s.
- 2) Интернет-ресурс: Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века // http://www.slavcenteur.ru/Proba/Kovtun/kovtun_vumysel.pdf (Дата обращения 17.10.2014).
- 3) Асмус В.Ф. В защиту вымысла. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С.11-36.
- 4) Интернет-ресурс: Чернышева Т.А. Природа фантастики. http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read (Дата обращения 02.01.2015).
- 5) Интернет-ресурс: Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. <http://iekharypotter.narod.ru/TODOROV2.htm> (Дата обращения: 17.10.2014).
- 6) Bartens D., Spörk I. Barbara Frischmuth. Fremdgänge. Ein illustrierter Streifzug durch einen literarischen Kosmos. Salzburg/Wien:Residenz, 2001. 304 s.
- 7) Седельник В.Д. История австрийской литературы XX века. В 2 томах. Т.2. 1945-2000. М.:ИМЛИ им А.М. Горького РАН, 2010. 576 с.
- 8) Интернет-ресурс: Фришмут, Б. Мистификация Софи Зильбер. <http://e-libra.ru/read/234890-mistifikacii-sofi-zilber.html> (Дата обращения 10.08.2014).
- 9) Frischmuth B. Traum der Literatur – Literatur des Traums. Münchener Poetik – Vorlesungen.Salzburg/Wien:Residenz, 1991. 122 s.
- 10) Фришмут Б. Лунные женщины: Повесть. / Пер. с нем. Е. Михелевич; Предисл. Г. Знаменской. М.: Радуга, 1984. 216 с.

НЕКОТОРЫЕ ТЕМЫ НЕМЕЦКОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

Обухова М.В.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420021, г. Казань, ул. Татарстан, д. 2*

e-mail: 11marina1994@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Данная статья посвящена проблемно-тематическим аспектам немецкой научной фантастики. В ней проанализированы различные тексты немецких авторов, выделены и охарактеризованы типичные для этого жанра темы и проблемы.

Ключевые слова: научная фантастика, научно-технический прогресс, проблемно-тематический комплекс.

В XX веке научно-технический прогресс стал важной составной частью жизни человеческого общества. Начало эре существования человека в условиях кардинальных научных открытий положили промышленные революции, происходившие в Европе в XVIII-XIX вв. В середине XX века за промышленной революцией последовала научно-техническая. Наука стала основным фактором социокультурного развития.

Постоянно возрастающая роль науки и техники заставляет задуматься о месте и роли человека в новом мире, о последствиях научно-технической революции. Общество начинает размышлять о взаимосвязи техники и человека, техники и природы, об ответственности ученого за свои открытия.

Своеобразной реакцией на развитие техники стал жанр научной фантастики в литературе и кинематографе. "Словарь литературоведческих терминов" дает такую дефиницию этого жанра: "Научно-фантастический жанр – вид художественной литературы, где в основу произведения положена научная или техническая проблема, осуществление которой можно предположить в будущем" [1].

Несмотря на большую популярность, научная фантастика остается недостаточно исследованной. В XX в. значительный вклад в развитие научной фантастики внесли американские писатели (Р.Бредбери, А.Азимов, Р.Хайнлайн). В их произведениях поднимаются проблемы путей развития человечества, обсуждаются последствия внедрения современных технологий. В связи с широким распространением английского языка, появилось множество писателей фантастов, пишущих на английском языке.

Первоначально произведения научной фантастики были представлены в жанре утопии (Ж.Верн, Г.Уэллс). Развитие техники во второй половине XX в. стало рассматриваться с негативной стороны, что привело к появлению антиутопических произведений.

Зарубежная научная фантастика очень разнообразна. В США различают "чистый" и "свободный" вид этого жанра. "Чистая" научная фантастика основана на тех или иных серьезных научных положениях, а в "свободной" создаются образы различных мифических существ (оборотней, вампиров) и зачастую подобный вид обходится без какой-либо научной основы. Часто англо-американская научная фантастика обращалась к религиозным темам, борьбе бога и дьявола. Позднее в ней стали воплощаться различные детективные истории с убийствами, ограблениями, в которых наука играла незначительную роль.

В связи с бурным ростом промышленности, революционными открытиями в области науки и техники в начале XX века появляется жанр социальной фантастики. В философии оформляется новое направление – философия техники. Общество начинает размышлять о взаимосвязи техники и человека, техники и природы, об ответственности ученого за свои открытия. Эти и другие проблемы рассматриваются с двух точек зрения: сциентизма и антисциентизма. Первый подход (Ф.Бэкон, Ортега-и-Гассет Х. и др.) характеризуется

положительным взглядом на процесс развития науки. Она признаётся наивысшей культурной ценностью. Во втором подходе (Ф.Шеллинг, А.Шопенгауэр, Г.Маркузе) отмечаются отрицательные последствия научно-технического прогресса: экологические проблемы, разрушение личности, ядерная угроза и др.

На протяжении всего XX века отношение к науке и технике было не однозначным. Ученые признают, что сама по себе наука не является ни божественным, ни дьявольским началом, ни добром, ни злом, а ее влияние на жизнь и людей обусловлено деятельностью человека. Исходя из этого, философы ставят вопрос о том, каким должен быть инженер, чтобы его изобретения были направлены в нужное, благое русло. Важнейшим пунктом в философии становится инженерная этика. В ней рассматриваются такие вопросы, как ответственность ученого за свои открытия, необходимость развития науки исключительно во благо человечества, использование гуманных научных экспериментов и методов.

Безусловно, отмечаются и полезные изобретения, повлиявшие на развитие общества: разработка высокоэффективных лекарств, лечение людей с использованием инновационных технологий, искусственное выращивание продукции, которое частично решило проблему нехватки питания, введение автоматизации на производстве. К концу XX века философов начинают интересовать более глобальные проблемы. Технический прогресс приводит к тому, что природа заменяется искусственной техносферой, человек теряет свою индивидуальность, а даже незначительные ошибки в работе машин могут привести к мировым катастрофам.

Для Германии, как и для любой другой страны, научно-технический прогресс открыл новые возможности экономического развития. Но, с другой стороны, он сопровождался порабощением человека машиной, роботизацией его жизни. Протест против таких последствий НТР нашел отражение в литературе. Так, важнейшей темой произведений стало существование человека в условиях технократизации. Эта тема становится основной и в творчестве известного немецкого писателя XX века Бернгарда Келлермана.

Бернгард Келлерман родился в 1879 г. Первый его роман «Йестер и Ли» ("Yester und Li, 1904") сразу привлек внимание критики. Последующие романы: "Ингеборг" ("Ingeborg", 1906), "Идиот" ("Der Tor", 1909), "Море" ("Das Meer", 1910) утвердили его репутацию талантливого писателя. Вышедший в 1913 году роман "Туннель" ("Der Tunnel"), переведенный на 26 языков, принес Келлерману мировую известность.

В своем творчестве Келлерман обращается к социальной проблематике, зачастую облекая ее в фантастическую форму. Если в ранних произведениях ощущается влияние неоромантизма и других модернистских течений, то поздние произведения носят реалистический характер.

Особое место в творчестве Келлермана, как уже отмечалось, занимает тема научно-технического прогресса и его влияния на человека.

В основе сюжета научно-фантастического романа «Туннель» (1913) – строительство туннеля между Европой и Америкой. Келлерман создает образ талантливого инженера Мака Аллана, человека действия, который, однако, движется к своей цели, перешагивая через головы людей, принося в жертву своему проекту жизни строителей туннеля и не останавливаясь даже после гибели своих близких – жены и ребенка. Автор изображает сильного незаурядного человека, который разрушается изнутри под гнетом своей идеи. Келлерман всем ходом повествования показывает, что цель, какой бы благородной она ни была, не оправдывает средства. Мак, придумавший и спланировавший строительство туннеля на благо цивилизации, а не с целью получить финансовую поддержку, стал рабом своей идеи, сделав ее заложниками семью, друзей и все человечество. Трагедия личности Мака Аллана заключается в том, что он не учел вероятность гибели тысяч людей, что он рисковал не только своей, но и чужими жизнями.

На протяжении действия романа читатель видит, как Мак Аллан меняется под воздействием своей идеи. Поначалу они с Мод были счастливой семьей. Позже Мак стал больше работать, надолго уезжать, проводить время с другими инженерами. Рассказчик

сравнивает двух супругов: "Чем лихорадочнее была окружающая Аллана атмосфера, тем лучше он себя чувствовал...Мод, в противоположность ему, потеряла долю своей свежести и красоты. Ее юность прошла, из девушки она превратилась в женщину" [8, с.106-107]. Таким образом, автор показывает, как чахнет Мод из-за фанатичной работы своего мужа, еще при жизни становясь ее жертвой.

Роман "Туннель" был написан в 1913 г. во время бурного развития науки и техники. Он является напоминанием о том, что не все открытия совершаются во благо человека, что ученый и инженер должны нести ответственность за свои изобретения и что научный прогресс может негативно влиять на личность человека.

Большое распространение получил и научно-фантастический рассказ. Сборник научно-фантастических рассказов "Die Begegnung im Licht" состоит из 13 текстов различных немецких авторов. В рассказах прослеживаются и антиутопические идеи. Проблемы современного общества проецируются в будущее, в другое пространство, на другие планеты, на процесс освоения новых миров. Некоторые рассказы имеют общие темы, которые позволяют сравнить отношение главных героев к инопланетянам и цели, с которыми планетологи и исследователи вступают в контакт с космическими существами. Рассказ "Die Begegnung im Licht" открывает одноименный сборник научно-фантастических произведений и вводит читателя в космическую сферу, знакомит с темами и проблемами следующих текстов и является программным произведением сборника. Читатель движется вслед за героями от планеты к планете, постепенно перемещаясь на Землю, в мезозойскую эру, в XX век, в современность и в потусторонний мир. Через структуру сборника можно проследить мировую эволюцию: это зарождение жизни во Вселенной, появление Земли, эра динозавров, время научно-технического прогресса, полет человека в космос, наше время и потусторонний мир как своеобразная проекция будущего.

В рассказе "Wissenswertes über den Planeten Ikaros " речь идет о повторной космической экспедиции на планету, которая считалась необитаемой. В ходе экспедиции выяснилось, что на планете есть живые существа, но они живут не на поверхности, а внутри планеты. Планетологи не стали вторгаться к ним и делали выводы и проводили исследования, наблюдая за ними. В этом тексте ученые рассматриваются не как завоеватели, а как энтузиасты своего дела, несущие человечеству нечто новое и важное.

Не менее актуальной проблемой, разрабатываемой в научно-фантастических рассказах, является экологическое состояние планет и влияние на него людей, например в рассказе "Auszug ins Gelobte Land". В рассказе речь идет о загрязнении окружающей среды. Героями являются обычные жители, которые собираются вместе и решают вопрос о том, как поступить: остаться на планете и попытаться улучшить экологическую ситуацию или отправиться на другую планету. Мнения разделяются, и решившие покинуть загрязненную планету, делают это. Оставшиеся пытаются сделать все возможное, но со временем понимают, что они бессильны. К ним приземляется космический корабль и просит разрешения остаться на планете, так как свою они загрязнили. В финале рассказа выясняется, что приземлившиеся жители прилетели с той самой планеты, на которую отправилась группа, которая не захотела остаться на родной планете и попытаться исправить ситуацию. В название текста, которое переводится как "Переселение в Обетованную Землю", автор вносит горькую иронию. В финале читатель понимает, что этой самой обетованной земли, которую ищут жители загрязненной планеты, нет. Идеей рассказа "Auszug ins Gelobte Land" является то, что именно человек становится причиной экологических проблем, и именно он делает окружающую среду нежизнеспособной. В созданном автором антиутопическом мире отражаются насущные проблемы и изображаются возможные последствия губительной для всего живого деятельности человека.

В конце XX начале XXI вв. чаще стала заходить речь о роботизации. Ученые изобретают машины, которые находят свое применение в различных сферах общественной жизни. Создаются роботы по образу и подобию человека, которые могут помогать в быту,

ухаживать за больными. Тем не менее, дать однозначную оценку роботизации нельзя, это явление вызывает много споров и разноречивых мнений.

Тема роботизации рассматривается во многих сферах искусства и культуры. В научно-фантастической литературе она также нашла свое отражение. Ярким примером может послужить рассказ "Cora". Автор текста, что становится понятно в финале, положительно относится к явлению роботизации. Повествование ведется от первого лица. В рассказе речь идет об автомобильной аварии, в которую попали юноша и девушка-робот по имени Кора, которая очень сильно пострадала. Юноша стоит перед выбором: согласиться на дорогостоящую операцию или получить нового робота. Рассказ построен на воспоминаниях молодого человека. Флешбэки позволяют читателю проследить развитие отношений между героями и понаблюдать за девушкой-роботом, внешне ничем не отличающейся от обычных людей. Кора была создана своим отцом-ученым, для которого она была лишь ассистенткой. У нее были обычные потребности, свойственные людям. Ей хотелось жить полноценной жизнью, ходить в театры, кино, гулять, влюбляться, быть человеком. В финале рассказа юноша делает выбор и решается на операцию. В этом тексте автор высказывает мысль о том, что любое существо, любое изобретение заслуживает жизни, что только ученый, а не его открытие, несет ответственность за любые последствия.

Немецкая научная фантастика в идейно-тематическом плане продолжает традиции американской и английской литературы. В своих произведениях писатели обращаются к философии и поучительно действуют на читателя. В вымышленный мир проецируются реалии действительности и с помощью художественных образов и сюжета рассматриваются те или иные проблемы человечества. В произведениях немецких авторов фигурируют и социальные темы, например, дискриминация. На страницах сборника можно обнаружить рассказы, в которых говорится об одиночестве и отчаянии, преследующих ученых. Произведения адресованы обычному читателю: чтобы понять, что хотел сказать автор, достаточно фоновых знаний.

Немецкая научная фантастика представлена также в жанре современной сказки. Произведение Герберта Циргибеля "Zeit der Sternschnuppen" ("Время падающих звезд") - фантастическая история о Гансе Вайдене, "современном Синдбаде", который знакомится с инопланетянами, отправляется в космос на летающей тарелке, пребывает на одном из спутников Юпитера. В данном произведении автор раскрывает темы, которые давно волнуют общество: инопланетное вторжение, общение между человеком и иноземным существом, жизнь на других планетах и др.

Главный герой, Ганс Вайден, график, получает задание изобразить мир будущего и отправляется за город в местечко Маник Майя, чтобы в спокойствии и вдали от городской суеты поработать над плакатом. Однажды ночью он сталкивается с инопланетянами, входит с ними в контакт и через некоторое время улетает с ними в космос на один из спутников Юпитера. Герберт Циргибель рассказывает о путешествии Ганса, который на Земле считается пропавшим без вести.

Данный роман, как уже упоминалось выше, называют современной сказкой. В ней присутствуют вымышленные и фантастические герои. В основе произведения лежат социальные и нравственные проблемы.

В современной научно-фантастической литературе сложились определенные принципы и традиции, при этом научная фантастика продолжает развиваться, реализуясь в различных подвидах и субжанрах, и нуждается в исследовании и осмыслении. Немецкая научная фантастика является одной из наименее изученных, потому что долгое время произведения немецких авторов были не так популярны, как американские или английские тексты, и закрыты для массового читателя. В произведениях воплощаются различные философские идеи и антиутопические тенденции. Наряду с социальным романом и фантастическими рассказами в немецкой научно-фантастической литературе представлен жанр современной сказки. Обращение к данной фольклорной форме обусловлено доступностью жанра и большими возможностями, которые раскрываются перед автором и читателем. Большое

внимание в немецкой научной фантастике уделяется космическому пространству и обитающим в нем существам. Социальная проблематика также является одной из основных тем научно-фантастической литературы. Проблемы современности проецируются в будущее, в космическое пространство. Авторы изображают последствия научных и технических открытий, результаты освоения космоса.

В целом, немецкая научная фантастика продолжает развиваться в уже установленных английскими и французскими фантастами рамках. Она идет в ногу с другими образцами этого жанра и занимает свое достойное место в мировой литературе.

Список литературы

- 1) Словарь литературоведческих терминов. Под ред. Л.И.Тимофеев, С.В.Тураев. М.: Просвещение, 1974. С.509.
- 2) В мире фантастики / Сборник литературно-критических статей и очерков. Сост. А.Кузнецов. М.: Молодая гвардия, 1989. С.238.
- 3) Интернет-ресурс: Корнилов И. «Философия техники» П.К. Энгельмейера. И.Корнилов. <http://www.metodolog.ru/00195/00195.html>.
- 4) Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / Шпенглер О.-Т.1: Образ и действительность / Пер. с нем. И примеч. И.И. Маханькова. М.: Айрис-пресс, 2003 С.522.
- 5) Ортега-и-Гассет Х. Размышления о технике // Избранные труды; пер. с исп., сост., предисл. и общ. ред. А.М, Руткевича. М.: Весь мир, 1997. С.164-232.
- 6) Селиванова Е.Ю. Антиутопический роман в немецкоязычной литературе конца XX – начала XXI вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. Казань, 2013. С.20.
- 7) Бергельсон Г.Ю. Бернгард Келлерман // История немецкой литературы. Т.5. М.: Наука, 1986. С.125-142
- 8) Келлерман Б. Туннель. Голубая лента: Романы: Пер. с нем. / Вступ. ст. Г. Бергельсона; Ил. М. Бирюкова. М.: Правда, 1988. С.624.
- 9) Die Begegnung im Licht / Phantastische Geschichten der deutschen Schriftsteller. Москва.: Менеджер, 2000. С.208.
- 10) Ziergiebel H. Zeit der Sternschnuppen. Phantastischer Roman. М.: Менеджер, 2001. С.383.

ТРАДИЦИИ Р.БРЭДБЕРИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКЕ (П. МЭРФИ «ГОРОД НЕСКОЛЬКО ЛЕТ СПУСТЯ»)

Заринова Д.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: dinachka13@inbox.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье выявлены традиции выдающегося фантаста Рэя Брэдбери и рассмотрено его влияние на творчество современного писателя Пат Мэрфи (на примере романа «Город несколько лет спустя»). С помощью сравнительно-сопоставительного метода были проанализированы особенности интерпретации темы искусства и постапокалиптической картины мира в произведениях обоих фантастов.

Ключевые слова: *Рэй Брэдбери, Пат Мэрфи, фантастика, традиции, постапокалиптика*

Введение. Рэй Дуглас Брэдбери (1920-2012) является одной из ведущих фигур в научной фантастике XX века. Брэдбери считается классиком этого жанра, хотя сам не любил, когда его называли фантастом, считая себя писателем больше в жанре фэнтэзи. Многие фантасты ощущают в своем творчестве влияние Рэя Брэдбери. Некоторые из них открыто признают, что Брэдбери сыграл большую роль в их творческой жизни, а другие испытывают это влияние неосознанно. К последним можно отнести современную американскую писательницу в жанре научной фантастики Патрицию Энн Мэрфи, больше известную как Пат Мэрфи. Свой роман «Город несколько лет спустя» («The City, Not Long After») она написала в 1989 году – во времена разочарования в светлом фантастическом будущем, в жанре постапокалиптической литературы.

Цель исследования: выявить традиции Рэя Брэдбери в романе Пэт Мэрфи «Город несколько лет спустя».

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд задач:

- Разобрать постапокалиптическую картину мира в романе Пэт Мэрфи «Город несколько лет спустя»;
- Рассмотреть развитие тем и конфликта в данном романе;
- Проанализировать образы героев романа и выявить их общие и различные типологические особенности по отношению к героям произведений Брэдбери;
- Сравнить интерпретацию данной темы у обоих фантастов.

Основная часть. Постапокалиптика – жанр научной фантастики, в котором действие развивается в мире, пережившем глобальную катастрофу. Первый образец постапокалиптики появился в 1826 году, им стал роман «Последний человек» Мэри Шелли [2].

Однако наибольшую популярность этот жанр получил в 1950-е годы, когда над всем миром нависла реальная угроза атомной войны. Так, например, можно вспомнить один из известных научно-фантастических рассказов Рэя Брэдбери «Будет ласковый дождь» из сборника «Марсианские хроники», впервые изданном в 1950 году, где главным героем является постапокалиптический механический дом без живых.

И сегодня этот жанр не утратил своей актуальности, ведь как бы человечество ни стремилось к сохранению мира, угрозы ядерной войны, загрязнения атмосферы, разрушения озонового слоя, перенаселения всё еще сохраняются. Поэтому фантасты часто описывают в своих произведениях, каким образом гибнет человеческий род, и что будет делать грядущее поколение на обломках цивилизации, которая, по их мнению, приходит к апокалипсису из-за внешней катастрофы или в результате человеческого безрассудства.

В мире, описанном в романе «Город несколько лет спустя», почти всех обитателей Земли уничтожает «Чума будущего». По сюжету книги Чума пришла в мир от обезьян, обитавших в монастыре в Гималаях. Люди из Штатов слышали когда-то легенду о священных обезьянах – хранительницах мира. Американцы выпросили их у настоятеля храма, надеясь, что они помогут восстановить мир. "Да, обезьяны хранят мир, можно и так сказать. Когда они покинут стены монастыря, мир воцарится на земле. Хотя это может быть не тот мир, которого вы ожидаете", – ответил он [1].

Местом действия автор выбирает Сан-Франциско – последний «островок свободы», ставший своеобразным «убежищем» для тысяч «людей контркультуры». Город предстает неким утопическим государством. Управляют им сами его жители – собираясь вместе вечером, они обсуждают все волнующие их вопросы – от объявлений обмена товарами до выбора тактики противостояния врагу.

Но не все города приняли такую тактику управления. Одновременно существуют и города-государства, которыми управляет церковь: «Всем заправляет Церковь Апокалипсиса. Мужчины носят только черное, женщины кутаются в длинные одеяния даже в сорокаградусную жару. Над городом летают молитвы, молитвы с утра до вечера. Они убеждены, что Чума – Божье наказание за наши грехи, и хотят поделиться своим знанием с миром. Погодите немного, и до вас доберутся их миссионеры. Мрачное местечко, что и говорить» [1]. Зачастую фантасты в своих романах делают религию спасительным якорем после крушения цивилизации, но не в данном случае.

После катастрофы произошла перемена и в самих жителях Сан-Франциско. Они не стремятся к мнимому счастью. Мэрфи вводит в роман героя-бизнесмена Даффа, который не во вред окружающим смог и разбогатеть, и помогать людям продовольствием и другими полезными товарами. Но не все разделяют идеи Даффа. Людей перестали интересовать бизнес, богатство. Они лишь создают красоту и то минимальное, что им необходимо. Все остальное «мы можем достать у Даффа» – говорили они. Даже оказавшись полностью свободными, они сумели сохранить в себе нравственные качества. Они не обворовывают витрины опустевших магазинов, как часто люди поступают во время безвластия, когда некому контролировать их поведение.

Среди жителей Сан-Франциско можно встретить очень разных интересных личностей. Так, один из них считал, что он не человек, а робот. Его даже перестали называть настоящим именем – Джонатаном Монро, а называли так, как он пожелал – просто Робот. Он боялся людей и не доверял им, и начал полагаться только на машины: «Домашний компьютер будил его каждое утро и каждый вечер сообщал, что пора ложиться спать; машины стирали его вещи и мыли посуду; маленький робот, перемещался по комнатам, всасывая пушистые хлопья пыли, крошки и прочий мусор. Иногда Джонатан играл с ним, как с котенком, разбрасывая по полу рваные бумажки. Компьютер с играми и обучающими программами стал его самым верным другом» [1]. Можно соотнести это описание жизни Робота с механической работой одинокого дома в рассказе Брэдбери «Будет ласковый дождь».

В самые трудные моменты главным героям являлся Ангел – во время родов Мэри, во время войны, во время поисков и даже во снах – он всегда спасал и направлял на верный путь. Ангела во сне сотворил Робот, как одно из своих произведений искусства. Ангел предстает символом надежды, который не дает героям сдаваться и ведет за собой. В произведениях Брэдбери тоже появляется такой символ или герой, который дает надежду на то, что в человеке еще можно сохранить человека – это, например, улыбка Джоконды на ладони мальчика Тома или образ Клариссы Макеллан в романе «451 градус по Фаренгейту».

Герои произведения верили, что духовно преображаться, становиться лучше можно через искусство: «Иногда самая большая радость не результат твоей работы, его прочность и долговечность, но сама работа, – сказал Дэнни-бой, наблюдая, как вода медленно размывает крепость из песка. – Особенно если работаешь для себя, а не для кого-то еще. Создавая что-то прекрасное, меняешься сам. Частичка твоей души переходит в твое произведение, и ты становишься немножко другим. Немножко лучше» [1].

Тема искусства является одной из ведущих в этом романе. Жители Города даже называют себя артистами. Они стараются заполнить пустоту города произведениями искусства. На просторах полуразрушенного после Чумы Сан-Франциско они построили красивые произведения искусства. Например, Оазис света – зеркальные комнаты, пирамиды и шары, дающие множество отражений и создающее иллюзию, что ты не один. Роуз засадила весь Город цветами, а Гамбит собрался построить ветряную арфу, чтобы все слышали, как поют провода на ветру. Иногда герои возвращаются к традициям своих предков. Так, художник Рэнделл рисует на стенах изображения животных, подобно его предкам – племени Чероки, стараясь заполнить Город жизнью.

Есть в романе и герои, которые родились после Чумы, или родились до нее, но плохо помнили старый мир. Таков, например, Дэнни-Бой. Своими проектами он пытается отогнать прошлое от стен Сан-Франциско. Дэнни построил маленькую деревушку из деревянных дощечек – не современные здания, а домики африканского поселения – домики, в которых когда-то задолго до индустриальных веков жили наши предки. Так автор дает понять, что идеальным миром для героев является то общество, в котором высшими ценностями для людей являются семья, свобода, любовь. Герои этого романа пытаются создать такое общество, о котором мечтал и Брэдбери.

Зачастую создание произведений искусства объединяло жителей Города. Так, Дафф пытался переубедить Дэнни-боя, что для того, чтобы создать что-то действительно нужное для всех, необходимо объединение: «Кооперация – это цивилизация, без нее вы все дикари!» – утверждал он [1]. Так, все артисты объединились в проекте покраски моста Золотые Ворота в синий цвет – цвет неба. Они все были уверены в том, что, объединившись, легче строить новое будущее.

Герои романа Пат Мэрфи боялись возвращения старого мира с его противостоянием наций, гонкой вооружений, и старались сохранить свой Город, а тот в свою очередь охранял жителей и предупреждал их об опасности – посылал им знаки об угрозе во сне и в жизни. Так, мисс Мигсдэйл получила послание в бутылке, в которой она нашла вырезку из газеты, выпускавшейся до Чумы: «Незнакомец принесет интересные вести. Окружите себя единомышленниками и никому не позволяйте вмешиваться в ваши дела. Будьте начеку» [1], у Тигра появились пятна на теле, которые скоро образовали слово, и он вытатуировал его: ВОЙНА, а Мерседес явился призрак ее брата, чтобы предупредить о надвигающейся беде.

Угрозой для жителей Города выступил Генерал Александр Майлз, который якобы хотел единения нации, а на самом деле – с помощью войны взять под контроль все города Америки. Он считал «кучку людей, осевших в Сан-Франциско – изменниками», и что там царит анархия, а жители Города подрывают единство народа. Солдаты из армии Генерала могли отобрать понравившиеся им чужие вещи без спроса и свободно вторгаться в дома людей, чувствуя свою власть над ними. Генерал был против искусства и любого проявления вольнодумия – как сторонник тоталитарного государства он приказал сжигать книги о политике, интеллектуальную литературу, которая могла заставить людей задуматься о своем положении. Аналогичную ситуацию мы находим в романе Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» и в ряде других его произведений, которые он позднее называл «пять хлопущек», благодаря которым разгорелся этот роман: «Костёр» «Лучезарный Феникс» «Изгнанники», «Эшер II» и «Пешеход». Эти рассказы затрагивали темы цензуры, запрещённых книг, сжигания книг, силы индивидуальности и спасения искусства из когтей тех, кто мог уничтожить его. В романе «451 градус по Фаренгейту» тема искусства раскрывается через образ книги, которая выступает главным врагом тоталитарного государства, ведь люди, читающие книги, становятся «интеллектуалами», выделяются из остальной публики, на что-то претендуют и в итоге не принимают тоталитарный диктат.

Брэдбери в своих произведениях часто обращался и к теме войны, показывая ее бессмысленность и трагичность. Так и в романе Мэрфи артисты выступают против войны, противопоставляя ей искусство.

Постапокалипсис и антиутопия часто пересекаются. Во многих антиутопических произведениях тоталитаризм складывается как «защитная реакция» общества после ужасной катастрофы [3]. Например, в рассказе того же Брэдбери «Улыбка» описывается цивилизация 2061 года – разрушенный город и обезумевшее общество, которое желает лишь крушить, уничтожать всё прекрасное и культуру в целом, и уже не помнит мир без войны. Автор не указывает нам причину медленной гибели цивилизации, но дает понять, что всё дело в самих людях – это они, окружив себя новинками техники, теряют связь с землёй, природой – всем тем, что является основой духовности, забыли о доброте, любви и уже не могут удивляться мелочам [5].

Государство, которое хочет создать генерал Майлз, полностью противоположно мирному городу Сан-Франциско. Здесь мы видим черты антиутопического государства – тотальное, абсолютное недоверие к человеку как личности и установление контроля над ним. Можно назвать это столкновение утопического и антиутопического конфликтом на уровне двух жанровых структур. Так, представители утопического – жители города, не отвечают насилием на насилие. Они, как дети, или как их далекие предшественники хиппи, «дети цветов», выбирают пацифистский путь ведения войны: стреляют в солдат красками, и пишут предсмертные записки, где указано, что вместо краски могла быть настоящая пуля. У них есть право выбора защиты своего Города, которого нет у Генерала, ведь для него единственный выход – это держать под страхом смерти и свою армию, и врагов, иначе его авторитет будет потерян. Но герои Мэрфи терпят поражение – им не удастся выиграть войну с Генералом, не применив насилие – главный носитель идеи «искусства, вместо войны» Дэнни-бой в конце стреляет из пистолета и убивает своего врага.

Заключение. Таким образом, продолжая важную для Брэдбери тему и используя ряд характерных для него художественных приемов, Мэрфи описывает постапокалиптический мир антиутопически и видит единственное спасение для человека от тоталитаризма и бездуховности в искусстве. Форму ее взаимодействия с Брэдбери можно назвать влиянием, когда она неосознанно продолжает традиции знаменитого фантаста, хотя сама нигде об этом влиянии не упоминает [4]. Художники в ее романе более свободны, чем представители официальной власти. Однако она менее оптимистична, чем Брэдбери.

Брэдбери верил, что человек сможет вовремя остановиться и одуматься, и больше не гнаться за мнимыми ценностями, такими как власть и деньги, а стараться сохранить мир и гармонию как внутри, так и снаружи себя. И если в его романе выживает коммуна людей-книг, призванных сохранить духовную культуру, то у Мэрфи художники терпят полное поражение. Лишь применив насилие, жителям Сан-Франциско удаётся устоять, но их идее «искусство вместо войны» не удастся воплотиться жизнь.

Как и Брэдбери, Пэт Мэрфи поместила своих героев в условия гипотетического будущего, чтобы показать, чем действительно стоит дорожить в этой жизни, и в этом её идеи созвучны с идеями великого фантаста. Роман-антиутопия Пат Мэрфи «Город несколько лет спустя» также представляет собой не столько предсказание будущего, сколько попытку осознать настоящее. Грядущие невзгоды волнуют людей меньше, чем то, что окружает их сейчас. Особенно, когда сущность этого окружения можно увидеть, лишь дистанцировавшись, отодвинув его – хотя бы перенеся во времени: в будущее.

Список литературы

- 1) Мэрфи П. Город несколько лет спустя: Фантаст.роман / Пер.с англ.Е. Пшеничной. М.: ООО «Издательство АСТ»,2003. 334 с.
- 2) Booker M.K., Thomas A.-M. The science fiction handbook John. Wiley and Sons, 2009.
- 3) Невский Б. «По ком звонит колокол. Фантастический Апокалипсис» // Мир фантастики. 2007. №42.
- 4) Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: "Прогресс", 1979. 318 с.
- 5) Интернет ресурс: Рассказы Рэя Брэдбери <http://raybradbury.ru/library/stories/> (Дата обращения: 06.04.2015).

РОМАН ФРЭНКА ГЕРБЕРТА «ДЮНА» В КОНТЕКСТЕ «НОВОЙ ВОЛНЫ» НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ США

Гринь Н.С.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: grinniki@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В данной статье рассматривается течение в научной фантастике под названием «новая волна» и в этом контексте роман Фрэнка Герберта «Дюна». В статье выделены основные черты «новой волны», а также рассказывается о причинах появления и угасания данного явления в научной фантастике.

Ключевые слова: *Научная фантастика, новая волна, Фрэнк Герберт, «Дюна».*

Введение. Выбор данной темы обусловлен недостаточной разработанностью научной фантастики в качестве предмета научного осмысления. Будучи важным объектом междисциплинарных исследований с позиций философии, социологии, культурологи и филологии, научная фантастика нуждается в более основательной проработке. Это позволило бы совершить открытия на границе между литературой и вышеупомянутыми дисциплинами, а также осуществить дальнейшие исследования в данной области.

Современная эпоха политических и экономических процессов глобализации, построения информационного общества и необыкновенно быстрых темпов научно-технического прогресса ставит перед человечеством вопросы, с которыми, в действительности, оно раньше не сталкивалось. Такой навык, как образное предвосхищение, заложен в человеке, он необходим ему для выживания. Способствовать оптимальному для человечества развитию событий в глобальном масштабе призвана не только наука, но и искусство, в особенности такой жанр литературы как научная фантастика, ведь именно в ней рассматриваются возможные варианты дальнейшего развития человечества, а статистика уже сбывшихся прогнозов писателей в данном жанре свидетельствует о том, что подобное явление не может быть случайным. Обозначенный выше круг проблем весьма важен, что свидетельствует об актуальности научной фантастики.

Помимо этого, в произведениях научной фантастики зачастую рассматривается актуальный мотив ответственности человека перед будущим, повышение внимания общественности к данному явлению в литературе увеличит уровень самосознания по отношению к глобальным проблемам, таким как, например, экологическая.

Малое количество русскоязычной критической литературы, слабая изученность научной фантастики «новой волны» в русскоязычном научном сообществе является результатом сравнительно недавнего появления данного вида литературы на рынке. Если за рубежом литература распространялась свободно, то на территории СССР существовали некоторые запреты. Знакомство советского (тогда еще) читателя с данным направлением довольно долго ограничивалось упоминаниями новых имен и отдельными рассказами в сборниках издательства «Мир». Поскольку тексты отбирались по принципу доступности, то внятного представления о «новой волне» они создать не могли. Антинаучный пафос, аромат декаданса и нонконформизм явственно пугали даже в самой латентной форме, не говоря о пропаганде сексуальной свободы и политического анархизма. Безобидных писателей среди авторов «новой волны» не было вовсе. По-настоящему «новая волна» пришла в Россию с двадцатилетним опозданием - на рубеже 90-х гг. - этим и объясняется малое количество русскоязычной критической литературы.

Основная часть. Одной из главных предпосылок к появлению нового жанра научной фантастики явилось то, что темы «Золотого века» были в значительной степени исчерпаны. Это привело к тому, что большая часть книг, выпускавшихся в данном жанре, обладала схожим и предсказуемым сюжетом, в них рассматривались подобные проблемы. В поисках разрешения сложившейся ситуации, молодые авторы научной фантастики начали пытаться расширить границы жанра, разрушая сложившиеся во времена «Золотого века» стереотипы: так было положено начало «новой волне».

«Новая волна» в своём развитии многим обязана Майклу Муркоку, английскому писателю-фантасту, а по совместительству редактору журнала «Новые миры» (англ. New Worlds) в период с 1964 по 1971гг. В начале 1964 года испытывавший финансовые трудности журнал закрылся, а Джон Карнелл ушёл с поста главного редактора. Муркок сумел найти нужную сумму и выпустил номер за май-июнь 1964 года, который принято считать отправной точкой «новой волны». Первыми авторами, чьи работы были названы частью «новой волны», были англичане. Например, Брайан Уилсон Олдис и Джеймс Грэм Баллард. Оба они печатали свои рассказы в «Новых Мирах» в то время, когда их ещё редактировал Джон Карнелл, однако их истории, полные воображения, новаторских идей и направленные в большей степени к «мягким наукам» и психологии, в частности, чем к «твёрдой» научной фантастике, которую оба писали в весьма различных стилях, в «Новых Мирах» под редакцией Майкла Муркока обрели площадку, где мастерство такого рода впервые оценили по достоинству.

Во многом «Новые Миры» и жанр «новая волна» своим успехом обязаны тому, что традиционная научная фантастика в США и Великобритании на момент издательства журнала переживала затяжной кризис, отправной точкой которого принято считать середину 1960-х годов. Слишком много авторов работали над одними и теми же темами, большинство молодых авторов, работавших в жанре, немедленно, подобно Томасу Майклу Дишу, или же после нескольких лет труда в рамках обычной коммерческой научной фантастике, как Роберт Сильверберг, почувствовали, что классическая научная фантастика «Золотого века» исчерпала себя. Хотя всюду и подчёркивалась новизна и новаторство научной фантастики, она, так или иначе, стала консервативной. Что интересно, не наблюдалось уменьшения рынка, издательства больше, чем когда-либо, желали печатать научно-фантастические рассказы. Не было причин предположить, что издатели не примут научную фантастику, ставшую более гибкой по стилю и содержанию. Фактически многие из так называемых экспериментов того периода, проводимых в отношении научной фантастики, были не экспериментами, а скорее адаптацией научной фантастики «Золотого века» к принципам рассказа мейнстрима того времени. «Новая волна» как течение сделала несомненно больше, чем любой другой вид научной фантастики, чтобы сломать барьер между научной фантастикой и мейнстримом.

Об успехах «новой волны» можно судить по тому, что списки лауреатов литературных премий в области научной фантастики в 1966-1969 годах практически полностью состоят из авторов «новой волны». Однако за триумфом неизбежно следует обратная реакция.

Несколько факторов способствовало угасанию «новой волны». Одним из них является ассимиляция в большом объёме мейнстримной научной фантастики 1970-х годов. Вторым фактором, непосредственно повлиявшим на первый, является угасание радикализма 1960-х годов в искусстве, так же как и в жизни. Возможно, что гибель «новой волны» была ускорена сознательным противодействием представителей научно-фантастического мейнстрима. Лестер дель Рэй, влиятельный редактор нескольких литературных журналов, возглавил сознательное стремление авторов переходной эпохи к возвращению традиций жанра. Ларри Нивен, в свою очередь, своими работами заложил основу для свежих научных открытий и творческих экстраполяций. К этому времени, примерно в 1982 году, начала возрождение «твёрдая» научная фантастика. Помимо того, киберпанк, течение в научной фантастике, активно развивающееся в это же время, дало ясно понять, что место «бунтаря» в научной

фантастике теперь за ним. Некоторые видели в киберпанке своеобразное продолжение «новой волны».

Многое в «новой волне» соответствовало качествам контркультуры конца 1960-х. Рассмотрим по порядку характерные черты «новой волны».

Первое, что стоит отметить, это заметное тяготение фантастики «новой волны» к так называемой «мягкой» научной фантастике. Изначально такая терминология происходит от принятого в английском языке деления науки на *hard sciences* – «твёрдые науки», то есть, по принятой в русском языке терминологии естественные, и *soft sciences* – «мягкие науки», то есть гуманитарные. Термин «мягкая научная фантастика» был введён лишь в 1978 году, предположительно Г.С. Элриком, в качестве антипода уже хорошо укоренившемуся термину «твёрдая научная фантастика». Несмотря на отсутствие чёткого деления, «новую волну» относят к «мягкой» научной фантастике, более того, это является одной из её основных черт.

Интерес к изменяющим мозг наркотикам хоть и не является чертой, присущей лишь данному течению, однако тема наркотиков и их влияния на сознание человека очень часто возникает у авторов «новой волны». Например, в «Стархэвене» Сильверберга наркотики играют огромную роль в поддержании порядка на планете.

Также одной из характерных черт является нарушение табу, запретов, которые были наложены давно и надолго. Во многом этот мотив перекликается с историей появления «новой волны», ведь течение формировалось как бунтарское. Ярким примером человека, нарушающего табу, является один из героев рассказа «Вертикальный мир» Роберта Сильверберга, покидающий гонимые, огромные дома, которые стали клеткой для людей в мире, созданном Сильвербергом.

Практически во всех произведениях «новой волны» авторы, так или иначе, касаются темы секса, в отдельных романах она даже играет лидирующую роль. Например, в «Вертикальном мире» Сильверберга тему секса можно проследить на протяжении всего сюжета, он представляет секс как своеобразный способ контроля общества.

Важной особенностью «новой волны» является сильная связь с поп-артом и со средствами информации вообще.

Налицо пессимизм относительно будущего, которое вызывало у авторов «твёрдой» научной фантастики традиционный оптимизм. Авторы «новой волны» нашли главного героя нового типа. Человек в условиях жёсткого и погрязшего в грехах мира открыл новые горизонты для авторов, их герои, как правило, являются частью этого мира, или же, напротив, отвергая его, пытаются ему противостоять, сбежать из него, но, как правило, их попытки не увенчиваются успехом.

Имеет место частая сосредоточенность на вероятности катастрофы, вызванной перенаселением, вмешательством в экологию или войной. Сюжеты большинства из произведений «новой волны» развиваются вокруг одной, а иногда и нескольких из вышеперечисленных катастроф.

«Новая волна» интересовалась ближайшим будущим; но этот интерес часто направлялся и внутрь человека, одним из базовых понятий «новой волны» является «внутренний космос». Как течение в научной фантастике, относимое к «мягкой» её части, «новая волна» всегда характеризуется направленностью на внутренний мир индивида; построение рассказа, как правило, от первого лица и наполненность повествования мыслями главного героя только подтверждают этот факт.

Рассмотрим научно-фантастический роман Фрэнка Герберта «Дюна» в контексте «новой волны». Первое, самое очевидное сходство, кроется в дате публикации. Роман «Дюна» был впервые опубликован в 1965 году, именно в этот момент «новая волна» переживала лучшие времена.

Во многих произведениях авторов «новой волны», как уже говорилось, наркотикам отводится весьма важное место, или же они, так или иначе, присутствуют. Например, в романах «Вертикальный мир» и «Прыгуны во времени» Роберта Сильверберга наркотики играют роль успокоителя возможных общественных волнений. В романе «Дюна» наркотик

под названием «спайс» играет роль самого важного вещества, ведь от него зависит существование цивилизации. Его используют рулевые огромных кораблей Союза, для того чтобы вести корабли на запредельных скоростях сквозь пространство. Грубо говоря, вокруг спайса завязана вся экономика вселенной. Помимо этого, спайс могут использовать некоторые особенные индивиды, что позволит им рассчитывать и видеть все варианты исхода конкретных действий одновременно. Употребление спайса позволяет также значительно увеличить продолжительность жизни.

Во многих романах «новой волны» отмечается также интерес к восточным религиям. Хотя мы не можем сказать этого о «Дюне», религиозная составляющая в романе присутствует. Мы не можем провести прямых аналогий между религиями в романе и восточными религиями, однако сам факт присутствия темы религии говорит о многом.

Тема бунтарства, нарушения запретов и табу несколько раз встречается в романе. В частности, главный герой, Пол Атридес, был рождён лишь благодаря тому, что его мать преступила запрет, наложенный на неё социально-религиозно-политической организацией Бене Гессерит. В романе также присутствует персонаж, доктор Юэ, выпускник школы Сак, который убивает герцога Лето Атридеса, тем самым преступая через веками существовавшие нерушимыми запреты и подрывая доверие к своей школе во вселенной.

Мы не можем сказать, что тема секса не рассматривается в романе, однако, по сравнению с наиболее яркими представителями «новой волны», в «Дюне» секс не фигурирует как одна из центральных тем, а присутствует в качестве необходимости для продолжения повествования.

Пессимизм относительно будущего, присущий подавляющему большинству романов «новой волны», в «Дюне» явно не прослеживается, однако стоит заметить, что будущее вселенной, в которой происходят события, достаточно туманно, тогда как у авторов «твёрдой» научной фантастики «Золотого века» будущее всегда было явно оптимистическим.

Одна из центральных тем, вокруг которой строится повествование в «Дюне», это уникальная экология планеты Арраки. Как упоминалось ранее, «новой волне» присуща частая сосредоточенность на близости катастрофы, в частности экологической. Арраки - планета пустынь, и это не случайный выбор автора. В 1957 году Герберт посетил городок Флоренс в Орегоне, расположенный на орегонском побережье, где Департамент сельского хозяйства США экспериментировал с использованием специальных трав для контроля за передвижением песчаных дюн. Статья Герберта о дюнах «Они остановили движущиеся пески» не была завершена (и опубликована только десятилетия спустя в «Пути к Дюне»), но это исследование вызвало у Герберта интерес к экологии. Герберт провёл следующие пять лет в исследованиях, написании и постоянном пересмотре имеющегося материала, что, в конечном счёте, привело к созданию романа «Дюна». В романе часто поднимается тема превращения планеты в цветущий рай, однако спайс может вырабатываться только в существующих условиях, а потому уничтожение пустыни привело бы к катастрофе вселенского масштаба. В заключительной части книги Пол Атридес шантажирует, можно сказать, всю вселенную уничтожением источника спайса, и его шантаж срабатывает.

Заключение. Таким образом, мы разъяснили понятие «новая волна» в научной фантастике, определили характерные для данного течения черты и в этом контексте рассмотрели роман Фрэнка Герберта «Дюна». Анализ показал, что данное произведение обладает многими чертами, присущими «новой волне». Это позволяет причислить роман «Дюна» к означенному течению в научной фантастике. Этот вывод подтверждает и сравнительный анализ с произведениями «новой волны» других авторов.

Список литературы

- 1) Альманах научной фантастики. Выпуск 3. М.: Знание, 1999. 280 с.
- 2) Американская фантастика. М.: Профиздат, 1989. 192 с.

- 3) Андерсон П., Силверберг Р. Американская фантастика. Том 11. М.: Все для вас, 1992. 352 с.
- 4) Антология мировой фантастики. Том 4. С бластером против всех. М.: Аванта+, 2003. 608 с.
- 5) Герберт Ф. Дюна. М.: Центрполиграф, 1992. 576 с.
- 6) Дик Ф. Мечтают ли андроиды об электроовцах: Фантастические романы. М.: Центрполиграф, 1992. 445 с.
- 7) Библиография фантастики. М.: КЕЛВОРИ, 1996. 512 с.
- 8) Wolfe G.K. Coming to Terms // Fantasy Review. 1986. №26. С.24-26.
- 9) Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 408 с.
- 10) Ляпунов Б.В. В мире мечты: Обзор научно-фантастической литературы. М.: Книга, 1969. 155 с.
- 11) Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. Вчерашнее завтра. Книга о русской и нерусской фантастике. М.: РГГУ, 2004. 328 с.
- 12) Реликтов В. «Новая волна»: Конец детства научной фантастики? // Смерть Вселенной. СПб.: Васильевский остров, 1991. С.157-158.
- 13) Интернет-ресурс: Новая волна в литературе второй половины XX века http://samlib.ru/s/sorochan_a_j/novaja.shtml (Дата обращения: 15.02.2015).

**НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА КАК СПОСОБ ОТРАЖЕНИЯ МИРА:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ «ПИЩА БОГОВ» Г. УЭЛЛСА (1904)
И «ПАТЕНТ АВ» Л. ЛАГИНА (1947)**

Уставщикова В.А.

*Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского,
603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Б. Покровская, д. 37*

varvara.ust@gmail.com

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Статья посвящена разбору двух произведений – романов «Пища богов» и «Патент АВ». Цель работы – выдвинуть и обосновать гипотезу о том, что эти романы связаны не только тематически (что могло бы являться случайным совпадением), но именно генеалогически. Анализ проводится на основе использования компаративистского метода. Рассмотрению подвергаются несколько ключевых аспектов: сюжет, система персонажей, писательская манера повествования, основная проблематика произведений. В статье представлена попытка доказать, что Л. Лагин берет за основу роман «Пища богов» сознательно и намеренно отталкивается от исходного материала, но разрабатывает его по-своему, используя как полигон для развития собственных идей, отражения своей эпохи и присущих ей проблем.

Ключевые слова: *Г. Уэллс, «Пища богов», Л. Лагин, «Патент АВ», научная фантастика, образ ученого и обывателя*

Введение. Научная фантастика всегда современна – она говорит о проблемах своего времени и в то же время касается вопросов универсального характера. Именно поэтому лучшие ее произведения будут актуальны всегда, хотя некоторые выходят из тени только при определенных обстоятельствах. Романы «Пища богов» Г. Уэллса и «Патент АВ» Л. Лагина написаны в разное время, но в основе обоих лежит сходное научно-фантастическое допущение – о возможности искусственным образом ускорять рост живых организмов. Таким образом, визуализируя понятие роста, переходя от буквального к метафорическому, произведения обращаются к теме взаимодействия личности и толпы, говорят о роли науки в современном обществе, рассматривают проблемы столкновения стабильного и новаторского. Обе работы четко распадаются на две неравные части: первая затрагивает чисто утилитарные аспекты индивидуальных характеров и их взаимодействия с окружением, вторая опирается на разработку социально значимых моментов.

Основная часть. Научная подоплёка ключевого изобретения – первое и самое очевидное, на что обращает внимание автор научно-фантастического произведения. И Уэллс, и Лагин отводят этой теме немало места, но осуществляют это с диаметрально противоположных позиций. Уэллс подробно расписывает, как идея пришла в голову ученым, как скромное предположение профессора Редвуда натолкнуло мистера Бенсингтона на разработку собственной темы в этом ключе. Изобретение так называемой «Пищи богов» находится в контрасте со всем тем, чем ученые занимались ранее – это уже не просто отвлеченные исследования, «построение бесконечных кривых», а практическое применение своих знаний, реально эффективное. Именно поэтому оно носит такой ярко выраженный каталитический характер, становясь завязкой основной сюжетной линии произведения.

В «Патенте АВ» мы видим принципиальное «необоснование» научной теории, которое автор прикрывает необходимостью хранить молчание ради безопасности: «К сожалению, весьма серьезные основания не позволяют нам даже сейчас, когда прошел уже достаточно большой срок со времени описываемых здесь событий, посвятить наших читателей в суть и характер опытов» [1]. Лагин с самого начала и на протяжении всего произведения обращается к читателю как к носителю определенного культурного знания, в частности, к

знанию корпуса классических научно-фантастических текстов за авторством Г. Уэллса. Подтверждением тому могут служить такие цитаты, как: «и высокие, голенастые стальные мачты, уходящие в туманную, промозглую даль, как уэллсовские марсиане», «Презабавный у вас был процесс. Такого ни один Уэллс не выдумает!..» [1]. Более того, текстом своего романа автор прозрачно намекает на сюжет «Пищи богов»: «Между тем до переезда в Бакбук Попфу удавалось изготавливать в своей лаборатории только такой препарат, который стимулировал безграничный рост подопытных животных» [1]. Здесь появляется излюбленный у Лагина прием отталкиваться от константы художественного мира другого произведения, чтобы на этой почве вырастить своё новое [2].

Повторяет Лагин также и художественную манеру первоисточника, в особенности это заметно в описании кульминационных событий (например, сцена линчевания исследователей). Эпизоды переданы глазами очевидца, а не всезнающего автора, повествующий не являлся свидетелем, а только идет по следам событий (но при этом выдает особенно животрепещущие подробности, которых не мог знать простой свидетель). Во время сложных сюжетных ходов линия повествования тормозится утяжеляющими вставками в виде рефлексии персонажа с минимальным количеством информации для анализа. Даже названия глав, витиеватые, с элементами проспекции, выполнены в викторианском стиле: «ГЛАВА СЕДЬМАЯ, в которой рассказывается о том, как Томазо Магараф сначала обиделся и как чета Попф вернулась в Бакбук», «ГЛАВА ВОСЬМАЯ, о том, как Томазо Магараф стал расти и что из этого вышло» [1].

Сказывается отсылка к «Пище» и на построении системы персонажей «Патента». В целом, она вполне стандартна для классической научной фантастики: есть ученый, который создает некий новум (как его понимает канадский критик Д. Сувин [3]), вокруг которого вращается сюжет. Ученого окружают обыватели, которые видят в нем только странного конкурента и опасного человека. Кроме того, и в том, и в другом произведении есть также женский персонаж, не понимающий и не разделяющий увлечений исследователя. В «Пище богов» это кухня Бенсингтона Джейн, которая практически перекрыла научным изысканиям кислород своей брезгливостью по отношению к подопытным тварям. Всё могло бы обернуться совсем по-другому, если бы у экспериментаторов не возникло необходимости создавать опытную ферму и перепоручать заботу о животных другим людям. Жена Стивена Попфа Береника, избалованная, самовлюбленная, жадная до красивой жизни женщина с комплексом госпожи Бовари – наименее подходящая спутница для небогатого изобретателя. Отношения с этими женщинами явственно характеризуют главных героев: в том, как Попф относится к Беренике, проявляется вся его психическая глухота, которую он не раз доказал впоследствии (в частности, его достойное социопоба непонимание мотивов поведения людей, неумение наладить с ними контакт). Бенсингтон пасует перед собственной сестрой даже на пороге великого открытия, что говорит о нем как о человеке бесхарактерном.

Но тут есть некоторые разногласия. В «Пище богов» ученых двое, кроме всего прочего, существует также научное сообщество, с которым можно обсудить результаты работы. Попф Лагина предельно одинок, настолько, что готов поделиться своими секретами с соседом-аптекарем. Возможно, сказывается время написания романов: начало XX века несло много надежд, ученым еще была присуща безграничная вера в созидательную силу разума, начало научно-технической революции только укрепляло их в этой вере. В середине XX века люди уже устали от технических чудес, начали применять их на практике, искать личную выгоду. Именно поэтому наука видится Уэллсу в утопичном ключе как способ обогащения и радости для всех, а наука Лагина – антиутопичная – лишь авторитарно используется элитарным меньшинством. Идеалы Попфа в ней, как и других романтиков старой школы, остаются лишь предметом паразитизма массы дельцов.

Важно подчеркнуть, что Л. Лагин не останавливается на простой переработке сюжета и персонажей, а идет дальше «исходного материала»: «Ему уже удалось найти химические возбудители, воздействующие на собственно гипофиз молодых организмов. И сейчас он бился над эффектом антигормонального действия, над тем, чтобы на определенном, заранее

заданном этапе, прекращалась бурная работа этого крохотного, размером с фасоль, мозгового придатка» [1]. Это значит, что этап с Уэллсовской «пищей богов» был благополучно пройден (без апробации на людях) и ознаменовал всего лишь стадию в эволюции научной мысли.

Следующей естественной фазой разработки научного изобретения является его внедрение. Мистер Бенсингтон и профессор Редвуд, как истинные теоретики, берутся за практику необдуманно, доверяют процесс реализации эксперимента сторонним некомпетентным лицам. «Он дурак набитый», «У него не все дома» – так о Бенсингтоне отзываются люди, которых он нанял. Это отлично отображает отношение простого народа не только к изобретению ученых, но и к ним самим. Обыватели не понимают ничего, что выходит за рамки их привычного мира, пытаются найти «разумное» объяснение самым невероятным событиям: «Вот что значит хороший уход <...> Думает, это они от его дурацкого порошка так выросли» [4] – говорит мистер Скиллетт о гигантских десятидневных цыплятах размером со взрослую курицу. А всё, что находится за границами понимания обывателей, они воспринимают с опаской. Именно поэтому великаны расцениваются обществом как угроза наравне с гигантскими хищниками. Ученые, подмешавшие «пищу богов» в детское питание, не задумывались о том, как будут жить в дальнейшем большие дети. Для них это просто интересный эксперимент. Более того, Редвуд подсыпал своему сыну «пищу» еще до того, как она доказала свою эффективность и даже сколько-нибудь безопасный эффект. Потрясающая для интеллектуалов безответственность приводит к тем последствиям, которые становятся дальнейшим сюжетом произведений, так что в некотором роде это качество является смыслообразующим.

Стивен Попф Л. Лагина в этом смысле очень последовательно идет к своей цели: он изначально знает, чего хочет добиться (о чем можно судить по шкуркам гигантских крыс в лаборатории, которых он умертвлял, стоило им достичь гипертрофированных размеров). Он предвидит проблемы, связанные с неконтролируемым ростом существ, и постоянно наблюдает за ними, не отдавая столь важный процесс в некомпетентные руки. Попф понимает, к каким катастрофическим последствиям может привести вмешательство в природу. Но при всём при этом он не принимает во внимание, что может повлечь за собой вмешательство в экономическую и социальную сферы общества. Его, казалось бы, менее существенный просчет приводит к более устрашающим последствиям: гениальная химическая разработка, изначально ориентированная на улучшение жизни бедняков, направляется на искусственное выведение новой породы «человека послушного».

В обоих произведениях у сюжетной линии с использованием препарата на людях – открытый финал. В «Пище богов», начавшись как пагубная небрежность, эта линия перерастает в конфликт «гигантов и пигмеев», борьбы смелых новаторов-индивидуалов и консервативного общества («Им всем было невдомек, к чему стремится этот великан, этот призрак будущего, ставший у них на дороге» [4]). Как сказал Е. Замятин в своей статье «Герберт Уэллс»: «Вы читаете о десятках смешных столкновений гигантов с пигмеями, и прожектор Уэллсовской иронии все яснее вырезает жалкую фигуру пигмея-обывателя, который хватается за привычную, удобную жизнь в страхе перед грядущим, мощным гигантом Человеком — и становится уже не только смешно» [5].

У Лагина же дети выращиваются искусственно, в промышленных масштабах. Государство заинтересовано в получении психически неполноценных, но физически взрослых особей для выполнения черной работы. Это задание поручается доктору Мидрубу, персонажу, охарактеризованному как «изувер, вооруженный незаурядным талантом и всеми достижениями науки» [1]. Этот ученый с фашистскими наклонностями собирается реализовать план создания расы человекоподобных существ, лишенных индивидуальности, послушных командам биороботов. Этой темой – кастового выращивания людей в пробирках – автор романа отсылает читателя также к произведению О. Хаксли «О дивный новый мир!» (1932) [6].

В этих романах персонажи-ученые не способны взять на себя вину за происходящее: «Всегда трудимся ради результата теоретического, чисто теоретического. Но при этом подчас, сами того не желая, вызываем к жизни новые силы. Мы не в праве их подавлять, а никто другой этого сделать не может <...> всё это теперь уже не в нашей власти» [4] – так говорит мистер Бенсингтон. Доктор Стивен Попф выражается не так явно, но подобный вывод сам собой напрашивается при анализе его поведения.

Но это ставит читателя перед проблемой не только личной ответственности ученого за его изобретение, но и способностью общества воспринимать то новое, что готова принести в мир наука. Уэллс верит, что всколыхнувшее общество событие может полностью изменить привычный уклад жизни, в то время как капиталистическое общество в романе Лагина способно было поглотить ученого со всем его изобретением или – что еще хуже – пустить его в свой оборот. Уэллс отражает сознание человека XIX века с его предпринимательством, увлеченностью ученых, Лагин же с искренней верой в социализм стремится раскрыть капиталистическую жестокость средств в достижении поставленных целей, прогнившую систему бюрократического мира, судящего человека за то, что он вырос (соблюдение формальностей оказывается важнее реальной сути дела). По сути, они оказываются противоположными во взглядах: Уэллс восхваляет капитализм в самом лучшем его проявлении, а Лагин ругает его худшие проявления.

Более того, и то, и другое произведение поднимает вопрос противоборства религии и научного знания за «разделение сфер влияния», что кажется просто парадоксальной проблемой современности, отчего она не становится менее острой. Наоборот, наблюдая современные тенденции общества, сложно поверить, что такие изменения происходят в эпоху великих научных открытий и технических достижений. Тем не менее, реакция служителей церкви одинаковая в «Пище богов» и в «Патенте АВ» – они единодушно высказываются против изменения природы, выступают против нарушения божественного замысла, объявляют научные препараты созданием дьявола. И самое страшное заключается в том, что всегда находятся люди, готовые их слушать, вместо того чтобы подумать самостоятельно. А на любой из форм массового убеждения, подкрепленной силой средств массовой информации, всегда готова почва для возвращения очередной системы, поглощающей человечество.

Заключение. «Уэллс был первым, кто сделал фантастику не темой, а литературным приемом, который использовал для критики современного ему общества. <...> Но даже утопии Уэллса обращены к современности – это социальная сатира на существующую жизнь и неизменный призыв изменить общество к лучшему» [7]. Этим же занимался и Лазарь Лагин – один из самых ярких и преданных его последователей.

Список литературы

- 1) Интернет-ресурс: Лагин Л. Патент «АВ» http://www.e-reading.club/bookreader.php/32500/Lagin_-_Patent_AV.html (Дата обращения: 28.09.2015).
- 2) Интернет-ресурс: Дайс Е. Остановивший Солнце. Мистериальные корни «Старика Хоттабыча» // «Русский Журнал». 2013. <http://russ.ru/pole/Ostanovivshij-Solnce> (Дата обращения: 28.09.2015).
- 3) Интернет-ресурс: Suvin D. On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm>
- 4) Интернет-ресурс: Уэллс Г. Пища богов http://www.e-reading.club/bookreader.php/59141/Uells_-_Pishcha_bogov.html (Дата обращения: 28.09.2015).
- 5) Замятин Е. Герберт Уэллс. СПб.: Эпоха, 1922. 47 с.
- 6) Интернет-ресурс: Хаксли О. О дивный новый мир http://www.e-reading.club/bookreader.php/61388/Haksli_-_O_divnyii_novyii_mir.html (Дата обращения: 28.09.2015).
- 7) Интернет-ресурс: Стоянов А. Мрачный пророк. Научный пессимизм Герберта Уэллса. <http://www.mirf.ru/Articles/art937.htm> (Дата обращения: 28.09.2015).

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В РОМАНАХ "ПИР СТЕРВЯТНИКОВ" И "ТАНЕЦ С ДРАКОНАМИ" ДЖОРДЖА МАРТИНА

Филянова Д.К.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420021, г. Казань, ул. Татарстан, д. 2*

e-mail: darya_filyanova@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматриваются романы Джорджа Мартина «Пир стервятников» (*A Feast for Crows*, 2005) и «Танец с драконами» (*A Dance With Dragons*, 2011), характеризующиеся соединением в себе целого ряда актуальных для современного литературоведения тенденций в жанровых рамках романа об историческом прошлом, наиболее ярко проявляющихся в событийных образах и системе персонажей. Определяется феномен фэнтези, рассматриваются жанровые особенности фэнтезийного романа и его основных поджанровых образований, особенности отражения в них уровней исторического процесса; обобщается фэнтезийная структура литературного пространства художественного целого с выделением нескольких уровней отражения исторических реалий в сюжетной канве произведения.

Ключевые слова: *фэнтези, роман об историческом прошлом, стоунпанк, стимпанк, исторические реалии, уровни исторического повествования.*

Введение. В последнее время довольно распространенным явлением стало изображение литературной действительности в контексте ирреального мироощущения, где автор выступает в роли творца. Он создает собственную фэнтезийную реальность с ее особенностями культуры, истории, географии. Несомненно, что идейный замысел автора имеет фактографическую основу, в частности, – ключевые события того или иного этапа исторического развития.

Основная часть. Исторический аспект, который положен в основу многих произведений, важен не только для лучшего понимания замысла автора, но и для детального раскрытия концептуальных основ произведения. Область отражения исторических реалий в творчестве писателей, писавших в жанре фэнтези, упоминается в исследованиях многих наших соотечественников, а именно: И. Л. Галинской, Д.Ю. Галсановой, Е.А. Смирновой, Е.А. Щелконоговой, М. В. Лысенко, Н.Ю. Зубовой, В.М. Ловчева и других. Таким образом, актуальность данной темы заключается в том, что причина популярности жанра фэнтези кроется в использовании авторами исторической основы, как базы для событийного ряда сюжета произведения.

Обобщая фэнтезийную структуру литературного пространства, А.В. Демина [6] в своей статье «Феномен фэнтези: определения и истоки» выявляет особенности этого жанра. В ходе исследования становится ясным, что характерные признаки представляют собой наличие фантастической картины мира (псевдореальности), сказочно – мифологической основы (культурный герой и квест) и жанрового синтеза.

Так, в статье О.К. Кулаковой "Авторское мифотворчество в жанре фэнтези" автор на примере творчества Дж.Р.Р. Толкиена рассуждает на тему происхождения слова "хоббит", как именно оно появилось, из каких языков пришло, как исторический аспект повлиял на название целой волшебной расы. По утверждению Дж.Р.Р. Толкиена, слово «hobbit» происходит от соединения англо-саксонских слов «hol» и «bytla» [Tolkien, 2004] (англ.-сакс. hol– англ. hole , cavern– нора, пещера [AS D, 1973, с. 549]; англ.-сакс. bytla – англ. builder – строитель [AS D, 1973, с. 142]). [7].

И. Л. Галинская, размышляя о художественном своеобразии эпопеи Дж. Роулинг «Гарри Поттер» в своей книге «Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере» в главе «Маглы или люди - неволшебники...», повествует об идейном концепте знаменитой

писательницы, а именно, о маглах, обычных людях, не владеющих магическими способностями. И. Л. Галинская проводит параллель между романом Дж. Роулинг и произведением Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквинского клуба», отмечая, что идейным прототипом слова «магл» было название вымышленного городка Маглтона, где проповедовали доктрину деизма, отсутствия всевозможного вмешательства Бога в жизнь людей после сотворения мира. Таким образом, мы можем интерпретировать эту деталь как историческую особенность, позволяющую точнее понять идейную структуру замысла автора [5].

Отражение исторического процесса и его основополагающих черт дифференцировало направления фэнтези по хронологическому принципу. Временное пространство изображается в соответствии с эпохой, составляющей идейный замысел. Так, направление стоунпанк характеризует историческую картину каменного века, стимпанк отражает особенности технического прогресса XIX столетия, дизельпанк отличается изображением прогресса XX века, а киберпанк и биопанк отличает то, что замысел автора направлен на создание высокотехнологичного информационного мира. Каждое направление отражает особенности определенного времени, которые наиболее полно отражены автором в его произведении [8].

Так, в последние годы, у писателей резко возрос интерес к изображению эпохи Средневековья и, соответственно, обращению к такому направлению, как стимпанк. Эту тенденцию мы можем проследить, рассматривая творчество Дж. Р. Р. Толкиена, Джоан Роулинг, А. Сапковского, Дж. Р. Р. Мартина.

Сагу "Песнь льда и пламени", автором которой является Джордж Мартин, отличают не только исторические реалии Средневековья, но и специфические особенности романа об историческом прошлом, жанра, главной особенностью которого является повествование об определенной исторической эпохе. Стоит отметить, что персонажи такого романа вымышлены, а сюжет полностью основывается на доминировании авторской фантазии.

Историческая подоплека в саге «Песнь льда и пламени» находит свое отражение в событийном ряде сюжета и системе образов героев. Прототипами для произведения являются многие исторические личности и события средневековой эпохи.

Переходя к первому уровню исследования, отражению важнейших событий, следует отметить особенности географического пространства, в котором удивительно и многогранно развивается действие. Сюжет романов разворачивается в сказочном альтернативном мире под названием Вестерос. При исследовании этого континента становится ясным, что в основу данной концепции повествования взято противостояние Алой и Белой Розы, где боролись друг с другом несколько династий. Ведущая роль в этом противостоянии отдана Ланкастерам и Йоркам.

Эта война является сюжетным обрамлением всей Саги. Противоборство двух главных домов, Ланнистеров и Старков, иллюстрирует события реальной войны XV века. Можно провести своеобразную параллель между «Войной Алой и Белой розы» и событиями «Песни льда и пламени». Прежде всего, это наличие двух противостоящих семейств, в первом случае это Ланкастеры и Йорки, во втором – Ланнистеры и Старки.

Таким образом, исторические события, которые выступают фоном сюжета, соотносимы с историческими личностями эпохи Средневековья.

Второй уровень – идеологические мотивы. В ходе повествования наблюдается символическая схожесть не только событий противостояния, но и идеологических мотивов. Как известно, основанием борьбы за власть послужило недовольство правящей династией, ее неспособность управлять государством. На тот момент престол возглавляла королева - регент Маргарита, так как ее муж в силу своего здоровья был неспособен вести политические дела. В произведении мы видим королеву Маргери Тирелл, которая также находится в подобном положении и вынуждена управлять государством, ведь ее муж, Томмен Баратеон, которому едва исполнилось восемь, еще не в состоянии осознанно принимать важные государственные решения.

Незамеченной не осталась интересная деталь, а именно, герб дома Тиреллов, семейства, к которому принадлежит Маргери. На фамильном полотне изображена золотая роза на зеленом поле, которая является своеобразным символом, напоминающим о вышеупомянутом Противостоянии Алой и Белой розы. Есть вероятность, что прототипом семейства Тиреллов является династия Тюдоров, приверженцев фундаментальной, абсолютной монархии.

Еще одним примером того, что идейной основой произведения послужила именно «Война Алой и Белой розы», является семейство противоборствующей стороны, Старки. Исторически достоверно то, что войско возглавил Ричард Йорк, при поддержке своего старшего сына Эдуарда. В ходе повествования можно выявить сходство имен, так как семейство Старков представляют Рикард и его сын Эддарт.

Одной из вариаций прототипа дома Ланнистеров выступает также реально существовавшее семейство Борджия, которое прославилось жадной властью, коварством, а также слухами о кровосмесительной связи. В ходе повествования мы узнаем, что Серсея, будучи в браке с Робертом Баратеоном, родила троих детей не от своего мужа, а от брата, Джейме Ланнистера. Следующей значимой деталью является девиз дома, он гласит: «Ланнистеры всегда платят свои долги». Следует отметить, что речь здесь идет не только о денежных долгах, но и о жестокой мести. Таким образом, эти сюжетные детали проводят достоверную параллель между семейством Ланнистеров и Борджия, обосновывая исторический концепт.

Исторический концепт повествования коснулся и отдельных персонажей, которые также имеют свои прототипы. Так, прототипом Джейме Ланнистера является Готфрид фон Берлихинген, также известный под прозвищем «Гец Железная Рука». Данная историческая личность так же, как и Джейме, происходил из знатной семьи и был рыцарем на службе у королевства. В одной из битв Готфриду оторвало руку, в связи с этим пришлось заменить ее железным протезом. Джейме тоже лишается руки, и ее место занимает золотой протез.

Следующий исторический уровень – функции религиозных символов в романах. Обращаясь к теологической составляющей произведений, в частности к контексту романа «Танец с драконами», необходимо выделить Культ Владыки Света, бога Рглора. Историческим аналогом этого течения выступает зороастризм, религия, в которой образ Огненного Бога визуален, дает мудрость и духовное прозрение. В романе "Пир стервятников" популярность этого бога возрастает, призыв к единению усиливается. Важно упомянуть то, что жрецы, призывая к поклонению новому богу, применяют различные, порой жестокие методы: сжигают людей, пытают их, отнимают детей. Такую невероятно высокую цену вынужден заплатить каждый, если воспротивится жрецам.

Джордж Мартин, описывая сцену смены язычества на единобожие, старается передать атмосферу жестокости нового бога и жалость к людям, которые вынуждены против воли служить ему, чтобы сохранить свою жизнь и свободу: «Одичалые плелись, сжимая в руках кусочки чардрева, пока не приходило время бросить их в пламя. Рглор был завистливым божком, ненасытным. Новый бог пожирал тело старого, отбрасывая на покрасневшую Стену гигантские чёрные тени Станниса и Мелисандры» [2]. Несомненно, в этом отрывке прослеживается средневековая тенденция к унификации института церкви, которая также исторически достоверна. Попытки привести разобщенный народ к чему-то целостному, единому приводят к ужасным, плачевным последствиям.

Исходя из этого, можно провести параллель между волшебным миром Джорджа Мартина и миром средневековья, где на смену язычеству пришло единобожие. Огромное количество потерь с обеих сторон и в том, и в другом случае отражают то, что серьезные перемены могут возникнуть лишь тогда, когда одна сторона полностью поглотит другую.

Заключение. Таким образом, в ходе исследования были проведены аналогии между персонажами романов «Пир стервятников» и «Танец с драконами», которые отличаются особенной исторической достоверностью. Было выделено несколько уровней использования исторических реалий в тексте романов: отражение важнейших событий истории, ее персоналий, идеологии и религиозного вопроса, возможной тенденции к унификации. Здесь

«внешние границы реального мира представляют собой лишь условность» [4], за которой легко обнаруживается "запредельный", сказочный мир.

Что касается жанровой принадлежности этих произведений, их можно определить как романы об историческом прошлом, для которых характерны художественно созданные параллели между историческими личностями и героями произведения.

Список литературы

- 1) Мартин Джордж Р.Р. Пир стервятников: из цикла «Песнь льда и огня»; пер. с англ. Н.И. Виленской. М.: ООО «Издательство АСТ», 2012. 768 с.
- 2) Мартин Джордж Р.Р. Танец с драконами. Книга 1. Грезы и пыль: из цикла «Песнь льда и огня»; пер. с англ. Н.И. Виленской. М.: ООО «Издательство АСТ», 2015. 554 с.
- 3) Мартин Джордж Р.Р. Танец с драконами. Книга 2. Искры над пеплом: из цикла «Песнь льда и огня»; пер. с англ. Н.И. Виленской. М.: ООО «Издательство АСТ», 2015. 580 с.
- 4) Вафина А.Х. Повествовательные инстанции в повести "Котик Летаев" Андрея Белого // Вестник ТГГПУ. 2010. Вып.22. С.211-215.
- 5) Галинская И.Л. Исторические и литературные источники романов о Гарри Поттере: Сборник научных трудов. М.:РАН, 2007. 98 с.
- 6) Демина А.В. Феномен фэнтези : определение и истоки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2012. №1(30). С.326-331.
- 7) Кулакова О.К. "Авторское мифотворчество в жанре фэнтези". Вестник ИГЛУ. 2010. С.192.
- 8) Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа,1999. 240 с.

ЭЛЕМЕНТЫ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ В СЕРИАЛЕ «LOST»

Умнов А.П.

ФГАОУ ВО Нижегородский национальный государственный исследовательский университет им. Н.И. Лобачевского, 603950, г. Нижний Новгород, пр-т Гагарина, д. 23

email: artum815@rambler.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье представлен обзор элементов, характерных для жанра научной фантастики и присутствующих в сериале «Lost». При раскрытии данного аспекта используется теоретическая база, посвящённая научной фантастике и категории фантастического в целом. В ходе анализа выявляется взаимосвязь разного рода фантастических допущений; определяются темы, типичные для жанра научной фантастики и использованные в сериале. Научно-фантастический компонент повествования в статье раскрывается как одно из ключевых начал, составляющих сюжет произведения. Также анализируется связь данного вопроса с идейной составляющей сериала в целом.

Ключевые слова: *научная фантастика, science-fiction, фантастика, кино, телесериал, «Остаться в живых», «Lost», жанр.*

Сериал «Lost» как объект изучения. Появление научно-фантастической литературы стало знаковым событием в культуре XX века: масштабное развитие технологий, озарённое промышленным переворотом, изменило парадигму мышления, что повлекло необходимость решения глобальных вопросов философии, этики и морали. Расцвет кинематографа как вида искусства способствовал популяризации научной фантастики, не зря один из первых художественных фильмов, «Le Voyage dans la Lune» Жоржа Мельеса, посвящён этой теме. К концу XX – началу XXI вв. из всего многообразия телевизионной продукции выделился многосерийный телефильм, а впоследствии и сериал, что совпало с этапом широчайшего распространения массовой культуры. В качестве одной из доминант научная фантастика оказалась востребована и здесь. Не является исключением и сериал «LOST», главная телефраншиза начала XXI века: сочетая элементы разных жанров, он демонстрирует разветвлённую проблематику, в идейно-тематической канве которой научно-фантастический аспект занимает не последнее место. Обзор принципов построения произведения, характерных для научной фантастики, важен с точки зрения интертекстуальности и синкретичности современной массовой культуры. Актуальность статьи определяется отсутствием каких-либо исследовательских работ, посвящённых этому сериалу (особняком стоит статья А. Шеленкова «Психологизм сериала «Lost», но в ней представлен лишь достаточно поверхностный обзор произведения), что может быть объяснено его сравнительной новизной.

Обзор принципов научной фантастики применительно к сериалу «Lost». Прежде чем непосредственно перейти к анализу сериала, уточним само понятие «научная фантастика». В одной из последних магистерских работ, посвящённых этому явлению, находим такое определение: «Научная фантастика – это направление фантастической литературы, основной идейный принцип которого состоит в преодолении человечеством возникающих физических и социальных проблем при помощи науки и технологии» [1]. Скажем сразу, что с данным объяснением в полной мере согласиться нельзя. Во-первых, не понятно, что автор имеет виду под физическими проблемами: нарушение законов физики, влияние на организм человека или природные катаклизмы. Во-вторых, социальные противоречия отнюдь не являются отличительной чертой научно-фантастических произведений: так, трилогия «Back to the Future» социальной подоплёки и вовсе не содержит, равно как и космический хоррор-шутер «Dead Space». Наконец, в-третьих, парадоксально, но научная фантастика редко базируется на строгой науке: принципы работы машины времени из одноимённого романа

Уэллса так и остаются неизвестными, а способ полёта на Луну, выбранный героями Жюль Верна, по сути антинаучен. Тем не менее, все эти произведения воспринимаются как научная фантастика, так как в их основе лежит фантастическое допущение наукообразного характера. Важно подчеркнуть: фантастическое допущение как неотъемлемый компонент любой фантастики (необязательно научной) обязано играть организующую роль в поэтике произведения, а не просто присутствовать сам по себе – в противном случае к фантастике можно отнести и «Униженных и оскорблённых» Достоевского (пришествие мёртвого Смита в сознание Ивана Петровича и сны Нелли), и «Войну и мир» Толстого (комета в конце 3-го тома), хотя официально литературоведение считает их реалистическими. Гипотетически, если убрать машину времени из романа Уэллса и фильмов Земекиса, их смысл будет утрачен, ведь именно с её помощью авторы и моделируют ту фантастическую реальность, где разворачивается сюжет. В случае смешения разнородных элементов в пределах одного произведения (так, стимпанк базируется на стыке научной фантастики и фэнтези), на наш взгляд, справедливо говорить об организующем начале сразу нескольких допущений: в романе Кинга «The Stand» научно-фантастическое допущение (искусственно созданный вирус) соседствует с мистическим (видения матушки Абагейл, Рэндел Флэгг) и друг от друга они неотделимы. Однако важно учитывать ещё и то, что возможность темпоральных перемещений физикой в принципе не отрицается, и в этом кроется ещё одна черта научной фантастики – её наукообразность, то есть отсутствие противоречий фактам, прогнозам и достижениям реальной науки. Описывая бестелесную голову пожилого профессора, А. Беляев ничуть не противоречил научным достижениям тогдашней биологии. Уже в наши дни, когда трансплантация частей тела подкреплена научной базой, когда готовятся первые эксперименты на людях, возможно, спустя какое-то время учёные будут рассматривать произведения схожего типа как сугубо жизнеподобные. Сложным представляется вопрос о художественной принадлежности научной фантастики. Зачастую её определяют как жанр, но это спорно, поскольку единственное, что, по сути, объединяет произведения писателей-фантастов, – это научно-фантастическое допущение. Условно отнесём научную фантастику к жанру, но подчеркнём, что вопрос этот требует дальнейшего исследования. В заключение приведём определение, взятое из книги К. Мзареулова и представляющееся нам наименее спорным: «Научная фантастика – особая разновидность художественной фантастики, в произведениях которой содержатся фантастические компоненты, имеющие наукообразное обоснование, не противоречащие достоверно установленным фактам и материалистическому взгляду на природу, причём отличия описываемых событий и явлений от реальной действительности являются непосредственным следствием влияния компонент фантастичности» [2].

Сериал «LOST» повествует о горстке пассажиров самолёта «Oceanic 815», в результате авиакатастрофы очутившихся на острове. Оправившись от первого шока, выжившие безуспешно пытаются спастись. Вскоре выясняется, что в недрах острова сосредоточена электромагнитная энергия гигантской мощности, что корпорация «Dharma Initiative» долгое время занималась исследованием этой энергии, целью которого было, в том числе, и создание машины времени. Вскоре выясняется, что все герои были приведены туда некоей силой, не поддающейся рациональному объяснению, что остров – это последний рубеж между человеком и силами зла – Чёрным дымом и что жертвы катастрофы должны сделать всё возможное, чтобы не позволить злу вырваться на волю. Постепенно уцелевшие делятся на два лагеря: одни желают остаться на острове, другие, не веря в предопределённость катастрофы, стремятся скорее его покинуть. Шестерым это удаётся, но, не способные забыть пережитые потрясения, они возвращаются. В итоге, поверив в высшее предопределение и приняв своё предназначение, они уничтожают тёмную силу острова, тем самым выполняя свой долг. Из описания видно, что главный конфликт сериала преимущественно внутренний: нравственный выбор героев между рациональным и иррациональным проходит красной нитью через всё повествование. Элементы научной фантастики составляют одну из его граней.

Научно-фантастический фон обозначается в первом сезоне, когда в поисках похищенной Клэр Бун и Локк находят вход в подземный бункер. Указанная деталь служит переходом ко второму сезону и по-настоящему раскрывается дальше, причём развитие фантастической компоненты данного типа происходит в характерном для массовой культуры жанре детектива. Особенно это видно на примере первых серий второго сезона: исследование бункера и выяснение его задач растягивается на три эпизода, причём в художественном пространстве проходит несколько часов (глубокой ночью герои входят в бункер, а выходят уже среди бела дня). Сама же научно-фантастическая идея кроется в следующем: одним лишь нажатием кнопки рабочий в бункере подавляет рост электромагнитного потока, по сути, спасая мир. Каким образом одно нажатие клавиши способно дематериализовать тераджоули энергии, не поясняется, но делать это необходимо каждые 108 минут – столько времени требуется магнитному полю, чтобы превысить максимальный порог допустимых значений. Согласившись на эту работу, человек фактически обрекает себя на одиночество – это видно на примере Дезмонда, который после смерти напарника остаётся один и впадает в депрессию. Главный протагонист Джек до последнего отрицает серьёзность происходящего, принимая за абсурд то, что Локк почитает за истину. На этой почве происходит очередное и, можно сказать, самое контрастное столкновение обоих героев: Джек – нейрохирург, он привык верить науке, привык полагаться на факты. Но наука здесь утверждает недоказуемые теоремы, аксиомы, проверить которые возможно лишь ценой жизни целого мира; факты здесь не поддаются логическому объяснению, они иррациональны, в них можно только поверить. Нажимать на кнопку или нет – вот, по сути, выражение основного конфликта. В душе главного героя возникает дилемма, которая разрешается лишь на финальных титрах сериала. Нужно сказать, что и его идеологический оппонент, Джон Локк, также встаёт перед аналогичным выбором (это также справедливо для каждого из героев в масштабе всего произведения). Его разочарование в собственных убеждениях и попытка доказать бессмысленность бункера выливается в масштабный катаклизм. В работе «Введение в фантастическую литературу» Ц. Тодоров высказывает следующее суждение касательно природы фантастической категории: «В хорошо знакомом нам мире... происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств... и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, <...> но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам» [3]. Комментируя приведённое высказывание, автор считает, что наличие дилеммы является одним из условий фантастического в целом. Персонажи привыкли верить тому, что можно потрогать и объяснить. Но веру потрогать нельзя, а касательно толкования истины хорошо высказался академик Д.С. Лихачёв: «Истину нельзя пересказать, <...> как нельзя полностью адекватно выразить. В передаче истины <...> вкрапливается «ложь», а вернее, не ложь, а искажение» [4].

Таким образом, оба героя проходят испытание верой в необъяснимое, в то, что нужно просто принять как должное, то есть для них ключ к пониманию ситуации лежит за гранью познаваемого. Бункер и всё, что с ним связано, превращается не просто в научно-фантастическое допущение, а, по выражению Генри Лайона Олди, в «допущение по отношению к миру произведения» [5]. Не зря же с первых эпизодов второго сезона ставится вопрос о конце света в случае, если кнопку вовремя не нажать. С другой стороны, фантастический компонент, связанный с бункером, на наш взгляд, никак не подходит под тип «допущение к миру зрителя» [5], то есть к тому, что для зрителя реально, что он как реальность осознаёт: к моменту выхода сериала электромагнитная энергия как вид была широко известна в научном мире и вполне возможно предположить наличие методов для её контроля. А вот что под это допущение подходит, так это разные аномалии, связанные с местонахождением острова. Пространственно-временные карманы, через которые можно попасть на остров, хоть и определяются при помощи теории вероятности, но сами по себе иррациональны: остров перемещается во времени и пространстве и эти движения можно рассчитать алгебраическим путём, но почему это происходит, ответа нет. Эти карманы –

весьма показательный пример синтеза нескольких допущений – научно-фантастического и мистического - в одном фантастическом компоненте. Данный пример ещё раз подчёркивает, что ядро научной фантастики базируется на утверждениях, не противоречащих науке, а не на строго научных концепциях. Тоже самое можно сказать и о зоне временной аномалии, окружающей остров. Эта зона представляет собой нечто вроде пограничной полосы, определённого буфера, отделяющего время и пространство острова от времени и пространства всего остального мира. Таким образом, создаётся определённый разрыв, о котором говорит в четвёртом сезоне Дэниэл Фарадей: иногда он составляет несколько часов, а иногда и гораздо больше. Труп доктора, вынесенный на берег за пару дней до его биологической смерти, наглядно это подтверждает. Временной континуум создаётся на острове без участия человека, но люди пытаются это использовать и создают машину времени в месте очередного скопления особой энергии острова.

Вообще, говоря о путешествии во времени как темы, выбранной для повествования, автор должен чётко определить своё отношение к так называемым «хроноклазмам» - темпоральным парадоксам. Термин «хроноклазм» заимствован из одноимённого рассказа Дж. Уидона, который наряду с Р. Хайнлайном и Г. Уэллсом заложил художественно-теоретические основы темпоральным путешествий. К. Мзареулов приводит некоторые авторские решения в рамках данной теории: с одной стороны, «даже малейшее воздействие на прошлое изменяет весь последующий ход событий» (рассказ Р. Брэдбери «A Sound of Thunder»); с другой стороны, художественное время может быть «детерминированным, то есть любые <...> воздействия пришельцев из будущего уже имели место в прошлом и <...> изменить историю невозможно» (роман Г. Гаррисона «The Technicolour Time Machine») [2]. Исследователь выделяет также третий вариант - «любое вмешательство из будущего порождает новую линию исторического потока» (франшиза «Back to the Future»). В сериале «LOST» показаны два способа перемещения во времени (не путать с принципами хроноклазмов, перечисленными выше): ментальный и физический. Первый представлен историей Дезмонда, чьё сознание при получении определённой дозы излучения способно вернуться в прошлое и пережить тот или иной биографический момент. Подчеркнём, что речь идёт именно о переносе сознания, - физически человек никуда не исчезает. Ничем такая особенность не мотивируется, говорится только об уникальности Дезмонда с научной точки зрения (электромагнитное излучение не причиняет ему ни малейшего вреда). Похожей аномалией страдает и главный герой романа Дж. Финнея «From Time to Time», где перемещение во времени обуславливается возможностями человеческой психики. Поведение своего разума Дезмонд контролировать не в силах, и, чтобы не погибнуть от темпоральных скачков, ему необходимо найти константу - что-то, существующее и в прошлом, и в настоящем. Любопытно, что, помогая Хьюму на острове, Фарадей его уже знает, хотя в настоящем они ещё не встречались. Визит Дезмонда к учёному в Оксфорд для физика к данному моменту уже состоялся, то есть «перемещения» Дезмонда априори должны произойти, ведь будущее они не меняют. Тогда же молодой Фарадей говорит, что изменить будущее нельзя и что случилось, то случилось. То же самое касается и физических перемещений, то есть правило справедливо всегда. Правда, в дальнейшем учёный ставит под сомнение собственные убеждения, говоря, что его вычисления не учитывают переменных величин. За переменные обозначаются люди, чьи поступки, так или иначе, влияют на темпоральную ткань. Тем не менее, взрыв водородной бомбы в месте скопления электромагнитной энергии не приводит к изменению событий на острове, ведь герои оказываются перед бункером вновь. Образуется то, что принято называть петлёй времени: оказавшись в прошлом, они сами становятся причиной инцидента, который 30 лет спустя приведёт их на остров. В пользу этого говорит и ситуация с маленьким Беном: вылечивший взрослого Лайнуса в будущем, Джек отказывается лечить его в прошлом, и мальчика исцеляет целебный источник острова. Причём Ричард предупреждает, что мальчик этот никогда не будет прежним. Таким образом, Бен меняется, впоследствии губит весь персонал «Dharma Initiative» и в итоге становится таким, каким мы встречаем его во втором сезоне –

бескомпромиссным, лживым и лицемерным, талантливым манипулятором и мстительным честолюбцем. Немного отойдя от темы нашей работы, скажем, что композиция сериала строится по смешанному типу: флэшбэки и флэшфорварды в итоге сочетаются с кольцевыми элементами в повествовании. Тот факт, что кольцо времени замыкается вместе с кольцом повествования практически в один момент, имеет символическое значение для концепции сериала – смена концептуальной парадигмы, поиск смысла жизни и обретение себя подлинного происходит в результате определённого цикла событий, духовных мытарств, которые завершаются там же, где и начались.

Итоги работы. Таким образом, подводя итог нашей работе и суммируя представленные в ней положения, можно сделать следующие выводы:

1) Элементы научной фантастики способствуют динамике основного конфликта: нравственный выбор героев между первичностью рационального и иррационального, данный через посредство научно-фантастических компонент, способствует выражению идеи предназначения;

2) В сериале имеют место две такие темы, типичные для научно-фантастической литературы, как электромагнитное (радиоактивное) излучение и перемещение во времени;

3) Концепция хроноклазмов основана на детерминированности художественного времени, то есть, поменять события фантастической реальности для героев не представляется возможным;

4) В сериале «LOST» представлены два способа темпорального переноса: ментальный (путешествие разума) и физический (путешествие тела);

5) Неотъемлемость указанных выше элементов и тем для сюжета и фабулы позволяет рассматривать научно-фантастическую составляющую как одну из организующих начал произведения.

В современном медийном пространстве научная фантастика как явление продолжает играть весомую роль, несмотря на бурное развитие своего основного конкурента, жанра фэнтези. За последние годы появился не один фильм, так или иначе связанный с данной тематикой, не говоря уже о литературе. Но искусство наших дней тяготеет к синтезу жанров, направлений, стилей, к разным, порой противоречивым методам изображения реальности, и такие проекты, как сериал «LOST», призваны это показать: симбиоз научной фантастики, мистики, драмы, детектива и приключенческого кино стал культурным феноменом нового тысячелетия. Художественные возможности научной фантастики в данной жанровой диффузии проявляются ярчайшим образом, и в этом отношении абсолютно справедливы, на наш взгляд, слова советских учёных-литературоведов: «Никогда, даже при фантастически высоком уровне науки и техники, не будут до конца познаны тайны мироздания и никогда не устанет пылливый разум искать и находить ответы на всё новые и новые вопросы» [6].

Список литературы

- 1) Чистякова Е.А. Эволюция идеи искусственного интеллекта в литературе киберпанка: диплом. работа. Нижегород. гос. университет им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, 2014.
- 2) Интернет-ресурс: Константин Мзареулов. Фантастика. Общий курс. http://fictionbook.ru/author/mzareulov_konstantin/fantastika_obshiy_kurs/read_online.html (Дата обращения: 14.10.2015).
- 3) Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество. 1997. 144 с.
- 4) Лихачёв Д.С. Что есть истина. Воспоминания, раздумья, работы разных лет. СПб.: АРС. 2006. Т.3. С.19-21.
- 5) Генри Лайон Олди. Фантастическое допущение // Мир фантастики. 2008. №54. С.52-56.
- 6) Брандис Е., Дмитриевский В. Тема предупреждения в научной фантастике // Вахта Арамиса. Л.: Лениздат. 1967. С.440-471.

ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПЬЕСЕ РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННИГА «ДО/ПОСЛЕ»

Низамова Л.М.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: nizamova.2013@inbox.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В статье рассматривается пьеса одного из самых значительных немецких драматургов нового поколения, Р. Шиммельпфеннига, «До/После» («Vorher/Nachher», 2002). Автор говорит о насущных проблемах современности, таких как утрата идентичности, одиночество, разобщенность. Но при этом передает реалии современной жизни с помощью яркой художественной условности. Так, большую роль в его драматургии играет категория фантастического. В настоящей статье анализируются функции фантастического в творчестве Р.Шиммельпфеннига на примере пьесы «До/После».

Ключевые слова: *Роланд Шиммельпфенниг, немецкая драматургия, фантастика, функции фантастического.*

Введение. В середине 90–х годов в Германии появляется новое поколение драматургов, творчество которых развивается в русле «нового реализма». Это направление пришло на смену «постдраматическому театру», господствовавшему в Германии в последней трети XX века. Современная немецкая драматургия насчитывает немало громких имен, значительных фигур, таких как Роланд Шиммельпфенниг, Альберт Остермайер, Ингрид Лаундунд, Дея Лоэр, Мариус фон Майенбург и другие. Их объединяет стремление сказать правду о современном человеке и обществе, раскрыть основные проблемы и конфликты, существующие в современном мире между людьми.

Ярким примером осмысления важных психологических проблем современного человека, межличностных конфликтов, в том числе между мужчиной и женщиной, является творчество Роланда Шиммельпфеннига.

Немецкий драматург родился в 1967 г. в Гёттингене, работал в Страсбурге независимым журналистом, затем, с 1990 г., изучал режиссерское искусство в Мюнхене в Школе Отто Фалькенбурга. После окончания курса Роланд Шиммельпфенниг стал ассистентом режиссера, а затем одним из художественных руководителей камерного театра в Мюнхене. В сезоне 1999-2000 его пригласил Немецкий Драматический Театр Гамбурга в качестве автора и ассистента режиссёра, где он работает по сегодняшний день.

Основная часть. Говоря о творчестве Р. Шиммельпфеннига, в первую очередь, следует использовать термин «калейдоскопическая пьеса». Критерии, следуя которым, мы называем его пьесы калейдоскопическими, рассмотрены в исследовании С.И. Городецкого [1]. Он пишет, что первым из этих критериев является наличие в пьесе нескольких не связанных напрямую сюжетных линий. Вторым служит обязательное повторение как мелких, так и крупных структурных элементов пьесы, в т. ч. наличие кольцевой композиции [1]. Так, к примеру, пьеса «До/После» начинается и заканчивается одной и той же фразой «Женщины за семьдесят». Третий критерий – постоянное смещение перспективы, четвертый – субъективизация объективного, переход от объективного эпически-повествовательного плана, наследуемого Шиммельпфеннигом у Брехта, к субъективному. Пятый критерий – раздробленность формы: все калейдоскопические пьесы состоят из множества (как правило, около полусотни) фрагментов. Шестой критерий – намеренное затруднение восприятия. Наконец, седьмой критерий – редукция: Шиммельпфенниг отбрасывает множество деталей, сосредоточивая внимание на главных, которые превращаются в многозначные художественные образы.

Важными категориями драматургии Р.Шиммельпфеннига являются время и память. Его герои постоянно ищут чего-то нового и вместе с тем оглядываются на пройденный жизненный путь. Первая калейдоскопическая пьеса неслучайно называется «До/После»: фактор времени заявлен в самом названии. Герои живут не временными отрезками, а континуумом, поэтому им не удастся установить в своей жизни каких-либо четких временных границ, поделить свою биографию на этапы [1].

Как отмечают Е.Н. Шевченко и Т.А. Онегина, пьесы Шиммельпфеннинга отличаются ярко выраженной авторской позицией, которая проявляется, прежде всего, через тотальную эпизацию драматического текста (подмена сценического действия рассказом персонажей о нём, зачастую отсутствие собственно сценической речи, обстоятельные описания места действия, ситуаций, в которые попадают персонажи, их состояния, развёрнутые комментарии рассказчика по поводу происходящего и т.д.) и через его пространственно-временную организацию [2]. Пьеса «До/После» в этом плане является наиболее характерной. В ней отсутствует традиционное действие. Текст состоит из 51 сцены, представляющих собой фрагменты из жизни 39 героев, которые не знают друг друга, но их судьбы «пересекаются» в сознании зрителя в силу схожести отдельных, индивидуальных историй, связанных с личными взаимоотношениями. В пьесе также практически отсутствуют реплики, традиционный диалог. Повествование ведется либо рассказчиком, либо самим героем в форме монолога. Все события, так или иначе, связаны с отношениями в паре, в браке, дружескими, любовными, а также человека с самим собой. Лишь у нескольких героев есть имена, у остальных они отсутствуют в связи с тем, что автор стремился подчеркнуть универсальный характер переживаемых ими проблем: утрату идентичности, разобщенность, одиночество.

Раскрываются эти проблемы в значительной мере через введение в пьесу фантастических элементов. В драме «До/После» тесно переплетаются две реальности: повседневная и фантастическая. Так, среди обычных людей с обыденными историями жизни присутствует некий безымянный персонаж, инородное тело, космический Организм. Он обладает способностью, не видя и не слыша, уничтожить человека по звуковым волнам. В пьесе действует и другой фантастический герой, Охотник, которому удается проникнуть в нутро Организма, причинив ему своим присутствием нестерпимую боль: «До этой секунды Организм не знал настоящей боли. Теперь же она буквально разрывает его, он не в состоянии определить, что источник этой боли – он сам. И чем сильнее боль, тем яростнее он пытается уничтожить своего невидимого врага. Сам того не сознавая, Организм становится для себе и жертвой и палачом» [3]. Организм – образ символический. Он воплощает в себе нетерпимость к «другому», «инакому», характерную для сегодняшнего мира. Ощувив «другого» в себе, он готов пойти даже на самоуничтожение, только бы не дать «другому» выжить. Следовательно, функция данного фантастического образа – сказать правду о реальности, но особым, «обходным путем». Описывая Организм как бесконечно агрессивную и смертельно опасную биологическую форму, для которой человек враг, «не более, чем движущийся модуль» [3], драматург также проводит мысль о том, что человек сам себе враг, уничтожающий себя изнутри. Эту мысль подтверждает Городецкий, отмечая, что наиболее значимым примером разобщенности героев пьес Шиммельпфеннинга следует признать взаимоотношения инопланетного Организма и Охотника из «До/После». Катастрофа Организма, который, пытаясь изгнать «инородное тело», уничтожает сам себя – это, по сути, катастрофа излишнего доверия (или, наоборот, недоверия)» [1].

В пьесе присутствует еще один фантастический персонаж – «Постоянно меняющаяся женщина». Она появляется в четырнадцатой сцене, где ведет монолог, рассказывает о себе: «Я постоянно принимаю разные физические формы. Я превращаюсь. По несколько раз на дню. В зависимости от обстоятельств даже по несколько раз в час. Влиять на время и способ превращения я не в состоянии. Правда, я всегда остаюсь женщиной, сохраняется и мой биологический возраст, но может случиться и так, что меняется и он» [3]. Функции данного фантастического персонажа заключаются в том, чтобы подчеркнуть утрату идентичности

современным человеком. Люди ежедневно, ежечасно надевают маски, за которыми исчезает их собственное «Я». Диссоциация личностного «Я», мимикрия и подмена индивидуальности бесконечными «ролями» - серьезная проблема нашего времени, находящаяся в центре многих пьес Р.Шиммельпфеннига.

Заключение. Таким образом, Роланд Шиммельпфеннинг в пьесе «До/После» отражает социально – психологические проблемы, которые являются актуальными на сегодняшний день. Для раскрытия их автор использует целый ряд индивидуальных художественных приемов, среди которых значительное место занимает прием введения элемента «необычайного», «фантастического». Отказываясь от мимесиса в традиционном понимании этого слова, драматург тем не менее с помощью «обходных стратегий» передает реалии современного мира.

Список литературы

- 1) Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннинга. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2011. 26 с.
- 2) Шевченко Е.Н., Онегина Т.А. Автор в новейшей немецкой драматургии (на материале пьес Д.Лоэр и Р. Шиммельпфеннинга) // сост. и науч.ред. Т.В. Журчева Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. Самара: СамГУ; ООО «Книга», 2011. 152 с.
- 3) Шиммельпфеннинг Р. До/После // ШАГ-2. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гёте; ОГИ, 2011. С.484.

ФУНКЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКИХ И АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПЬЕСЕ МОРИЦА РИНКЕ «МУЖЧИНА, НЕ ОБНАЖИВШИЙ НИ ОДНОЙ ЖЕНЩИНЫ»

Файзуллина Р.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) Федеральный университет,
420021, г. Казань, ул. Татарстан, д. 2*

e-mail: rurinch@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

В данной статье рассматриваются функции фантастических и апокалиптических элементов в пьесе современного немецкого драматурга Морица Ринке «Мужчина, не обнаживший ни одной женщины». С их помощью он создает гротескную картину современного мира, в котором царит неблагополучие, подверглись девальвации нравственные ценности, стерты границы между добром и злом. Это мир, который стоит на грани уничтожения.

Ключевые слова: *современная драматургия, апокалипсис, фантастический элемент.*

Введение. Мориц Ринке – немецкий драматург и романист. Первая пьеса Ринке «Серый ангел» была поставлена в 1996 г. в Цюрихе. Драматург известен также благодаря таким пьесам как «Трилогия потерянных» («Мужчина, не обнаживший ни одной женщины», «Мужчины и женщины», «Республика Венета»), «Нибелунги», «Кафе Умберто», «Оптимисты» и др. Основные проблемы этих пьес – это взаимоотношения мужчины и женщины, современная политика, национальное самоопределение, самоидентификация человека, жизнь в объединенной Германии и др. Тем самым М.Ринке органично вписывается в литературу Германии конца XX столетия, представители которой сегодня пытаются переосмыслить уроки прошлого и настоящего и заново сформировать соответствующий дискурс.

Основная часть. Вторая пьеса драматурга «Мужчина, не обнаживший ни одной женщины» впервые была поставлена в государственном театре Штутгарта в 1990 году и получила премию ПЕН-клуба Лихтенштейна. Название пьесы связано с главным героем, Хельмбрехтом, древним германцем, который явился в наше время из прошлого. Остальные действующие лица – Феликс, Анна, Петер и Ангела - наши современники, актеры. Действие начинается с того, что на репетицию «Ромео и Джульетты» удивительным образом попадает Хельмбрехт. Феликс, бездарный ассистент режиссера, сначала принимает его за актера, который пришел пробоваться на роль Ромео. Но узнав, что германец пришел в наш мир из своего древнего мира, совсем не удивляется, берет его на роль Ромео, предлагает выпить кофе и просушить волосы феном, потому что Хельмбрехт совсем промок. Хельмбрехт, воспитанный в нерушимых, традиционных устоях, принимает знаки внимания Феликса за чистую монету, за проявление дружбы. Он не может себе представить, что люди могут быть циничными и лицемерными. Хельмбрехт привязывается к Феликсу и начинает неосознанно его копировать. Доходит до того, что он превращается в двойника Феликса, говорит его словами, до конца не понимая истинного смысла, вложенного в них. Потом он знакомится с Анной, претенденткой на роль Джульетты, и влюбляется в нее неподдельно и искренне. Под влиянием его сильных чувств, Анна, у которой раньше была интрижка с Феликсом, тоже испытывает влечение к Хельмбрехту. Являясь неважной актрисой, она теперь играет гораздо лучше. Похоже, что она впервые в жизни влюбилась по-настоящему. Благодаря этому она блестяще передает чувства Джульетты в сцене на балконе. И Хельмбрехт, и Анна не играют, а буквально проживают собственные роли. Важное событие для Хельмбрехта – это ночь любви с Анной. Он чувствует себя счастливым, начинает строить планы на будущее. Но

Анна, не способная на сильные чувства, быстро остывает и возвращается к Феликсу, разбив сердце Хельмбрехту.

Хельмбрехт является полной противоположностью современным людям в лице Феликса и Анны. Он чище, лучше и правильнее. В начале пьесы герой гармонирует с природой, он является ее частью – здоровается со снежинками и разговаривает с камнем. Камень – это символ всего традиционного и нерушимого, что было так важно для древних германцев. Хельмбрехт противопоставлен остальным героям пьесы. Он не понимает, как, проведя вместе ночь, на утро можно оказаться совсем чужими друг другу, он не понимает лицемерия Феликса и отстраненности Анны. Хельмбрехт воспринимает театр не как игру, а как истину. В нем отсутствует внутренняя двойственность, свойственная человеку нашего времени. Для героя нерушимы такие понятия как дружба, любовь и честь, но в мире, в который он попал, все эти понятия размыты и не важны. По ходу пьесы Хельмбрехт меняется. Сначала он копирует Феликса, потом превращается в Ромео, потом в известного комика Рудольфо Валентино и даже начинает говорить о себе в третьем лице, тем самым теряя свою самобытность и цельность. Речь Хельмбрехта меняется вместе с именем. Его мелогерманская речь впитывает слова-паразиты, неправильную интонацию, звуки радио и обрывки фраз. В конечном счете, его последний монолог представляет собой набор слов, бессмыслицу – преддверие распада личности. Современный мир уничтожил Хельмбрехта и создал новые маски, которые сменяют друг друга.

Пьеса состоит из четырех актов, поделенных на 23 сцены. Все действие длится четыре дня, на четвертый день происходит конец света.

В пьесе «Мужчина, не обнаживший ни одной женщины» присутствуют фантастические образы. Это, прежде всего, сам Хельмбрехт, пришелец из древне-римско-германского мира. Важным символом, как уже отмечалось, является камень, который Хельмбрехт принес из своего времени. Камень является действующим лицом, он персонифицируется, наделяется человеческими свойствами. В одном из действий Хельмбрехт (который уже стал Ромео) и камень ведут разговоры о женщинах. Камень, как добрый друг, объясняет Хельмбрехту, почему тот не может быть с Анной: «*Ich habe schon so viele Frauen gesehen. Sei auf der Hut. Sie [Anna] hat ein großes, ein blaurotes Herz. Aber es ist anders als deines. Es ist schwarz darin. Und es ist schwerer. Sie kann es nicht halten vor die Welt und hindurchsehen wie du*» [1].

Пьеса содержит и апокалипсический аспект. Угроза апокалипсиса нависает над человечеством на протяжении всего двадцатого столетия. Техника далеко шагнула вперед. Ядерное вооружение достигло своего пика. Реальная опасность становится близка как никогда. В довершение ко всему активная деятельность террористических организаций уже долгое время держит людей в страхе. Человечество свыклось с мыслью о конце света. Более того, своими неразумными действиями оно его подготовило. Образ апокалипсиса присутствует и в пьесе Морица Ринке. В тексте можно выделить два плана: на первом плане репетиция пьесы «Ромео и Джульетты», на втором – нависшая над человечеством угроза, война, о которой не говорится ничего конкретного, но которая бушует за стенами, приближая неминуемый конец. Персонажи равнодушно фиксируют взрывы: «*Es donnert wie das Detonieren einer Bombe in der Ferne. Sie essen Schokolade. Tafelweise. Edelbitter*» [1]. При этом, как видно из цитаты, они ведут непринужденные беседы и едят шоколад. Скука и бездуховность приобретают такие размеры, что даже перед лицом грозящей гибели персонажи остаются равнодушными. В пьесе присутствует отсылка ко второй мировой войне: «*Maschinengewehrfuer. Richard Wagner. Die Wand um das Loch bricht langsam ein*» [1]. Творчество Рихарда Вагнера было, как известно, использовано национал-социалистами в идеологических целях. Гитлер любил повторять, что чтобы постичь национал-социализм, прежде всего, нужно понять творчество Вагнера. Мориц Ринке проводит параллель с теми страшными событиями. Сама пьеса звучит как предупреждение – нужно остановиться и подумать, предотвратить возможную катастрофу. Драматург также затрагивает проблему несостоятельной политики. В одном из «перевоплощений» Хельмбрехта он становится президентом и произносит речь перед быками. Но эта речь – бессмыслица, набор несвязных

слов: «Bla-bla. Bla-bla. Sehr verehrte, liebe Auerochsen» [1]. Ринке проводит аналогию с современными членами парламента, которые много говорят и мало делают.

Мориц Ринке использует такие постмодернистские приемы, как фабуляция – смешение реального (мир Феликса и Анны) и вымышленного (Хельмбрехт), иронию и черный юмор. Кроме того, драматург создает интертекстуальное поле – он активно обращается к классическим произведениям. Сюжетную основу составляет трагедия «Ромео и Джульетта» Шекспира, которую ставят герои. Феликс часто обращается к мировой литературе – «Орестея» Эсхила и «Одиссея» Гомера, вспоминает «Превращение» Кафки: «Als er eines Morgens – aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett...» [1]. А Хельмбрехт, обратившись в Ромео, цитирует стихотворение Райнера Марии Рильке «Wenn es nur einmal so ganz stille wäre» [1]. Интертекстуальные отсылки, как и фантастические элементы – появление древнего германца Хельмбрехта, «очеловечивание» камня и др. высвечивают духовное убожество персонажей, олицетворяющих современную цивилизацию, а приближающийся по сюжету конец света звучит в пьесе как апокалиптическое видение.

Заключение. Пьеса Морица Ринке «Мужчина, не обнаживший ни одной женщины» является ярким примером современной немецкой драматургии. Использованные автором фантастические и апокалиптические элементы работают на основную цель – создание образа сегодняшнего мира, стоящего перед угрозой гибели, и современного человека, измельчавшего, утратившего цельность и нравственные ориентиры, и тем самым созревшего для катастрофы.

Список литературы

- 1) Moritz R. Trilogie der Verlorenen // Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002. S.10-81.
- 2) Интернет-ресурс: Проект «Ш. А. Г.». http://www.smotr.ru/net2001/net2001_shag.htm (Дата обращения: 04.10.2015).

ЛЕГЕНДАРНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ГОТФРИДА КЕЛЛЕРА (СБОРНИК «7 ЛЕГЕНД»)

Валеева П.Д.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Татарстан д. 2*

e-mail: polvaleeva@yandex.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Тема настоящей статьи – легендарное и фантастическое в сборнике “7 Легенд” Готфрида Келлера.” Данный сборник представляет собой 7 коротких новелл, написанных на религиозную тему. Г.Келлер работал над ним три года, «7 легенд» - последний новеллистический сборник писателя. В статье раскрывается проблемно-тематический уровень произведения, разводятся такие понятия как “легенда” и “фантастика”, определяются точки их пересечения.

Ключевые слова: *Готфрид Келлер, легенда, фантастика, религия.*

Готфрид Келлер – величайший романист и поэт 19 века, классик швейцарской литературы. Родился он 19 июля 1819 в Глаттфельдене под Цюрихом. В 1840-1842 будущий писатель учился живописи в Мюнхене. Разочаровавшись в своем призвании, с большими долгами, он вернулся на родину и обратился к поэзии. Первый том стихов Г. Келлера вышел в 1846 году, а в 1848 он получает правительственную стипендию, что позволило ему уехать в Германию. Убежденность в правоте естественного и человеческого порядка, который нельзя ставить под удар ни по неумелости, ни по нерешительности, стала темой ряда келлеровских новелл. Так, в «Людах из Зельдвилы» (*Die Leute von Seldwyla*, 1856, 1873-1874) показана череда путаниц и нелепостей в жизни маленького швейцарского городка. В сборник «Цюрихские новеллы» (*Züricher Novellen*, 1879-1880) вошли наиболее известные произведения малой прозы Келлера. Религиозная тема составила содержание сборника «Семь легенд» (*Sieben Legenden*, 1872-1874). Во всех этих произведениях прослеживается твердая убежденность Келлера в том, что соблюдение меры обеспечит счастье и здравомыслие, на которых должно основываться сообщество.

Предметом анализа в настоящей статье является последний сборник писателя «7 легенд». Он выделяется в ряду прочих произведений Келлера тем, что впервые в центре внимания оказывается тема религии, которая раскрывается писателем во взаимодействии с такими важными проблемами, как личность человека, семья, любовь, нравственная сторона жизни и др. Целью работы является выявление “легендарного” и “фантастического” в новеллах Г. Келлера и определение их функций.

Обратимся к понятию «легенда», ключевому для данного произведения Келлера. Легенда – это один из видов несказочного прозаического фольклора, письменное предание об исторических событиях или личностях. В широком смысле – это недостоверное повествование о фактах реальной действительности. В переносном смысле это понятие относится к овеянным славой, вызывающим восхищение событиям прошлого, отображенного в сказках, рассказах и т. д.

При анализе легенд Г. Келлера необходимо обратить внимание на композицию сборника. Он состоит из 7 новелл, которые следуют друг за другом в следующем порядке: «Евгения» (*Eugenia*), «Дева и чёрт» (*Die Jungfrau und der Teufel*), «Дева – рыцарь» (*Die Jungfrau als Ritter*), «Дева и монашка» (*Die Jungfrau und die Nonne*), «Псевдосвятой Виталий» (*Der schlimm-heilige Vitalis*), «Цветочная корзинка Доротеи» (*Dorotheas Blumenkörbchen*) и «Маленькая легенда о танце» (*Das Tanzlegendchen*).

Перед каждой легендой есть небольшое введение, своего рода эпитафия - отрывок из псалмов или фрагмент религиозной лирики, который передает главную мысль последующей

легенды, т.е. представляет собой краткое содержание, изложение основной темы и идеи новеллы. Обратимся в качестве примера к одной из новелл:

“Freund! Wach und schau dich um, der Teufel geht

Stets runden,

Kommt er dir auf den Leib, so liegst du schon

unten.”

Angelius Silesius, Cherub. Wandersmann.

IV. Buch, 206

В новелле “Дева и чёрт” речь идет о графе Гебицо, который хочет иметь самые красивые и богатые дома, самые богатые церкви и, конечно же, самую красивую женщину. Самостоятельно добиться желанной красавицы граф не может и прибегает к помощи черта, думая, что это сойдет ему с рук. Но, как ясно из эпиграфа, предостерегающего от сделки с чертом, предприятие графа вряд ли может увенчаться успехом. В финале читатель узнает о смерти графа и о том, что любовь к нему красавицы странным образом исчезла из ее сердца, и силы небесные послали ей новую любовь к человеку, более достойному, чем почивший граф Гебицо: “Bald fand und brachte man die Leiche des Grafen. Bertrade liess ihn mit allen Ehren bestatten und stiftete unzählige Messen fuer ihn. Aber alle Liebe zu ihm war unerklärlicher Weise fuer sie aus ihrem Herzen weggetilgt, obgleich dasselbe so freundlich und zaertlich blieb, als es je gewesen. Deshalb so sich ihre hohe Goennerin im Himmel nach einem andern Manne fuer sie um, der solch anmutiger Liebe würdiger waere als jener tote Gebizo, und diese Sache begab sich, wie in der folgenden Legenden geschrieben steht” [1].

Важен сам выбор автором героев легенд. За исключением «псевдосвятого Виталия» и некоторых других персонажей, в центре внимания Келлера находятся женщины-христианки. Это явствует уже из названий легенд. Красной линией проходит через сборник мысль о том, что обращение в христианство не есть добродетель, а скорее искушение, которое отталкивает женщин от естественных для них ценностей. Для примера можем обратиться к новелле “Дева и монашка”. Главная героиня – самая красивая монахиня по имени Беатрикс, чья красота пленяет молодого рыцаря. Девушке тяжело в монастыре, она чувствует себя здесь чужой, рвется на свободу, просит Деву Марию отпустить её, кладёт связку ключей на алтарь и уходит из монастыря: ““Ich habe dir nun manches Jahr gedient”, sagte sie zur Jungfrau Maria, “aber jetzt nimm du die Schlüssel zu dir, den ich vermag die Glut in meinem Herzen nicht länger zu ertragen!” Hinauf legte sie ihren Schlüsselbund auf den Altar und ging aus dem Kloster Hinaus” [1]. Но Беатрикс не выдержит мук совести и через 10 лет вернется обратно в монастырь, оставив свою семью.

«Евгения» Готфрида Келлера открывает цикл «Семь легенд» (Sieben Legenden). Писатель признается в том, что позаимствовал сюжеты цикла у Людвига Козегартена, из его «Легенд» (Legenden, 1804), в которых тот пересказал некоторые жития святых поздней Античности и раннего Средневековья. Келлер дополняет биографию святой Евгении, приведенную Козегартеном, различными подробностями, внося в текст совершенно новый смысл. Так, главной чертой Евгении он делает гордыню, о которой даже не упоминается у Козегартена. Далее Келлер вводит и подробно разрабатывает любовную линию. В «Легенде о святой Евгении» героиня отказывает просящему ее руки Аквилинусу, говоря, что супруги должны быть схожи по образу мыслей – уже тогда намереваясь стать христианкой. Келлер продолжает эту линию, делая ее центральной. Евгения хочет главенствовать в семье, поэтому пытается унижить Аквилинуса; тот оказывается гордым и не поддается. Именно он узнает в иноке Евгении возлюбленную, но делает вид, что не верит ей, чтобы показать свою власть и превосходство. На этот раз ему удается смирить волю Евгении. У Козегартена большое внимание уделяется семье Евгении, а Г. Келлер вовсе не упоминает о ней. Пребывание в монастыре становится промежуточным этапом на пути Евгении к смирению гордыни и к пониманию истинных ценностей, а также к утверждению патриархального мировосприятия. Мотив ложного обвинения, источник трагического в легенде, решается Келлером комически. Комизм ощущается уже в самом начале легенды, когда Келлер

объясняет ее сюжет особенностью женской природы: "Die Sucht den Mann zu spielen, kommt sogar schon in der frommen Legendenwelt der ersten Christenzeit zum Vorschein , und mehr al seine Heilige jener Tage war von dem Verlangen getrieben, sich vom Herkommen des Hauses und Gesellschaft zu befreien" [1].

Следующим важным для всех легенд моментом является обращение к Деве Марии. Каждый герой ведет либо внутренний диалог, либо находится в церкви и пытается оправдаться перед ней, просит прощения за свой выбор. Но не стоит забывать, что Готфрид Келлер позиционировал себя как яркого противника церкви [2]. В его последнем сборнике мы можем видеть его отношения к церкви и к религии, его насмешки, упреки, высмеивание пороков, которые присущи служителям церкви.

Если мы обратимся к ранее приведенному толкованию термина «легенда», то можем ясно наблюдать, что в своем последнем сборнике Готфрид Келлер действительно проявил удивительную изобретательность, совместив, казалось бы, несовместимое. Мы видим в легендах обращения из псалмов, истории о реально существовавших святых и обычных людях, конкретные места, которые существуют в действительности, но в то же время в легендах Келлера мы сталкиваемся с вымышленными, фантастическими персонажами и сюжетами. Это, в первую очередь, черт и другие inferнальные силы, сцены общения героев с ними, чудесные перипетии, происходящие по их воле, и т.д. Таким образом, в сборнике «7 легенд» взаимодействуют реальное и вымышленное, легендарное и фантастическое.

Список литературы

- 1) Keller G. 7 Legenden. Druck und Bindung : CPI- Clausen Bosse, Leck. Printed in Germany 2013. 86 S.
- 2) Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830-1870): Тексты и интерпретации / Сост. проф. Й Шмидт, проф. А.Г. Березина; Пер Е. Парфеновой. СПб.: Изд-во "Бельдевер", 2003. 808 с.

РЕАЛЬНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА (КРИСТА ВОЛЬФ «УНТЕР-ДЕН-ЛИНДЕН»)

Храмова А.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18*

e-mail: sascha_hr@mail.ru

поступила в редакцию 9 ноября 2015 года

Аннотация

Данная статья посвящена проблеме обращения к фантастическим мотивам писательницы ГДР Кристи Вольф. На примере сборника рассказов «Унтер-ден-Линден. Три невероятные истории» выявляется критика общественного строя ГДР и проблема существования отдельной личности в условиях попытки всеобщего уравнивания. Фантастические элементы в произведениях служат увеличительным стеклом, чтобы обнажить недостатки общества и пороки отдельных людей.

Ключевые слова: *Криста Вольф, ГДР, критика социалистического строя, реализм, элементы фантастики, «Унтер-ден-Линден».*

Введение. Криста Вольф (1929-2011) – известная немецкая писательница, представительница реалистического направления в литературе. Большую часть своих произведений она написала в период, когда Германия была разделена на ФРГ и ГДР. Писательница жила в ГДР, где власть принадлежала социалистам. Правительство всеми силами пыталось показать совершенство социалистического строя и благополучие народа Восточной Германии. Но за внешним лоском скрывалась тотальная несвобода, диктуемая авторитарной системой управления. Несмотря на то, что в ГДР существовала конституция, установившая свободу слова и печати, все художественные и публицистические произведения подвергались жесткой цензуре. Многие писатели были вынуждены бежать в ФРГ и другие страны Запада, иных выслали или арестовали. Творческие люди были поставлены перед выбором: отказаться от своих убеждений и подчинить творчество пользе государства или лишиться гражданства и провести остаток своих дней за пределами родины.

Но не только писатели были загнаны в жесткие рамки. На каждого человека осуществлялось давление, он должен был подчиняться предписанным нормам в работе и творчестве. В людях росло недовольство политикой государства. Об этом пишет Криста Вольф. И именно эти реалии становятся важной составляющей ее произведений.

Основная часть. В 1974 году выходит сборник рассказов Кристи Вольф под названием «Унтер-ден-Линден. Три невероятные истории». Это новый этап в развитии творчества писательницы. В сборник входят три произведения: «Унтер-ден-Линден», «Жизненные взгляды кота в новом варианте» и «Опыт на себе». Во всех трех рассказах присутствуют фантастика и гротеск.

В рассказе «Унтер-ден-Линден» главной героине снится сон, в котором она отправляется на одну из самых известных улиц Берлина. Она встречает туристов, мимо проходят незнакомые люди, но позже она начинает их узнавать. Так или иначе, они все имели отношение к ее жизни и сыграли в ней свою роль, пусть даже самую незначительную. На улицах города рассказчица встречает также своего старого приятеля Петера. Это человек, озабоченный мелкими жизненными проблемами. Для него ничего не значит верность. Его волнует только достижение конкретных поставленных перед ним целей. Рассказчица переживает тяжелый период жизни вместе с одной студенткой, имя которой не называется. На страницах книги она фигурирует просто как Девушка.

Здесь Кристой Вольф поднимается проблема взаимоотношений людей в социалистическом обществе. Она предлагает читателю вместе с ней поразмыслить над правильностью расставленных ее героями приоритетов.

В процессе повествования незаметно стирается грань между реальным и нереальным. Судьба Петера и обманутой Девушки тесно переплетается с судьбой самой рассказчицы.

В качестве эпиграфа к «Унтер-ден-Линден» служит цитата из произведения Рахель Фарнхаген: «Я убеждена: жизни человеческой неотъемлемо присуще, что каждого из нас ранят в самое чувствительное, самое больное место. Суть в том, как мы выходим из положения» [1]. Этот эпиграф тесно переплетается с мотивом грусти и поиска выхода, как недостающего глотка воздуха, с мыслью о преодолении разрыва между социальной ролью человека и его внутренним «я». И героиня преодолевает кризис через деятельность, через поиск общности с другими людьми.

Всё происходящее в произведении – всего лишь сон, но героине никак не удается проснуться, пока она не встречает в толпе жизнерадостную уверенную в себе женщину, пока она не находит себя. Идея поиска собственного «я» и бережного отношения к индивидуальности на фоне всеобщего уравнивания и нивелирования личности является основной идеей рассказа «Унтер-ден-Линден».

В следующем произведении «Жизненные взгляды kota в новом варианте» рассказывается о коте, потомке гофмановского kota Мурра. От своего знаменитого предка он унаследовал выдающуюся внешность, неприсущий их породе ум и способность высокопарно выражаться. Но в одном он пошел даже дальше Мура: Макс считает душу пережитком прошлого. Итак, кот становится свидетелем научных исследований под названием «Тотчелсчас» (Тотальное человеческое Счастье). Цель этого проекта – создание универсального счастливого человека, неотягощенного духовными проблемами, что, конечно же, должно привести к раскрытию его мощного потенциала в научной деятельности и других сферах. Исследования ведет профессор Барцель, хозяин Макса, или, как предпочитает его называть сам Макс, патрон. Учеными были собраны и классифицированы все качества, присущие человеку. Затем с помощью компьютера по имени Генрих они попытались создать «единственно правильную систему рационального образа жизни» [2], но все попытки заканчивались тем, что машина неизменно заключала: «Неверная постановка задачи. Взаимоисключающие сферы регулирования. Создание единой эффективной системы невозможно» [2]. И тогда ученые пришли к выводу, что нужно убрать некоторые человеческие качества из системы за их ненужностью. Они начали очищать каталог человеческих свойств «от всего лишнего». Были исключены многие качества, но Генрих упорствовал, тогда пошли на отчаянный шаг и исключили весь комплекс «Творческое мышление». Но и этого машине было недостаточно. Так за бортом разрабатываемой модели оказался и разум. При всем этом присутствовал и даже принимал непосредственное участие в исследовании и Макс.

Все усилия ученых направлены на создание идеального существа, но путь к их цели лежит через редуцирование отдельных качеств, благодаря которым человек и предстает как личность. Модель, которую пытаются создать доктор Барцель с его коллегами, не учитывает человеческую природу. Но еще одной ошибкой, допущенной учеными, было то, что они доверили моделирование человека бездушной машине, которой, какой бы умной она не была, никогда не удастся систематизировать все многообразие чувств. «Нормальный человек» - цель проекта – приравнивается к некоему «рефлектообразующему существу», которое никак нельзя назвать личностью. В этом произведении обнаруживается критика социалистического строя, ведь социалисты, так же как и доктор Барцель и его коллеги ученые, стремились сформировать идеального человека для идеального будущего, где будет царить всеобщее счастье. Криста Вольф показывает абсурдность этих идей.

В последнем рассказе сборника «Опыт на себе» ситуация эксперимента еще более индивидуализирована. История представляет собой «Размышления к протоколу одного эксперимента». Повествование ведется от лица женщины, добровольно согласившейся стать первой, на ком будет опробован препарат «Нечто -199». Она идет на это осознанно, совершая свой выбор из-за неудовлетворенности жизнью (ей 33 года, она одинока, и у нее нет детей). Препарат должен превратить ее в мужчину, что и происходит позже. Эксперимент удался, но ученые сталкиваются с другой проблемой: что же теперь делать с женскими

воспоминаниями и образом мысли, которые составляют основу личности и которые нельзя просто вычеркнуть или изменить. Криста Вольф описывает, что испытывает женщина, являющаяся по природе своей мягкой и чувствительной, помещенная в тело мужчины.

Здесь снова поднимается вопрос об индивидуальности, о самореализации человека в этом мире, а именно о судьбе женщины. Ведь из-за предрассудков, до сих пор царящих в мире, женщинам живется еще сложнее, чем мужчинам.

Во всех этих рассказах присутствуют элементы фантастики. Это сон, повествование от лица кота или научный эксперимент. Но для чего же писатель-реалист прибегает в своих произведениях к такому приему? Криста Вольф, как романтик, помещает своих героев в исключительные обстоятельства. Но, в отличие от романтиков, она делает это не для того, чтобы показать разрыв своих героев с реальным миром и их исключительность. Фантастика в ее произведениях служит увеличительным стеклом для обнаружения негативных сторон общества, в котором живет сама Криста Вольф и ее герои. Она использует этот прием для заострения ситуации реальной жизни. «Гротеск, карикатурность, сочленение вымысла и реальности – все это должно вызвать «эффект очуждения»: привычные события, привычные вещи повернуты к читателю неожиданной стороной, требуют нового взгляда, пересмотра старых представлений, заинтересованного участия. «Репетиция на других инструментах», как обозначила свои фантастические истории К. Вольф, служит закреплению важных для писательницы мыслей, привлечению читателя к участию в споре» [1].

Заключение. Итак, Криста Вольф помещает своих персонажей в необычные обстоятельства, будь то сон, условия противоестественного эксперимента или научные исследования в соседстве с разумным котом. Она делает это для того, чтобы выявить и представить читателю пороки социалистического общества. Но, обращаясь к этому романтическому приему, Криста Вольф не дает героям погибнуть под напором несовершенного враждебного мироустройства. Она показывает человека в ситуации разлома, ведь именно в критической, необычной ситуации люди показывают свою сущность, а герои Кристи Вольф, как писателя-реалиста, обнаруживают элементы живой души, то, что еще осталось, что до сих пор делало человека человеком.

Список литературы

- 1) Млечина И. Жизнь романа: О творчестве писателей ГДР. М.: Советский писатель. 1984. 368 с.
- 2) Вежинов П., Борунь К., Кайдош В., Бачу К., Павич М., Вольф К.. Барьер. Сборник. М.: Правда. 1988. 644 с.
- 3) Фролов Г.А. Наследие романтизма в литературе ГДР. Казань: Издательство казанского университета. 1987. 208 с.
- 4) Grimm G.E., Max R.M. Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Band 8. Gegenwart. Stuttgart:Philipp Reclam jun. GmbH&Co. 1994. 624 s.
- 5) Интернет-ресурс: Читательский клуб. Криста Вольф. Опыт на себе http://www.e-reading.club/bookreader.php/12088/Volf_-_Opyt_na_sebe.html (Дата обращения: 10.10.15).