Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет

имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»

на правах рукописи

Хоруженко Татьяна Игоревна

Русское фэнтези: на пути к метажанру

10.01.01. – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д-р.филол.н., доцент
Приказчикова Е.Е.

Екатеринбург

2015

Содержание

Введение 3

Глава 1. Фэнтези в русской литературе: генезис, типология, жанровая модель, поэтика 21

1.1. Миф о борьбе Хаоса и Космоса как основа сюжета фэнтези 31

1.2 Исторические корни фэнтези: эпос, сказка и рыцарский роман 44

1.3. Игровая поэтика фэнтези 61

Глава 2. Персонажи русского фэнтези: национальная специфика 76

2.1. Типы героев фэнтези: функциональный аспект 83

2.2. Нечеловеческие персонажи в русском фэнтези в контексте западной традиции 101

Глава 3. Векторы развития фэнтези: движение к метажанру 117

3.1. Фэнтези в «утопическом поле» русской литературы 121

3.2. Фэнтези и научная фантастика: тенденция к слиянию 148

3.3. Женское фэнтези и традиции дамского романа 165

Заключение 190

Список литературы и источников 196

Введение

Явление «фэнтези» привлекает внимание литературоведов как на Западе, так и в России с середины 70-х годов XX века. Термин fantasy (в русской огласовке «фэнтези») пришел к нам из англоязычного литературоведения и литературной критики. В отечественном литературоведении активное изучение данного типа произведений ведется с 1990-х годов, при этом единого термина, соответствующего англоязычному, до сих пор не выработано[1]. В научных работах наравне с написанием «фэнтези» встречается «фантази», кроме того, термин употребляется как в женском, так и в среднем роде.

Читательский интерес к фэнтези пробудился в 90-е годы XX века, когда в Россию хлынула западная массовая литература. Однако спрос не спровоцировал научного интереса: достаточно долгое время критика и литературоведение не обращали внимания на «примитивную» массовую фантастику. В результате в настоящее время фэнтези, как правило, рассматривается в рамках чего-либо – творчества автора, фантастической литературы, массовой литературы. При этом акцент делается на выявление свойств, роднящих этот жанр с избранным более крупным объединением, но целостность фэнтези как феномена при этом остается за рамками научного рассмотрения.

Актуальность данного диссертационного исследования связана с тем, что фэнтези, пришедшее в отечественную литературу как калька с аналогичного западного жанра, на русской почве, во-первых, несколько модифицировалось, во-вторых, стало важнейшей составляющей массовой литературы. Данное литературное явление, непосредственно участвующее в формировании миропонимания и ценностных эстетических ориентиров уже не одного поколения нашего общества, требует пристального внимания гуманитарных наук, прежде всего, филологии.

1 О проблеме определения фэнтези см. статью *Яковенко* О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научная фантастика // Вестник иркутского государственного лингвистического университета, 2008, № 1. С.140-167

Обоснования жанровой природы фэнтези до сих пор не дано. В работах, посвященных этому феномену, нет единообразия. Е. Ковтун предлагает считать fantasy типом художественной условности, «использующей фантастическую посылку без логической мотивации в тексте»[1]. К. Строева пишет о фэнтези как о жанре, однако, впоследствии выясняется, что «русскоязычная фэнтези» – это скорее вид, поскольку она «породила уже целый ряд жанров и направлений. Каждое из направлений отличается определенными особенностями стиля, проблематики и даже различным выбором места действия»[2]. Как «вид» фэнтези рассматривается в словаре базовых понятий массовой культуры В. Черняк[3]. В. Губайловский говорит о «литературе фэнтези»[4]. В. Березин избегает давать определение фэнтези, говоря о нем как о явлении, но в то же время отмечает, что существуют «два вида этой литературы отечественного производства – фэнтези с родным привкусом и фэнтези, сделанная под зарубежный образец»[5]. В литературной энциклопедии фэнтези также определяется как вид[6]. Писатель-фантаст С. Логинов предлагает считать фэнтези направлением в литературе[7]. Исследователь фантастики Е. Брандис говорит о «типе ”fantasy”»[8]. Однако в последние годы все чаще исследователи и критики говорят о жанре фэнтези (Л. Фишман, К. Фрумкин, Е. Чепур, А. Гусарова, Е. Неелов, Н. Купина и М. Литовская)[9].

Исследование фэнтези в отечественной литературной традиции длится

---

1 *Ковтун* Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008. С. 18

2 *Строева* К. Фэнтези-2004. М., 2004. Фэнтези-2005. Тупики и выходы // НЛО. 2005. №71. С. 403

3 *Черняк* В. Д., Черняк М. А. Базовые понятия массовой литературы : учебный словарь-справочник. СПб., 2009. С. 149

4 *Губайловский* В. Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра. Новый мир. 2002. № 3. С. 175

5 *Березин* В. Фэнтези / В. Березин // Октябрь. 2001. № 6. С. 185

6 *Гопман* В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2001. С. 1161

7 *Логинов* С. Русское фэнтези – новая Золушка // URL: http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm

8 *Брандис* Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире // Вопросы литературы, 1977. № 6. С. 110

9 *Фишман* Л. Профессор был не прав! // Дружба Народов. 2007.№5; *Чепур* Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Чепур ; Магнитог. гос. ун-т. – Магнитогорск : [б. и.], 2010; *Гусарова* А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. // URL:http://www.proza.ru/2010/12/10/1371; *Купина* Н. А., *Литовская* М.А. Массовая литература сегодня. М., 2009; *Неёлов* Е. Фольклорный интертекст русской фантастики: уч. пособие // URL:http://www.philolog.ru/filolog/uchebnik.pdf; *Фрумкин* К. Философия и психология фантастики. М., 2004.;

около сорока лет, первые статьи о зарубежных произведениях появились в специализированных журналах в 70-е гг., но в отношении этого феномена до сих пор не решен ряд основополагающих литературоведческих вопросов: является ли фэнтези самостоятельным жанром или это вариация фантастики? Где граница между фэнтези и научной фантастикой? Корректно ли противопоставление фэнтези и научной фантастики? Кроме того, из-за расплывчатости представлений о фэнтези все исследователи наполняют это понятие разным смыслом. В частности, относят к этому жанру совершенно различный круг произведений, в том числе и модернистские романы[1]. Е. Ковтун выделяет четыре типа фэнтези: мистико-философскую, в которую входят произведения И. В. Гете, Э. Т. А. Гофмана, Г. Майринка и Х. Х. Эверса, Л. Андреева и Д. Мережковского, А. Куприна и В. Брюсова, метафорическую, образцы которой создали А. Грин и С. Лагерлеф, А. Белый и Ф. Сологуб, «ужасную» (или «черную»), к которой относятся романы Б. Стокера, М. Элиаде, Г. Лавкрафта, и «героическую» (или «меча и волшебства»), к которой относятся романы М. Муркока и Р. Желязны. Наиболее интересными автор считает первые три типа.

Справедливым является замечание Е. Ковтун, что в массовом сознании понимание фэнтези сузилось до «обозначения жанра “коммерческих” повестей и романов, рассказывающих о локальных вымышленных мирах с условно-средневековым магическим “декором”»[2]. К. Строева также иронично отмечает, что «широко распространенным убеждением»[3] является тот факт, что «жанру фэнтези непременно должен быть присущ клишированный авантюрный сюжет, повествующий о вечной борьбе между силами Добра и Зла и разворачивающийся в вымышленном мире с мистико-средневековой атрибутикой – с рыцарями, драконами, эльфами и волшебниками»[4].

1 *См. Ковтун* Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008.
2 Там же. С. 18
3 *Строева К.* Фэнтези-2004. М., 2004. Фэнтези-2005. Тупики и выходы // НЛО. 2005. №71. С. 399
4 Там же. С. 399

Необходимо отметить, что теорией жанра фэнтези первыми начали заниматься не профессиональные литературоведы, а сами авторы. Статьи Н. Перумова, С. Логинова и А. Сапковского, а также эссе Дж. Р. Р. Толкина «О волшебных сказках» до сих пор считаются основой при создании теории жанра фэнтези.

Вопрос соотношения фэнтези и научной фантастики является одним из основных при изучении данного жанра. Именно в рамках противопоставления этих двух жанров чаще всего изучается поэтика фэнтези.

Историю развития научной фантастики, по мнению Е. Ковтун, в ее современном виде, следует начинать с творчества Жюля Верна. Именно в его произведениях «были сформированы основные черты рациональной фантастики как нового типа художественного вымысла. Ими стали подчиненность художественных средств развертыванию фантастической гипотезы, снабжение рациональной мотивировкой; «вторичность» сюжета, сведенного к несложной приключенческой схеме; шаблонность героев, подразделяющихся на сторонников и противников научного поиска…»[1]. Эта традиция от романов Жюля Верна через творчество Герберта Уэллса доживает практически до конца XX века. При этом Е. Ковтун показывает, что фэнтези генетически противопоставлено научной фантастике. Фэнтези появляется в первой трети XX века, в период серьезных социальных потрясений (после Первой мировой войны), и ориентировано на принципиальную непознаваемость мира.

В последние годы появилось новое направление в изучении фэнтези – выявление сказочно-мифологических корней данного жанра. Основоположником этого направления можно считать Е. Неелова, который в конце 80-х годов XX века рассматривал фольклорные «корни» научной фантастики, а в начале нового тысячелетия исследовал и сказочные «корни»

1 *Ковтун* Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, мифа (На материале европейской литературы первой половины XX век). М., 1999. С. 70-71

фэнтези[1].

В начале XXI века фэнтези начинает восприниматься не столько как сказка, сколько как миф. Возродить мифологию Британских островов в своих произведениях пытался один из отцов-основателей жанра Дж. Р. Р. Толкин. Теоретическое обоснование восприятию фэнтези как новой мифологии дает Томас Шиппи в своей книге «Дорога в Средьземелье». По мнению исследователя, существует, «по крайней мере, одно измерение», в котором «Властелин Колец» мог бы претендовать на статус мифа. В этом измерении миф определяется как «история, которая вмещает в себя глубинные переживания, владеющие некоторым обществом в некоторое конкретное время»[2].

Мнение о том, что фэнтези является новой мифологией современности, высказывал в своей работе «Фэнтези: уроки разочарований» А. Гейман[3]. Другие исследователи фэнтези соотносят этот жанр скорее со сказкой, чем с мифом. В то же время в фэнтези достаточно сильно эпическое начало.

Вопрос о русском фэнтези уже неоднократно поднимался в исследованиях последних лет. Делались попытки выявить «славянский субстрат», определить наиболее характерных персонажей и проследить связь фэнтези с русскими обрядами[4]. С нашей точки зрения, русское фэнтези является калькой с западноевропейского жанра, в котором при заимствовании были изменены некоторые жанрообразующие черты.

Фэнтези на русской почве превращается, по мнению С. Лема, в китч, то

---

1 *Неелов* Е. Фольклорный интертекст русской фантастики: уч. пособие // URL:http://www.philolog.ru/filolog/uchebnik.pdf; *Неелов* Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неелов. – Л., 1986.; *Гусарова* А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук // URL: http://www.proza.ru/2010/12/10/1371

2 *Шиппи* Т. Дорога в Средьземелье // URL: http://etextread.ru/Book/Read/3208

3 *Гейман* А. Уроки разочарований // URL: http://fan.lib.ru/g/gejman_a/uroki.shtml

4 См. *Гусарова* А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Д. Гусарова; Петрозаводский гос.ун-т. – Петрозаводск: [б. и.], 2009. // URL: http://www.proza.ru/2010/12/10/1371; *Криницына* О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 /О.П. Криницына ; Пермский. гос. пед. ун-т. – Пермь: [б. и.], 2011.// URL: www.psu.ru/psu2/files/0504/Krinitcina_15_12_11.pdf; *Чепур* Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Чепур ; Магнитог. гос. ун-т. – Магнитогорск : [б. и.], 2010. – 23 с.

есть «выродившуюся форму мифов»[1]. Мнение Лема, высказанное о научной фантастике, можно отнести и к русскому фэнтези – это «клинически чистый случай территории, находящейся во власти китча, потому что то, что в ней культурно и исторически превосходно, самое трудное и самое важное, жертвуется широкой общественности по самым низким ценам, в самой примитивной форме, выходя серийно и в массовом масштабе»[2]. Таким образом, русское фэнтези изначально вторично по отношению к западноевропейскому жанру. М. Эпштейн подчеркивал, что свойство вторичности – «усиливать черты подлинника, поскольку он берется не как часть более обширной и сложной действительности, где он сплетен со многими другими явлениями, а как вырванный из контекста знак самого себя»[3]. Фэнтези, тесно связанное в западноевропейской культуре с эпосом и германо-скандинавской мифологией, на русской почве оказалось лишенным корней и превратилось в «знак самого себя».

Итак, подводя итог историографии вопроса фэнтези в литературоведении, можно отметить, что сейчас в этой отрасли науки выделяется ряд проблем, центральной из которых является создание модели жанра. Под *моделью жанра* мы понимаем взаимосвязь трех «планов жанра»[4]: плана выражения (тематика и проблематика), плана структуры, в который входят системы способов художественного отображения (композиция, пространственно-временная структура, «память жанра) и план восприятия, являющийся следствием оформления содержания в заданную структуру.

На данный момент каждый исследователь использует термин «фэнтези», вкладывая в него собственный смысл, определяя свой набор произведений и выстраивая собственное видение «корней» жанра. Кроме того, исследование фэнтези во многом ограничивается стереотипами, сложившимися вокруг

1 *Лем* С. Мой взгляд на литературу. М., 2009. С. 166
2 Там же. С. 167
3 *Эпштейн* М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издания Р. Элинина, 2002. С. 89
4 *Лейдерман* Н. Теория жанра. Екатеринбург. 2010. С.109

шаблонов и клише.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод о том, что целостной теории русского фэнтези как жанра, генетически связанного с эпосом и сказкой, но подражающего западным образцам, до сих пор не сложилось.

Сегодня можно выделить два вектора развития русского фэнтези: одни тексты представляют собой крупнотиражную формульную литературу, то есть такую, «где все предопределено, и которая пишется, чтобы оправдать ожидания читателя»[1]. К этому типу относятся романы, широко издающиеся в сериальных изданиях «Наши – Там», «Русское фэнтези», «Магия фэнтези». Другое направление опирается на традиции русской психологической прозы, выводя героя-мыслителя. Романы Г.Л.Олди, М. и С. Дяченко, С. Логинова выступают наследниками социально-психологической фантастики братьев Стругацких, поднимавших в своих романах бытийные вопросы. Психологическое фэнтези достаточно близко подходит к романам отечественных постмодернистов – особенно В.Пелевина и В.Сорокина.

Как отмечает В. Каплан, сегодня на литературном рынке грань между фэнтези и не-фэнтези стремительно размывается. «Виктор Пелевин, Михаил Веллер как начинали свою литературную жизнь с фантастики, так и сейчас нередко ее пишут. Но ни за что в этом не признаются»[2]. В то же время в романах Пелевина, как и в фэнтези, действуют вампиры, оборотни, мифологические персонажи. Кроме того, в фэнтези, как жанре, достаточно сильна постмодернистская игровая традиция. Игра в миф – одна из констант жанра. Фэнтези претендует на место новой мифологии, что отражается в его структуре и магистральном сюжете.

Фэнтези сближается не только с литературой постмодернизма, но и с другими жанрами массовой литературы. Выходят серии романов женского

1 *Пустовая* В. Антология скриншотов / Октябрь. 2011. № 12. С. 165
2 *Каплан* В. Заглянем за стенку Топография современной русской фантастики. Новый мир, 2001. № 9. С. 154

фэнтези, фэнтези-детективы и произведения, находящиеся на стыке фэнтези и научной фантастики. В подобном соединении с иными формами массовой литературы проявляется стремление фэнтези к метажанру. Следует отметить, что подобное «укрупнение» характерно именно для русского фэнтези, что делает возможным предположение, что метажанровость является отличительной чертой именно русского «извода» этого жанра.

В нашем исследовании мы ставим перед собой **цель** – выявить национальное своеобразие жанровой модели отечественного фэнтези и наметить тенденции к трансформации этого жанра в метажанр массовой литературы.

На сегодняшний день существует несколько концепций метажанра. Н. Лейдерман понимает под метажанром «тот общий принцип конструирования образа мира, который наиболее соответствует познавательно-оценочным принципам данного творческого метода и становится объединяющим ядром целой “семьи” – системы жанров, составляющих живую историческую плоть литературного направления»[1]. Концепция Н. Лейдермана позволяет скорее говорить о фантастике как о метажанре. Если же применять этот термин к фэнтези, то его нужно понимать широко, как это делает Е. Ковтун, включающая в фэнтези романы М. М. Бугакова и Г. Майнринка наряду с книгами Дж. Р. Р. Толкина и К. С. Льюиса[2].

Свой вариант понимания метажанра, отталкиваясь от определения Н. Лейдермана, предлагает А. Воробьева. В ее концепции «под метажанром понимается общая художественная структура для группы текстов, обусловленная единым предметом изображения. В основе метажанра лежат более общие (укрупненные) конструктивные принципы (Н. Лейдерман), нежели в основе собственно жанра. Эти принципы увеличивают жанр, придают ему такие масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне

1 *Лейдерман* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 685

2 См. *Ковтун* Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, мифа (На материале европейской литературы первой половины XX век). М., 1999.

сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира»[1]. Подобной укрупненной структурой для фэнтезийного метажанра можно считать мифологизм. Принципиально важно, что авторы используют миф в своих целях, пересоздают его, претендуя при этом на достоверность нового изложения. Претензии фэнтези на статус новой мифологии современности позволяют говорить о тенденции к формированию нового метажанра.

Другая концепция принадлежит Р. Спивак, по мнению которой, метажанр – это «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения»[2]. Исследовательница выделяет три метажанра в русской литературе: философский, феноменологический и типологический.

«Философский метажанр – структура, изображающая мир с точки зрения его видовых, конкретных особенностей, то есть явлений. В феноменологическом метажанре предмет художественного изображения – само явление как таковое, описанное в единстве разных его сторон. В типологическом метажанре в качестве предмета изображения выступает особенное. Оно характеризует рассматриваемое явление в его причастности к некой общности (нравственной, социальной, идеологической и т. д.) и в соответствии с общностью иной, чуждой»[3].

В свете этой концепции произведения фэнтези вписываются в два последних метажанра, что не противоречит концепции Р. Спивак. Она отмечает, что «характер сочетаемых метажанров и их соотношение в структуре произведения находится в зависимости от метода и творческой индивидуальности писателя»[4].

Наиболее точным, на наш взгляд, определением метажанра является

1 *Воробьева* А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф.дисс. на соиск.уч.степ. д-ра филол.наук. С. 13 – 14
2 *Спивак* Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 53
3 Там же, С. 53 – 54
4 *Спивак* Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 61

предложенное Н. Ковтун. Исследователь предлагает рассматривать утопию как метажанр, для которого характерен ряд структурных элементов: наличие картины совершенного общества, антиисторизм изображения, мифологический характер художественного пространства, символизм описания идеала, устойчивые модели времени, определенный тип конфликта, постоянные версии героев, характерная структура исходной ситуации и финала, диалог в повествовательной структуре, «утопический язык», устойчивая мотивная структура[1]. При этом сама утопия – «“третичный жанр”, по терминологии М. Бахтина, в который встраивается любой “вторичный”: утопический роман, повесть, рассказ...»[2]. Следует пояснить сам термин «третичный жанр».

Как уточняет О. Павлова, термин «третичный» жанр, был образован по аналогии с бахтинским понятием «вторичные жанры», то есть формы письменного культурного общения, выражающегося во всех стилях литературного языка. «Следовательно, при помощи терминологического выражения “третичный жанр” подчеркивается синтетичность художественной системы утопии и ее пограничное положение в литературном процессе в сопредельности собственно художественного сознания с научным и публицистическим»[3].

Отдельно необходимо отметить концепцию метажанра, предложенную Е. Бурлиной. Исследователь полагает, что метажанр – это «некий абстрактный, универсальный принцип, просматривающийся в постройке жанров разных видов искусств на данном историческом этапе»[4]. Если же понимать метажанр по Е. Бурлиной, то фэнтези также находится на пути к нему. Исследователь настаивает на необходимости синтеза нескольких искусств при образовании метажанра. Фэнтези – это не только жанр художественной литературы, но и кинофильмов, а также компьютерных игр. Отметим, что ряд кинолент и

1 *Ковтун* Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск, 2009. С.2 3
2 Там же. С. 5
3 *Павлова* О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004. С. 363
4 *Бурлина* Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 43

компьютерных игр уже не являются экранизациями существующих текстов, а представляют собой самостоятельные произведения. То есть фэнтези – это жанр, характерный не только для литературы, но и для современной массовой культуры в целом.

Мы предлагаем следующее рабочее определение метажанра – *общая художественная структура группы текстов, которая характеризуется рядом обязательных устойчивых элементов поэтики и при этом отвечает массовому запросу общества на данном историческом этапе.*

В понимании самого жанра мы следуем за Н. Л. Лейдерманом, который трактует **жанр** как *«исторически сложившийся тип устойчивой структуры художественного произведения, организующий все его компоненты в систему, порождающую целостный образ – модель мира, который выражает определенную концепцию действительности»*[1]. Однако применительно к фэнтези подобное понимание жанра, скорее ставит теоретические вопросы, нежели отвечает на них. Жанр фэнтези в России находится в процессе становления, поэтому на данный момент мы можем лишь выделять компоненты системы, которые в последствии сложатся в целостный жанровый мирообраз. Для конкретизации понятия жанра применительно к фэнтези мы также опираемся на определение, данное Н. Д. Тамарченко: «*“идеальный” тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта*»[2].

Представляется возможным дать рабочее определение **фэнтези** – *игровой жанр фантастической литературы, появившийся в первой половине XX века, ориентированный на «явный вымысел», опирающийся на традиции сказки и рыцарского романа, моделирующий новый миф о борьбе Хаоса и Космоса и выполняющий эскапистскую функцию.*

---

1 *Лейдерман* Н. Л. К определению сущности категории «жанр» / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград, 1976. – Вып. 3. – С. 7

2 Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М., 2008. С. 69

В данной работе *под русским фэнтези понимаются произведения жанра фэнтези, написанные на русском языке*, то есть русскоязычное фэнтези. Можно сказать, что русское фэнтези – жанр массовой литературы, появившийся в 90-е годы XX века и сформировавшийся к началу XXI, унаследовавший основные черты от западноевропейского аналога, но воспроизводящий их в пародийно-сниженном варианте, обладающий большой валентностью, т. е. способностью присоединять к себе другие тексты массовой культуры.

Отметим, что фантастическая литература или фантастика – это «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения страшно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, чудесного мира»[1]. Более коротко сущность фантастики сформулировала Е. Н. Ковтун в ее книге «Поэтика необычайного». Фантастика, с ее точки зрения, – это «вторичная художественная условность», то есть «явный вымысел»[2]. Под такое определение попадают и миф, и сказка, и утопия с антиутопией, и сама фантастика существует в двух своих вариантах – научная фантастика и фэнтези.

Цель работы конкретизируется в следующих **задачах**:

– выделить основные жанрообразующие черты, характерные для художественного мира русского фэнтези, его генетическую связь фэнтези с мифом, эпосом, сказкой и рыцарским романом;

– исследовать ключевые отличия русскоязычного фэнтези от западных образцов жанра;

– обозначить вектор развития фэнтези в сторону укрупнения жанровой формы.

– проанализировать взаимодействие фэнтези с другими жанрами формульной литературы (дамским романом, научной фантастикой);

1 Фантастика / Литературный Энциклопедический Словарь // под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М. 1987. С. 461

2 *Ковтун* Е. Н. Поэтика необычайного... М., 1999. С. 31

– изучить функционирование фэнтези в рамках «утопического поля»1;

– исследовать женский вариант фэнтези-романов, как новый тип чтения для женщин, находящийся между дамским романом и собственно фэнтези.

Объектом анализа в нашем исследовании являются фэнтези-романы, написанные в последние двадцать лет на русском языке. Отметим, что большая часть произведений в жанре фэнтези по структуре представляет собой именно роман. Отчасти подобный интерес авторов к большой форме обусловлен интересом коммерческим, с другой стороны – роман в силу своей жанровой природы позволяет представить создаваемый волшебный мир во всей его полноте. Кроме того, выбранные романы наиболее явно представляют черты, характерные для русского фэнтези (подражание западным образцам, попытки психологизирования героев, взаимодействие с уже сложившимися жанрами литературы).

В диссертационном исследовании нами сознательно не рассматривались повести и рассказы, написанные в жанре фэнтези, поскольку они не являются репрезентативной группой текстов, в силу своего зависимого от романа положения. Фэнтези-повести и рассказы чаще всего являются приквелами или сиквелами к романам.

Предметом диссертационного исследования является построение жанровой модели русского фэнтези и ее метажанровый потенциал. В отечественном варианте фэнтези развивается как *поливалентный жанр*, т. е. жанр, способный присоединять к себе и адаптировать под свои нужды иные, уже сложившиеся, жанры массовой литературы. Присоединение иных жанров ведет к укрупнению фэнтези как жанра, что также позволяет говорить о его метажанровом потенциале.

Структура работы: диссертация состоит из Введения, Заключения, трех глав и списка литературы, состоящего из 218 источников. Первая глава нашего исследования посвящена исследованию генезиса, поэтики и построению

1 Термин предложен в работе Геллер Л. Утопия в России. СПб., 2003. 312 с.

жанровой модели русского фэнтези. Фэнтези в игровой форме пересоздает миф о борьбе Хаоса и Космоса (архетипичный для всей русской литературы). При этом генетически фэнтези связано со сказкой, что отражается в его структуре, и мениппеей, что определят эстетику жанра. Вторая глава – анализу персонажей, типичных для русского фэнтези, а также обоснованию тезиса, утверждающего, что для русскоязычного фэнтези характерен перенос акцентов с изображения Других, то есть нечеловеческих существ, на изображение человека. В этой же главе дается типология персонажей, характерных для отечественного фэнтези. Третья глава направлена на выявление векторов будущего развития русского фэнтези, в частности, его метажанровых амбиций. Подробно анализируется соединение фэнтези с научно-фантастическими и дамскими романами. В итоге образуется новый текст, в котором присутствуют черты и фэнтези, и присоединяемого жанра.

Изучение фэнтези как метажанра позволяет по-новому взглянуть на современный литературный процесс в целом. Если уйти от определения фэнтези как жанра формульной, массовой литературы, оказывается возможным объяснить проникновение его элементов и в литературу мейнстрима. Фантастическими элементами, характерными для произведений-фэнтези, пользуются Д. Быков («Ученик Чародея»), В. Пелевин («Ампир V»), А. Иванов («Сердце Пармы»), Ф. Максимов («Духов день») и т. д.

Более того, фэнтези, по крайней мере в своей юмористической разновидности, входит в мениппейный метажанр, выделенный М. Липовецким для литературы русского постмодернизма. Можно говорить об усваивании фэнтези основных приемов построения постмодернистского текста, что позволяет относить этот жанр к мениппейному метажанру.

С другой стороны фэнтези достаточно успешно функционирует в «утопическом поле» русской литературы, представляя свои варианты создания и разрушения идеального социального мироустройства.

Научная новизна работы обусловлена тем, что она позволяет встроить

фэнтези в современный литературный процесс в России. В частности, подчеркиваются связи фэнтези с традициями советского научно-фантастического романа и российского дамского романа. Данная работа вводит фэнтези и в утопический контекст русской литературы (от фольклорных легенд о Беловодье до антиутопий XX века). Выявленные связи русского фэнтези с иными жанрами позволяют сделать вывод, что этот западно-европейский жанр был принят и трансформирован отечественной литературой и на сегодняшний день занимает важное место в отечественном литературном процессе.

В диссертации впервые в российском литературоведении выстраивается целостная модель типичного русского фэнтези-романа, а также намечается тенденция к трансформации фэнтези в метажанр. В работе подробно характеризуется структура фэнтези, выявляются сказочные модели, скрытые в романной форме произведения, также выводится инвариантное содержание фэнтези как жанра – миф о борьбе Хаоса с Космосом. Кроме того, впервые подробно исследуется игровая природа этого жанра, его интертекстуальный потенциал, способствующий сближению фэнтези с литературой постмодернизма. Автор раскрывает особенности создания образов фэнтези-персонажей в русскоязычном фэнтези, сравнивая их с западноевропейскими аналогами, что позволяет выявить подлинно национальную специфику исследуемого жанра.

Методологическую основу исследования составляют типологический, структурно-генетический, историко-культурный и сравнительно-исторический методы. Их применение осуществляется с опорой на работы теоретиков литературы М. Бахтина, А. Веселовского, В. Жирмунского, Ю. Лотмана, В. Шкловского; труды К. Юнга, Л. Гинзбург, В. Хализева по проблемам литературного героя и его системного изучения; работы по литературной фантастике и фэнтези В. Березина, В. Гопмана, А. Гусаровой, В. Каплана, Е. Ковтун, С. Кошелева, С. Лема, Ц. Тодорова, К. Фрумкина, Т. Чернышевой; исследования по мифологии и фольклору Е. Мелетинского, В. Проппа; работы

по теории метажанра Н. Лейдермана, Р. Спивак, Ю. Подлубновой, Н. Ковтун, Е. Бурлиной.

Следует подчеркнуть, что эклектичная природа русского фэнтези позволяет подбирать для его анализа различные методологические «ключи», что в свою очередь позволяет раскрывать разные стороны этого явления.

В диссертационной работе используется комплексный анализ, включающий в себя:

- системно-целостный анализ, позволяющий смоделировать жанровую модель;
- сравнительно-исторический анализ, позволяющий проводить работу с большим количеством источников, имеющих как русское, так и иностранное происхождение;
- контент-анализ, образцы успешного применения которого во множестве дают работы, написанные на стыке гуманитарных наук (история, филология, культурология, психология). В нашем случае контент-анализ позволяет показать, как изменилось понимание фундаментальной оппозиции «свой – чужой» в текстах русскоязычного фэнтези;
- типологический анализ, применяемый при изучении различных типов героев, действующих в произведениях исследуемого жанра.

В результате фронтального, с элементами контент-анализа, изучения романов русскоязычного фэнтези конца XX – начала XXI веков мы выделили среди авторов данных текстов репрезентативную группу писателей. Среди них особое внимание следует уделить Г. Л. Олди, М. и С. Дяченко, Нику Перумову, С. Логинову, А. Пехову, О. Громыко, А. Белянину, А. Мартьянову, С. Лукьяненко, Ю. Никитину, М. Семеновой, М. Фраю, Е. Хаецкой. В этом списке присутствуют также имена, не столь известные, такие как О. Панкеева, Е. Петрова, Д. Ланцов, Н. Васильева и Н. Некрасова, К. Измайлова, С. Антонов, Н. Мазова и некоторые другие.

Теоретическая значимость работы: результаты исследования могут быть

использованы при системном изучении истории русской литературы конца XX – начала XXI вв. Кроме того, наша работа может способствовать дальнейшему изучению проблем жанрологии, в частности, проблемы трансформации фэнтези в метажанр.

Практическая значимость заключается в возможности привлечения результатов исследования при разработке общих и специальных лекционных курсов, посвященных изучению генезиса фэнтези, сопоставлению русского и западного жанров, а также при изучении истории русской массовой литературы рубежа XX–XXI вв.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Русское фэнтези – эклектичный жанр современной массовой литературы, оказывающий влияние на мировоззрение нашего общества в течение последних двадцати лет. Фэнтези претендует на создание достоверного художественного мира, сохраняя установку на явный вымысел.

2. В основе сюжета фэнтези в игровой форме создаются новые мифы о борьбе Хаоса с Космосом.

3. Фэнтези – игровой жанр, частично входящий в мениппейный метажанр, выявленный М. Липовецким в литературе русского постмодернизма. Для фэнтези характерно переосмысление предшествующей литературной традиции, игра с мотивами и образами, заимствованными из предшествующей культуры.

4. Русское фэнтези трансформирует западноевропейскую традицию, для которой характерен перенос акцента на образ Чужого (представителя нечеловеческих существ). Таким образом, акцент в тексте переносится с образа Чужого на образ Своего, что ведет к изменению иерархии типичных персонажей фэнтези.

5. Персонажи русского фэнтези выступают как готовые типы, выполняющие в текстах определенный набор функций, что позволяет выделить несколько типов протагонистов (слайдер, герой-поневоле, квазиэпический герой, авантюрист, герой-мститель) и антагонистов (обобщенный образ

Мирового Зла и локальный злодей).

6. Для русского фэнтези характерен утопизм, что позволяет говорить о функционировании фэнтези-романов в «утопическом поле» русской литературы, где они представляют варианты как эвтопии, так и антиутопии.

7. Фэнтези является поливалентным жанром, что позволяет ему встраиваться и адаптировать иные жанры массовой литературы – дамский роман, научную фантастику, детектив. Поливалентность фэнтези и обусловливает его метажанровые амбиции.

Апробация результатов исследования: основные положения и результаты исследования были представлены в виде научных докладов, прочитанных на научных конференциях: международных (XIV Международная научная конференция студентов-филологов, Санкт-Петербург, 2011; Язык и репрезентация культурных кодов, Самара, 2012; XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 2012; Досуг в текстах культуры, Рига, 2013); всероссийских (Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: нац. развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций, Екатеринбург, 2008; Дергачевские чтения – 2011: X Всероссийская научная конференция «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности», Екатеринбург, 2011; Литература Урала, Екатеринбург, 2012); региональных (Филологические проекции Большого Урала, Пермь, 2009; Диалог культур: традиции и новации, Екатеринбург, 2010).

Основные положения диссертации изложены в 3 статьях, опубликованных в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также в 11 статьях и одной монографии, посвященных особенностям поэтики фэнтези.

Глава 1. Фэнтези в русской литературе: генезис, типология, жанровая модель, поэтика

Фэнтези с начала 1990-х гг. являет собой быстро прирастающий пласт отечественной литературы. При этом фэнтези как жанр складывается в западноевропейской культуре в первой трети XX века в противовес научной фантастике, опиравшейся на достижения научно-технического прогресса. Всемирную популярность жанр обрел после выхода трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» в конце 50-х годов. Этот эпический роман вызвал волну фэнтези-произведений. Сегодня классикой зарубежного фэнтези считаются романы Р. Говарда, К. Льюиса, Дж. Р. Р. Толкина, М. Муркока, А. Нортон, У. Ле Гуин, М. Стюарт, Р. Желязны.

Основой для формирования жанра на западе служила кельто-скандинавская эпическая традиция, а также рыцарский роман. В Россию фэнтези как жанр приходит в конце XX века уже сложившимся, имеющим свой канон и специфику, в США даже выходит словарь клише фэнтези-сюжетов[1].

При этом фэнтези, имеющее достаточно прочную литературную традицию в западной Европе, – от героического эпоса через рыцарский роман и литературную сказку до «мифологического» романа начала XX века, – на русской почве оказалось практически лишенным историко-литературных корней.

Русская классическая литература не знала устойчивой фантастической традиции – авторы выступали в качестве фантастов достаточно нерегулярно.

Интерес к фантастическому и мистическому проявил еще XVIII век: с одной стороны в этот период создавались готические романы, с другой – «фольклорные» баллады и сказки. Однако, как отмечает В. Вацуро, в готическом романе ключевую роль играет не сам элемент фантастического, а пейзаж и нарушение хронологической последовательности. Именно за счет описаний пейзажа и игры со временем и достигается суггестивность текстов

1 *Jones* D. W. The Tough Guide to Fantasyland // Penguin Group (USA) INC., 2006 234 p.

готического романа[1].

В большей степени влияние на развитие отечественной фантастики оказал не готический роман, а интерес к фольклору. «В русской литературе процесс роста фантастики уже отчетливо заметен на рубеже XVII–XVIII вв., – пишет Е. Неелов, – и связан он как раз с активным взаимодействием фольклорной сказки с различными повествовательными структурами»[2]. В начале XIX века появляются так называемые сказочно-богатырские поэмы Н. Карамзина, Н. Львова, А. Радищева, М. Хераскова и других, основанные на сюжетах песен и сказок.

Е. Неелов предлагает выделять два типа фантастики: общелитературную и жанрово-обусловленную. Первая связана с введением в текст фантастических элементов «по желанию автора», вторая же использует фантастическое как основу своего художественного мира. Изначально фантастика является жанрово-обусловленной, поскольку опирается на сказочную традицию. «Общелитературная фантастика, первоначально усваивая сказочную реальность фольклорного типа, довольно быстро уходит от нее, вырабатывая уже собственно литературные способы «параллелизма фантастического и реального», создающие противоположную, более того, абсолютно противопоказанную народной сказке «завуалированную (неявную) фантастику»[3].

Интерес к неявной фантастике усилился в первой трети XIX века – в эпоху романтизма. Как подчеркивает Ю. Манн, «романтики высоко ценили познавательные возможности фантастики, силу ее воздействия на читателя; они разработали до совершенства, до изощренности поэтику фантастического»[4]. Однако уже поздний немецкий романтизм стремится ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжет. Из-за этого в текстах возникает некое

1 *Вацуро* В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С.61
2 *Неелов* Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики // URL: http://www.philolog.ru/filolog/uchebnik.pdf
3 Там же
4 *Манн* Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 54

пограничное состояние между реальным и фантастическим: сон, бред или сумасшествие героя.

При этом, по мнению Ц. Тодорова, фантастическое – «это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»[1]. В финале же произведения герой и читатель делают определенный выбор: если законы мира не были нарушены, то речь идет о необычайном. Если же в итоге герой делает вывод о необъяснимости произошедшего, то мы имеем дело с фантастическим.

При этом Ц. Тодоров подчеркивает, что событие не должно прочитываться «поэтически» (метафорически) или «аллегорически». Также исследователь настаивает, что некоторые тексты могут восприниматься двояко. Например, повесть «Нос» Н. В. Гоголя можно трактовать как аллегорию или как рассказ о необычайном. Ю. Манн отмечает, что «принцип завуалированной (неявной) фантастики нашел широкий отклик и понимание в русском литературном сознании»[2]. Автор анализирует повесть А. Пушкина «Пиковая дама», а также произведения В. Одоевского и А. Погорельского.

Говоря о развитии русской фантастики, нельзя не упомянуть Н. В. Гоголя. Ю. Манн, исследовавший поэтику классика, отмечает, что мир Гоголя не знает доброй фантастики. При этом сама фантастика, даже в ранних, фольклорных повестях, достаточно часто завуалирована, не проявлена прямо. При вмешательстве высших сил в сюжет создаются «образы, в которых персонифицировано ирреальное злое начало: черт или люди, вступившие с ним в преступный сговор»[3]. Выделяется еще одна черта фантастики Гоголя – «отсутствие фантастической предыстории. Она не нужна, поскольку действие однородно и во временном отношении (это прошлое), и в отношении фантастики (не концентрирующейся в каком-либо одном временном отрезке, а

1 *Тодоров* Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 25
2 *Манн* Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 64
3 Там же. С. 65

распределяющейся по всему действию)»[1].

Двойственная фантастика Гоголя в дальнейшем получит развитие в творчестве классиков второй половины XIX века – в мистических повестях И. С. Тургенева, в повестях «Двойник» и «Хозяйка» Ф. М. Достоевского. Отметим, однако, что фантастическая литература в чистом виде так и не складывается – русская фантастика всегда осложнена социально-утопическими элементами.

Первооткрывателем отечественной «научной» фантастики стал князь В. Ф. Одоевский. Его незаконченный роман «4338 год. Петербургские письма», как пишет А. Бритиков, «по-видимому, первое в России произведение, бросавшее взгляд в будущее с высоты научно-общественной мысли»[2.]. Фантастика Одоевского занимает промежуточное положение между научной фантастикой и фэнтези. Его неоконченный роман «4338 год» рисует Россию в XLIV веке, где над улицами летают гальваностаты и аэростаты, наряды шьют из эластичного хрусталя, а связываются жители Санкт-Петербурга друг с другом с помощью магнетического телеграфа. В то же время другое фантастическое произведение автора – повесть «Косморама» – рисует перед читателями два мира – земной и звездный. При этом люди живут в обоих из них, но связь между мирами потеряна. В. Вацуро отмечает, что мистическая идея двоемирия и инобытия в «Косморамe» близка к масонской философии[3]. При этом ни «Косморама», ни более крупное фантастическое произведение Одоевского «Русские ночи» современниками поняты не были. В. Г. Белинский признавал, что Одоевский «поэт мира идеального, а не действительного»[4].

Важно отметить, что именно романтиков, сделавших фантастику основой своей художественной системы, можно считать праотцами жанра фэнтези.

К научной фантастике в собственном смысле этого слова первым

1 *Манн* Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 65
2 *Бритиков* А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 23
3 *Вацуро* В. Э. София: Заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского // НЛО. 2002. № 42 . С.162
4 *Белинский* В. Г. Избранное. М.: РОССПЭН, 2010. С. 178

обратился К. Циолковский. В 1893 г. журнал «Вокруг света» напечатал его первую фантастическую очерковую повесть «На Луне». Серьезный вклад в развитие фантастики также внесли Валерий Брюсов, Алексей Толстой, Александр Грин и Александр Беляев. При этом следует отметить, что произведения первых отечественных фантастов несли черты как научной фантастики, для которой характерна вера в технический прогресс и интерес к изображению изобретений, так и фэнтези с его пристрастием к созданию новых миров и населению их магическими существами.

Расцвет уже подлинно научной фантастики в отечественной литературе произошел во второй половине XX века. «В 60-е годы батальоны пришельцев из других Галактик промаршировали чуть ли не через все романы – прямо в серьезную научную дискуссию»[1].

Е. Ковтун уточняет, что «научную фантастику принято подразделять на «научно-техническую» и «социально-философскую» (названия могут варьироваться). Эти две разновидности в мировой литературе обычно соотносят с традициями Ж. Верна и Г. Уэллса. В первой из них большее внимание уделяется раскрытию самой фантастической гипотезы, как правило описывающей новое открытие или изобретение, во второй авторский замысел состоит в анализе последствий научного прогресса для человеческого общества. В СССР и странах социалистического содружества после войны доминировала именно эта разновидность научной фантастики, и именно в ее русле были созданы знаменитые произведения И. А. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Лема, П. Вежинова и других наиболее известных писателей-фантастов»[2].

В 70-е годы благодаря произведениям А. и Б. Стругацких намечается некоторый отход от темы звездолетов и пришельцев. Так, фантасты пытаются соединить научную фантастику со сказкой («Сказка о Тройке», «Понедельник

1 *Бритиков* А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. С. 272

2 *Ковтун* Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения. // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы Международной научной конференции: 21-23 марта 2006 г. М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2007 С. 32

начинается в субботу») и с историческим романом («Трудно быть богом»). Однако основная масса научно-фантастических произведений все же оказывается охваченной космической темой.

Отметим, что вся предшествующая отечественная литературная традиция стремилась уйти от «откровенной» фантастики. Фантастический элемент практически всегда имеет какое-либо объяснение, тогда как фэнтези избегает логических мотивировок, делая ставку на «явный вымысел».

Вопрос соотношения фэнтези и научной фантастики является одним из основных. Принципиальное различие фэнтези и научной фантастики заключается в типе художественной условности. Научная фантастика изображает потенциально возможное, в то время как фэнтези опирается на невозможное в принципе. Различие типов художественной условности обусловлено различным генезисом фэнтези и научной фантастики.

Е. Ковтун вполне убедительно доказывает, что фэнтези и научная фантастика имеют различный генезис[1]. При этом в своем исследовании литературовед использует западноевропейский материал, что кажется справедливым, если учесть, что и фэнтези, и научная фантастика пришли в русскую литературу из Европы. При этом почва для проникновения зарубежных жанров фантастики в отечественной традиции уже был подготовлена, как русскими сказками, так и фантастикой XIX века. В то же время приходится признать, что именно западноевропейская литература принесла те модели, которые легли в основу отечественной фантастики XX века в ее научно-фантастическом и фэнтезийном аспектах.

Фэнтези возникает в первой трети XX века как противопоставление разумной познаваемости мира. Именно поэтому этот жанр обращается к мифу, сказке, мистическим концепциям начала века, также основанным на мифе. Таким образом, фэнтези противопоставлено научной фантастике с момента своего появления. Т. Чернышева в статье «О старой сказке и новейшей

1 *Ковтун* Е. Н. Поэтика необычайного... . С. 70 – 71

фантастике» уточняет, что «новые мировоззренческие мотивировки широко открывают двери для проникновения в современную фантастику образов, мотивов, ситуаций волшебной сказки, языческого и христианского мифов, поэтических суеверий Средневековья. При этом такие мотивировки как бы возвращают прежним фантастическим образам и мотивам их содержательное значение, вновь материализуют их»[1]. Хотя в статье речь идет о научной фантастике, исследователь все же подразумевает фэнтези.

С. Лем подчеркивал, что научная фантастика своим игровым полем сделала «видение всего в черном цвете... Поэтому конец света, атомный страшный суд, обязанные развитию технологии эпидемии, замерзание, глобальное потепление, кристаллизация, сгорание, затопление, роботизация мира и т. д. и т. п. в сегодняшней SF[2] уже ничего не значат. А ничего не значат, поскольку были подвергнуты типичной инфляции, которая эсхатологический страх заменила на приятную дрожь»[3]. Таким образом, научная фантастика ускоряет «девальвацию» мифологии. Фэнтези, напротив, с помощью игровой реконструкции мифа способствует ремифологизации нашей жизни. Игра в мифологию и с мифологией – это одна из констант жанра фэнтези, сформировавшаяся еще при рождении жанра.

Для отличия произведений «фэнтези» от текстов научно-фантастической литературы В. Переверзев предлагает выделять следующие критерии:

– использование автором системы фантастических образов, характерных для сказки, а также элементов невозможного технически;

– отсутствие видимых мотивировок при обусловленности сюжета;

– внутренняя взаимозависимость всех элементов при отсутствии доминирования элемента случайности[4].

Важно отметить, что все критерии для разграничения фэнтези и научной

1 *Чернышева* Т. О старой и новой фантастике // Вопросы литературы. 1977. № 1. С. 240
2 В своих эссе С. Лем использует сокращение SF для обозначения «научной фантастики».
3 *Лем* С. Мой взгляд на литературу. С. 172
4 *Переверзев* В. К вопросу разграничения жанров НФ литературы и "фэнтези"// URL: http://www.fandom.ru/convent/58/efremov_1988_t20.htm

фантастики, предложенные В. Переверзевым, выводятся из различного генезиса этих двух жанров. Историческая связь фэнтези со сказкой и рыцарским романом, а также опосредованная связь фэнтези с мифом и эпосом, обусловливают художественные особенности жанра.

Сказочную природу фэнтези ощущают и сами авторы. Так, Ник Перумов в одной из своих статей заявил, что фэнтези – это «сказка. От научной фантастики этот жанр отличается отсутствием нравоучения и потуг на мессианство. От традиционной сказки – отсутствием деления на плохих и хороших»[1]. Связь фэнтези с эпосом, сказкой и рыцарским романом прослеживается и при классификации произведений, написанных в жанре фэнтези:

• *Эпическое* фэнтези ведет повествование в духе хроники и напоминает собой произведения эпического жанра. Автор в данном типе не выражен. Рассказ ведется беспристрастно, морально-этические оценки выражены имплицитно, в построении сюжета, что отсылает к эпической традиции. Присутствует достаточно четкое деление персонажей на положительных и отрицательных. Время в данном типе абстрагировано. Пространство представлено подробно и широко. В отечественном фэнтези этот тип чаще всего сочетается с приключенческим – в центре оказывается не сам созданный мир, а герой. Классическим примером эпического фэнтези является трилогия Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец».

• *Приключенческое* фэнтези строится как повествование о герое-авантюристе. Хронотоп заимствуется из рыцарского романа («вдруг» и «как раз»). Примерами в русском фэнтези являются романы Н. Перумова («Кольцо тьмы», «Летописи Разлома»), С. Логинова («Многорукий бог Даллайна»). Чаще всего этот тип в отечественной традиции сочетается с эпическим.

• *Сказочное* фэнтези воссоздает типовую модель, в которой хорошо проявлены все характерные функции сказки. Для этого типа свойственны

1 *Перумов* Н. Я люблю гномов, а они любят пиво // URL: http://www.kulichki.com/tolkien/podshivka/000209.htm

несобственно-прямая речь, фиксация времени и постепенное расширение пространства. Примерами в отечественной литературе являются циклы Д. Емца «Таня Гроттер» и «Мефодий Буслаев».

Данную классификацию можно уточнить, выделив следующие разновидности на основании отбираемого художественного материала:

- *Стимпанк-фэнтези* – это наиболее близкий к научной фантастике раздел. Отличительной чертой является сосуществование в одном мире магии и машин, таким образом, повествование оказывается зависимым от этих двух составляющих мира. Примерами являются цикл «Техномагия» Н. Перумова, «Не время для драконов» С. Лукьяненко и Н. Перумова, «Имперские ведьмы» С. Логинова.

- *Юмористическое* фэнтези – самый распространенный сегодня тип фэнтези. Автор иронически переосмысляет те события, о которых он рассказывает. По сути, юмористическое фэнтези травестирует эпическое. Достаточно часто комизм в данном типе произведений создается не только за счет комических положений и диалогов, но и за счет авторской игры с современной культурой (цитаты из известных песен, фильмов, рекламных роликов). Юмористические фэнтези создают О. Панкеева, О. Громыко и А. Белянин.

- *Женское* фэнтези – произведения, находящиеся на стыке дамского романа и фэнтези. Достаточно часто они также несут черты юмористического или приключенческого фэнтези. В качестве примеров можно привести книги О. Громыко «Профессия: ведьма», К. Измайловой «Случай из практики», Н. Резановой «Кругом одни принцессы», Н. Игнатовой «Охотник за смертью».

- *Психологическое* фэнтези – повествование строится не столько на описании приключений героев, сколько на изображении *трансформации* их психики. Образцы данного типа текстов представлены в книгах М. и С. Дяченко.

Помимо предложенной классификации также можно выделить

классификацию по локусу (Вселенная, мир на карте или город), по возрасту читателей (детское, подростковое, взрослое), по типу героя (авантюрист, рыцарь, ведьма, пришелец).

Для целостного анализа фэнтези как жанра и упорядочения большого объема существующих текстов в единую схему необходимо использовать все приведенные выше классификации, поскольку ни одна из них не является достаточно полной.

Хотя процесс становления жанра фэнтези на русской почве еще не завершен, нам кажется возможным наметить модель жанра, определяющую художественные особенности произведений, относимых к фэнтези.

Как уточняет Н. Лейдерман, модель жанра состоит из плана содержания, плана структуры и плана восприятия. «Между тремя планами жанра существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура – это своего рода код к эстетическому эффекту... система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя»[1].

В план содержания, согласно работам Н. Лейдермана, входят «тематика, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения. Это проблематика, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта. Это экстенсивность или интенсивность воспроизведения художественного мира»[2]. Основное содержание фэнтези – история о сохранении Космоса. Борьба Хаоса и Космоса, достаточно часто в отечественном варианте трансформируемая на сказочный манер в борьбу героя с антигероем, таком образом, становится основным содержанием фэнтези-романов.

Реконструкция мифа о борьбе Хаоса и Космоса требует такой структуры,

1 *Лейдерман* Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С.109
2 Там же. С. 111

что позволит показать всю эпическую широту описываемого мира. Фэнтези всегда тяготеет к эпичности, мы полагаем, именно поэтому авторы предпочитают создавать фэнтези-романы. Роман как самый «открытый» жанр позволяет изобразить борьбу Хаоса и Космоса во всей эпической полноте. Интересно подчеркнуть, что эпос, являющийся основой для западноевропейского фэнтези, на русской почве серьезного влияния на развитие жанра не оказывает.

1.1. Миф о борьбе Хаоса и Космоса как основа сюжета фэнтези

В основе сюжета как западноевропейского, так и русского фэнтези лежит идея борьбы Хаоса с Космосом. Чаще всего основополагающий сюжет космогонического мифа трансформируется по сказочным канонам в противоборство героя с антигероем. В то же время в ряде фэнтези-романов сохраняется именно оппозиция Хаос – Космос. Фабулу фэнтези в самом обобщенном смысле можно охарактеризовать так: в процессе противостояния антагонисту компания героев преодолевает ряд препятствий на пути к конечной цели – восстановлению изначального порядка.

М. Элиаде отмечал, что «космогонический миф можно рассматривать как образцовую модель для любого творчества»[1]. Е. Мелетинский в своей «Поэтике мифа» подчеркивает, что упорядочивание хаоса представляет собой «главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе и архаической»[2]. «Переход от хаоса к космосу оказывается в конечном итоге переходом «от разрушения к созиданию»[3].

Н. Лейдерман, в свою очередь, переносит понятия хаоса и космоса на всю культуру. По словам исследователя, «борьба между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех

1 *Элиаде* М. Аспекты мифа. М., 2005. С. 37
2 *Мелетинский* Е.М. Поэтика мифа. М, 1995. С. 205
3 Там же, С. 206

конфликтов в искусстве»[1].

Сюжет строится вокруг действий героя, направленных на сохранение того мира (космоса), в котором он живет, от проникающих в него сил хаоса. В этом и заключается *квест* героя, то есть *задание, выполнение которого составляет цель его жизни.*

Хаос – это неотъемлемая черта фэнтези-сюжета. Он может быть представлен в виде хтонических чудовищ, мирового Зла или просто антагониста, вредящего герою. Независимо от его облика действия антагониста всегда нарушают мировую гармонию, и, следовательно, герой отправляется на свои подвиги, чтобы вернуть утерянное равновесие.

Если говорить о глобальном нарушении мирового порядка силами хаоса, то невозможно не вспомнить героев произведений Дж. Р. Р. Толкина Мелькора и Саурона. Эта же идея разрушения мира Злом раскрывается и в подражательном цикле Н. Перумова «Кольцо Тьмы» и в цикле «Летописи Разлома» того же автора. Рушащийся мир представлен и в повестях о Максе Фрае, а также в романах Алексея Пехова.

Хаос появляется прежде, чем герой начинает действовать. Для примера возьмем произведения Ника Перумова из цикла «Летописи Разлома», где Хаос и разрушение мира прорисовано достаточно подробно. Сама вселенная называется миром Упорядоченного, а правит в ней закон Равновесия. Сохранение равновесия – это главная ценность в мире Перумова. При этом в цикле присутствуют два конца света: один – это столкновение мощных артефактов, а второй – это приход Спасителя в один из миров. Спаситель оказывается сродни вампиру: «Спаситель оставляет пустую оболочку от еще одного мира»[2].

Спасая один мир от разрушения, главный герой начинает уничтожать другой, обращаясь к древним и запретным силам, черпая энергию у Тьмы –

1 *Лейдерман* Н. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 506

2 *Перумов* Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть вторая: Цикл «Хранитель мечей». Книга 4. М., 2006. С. 73

аналога Хаоса. Его принимают за Разрушителя, о котором говорило древнее пророчество: «”Встань и иди, некромант Неясыть. Встань и иди, Разрушитель. У тебя много работы”. Разрушать можно и для того, чтобы на месте разрушенного уродства появилось что-то новое. Возросшее само, а не по чьей-то указке»[1]. В конце цикла Фесс спасает мир, пожертвовав собой: «и Разрушитель исполняет свой долг – открыв ворота Западной Тьме, он ценой собственной крови превращает ее сейчас в строительный материал для исполинского конуса»[2]. История самопожертвования Фесса ради сохранения равновесия построена по мифологической модели принесения в жертву первопредка.

Герои осознают неизбежность конца мира, и в этом жанр фэнтези сближается со скандинавской мифологией, где Рагнарек – это обязательное условие существования и обновления мира. Тем не менее, в фэнтези полное разрушение мира – редкость. Чаще герои вмешиваются в происходящее, когда еще можно все остановить и исправить. Таким образом, можно отметить, что фэнтези, наследуя многое из германо-скандинавской мифологии[3], преодолевает ее эсхатологизм. В то время как в скандинавском мифе боги-асы гибнут во время Рагнарек, герои фэнтези препятствуют концу света тем, что добровольно берут на себя квест по спасению мира. Следует подчеркнуть, что для западноевропейского фэнтези характерно однократное нарушение равновесия и его частичное восстановление. В то же время в романах отечественных авторов конец света может приближаться и отдаляться неоднократно. Данное различие русских и зарубежных текстов, на наш взгляд, объясняется тем, что западноевропейское фэнтези ориентируется на германо-сандинавский эпос, а отечественное – на волшебную сказку. В первом случае конец света необратим,

1 *Перумов* Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть вторая: Цикл «Хранитель мечей». Книга 4. С. 371
2 Там же, С. 410
3 Фэнтези, особенно западноевропейское, по нашему мнению, заимствует многие ключевые мотивы и образы из скандинавской мифологии. В частности, к скандинавской традиции восходит мотив дракона, похищающего золото, мотив проклятого кольца, а также образы троллей и эльфов, обитающих на Западе (альвы и Ванахейм).

во втором – герою дается несколько попыток для решения «трудной задачи».

В цикле романов о Максе Фрае, написанном в соавторстве С. Мартынчик и И. Степиным, конец света грозит миру Exo несколько раз. В частности, мир оказывается на грани разрушения из-за увеличения силы колдующих: «Максимум нам осталось два дня, если очень повезет, но никак не больше! Уже появились первые признаки конца...»[1]. В этот трагический момент главный герой, наделенный сверхспособностями, сэр Макс решается спасти мир, что с успехом и совершает.

Аналогичная схема предотвращения наступления Хаоса представлена и в романах Алексея Пехова о Гаррете-Тени. Главный герой – вор – мешает проведению ритуала, грозящего миру, в последний момент похитив магический артефакт. «Весы равновесия колебались. Мир замер в ожидании... радужное сияние встретило меня болью. Я заорал, из глаз брызнули слезы, но Рог я все же схватил. Схватил на мгновение и тут же отбросил от себя как можно дальше»[2]. Конец мира был предотвращен.

Примечательно, что и во вселенной Сиалы, описанной Пеховым, Хаос и Космос тоже являются изначальными категориями, о чем говорит наличие весов равновесия.

Отдельно в разговоре о Хаосе и Космосе в фэнтези необходимо выделить небольшую группу произведений, в которых эти два понятия заданы не только аксиологически, как ценностная основа мира, но и территориально. М. Элиаде отмечает, что «неизвестная, чужая, незанятая (что часто означает – незанятая “нашими”) территория еще пребывает в туманных и зачаточных условиях “Хаоса”. Занимая его и особенно располагаясь в нем, человек символически трансформирует его в Космос путем ритуального воспроизведения космогонии»[3]. В мифе Хаос чаще всего выведен за пределы обжитого мира – например, в германо-скандинавской мифологии страны великанов (Нифельхейм

1 *Фрай* М. Болтливый мертвец. М., 2005. С. 190
2 *Пехов* А. Ю. Хроники Сиалы: Крадущийся в тени; Джанга с тенями; Вьюга теней. М., 2012. С. 1129
3 *Элиаде* М. Священное и мирское. М., 1994, С. 28

и Муспельхейм) находятся за оградой Мидгарда, на севере и на юге. Таким образом, существа Хаоса не могут проникнуть в Мидгард, а люди – во враждебный мир.

Между тем в фэнтези границы между Хаосом и Космосом достаточно часто территориально размыты. Для примера мы возьмем произведение Н. Мазовой и В. Гончарова «Свита мертвого бога». Главный герой Джарвис – принц, «живущий тысячи лет, любимое творение и верный слуга Хаоса…»[1]. Гончаров и Мазова нарушают каноническое для фэнтези географическое расположение земель Хаоса и Космоса, а также делают главного героя адептом Хаоса.

В соответствии с традицией северной мифологии страны Космоса располагаются на западе, а восток и юг – место для сил тьмы. В «Свите мертвого бога» все наоборот: «Если Восток принадлежит Порядку, то Запад, как известно, Хаосу... »[2]. В разбираемом произведении Порядок и Хаос сродни религии. Соответственно, географическое разделение земель происходит на основании религии.

Второй отличительной чертой текста Мазовой и Гончарова является эстетизация Хаоса. Если в рассмотренных ранее произведениях Хаос – это ужас, нарушение, неправильность, угрожающая гибелью миру, то в «Свите мертвого бога» он дает человеку возможность быть таким, каким ему хочется. «Единственное, чего требует от тебя Хаос – быть собой, то есть делать то, чего тебе и так больше всего хочется»[3].

Воплощением власти Хаоса является Замок Тысячи Лиц, куда люди попадают во сне и где они способны придавать себе тот облик, который на данный момент желают: «В конце концов, Замок для того и существует, чтобы быть в нем тем, кем хочешь, а не тем, кто ты на самом деле...»[4].

1 *Мазова* Н. Свита мертвого бога : фантастический роман. М., 2011. С. 7
2 Там же. С. 426
3 Там же. С. 26
4 Там же. С. 145

Противопоставление Хаоса и Порядка задается и внешностью божеств: «Владыка Хаоса и Господин Порядка – лицом к лицу... Легкость и изящество, искристое мерцание синих одежд, волосы, как черный сверкающий водопад – и напротив спокойная, словно неживая, неподвижность, прямая спина и благостно сложенные руки»[1]. Хаос оказывается привлекательнее Космоса, а в финале герои, подвластные Хаосу, обретают счастье: у них рождается ребенок, а роман заканчивается свадьбой.

Другой пример географического разделения на земли Космоса и Хаоса дан в книге С. Антонова и А. Денисова «Пятиборец». Земли порядка – королевство Уайтроуз – охраняет Плат пречистой Маргариты, в Кровавых землях располагается Империя гирудов – Чад Тьмы. Реликвию, посланную ангелами, похищают гируды – аналоги вампиров. Пятиборец Андрей Брюсов, перенесенный в мир Уайтроуза из Лондона, возвращает похищенный Плат. О его прибытии гласит пророчество.

Противостояние Уайтроуза и Империи гирудов носит религиозный характер – Пречистая Дева противопоставлена демону Круциферу. «Круцифер ополчился на Бога и был низвергнут им на Землю, но продолжал строить свои козни. Ангелы во главе с Итуриэлем-копьеносцем были посланы усмирить его гордыню. Однако они не могли поднять на него руку, ведь он был их братом. Итуриэлю пришла в голову мысль воспользоваться для этого людьми... С помощью магии саламандритам удалось распять Круцифера...»[2]. Тогда мятежный ангел создает себе слуг из глины – гирудов. Защищать людей от чад Тьмы должны рыцари Саламандры, последним из которых и является главный герой.

В романе «Пятиборец» Хаос и Космос противопоставлены друг другу не только географически, но и аксиологически: четко прослеживается оппозиция Бог – Дьявол, Ад – Рай. Можно говорить о том, что в мировоззренческом плане

1 *Мазова* Н. Свита мертвого бога. С. 80
2 *Антонов* С. Пятиборец. С. 329

фэнтези ближе всего подходит к манихейству, изначально предусматривая две равновеликие силы.

Отметим, что и в «Пятиборце» при наличии всех религиозных атрибутов, победа Космоса над Хаосом достаточно условна. Рыцарь Саламандры Андрей Брюсов вступает в сделку с последним из императорского рода гирудов. При этом герои обещают позже продолжить поединок.

Итак, при географическом делении на Хаос и Космос герои, обитающие в той или иной части мира, наделяются соответствующими силами. При этом те, кто находятся на стороне Хаоса, всегда сильнее приверженцев порядка. Нам кажется, что в подобном «переворачивании» классических представлений о борьбе Хаоса с Космосом, когда разрушительные силы становятся важнее созидающих, кроется притягательность фэнтези для современного читателя.

Фэнтези выполняет компенсаторную функцию по отношению к мифу и всей предшествующей литературе, в которой гармония и добро были залогом существования мира. Мифологизм фэнтези структурирует повествование. Таким образом, фэнтези-романы можно назвать одной из разновидностей «мифологического романа», по терминологии Е. Мелетинского. Неомифологизм фэнтези при этом оказывается ближе к постмодернизму. Пересоздание мифа в русском фэнтези лишается «той сверхценной культурной роли, которую он играл в середине XX в.»[1], и превращается в игру с общеизвестными мотивами и сюжетами.

В фэнтези изначальная гармоничность и целостность мира подвергаются сомнению, что проявляется в неокончательном восстановлении Космоса. Хаос никогда не искореняется полностью в произведениях исследуемого жанра, что делает возможным его возвращение. Пограничное, незащищенное состояние мира позволяет фэнтези усложнить мифологические взаимоотношения Хаоса и Космоса. Победа Космоса над Хаосом всегда мыслится как временная. Именно поэтому в отечественном фэнтези столь популярны открытые финалы, не

1 *Руднев* В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. // URL: http://philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b184.htm

дающие окончательного ответа на вопрос «Кто победил?».

Отметим, что сами понятия Хаоса и Космоса в фэнтези по сравнению с мифологической традицией гораздо больше детализированы. Если в мифах Хаос и Космос четко разделены, но при этом являются обобщенными категориями, то в фэнтези появляется детализация самих этих понятий, проявляемая в описаниях земель, внешности населяющих их существ, а также в психологии адептов Хаоса и Космоса.

В определенной мере можно говорить о том, что изменение классических взаимоотношений Хаоса и Космоса связано с постмодернистскими тенденциями – стремлением вести «диалог с Хаосом»[1]. М. Липовецкий, предложивший концепцию этого диалога, полагает, что «…в искусстве классических эпох мирообраз хаоса как бы выносится за скобки художественного произведения: художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже “снятое” художественное воплощение объективной гармонии, полностью “претворенный” хаос: элементы мирообраза хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения»[2]. При этом, по мысли исследователя, «…постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями. Диалог с хаосом в конечном счете, в своем пределе, нацелен именно на такой поиск»[3]. Можно заметить, что в фэнтези авторы также стремятся частично снять противостояние между Хаосом и Космосом через неабсолютную победу одного над другим или через эстетизацию разрушения.

Приведем еще один пример эстетизации зла из рассмотренного выше

1 *Липовецкий* М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 35
2 Там же. С. 35
3 Там же. С.38

«Пятиборца». Отличительной чертой гирудов является возможность принимать разные обличья: «В дверном проеме стоял высокий блондин в золотой W-образной короне и черном, обшитом красным галуном плаще, тогда как в зеркалах отражался неимоверно безобразный урод с бочкообразной грудью и длинными, достающими до пола передними конечностями»[1]. Красота гирудов сродни наваждению, однако, смертные этого не осознают.

Интересный пример эстетизации антигероя представляет роман «Черная книга Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой. Книга представляет собой попытку пересказа «Сильмариллиона» Дж. Р. Р. Толкина с позиций «темных сил». Приведем один пример – разницу в трактовке Мелькора, воплощения Хаоса. Если посмотреть на этот образ в произведении английского писателя и его поклонниц – авторов «Черной книги Арды», то можно заметить, что изображения одного и того же персонажа диаметрально противоположны друг другу.

В «Сильмариллионе» портрета Мелькора не дается. Известно, что у него черные одеяния и обожженные сильмариллами ладони. «Тут ненависть разгорелась в нем сильнее прежнего; и он также принял зримый облик, но по его нраву и злобе, что кипела в нем, был тот облик ужасен и темен»[2]; «Руки его были сожжены дочерна прикосновением к тем благим алмазам, и черными остались они навек; и никогда не оставляла его боль от ожогов, и вечна была его ярость от той боли. Никогда не снимал он короны, хоть вес ее и был ему тяжким бременем. Никогда не покидал он глубинных залов своей твердыни, направляя войска с северного своего трона; лишь раз тайно покинул он свои северные владения. И лишь раз за время своего владычества брал он в руки оружие»[3].

В то же время Васильева и Некрасова детально прорисовывают не только портрет антагониста, но и его психологию. Так, хотя основным цветом Мелькора остается черный, у него за спиной появляются крылья. Кроме того,

1 *Антонов* С. Пятиборец. С. 412
2 *Толкин* Дж. Р. Р. Сильмариллион : фантаст. роман. Статьи и письма : [пер. с англ.]. М., 2005. С. 17
3 Там же. С. 83

Мелькор оказывается понимающим и мудрым учителем, своего рода «мудрым старцем». «Менее всего Гортхауэр ожидал застать такую картину. Он знал, что его Тано непредсказуем; но то, что увидел теперь, настолько не вязалось с образом спокойного и мудрого Учителя, что фаэрни растерялся. Они… играли в снежки! Похоже, Мелькору доставалось больше прочих: разметавшиеся по плечам волосы его были осыпаны снегом, снегом был залеплен плащ. “Своеобразный способ выразить любовь к Учителю!” Впрочем, самому Мелькору все происходящее доставляло удовольствие. Он смеялся – открыто и радостно; подбросил снежок в воздух – и тот рассыпался мерцающими звездами»[1].

Представленный в «Черной книге Арды» образ Мелькора совершенно не соотносится с классическим толкиновским. Зло превращается в непонятые благие намерения, а сама персонификация Мирового Зла – в страдальца. При этом эльфы, сражавшиеся с Мелькором в толкиновском произведении, превращаются в мучителей и гонителей. Соответственно, можно говорить об инверсии Хаоса и Космоса.

Выше мы отмечали, что Хаос может быть не только глобальным или территориальным, но и локальным, имеющим значение для одного героя. В данном контексте интересен роман М. и С. Дяченко «Vita Nostra». В основе сюжета лежит превращение обычной девушки Саши Самохиной в понятие – глагол повелительного наклонения. «Я понятие. Не человек. Ты тоже, наверное, понятие. Мы все – структурированные фрагменты информации. И мне это нравится все больше, оказывается. Мне интересно быть понятием. Я расту»[2]. Трансформация Саши – это борьба Хаоса и Космоса в ее душе и в ее жизни. «Я вот что думаю. Наши близкие получают… аванс, когда мы сюда попадаем. Удачу… счастье. Им становится не до нас»[3], – характеризует героиня ситуацию

1 *Васильева* Н., *Некрасова* Н. Черная книга Арды // URL: http://fanread.org/natalya-vasileva-i-dr-chyornaya-kniga-ardi.html
2 *Дяченко-Ширшова* М. Ю., Дяченко С. С. Vita Nostra : роман. М., 2011. С. 328
3 Там же. С. 227

в жизни своей матери. С поступлением Саши в странный институт в Торпе, где из нее растят понятие, у ее матери появляется новый муж и сын. При этом от учебных успехов Самохиной зависит счастье ее родных. Мироздание упорядочивается, когда она первый раз «звучит»[1].

Таким образом, в более частном варианте победы над Хаосом герой преодолевает препятствия, мешающие его собственному счастью, гармонизирует свою личность и, как следствие, мир вокруг себя.

Хаосом можно назвать разрушение мира героя и окружающего его пространства. Подобный сюжет представлен в городском фэнтези про вампиров «Киндрэт» А. Пехова, Е. Бычковой и Н. Турчаниновой или в цикле В. Панова «Тайный город».

Цикл Панова представляет собой рассказ о существовании в Москве Тайного города – мира Иных. В столице России существуют, помимо жителей Москвы, три «Великих дома» – Люды, Чуды и Навь. У них свои правители, свои законы и свои территории в Москве. Все районы города поделены между Домами. Кроме того, между Домами идут войны, свидетелями которых обычные жители не становятся только благодаря колдовству.

Тем не менее, обрывки жизни скрытого волшебного мира доходят и до жителей Москвы. В частности, в момент нарушения конспирологии – когда для реализации какого-либо плана жители Тайного города начинают привлекать обычных людей. Чаще всего нарушение границ приводит к началу конца света. Так, во второй книге цикла «Командор Войны», один из офицеров Дома Людь решает изменить ход истории, для этого ему нужно провести ритуал на Воробьевых горах. В результате – высвобождается большое количество энергии: «Над головой командора войны возникла и стала неудержимо расширяться багровая воронка, через которую небо собиралось прийти на землю»[2].

1 *Дяченко-Ширшова* М. Ю., Дяченко С. С. Vita Nostra. С. 443
2 *Панов* В. Ю. Командор войны : фантастический роман. М.: Эксмо, 2009. С. 389

Командору войны не удается довести ритуал до конца – его убивают, а вся энергия, высвобожденная заклинанием, перенаправляется в Москву-реку: «Багровая туча уже не нависала над развалинами Престола [жертвенника на Воробьевых горах], а, свернутая в тугую спираль, уходила в бурлящие воды Москвы-реки».[1]

Таким образом, конец города оказывается отсроченным, а Хаос, который могло породить заклинание, побежден волей могущественного колдуна – Сантьяги, правой руки правителя Нави (порождения Хаоса). В романе Панова упорядоченный мир Тайного города нарушается стремлением командора войны изменить порядок вещей, но затем порядок восстанавливается.

Следует отметить, что с борьбой Хаоса и Космоса связан и такой устойчивый элемент структуры произведения, как печальный конец. Мир, восстановленный стараниями героев, никогда не бывает столь же гармоничным, каким он был до катастрофы. Однако все действия героев направлены на возвращение утраченной гармонии. Это может быть как битва со злом и уничтожение артефакта, так и познание себя или выполнение воли покойного. Именно неокончательная победа над Злом, на наш взгляд, делает фэнтези привлекательным для читателя. Печальный конец разрушает сказочность вымышленного мира, приближая его к действительности.

Тем не менее, русскоязычное фэнтези знает, в отличие от западноевропейского, и абсолютно счастливые концы. В частности, многие женские фэнтези заканчиваются свадьбой главной героини. Также часты открытые финалы, позволяющие развернуть один успешный роман в цикл произведений.

В русском фэнтези решения героя практически напрямую влияют на судьбу мира, тесно с ним связанного. Поэтому достаточно часто встречается соединение двух трагедий: возможной гибели мира и личной утраты. В качестве примера можно привести произведение Марины и Сергея Дяченко «Ритуал». В

1 *Панов* В. Ю. Командор войны. С. 392

тексте переосмысляется классическая сказочная ситуация – похищение принцессы драконом. Однако дракон-оборотень Арм-Анн оказывается слишком человечным для чудовища, а принцесса Юта – слишком некрасивой для принцессы.

В ожидании освободителя дракон влюбляется в принцессу, а та – в него. Однако возникает принц, которому Арм-Анн почти без боя уступает принцессу, считая, что сделает ее счастливой.

Ожидаемого счастья не наступает. Юту собираются отдать в жертву морскому чудовищу. Но дракон, влюбленный в нее, отстраняет гибель для королевства и для Юты. «Он [дракон]еще надеялся, что успеет перехватить принцессу по дороге – по дороге на казнь. Но весной ночи становятся все короче и короче, а дети Юкки [морского чудовища], как велит им закон, являются за жертвой на рассвете...»[1]

Дракон побеждает, но финал романа остается открытым. «Новая волна помогла, протащила истерзанного человека вперед – и отхлынула, окрасившись кровью. … Распростертый на песке человек смотрел на женщину, прикованную к скале. В лучах высокого солнца она была невыносимо прекрасна».[2]

Произведение четы Дяченко дает образец многократного разрушения сперва личной вселенной: похищение принцессы драконом нарушает привычную жизнь обоих, свадьба Юты вновь ведет к уничтожению складывающегося Космоса (взаимной любви дракона и принцессы), последняя битва дракона и морского чудовища призвана восстановить утраченное счастье (Космос), однако, финал остается открытым.

Жизнеутверждающий, но не торжественно-бравурный финал – это отличительная черта фэнтези, снимающая пафос нереальности, характерный, например, для сказки. Фэнтези сохраняет ожидание конца света, что характерно для североевропейских эпических произведений, поскольку полной и

1 *Дяченко* М. Хозяин колодцев : фантастические произведения. С. 262
2 Там же. С. 270

окончательной победы Космоса над Хаосом не происходит.

1.2 Исторические корни фэнтези: эпос, сказка и рыцарский роман

При рассмотрении «плана структуры» русского фэнтези мы хотели бы обратиться к историческим корням этого жанра. Выше уже отмечалось, что чаще всего авторы создают фэнтези-романы.

Существует две концепции генезиса романа. М. Бахтин полагал, что в основе романа лежит мениппея, а И. Смирнов, настаивая на полицентрическом генезисе романа[1], также упоминал и волшебную сказку. В. Кожинов отчасти примиряет эти позиции, полагая, что роман «возникает в начале в устном творчестве народа»[2], а затем окончательно «рождается» из новелл в конце эпохи Возрождения. Фэнтези-романы несут в себе черты и сказки, и мениппеи, а также рыцарской повести, исследованной. Если первая оказывает влияние на структуру повествования и типы героев исследуемого жанра, то вторая определяет его игровую эстетику.

Рассмотрим прежде *связь фэнтези с волшебной сказкой*, с которой исследуемый жанр соотносится своей ориентированностью на нереальность, явный вымысел. Е. Ковтун отмечает, что «первой “литературной” формой вторичной условности... принято считать волшебную сказку, заведомо опирающуюся на признаваемый всеми вымысел»[3]. М. Липовецкий уточняет, что «выдвижение на первый план установки на чудесность и занимательность событий означает, что в волшебной сказке впервые главной и всеопределяющей становится эстетическая, а не информативная или коммуникативная функция»[4]. Фэнтези достаточно часто строится по законам сказки и заимствует из нее функции персонажей и их образы, а также сюжетную канву. Отметим, что в отечественных текстах подобное заимствование является более выраженным,

1 *Смирнов И. П.* От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. XXVII. С. 289
2 *Кожинов* В. Происхождение романа. М., 1963. С. 42
3 *Ковтун* Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. С. 46
4 *Липовецкий* М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале рус. лит. 1920-1980-х г.г.). Свердловск, 1992. С. 30

чем в западных.

И. Смирнов понимал сказку как метаструктуру, составляющую первичный код произведения. В романах, порожденных сказкой, «самый первичный код “ослабляется”, делается менее формализованным, допускает сравнительно большую свободу индивидуального использования правил сюжетной кодификации»[1]. В качестве инструментария для анализа сказочной структуры романа И. Смирнов предлагает использовать сюжетные функции, выделенные В. Проппом в его «Морфологии сказки».

Е. Брандис подчеркивал, что «в произведениях типа “fantasy”... мы встречаем сплошь и рядом озорную перелицовку волшебных сказок, нарочитое перетолковывание мифов, пародирование, подражание, имитацию»[2]. Е. Неелов также уточняет, что «сказка в фэнтэзи как бы утверждает саму себя в качестве некоей системы координат»[3].

В первичном коде фэнтези скрыт более или менее полный набор сказочных функций. При этом наиболее ярко они проявляются в детском фэнтези. В качестве примера проанализируем роман Д. Емца «Мефодий Буслаев. Маг полуночи» по функциям действующих лиц, то есть «повторным, постоянным величинам сказки»[4]. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»[5].

Сказка начинается с «отлучки» (I функция). При этом В. Пропп уточняет, что отлучаться могут как старшие герои (родители), так и младшие. В «Маге полуночи» главный герой Мефодий Буслаев отлучается, по настоянию матери, в гости. «Без десяти восемь Зозо [мать героя] решительно выпроводила Мефодия из квартиры»[6].

Возвращаясь домой, он встречается с чудесным помощником – ведьмой

---

1 *Смирнов И. П.* От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. С. 310
2 *Брандис* Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире // Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 110
3 *Неелов* Е. Фольклорный интертекст русской фантастики // URL:http://www.philolog.ru/filolog/uchebnik.pdf
4 *Пропп* В. Я. Морфология волшебной сказки. Ленинград, 1928. С. 29
5 Там же. С. 31
6 *Емец* Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи: Повести. М., 2004. С. 42

Улитой, которая его спасает от нападения неудачливого знакомого матери. Затем ведьма дает Мефодию коробочку и устанавливает запрет (II функция): «Поверь: плохо нарисуешь руну – мало не покажется, усмехнулась Улита... Да ничего не произойдет. Не будет ни вспышки, ни грохота. Все тихо и мирно. Но то, что от тебя останется, придется сгребать в гроб совковой лопатой»[1].

Вторая отлучка героя – попадание в резиденцию Мрака. В романе Емца запрет и его нарушение в фабульной линии, связанной с Мефодием, по сути, редуцированы.

В то же время, параллельно с историей Мефодия ведется история Дафны – младшего стража света, обитательницы Эдемского сада. Дафна неправильный страж света. «Не пытаешься спасать мир, завела себе чокнутого кота с тягой к нелепой брутальности. Да и с молодыми людьми у тебя неважно»[2], – говорит ей учитель. Кроме того, у нее на крыльях есть черные перья, а нарисованная ею черномагическая руна срабатывает: «Из любопытства Дафна начертила руну, которую обычно применяют стражи мрака. Причем не просто начертила, но еще и шагнула в нее. Руна не должна была сработать, ибо магия не терпит подмен, но она сработала»[3]. Она, как и Мефодий Буслаев – «личность, содержащая в себе как свет, так и мрак»[4].

Ее отлучка – это изгнание, хоть и по заданию, из Эдема. Дафна – «...агент света во мраке… Любого другого стража, в котором нет внутренней тьмы, они раскусят в два счета. Тебя же мы можем изгнать, и они примут тебя, так как ты будешь для них своей…»[5], – объясняет старший страж Эдемского сада. Отлучке предшествует ряд нарушений запретов. «Последние часы и дни выдались у Дафны безумно сложными. После нескольких дней безобразий в Эдемском саду и надписи «Здесь была я, а кто читал, свинья!», вырезанной на коре древа

1 *Емец* Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи. С. 85 – 86
2 Там же. С. 163
3 Там же. С. 177
4 Там же. С. 194
5 Там же. С. 195

познания, ее и без того подмоченная репутация окончательно испортилась»[1]. Покидает Эдемский сад Дафна с помощью украденного артефакта – рога Минотавра.

Отметим, что для стражей света Дафна становится вредителем, в то время как для Мефодия – чудесным помощником. «Остальные стражи света искренне будут считать тебя изменницей. И когда, похитив артефакт, ты бежишь из Эдемского сада, охотиться за тобой они будут с тем рвением, с которым обычно охотятся за стражами мрака. Все златокрылые, все рядовые стражи, имеющие доступ в лопухоидный мир, будут пущены по твоему следу…»[2]. Д. Пасечный подчеркивает, что в волшебной сказке частотны случаи, когда «герой “не вписывается” в выделенное ему пространство и, выступая в различных ипостасях, совершает не свойственные ему поступки. Объяснить данную полифункциональность персонажей волшебной сказки можно тем, что акции, совершаемые героем, обусловливаются не только мотивацией, но и тем статусом, которым наделен данный персонаж в системе действующих лиц сказки»[3]. Полифункциональность Дафны подчеркивает ее изначальную амбивалентность. В то же время, в пространстве романов она в первую очередь остается хранителем героя.

Сказочная структура в истории Дафны просматривается пунктирно. Она является не только чудесным помощником, но и возлюбленной главного героя. Часть сказочных функций они осуществляют вместе, в частности, ликвидируют недостачу (XIX функция).

Вредителем в данном романе выступает горбун Лигул, наместник Мрака. Он намерен уничтожить Мефодия после того, как мальчик выполнит предназначенное ему дело. Отметим, что в дальнейшем цикле Лигул трансформируется из вредителя в антагониста. «Маг полуночи» – это первый

1 *Емец* Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи. С. 294
2 Там же. С. 214
3 *Пасечный* Д. Ю. Семантические оппозиции, свойства и типовые роли персонажей волшебной сказки в системном аспекте . / Образный мир традиционной культуры. Сборник статей. М., 2010. С. 36

роман нового цикла Емца, поэтому антагонист в нем еще не проявлен.

Частным случаем вредительства можно счесть Тухломлона, пытавшегося отобрать эйдос, то есть душу, у Мефодия (функции IV (вредитель производит разведку); V (вредителю даются сведения о жертве) и VI (подвох)). Спасает его ведьма Улита, вовремя выхватившая опасный контракт.

Следующая функция, которая проявлена в романе Емца, – это недостача (функция VIII-а) – отлучка, нарушение запрета, вредительство: «Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо»[1]. В рассматриваемом романе речь идет не о семье, а о Мраке. Его приверженцам не хватает того, что скрыто в Храме Вечного Ристалища. Достать это может только Мефодий, о чем ему и сообщается (функция IX – беда сообщается герою). «Вы должны подойти к Храму, пройти лабиринт и принести то, что найдете в дальней комнате…»[2] Мефодий соглашается на прохождение обучения у Мрака (функция X – начинающееся противодействие): «Мефодий встал на колени. Меч коснулся его щеки, обжег ее точно льдом и опустился на плечо.

– Я мечник Арей, барон Мрака, бог войны, беру тебя, Мефодий Буслаев, в ученики и оруженосцы. Я стану учить тебя всему, что знаю, и опекать, пока смерть не разлучит нас… – возвышая голос, отчетливо произнес Арей»[3].

Герой переезжает из дома в закрытую гимназию, поближе к особняку Мрака (функция XI – герой покидает дом).

В особняке Мрака герой подвергается испытанию во время обучения, после чего получает волшебный меч Древнира (функции XII (герой испытывается будущим дарителем), XIII (реагирует на действия будущего дарителя), XIV (получение волшебного средства)): «Когда-то этот меч служил свету и даже теперь, пройдя долгой дорогой преображений, не любит абсолютной тьмы. Даже сражаясь на стороне мрака, он не переваривает

1 *Пропп* В. Я. Морфология волшебной сказки. С. 45
2 *Емец* Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи. С. 444
3 Там же. С. 138

подлости. Странная, но часто встречающаяся двойственность…»[1]. Дарителем, а также чудесным помощником, выступает бывший бог войны, барон Мрака Арей.

Через день после начала обучения Мефодий должен отправиться к Храму, то есть реализуется XV функция – герой приводится к месту нахождения предмета поисков: «Шли молча. Колонны приближались медленно, почти наползали.... Почти совсем стемнело, когда они наконец оказались рядом с колоннами»[2].

В борьбу с вредителем вступает не сам герой, а чудесный помощник (функции XVI (герой и вредитель вступают в непосредственную борьбу) и XVIII (вредитель побеждается)): «Итак, поясню, – насмешливо сказал Арей. – Мы были здесь, оказывается, не одни. Мне мило составили компанию мой друг Лигул и… друг моего друга Яраат. Как настоящие друзья, они решили сделать мне сюрприз и не предупредили о приходе. Подкрались. Чтобы почесать мне спину кинжалом»[3]. Мефодий с Дафной проходят Храм Вечного Ристалища и ликвидируют изначальную недостачу (функция XIX): Мефодий получает могущество, равное богам. Затем герои возвращаются обратно (функция XX – герой возвращается): «Он ощутил вдруг, что лабиринт, расставшийся со своей тайной, уже не страшен им»[4].

Следует несколько слов сказать о функции XVII – клеймение. С самого начала романа подчеркивается такая особенность главного героя как щербатая улыбка. «Сколотый на треть край переднего зуба, длинные русые волосы, схваченные сзади в хвост. Уникальность этих волос состоит в том, что Мефодия не стригли ни разу с момента рождения»[5]. Таким образом, герой оказывается отмеченным с самого начала.

Стоит также упомянуть момент чудесного рождения героя. Мефодий

1 *Емец* Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи. С. 357
2 Там же. С. 445
3 Там же. С. 469
4 Там же. С. 468
5 Там же. С. 34

Буслаев родился в момент полного солнечного затмения: «Он, рожденный в минуту затмения, впитал в себя восторг и ужас миллионов смертных, наблюдавших истинный мрак. И именно тогда в нем пробудился дар. Он научился, не осознавая того сам, накапливать энергии, самые разные: любви, боли, страха, восторга – чего угодно»[1]; «На минуты затмения ты стал пупом земли, центром маленькой вселенной… Все энергии мира сходились к тебе. Знал бы ты, что случилось в миг, когда ты закричал! Я стоял тогда на верхней площадке своего маяка, очень далеко от Москвы. Внезапно небо расколола белая молния. Остров содрогнулся от страшного грома. Это был всего лишь первый крик ребенка, ступившего в мир, но, если бы затмение не кончилось, мир мог бы расколоться…»[2]. Чудесное рождение героя характерно для эпоса и легенды, а не для сказки. Однако, как отмечает В. Пропп, «из других литературных жанров сказка чаще всего впитывает былину и легенду»[3]. Таким образом, чудесное рождение героя также можно внести в сказочный канон.

Как можно заметить, в романе «Маг полуночи» реализуются более-менее полный набор сказочных функций. Оставшиеся одиннадцать будут проявлены в последующих книгах цикла. Отметим, что эта особенность не противоречит сказочному канону. В. Пропп подчеркивает, что «...далеко не все сказки дают все функции»[4]. В дальнейших книгах о приключениях Мефодия Буслаева борьба с вредителями и ложными героями будет занимать главное место.

Применительно к фэнтези можно отметить, что рассмотрение сказочной структуры в нем возможно на двух уровнях: на уровне отдельной книги и на уровне целого цикла. Таким образом, сказочная структура лежит в основе не только отдельных произведений, но и циклов.

Вторым «историческим корнем», обусловливающим эстетику фэнтези, является *менипея*. М. Бахтин, рассуждая о жанре менипповой сатиры, писал:

1 *Емец* Д. Мефодий . Маг полуночи. С. 114
2 Там же. С. 248
3 *Пропп* В. Я. Трансформация волшебных сказок / Фольклор и действительность. М., 1976. С. 166
4 *Пропп* В. Я. Морфология сказки. С. 32

«во всей мировой литературе мы не найдем более свободного по своему вымыслу и фантастике жанра, чем мениппея»[1]. Литературовед подчеркивает, что мениппея является карнавальным жанром: «Разнородные жанры в мениппее (философский диалог, авантюра, фантастика, социальная утопия) связываются между собой карнавальным началом»[2]. А грубый натурализм и «необузданная» фантастика в мениппеи необходимы для испытания философской идеи.

На наш взгляд, русское фэнтези достаточно близко подходит к мениппее. Для отечественного фэнтези характерно игровое начало, что ведет к отказу от любых иерархических форм построения. Особенно явно отсутствие иерархий проявлено на персонажном уровне, о котором будет сказано во второй главе. Также следствием отказа от иерархии является трансформация конфликта в русском фэнтези: герой преодолевает себя, но не антагониста.

Фэнтези, как и мениппея, превращается в набор разнородных элементов: сказочные функции, выделенные В. Проппом, в этих текстах уживаются с хронотопом дороги, характерным для рыцарского романа, с социальной утопией, с притчей (романы М. и С. Дяченко). Можно сказать, что элементы карнавализации видны в стремлении этих текстов к реконструкции и деконструкции мифа[3].

Мениппея как «серьезно-смеховой жанр», по мнению М.Бахтина, является подлинным предшественником романа[4]. Собственно романным типом, повлиявшим на развитие русского фэнтези, стал авантюрно-рыцарский роман. Именно из него фэнтези заимствует пространственно-временную организацию. Действие фэнтези, как и рыцарского романа, разворачивается в авантюрном времени. «Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая, судьбы, богов и т. п. Ведь самое это время возникает в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов,

1 *Бахтин* М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 66
2 Там же. С. 78
3 Подробнее игровая природа фэнтези будет рассмотрена в третьем параграфе.
4 *Бахтин* М.М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; Сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов. — М., 1986. С. 410

там, где эта закономерность (какова бы она ни была) вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот. В рыцарских романах это “вдруг” как бы нормализуется, становится чем-то всеопределяющим и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным)»[1]. Таким образом, отмечает М. Бахтин, весь мир «подводится под категорию “вдруг”, под категорию чудесной и неожиданной случайности»[2].

Данное описание хронотопа рыцарского романа подходит и для описания мира фэнтези. В пространстве фэнтези-романа отсутствует логическая мотивация фантастической посылки, мир строится на допущении – «вдруг». Наиболее ярким примером подобного допущения является категория случайного, играющая важную роль в развитии сюжета в русском фэнтези.

В отечественных текстах наиболее популярным персонажем становится авантюрист, от действий которого, однако, зависит благополучие целого мира. Отметим, что этот герой, как и в рыцарском романе, «устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного “вдруг”, это – нормальное состояние мира. Он – авантюрист, но авантюрист бескорыстный»[3].

В качестве примера можно привести Гаррета-Тень из романов А. Пехова «Хроники Сиалы». Этот вор получает от короля задание украсть магический артефакт из древних гробниц. Герой выполняет задание, рискуя своей жизнью, но в финале узнает, что этот артефакт может разрушить мир и препятствует этому событию. Примечательно, что в финале романа Гаррет вновь отправляется в путешествие.

Для фэнтези характерен хронотоп дороги. «В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается с исключительной

1 *Бахтин* М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 302
2 Там же
3 Там же. С. 302

четкостью и ясностью»[1]. Время переходит в пространство, и сюжет, таким образом, развивается в двух плоскостях, т.е. одновременно можно прослеживать изменение и времени, и пространства.

Так, роман М.и С. Дяченко «Привратник» строится вокруг странствований Руала Ильмарранена, при этом его внешний путь ведет к внутренним изменениям. «Днем солнце удивленно таращилось на странного человека, который с достойным удивления упорством шел бесконечными, пыльными и поросшими травой дорогами – шел вперед без цели и надежды, просто затем, чтоб идти»[2].

Заканчивается книга также образом дороги: «Он стоял на холме посреди мира, обреченный на вечную горечь утраты и вечное счастье быть собой. Простивший. Прощенный. Человек под небом. Бесконечная дорога лежала у его ног, но нельзя было понять – то ли он отправляется в путь, то ли, наконец, вернулся»[3].

Анализируя героев рыцарского романа, М. Бахтин уточняет, что они «индивидуальны и в то же время представительствуют ... Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифаля, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по нескольку романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это – герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), – они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда интернациональной, а не национальной, как в эпосе»[4].

1 *Бахтин* М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 248
2 *Дяченко* М. Скитальцы : фантаст. произведения. Т.1. М., 2009. С. 40
3 Там же. С. 240
4 *Бахтин* М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 303

Можно говорить о том, что в фэнтези также выведены «представительствующие» герои. Есть определенные типы, характерные для того или иного поджанра фэнтези: в эпическом в центре стоит рыцарь как Андрей Брюсов, принц Джарвис или Волкодав, в сказочном – маг Мефодий Буслаев, Баба-яга Алена, в приключенческом – авантюристы Гаррет-Тень и Лас. Следует признать, что у каждого автора есть свой любимый тип героев, про которого он и создает цикл романов.

В то же время, фэнтези-тексты соотносятся и с авантюрным греческим романом. Особенно это касается типа героев: «...герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман»[1]. Сходство героев различных фэнтези-произведений между собой обусловлено формульностью жанра, принадлежностью его к массовой литературе: как правило, в юмористическом фэнтези действует безрассудный и веселый авантюрист, в эпическом – серьезный рыцарь, а в женском – ведьма с дурным характером.

В рамках поджанров фэнтези можно сформулировать несколько инвариантов сюжетов и персонажей, незначительно варьирующихся в творчестве различных авторов. Как мы уже подчеркивали, магистральный сюжет фэнтези строится на борьбе Хаоса с Космосом. В эпическом фэнтези подобная борьба будет представлена как противостояние идеального героя и воплощения Хаоса, в приключенческом авантюрист постарается обманом восстановить утраченное равновесие, в юмористическом возможны оба варианта развития сюжета, при этом поданы они будут в пародийно-сниженном ключе.

Выше мы уже отмечали, для отечественного фэнтези ориентированность на **эпос**, как жанр, в отличие от западноевропейской традиции не характерна.

Первоочередной задачей эпоса оказывается повествование о действии, «и это оказывает на произведение как отрицательное, так и положительное

1 *Бахтин* М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 303

воздействие»[1]. В качестве «плюсов» этой задачи можно назвать развитые сюжетные линии эпосов и давлением действия (квеста) над описаниями, что придает динамизма повествованию. «Минусами» является почти полное отсутствие лирических вставок – описаний.

Подобный же подход к повествованию можно заметить и у западноевропейских авторов фэнтези. Для фэнтези характерны развитые сюжетные линии, а сам сюжет – это квест. Произведения А. Сапковского, Ж. Л. Фетжена и, наконец, даже «Сильмариллион» Дж. Р. Р. Толкина строятся по одной схеме: есть герой, выделяющийся чем-либо из ряда других людей, и есть его жизненная цель, тот квест, который он стремится выполнить. Вокруг достижения какой-либо цели героем и строится сюжет фэнтези-романов.

В русской традиции, как мы отмечали, эпическое фэнтези соединяется с приключенческим, в основе которого лежит ориентация на рыцарский роман. В. Блажес подчеркивал, что для русского былевого эпоса важен комический элемент. На наш взгляд, русское фэнтези «вспоминает» эту исконную черту отечественных былин. «Комическое ограничивает гиперболизм, снижает монументальность, идеальность эпоса настолько, чтобы не позволить ему оторваться от действительности. Поэтому монументальность эпоса, идеальность его героев удивляют, но не подавляют человека»[2], – писал В. Блажес.

В русском фэнтези силен комический элемент. Своего максимального раскрытия он достигает в юмористическом фэнтези, но и весьма традиционное, ориентированное на западные традиции, эпическое фэнтези не лишено комических персонажей и диалогов. Отметим, что комизм в эпическом и приключенческом фэнтези, чаще всего, двух планов: ситуативный и речевой. К последнему, в том числе, относится изображение акцентов.

Приведем пример из романа «Пятиборец» С. Антонова и А. Денисова. Ряд

1 *Боура* С.М. Героическая поэзия. М., 2002. С.67
2 *Блажес* В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса : Учеб. пособие по спецкурсу для филол. фак. Свердловск : Урал. гос. Ун-т, 1977. С. 59

комических ситуаций возникает в эпизодах, где действует отрубленная голова принца гоблинов Шакеласа: «”Я знать, о ком говорить Веснушка! – раздался приглушенный платком голос Шакеласа. – Она дружить с головорезы. Нож по шее чик-чирик, и концы под воду”.... “Господину Шакеласу нечего опасаться за свою шею, – обиженно произнесла Эсквилина. – Хуже, чем есть, уже не будет”»[1].

Из эпической традиции фэнтези, как западноевропейское, так и русское, заимствует квест. Часто фэнтези-романы образуют цикл, в котором квесты различных героев переплетаются, что в итоге способствует выполнению некоего глобального замысла.

Так, цикл «Хранитель мечей» Ника Перумова начинается со спасения мира Мельина от двух могущественных артефактов Алмазного и Деревянного мечей, затем повествование переключается на главного героя – мага и воина Фесса (Кэр Лаэда, Неясытя) и его приключения. В то же время ведется повествование и о мире Мельина, где пролег Разлом, с которым пытается справиться Император. Постепенно все квесты, от Фесса до разных поколений Богов, приводят своих исполнителей в один мир – Эвиал. В итоге оба мира (Мельин и Эвиал) удается спасти, боги и герои обретают счастье. Однако победа «покупается» гибелью главных исполнителей квеста – Фесса и Императора.

С. Боура, исследуя героическую поэзию, приходит к выводу, что она «создает свой воображаемый мир, в котором люди действуют, исходя из несложных принципов…»[2]. Идея доблести, справедливости и силы, исповедуемая героями эпоса, в равной мере присуща фэнтези-персонажам. Так, основным мотивом для поступков часто становится понятие чести: «Ты не понимаешь, – покачала головой воительница, отбрасывая всегдашнюю почтительность. – У меня осталось немногое. А именно – честь»[3].

В исследовательской литературе распространен тезис, что эпический

1 *Антонов* С. Пятиборец. С. 143
2 *Боура* С. М. Героическая поэзия. С. 9
3 *Перумов* Н. Война мага. Т.4. Конец игры. Часть вторая. С. 338

герой – это идеальный герой, выражающий собой такие понятия, как честь, доблесть, дружба. М. Стеблин-Каменский опровергает это утверждение, говоря, что «в эпосе невозможны сюжеты, ситуации или персонажи, специально выдуманные, чтобы выразить определенную идею… Его идейное содержание не сконцентрировано в проблему»[1]. Эпос – это рассказ о героическом прошлом народа. Тем не менее, эпический герой является носителем наиболее ценимых народом качеств. При этом герой эпоса – человек, а не бог или полубог. В фэнтези данное утверждение можно подвергнуть сомнению, поскольку герои романов стремятся стать *равными богам*: Мефодий Буслаев может стать властелином Тьмы или Света, в уже упоминавшемся цикле Н. Перумова «Хранитель мечей» один из магов Эвиала также намерен стать новым богом, персонажи Ю. Никитина из цикла «Трое из леса» равны богам по способностям. Каждый из трех изгоев лесного племени в цикле Никитина по мере своего взросления становится Зачеловеком: «Мы не должны повторять ошибку Адама. Тем более что мы для человека почти боги, у нас такая мощь, что… полностью связывает нам руки!»[2]. Равными богам оказываются и «видевшие рассвет» из цикла Г. Л. Олди «Бездна голодных глаз».

Отметим, что в последнем романе этого цикла «Восставшие из Рая» герои из мира Польши 1980-х годов попадают в иной мир – мир Переплета, управляемого Зверь-Книгой. Переход в этот мир осуществляется через смерть. В ином мире двое мужчин и мальчик изменяются внутренне, и в финале превращаются в Один-Трое: «Три в Одном, и Один на Троих! Един, понимаешь, в трех лицах... Это, выходит, Анджей – Отец, Талька – Сын... а я? Дух Святой?»[3]. Деление героев на Отца, Сына и Святой дух задает христианскую проекцию романа, что в свою очередь подчеркивает важность темы смерти и воскресения.

«Герои отличаются от других людей степенью своих возможностей, –

1 *Стеблин-Каменский* М. И. Историческая поэтика. Л., 1978. С. 110
2 *Никитин* Ю. А. Зачеловек // URL: http://book-online.com.ua/read.php?book=3033
3 *Олди* Г. Л. Бездна голодных глаз. М., 2011. С. 930

пишет С. Боура, – В большинстве героических поэм это подчеркнуто человеческие способности, даже если они и выходят за рамки обычных ограничений человеческой природы. Если даже герой обладает сверхъестественными возможностями, мало того, если именно им он обязан своей исключительностью, они только дополняют его человеческие дарования»[1].

Говоря об эпическом герое, необходимо отметить ту эволюцию, которую он претерпевает. Для более архаичной стадии развития эпоса может быть характерен идеальный герой-волшебник, но даже у подобного персонажа на первый план будут выступать человеческие, а не магические черты. При дальнейшем развитии героической поэзии в центре окажется человек. Отметим, что достаточно часто герой изначально несчастен (сирота или калека), но благодаря чуду он становится доблестным воином.

В жанре фэнтези ситуация чаще всего противоположная. Фэнтезийный герой не является идеальным и имеет ряд слабостей, что делает его психологический портрет более убедительным и привлекательным. Более того, часто именно внезапный поворот в его судьбе способствует пробуждению в нем новых качеств. Так, попавшая в иной мир героиня романа Е. Петровой Лейна становится демиургом, а лишившийся своих способностей волшебник обретает человечность[2].

Отличием фэнтези от эпоса является то, что второй тяготеет к моногеройности, в то время как фэнтези допускает наличие нескольких главных персонажей, каждый из которых эпичен в той или иной степени. Таким образом, фэнтези преодолевает «диктатуру» эпического героя.

М. Бахтин отмечает, что «и певец, и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном, иерархическом уровне, но избранный мир героев стоит на совершенно ином и недосягаемом

1 *Боура* С. М. Героическая поэзия. С. 122 – 123.

2 Подробнее антропоцентрическое измерение российских фэнтези-текстов будет рассмотрено во второй главе.

ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией… Эпическое прошлое лишено всяких временных переходов к настоящему»[1]. Эта традиция нарушается жанром фэнтези, который ставит читателя на один уровень с героем и заставляет сопереживать, сочувствовать всему происходящему в тексте. Фэнтези, в отличие от эпоса, хотя и описывает прошлое, но чаще всего не задает временных рамок относительно реальности. В то же время в тех текстах, где герой переносится из повседневного мира в условно-средневековый, временная дистанция ощущается достаточно четко, хотя сам герой быстро забывает о ней.

Уменьшению или увеличению дистанции между читателем и героем способствует субъектная организация текста. В фэнтези-произведениях встречаются два типа субъектной организации: от первого лица (предполагающее слушателя – «ты») и от третьего. При этом в форме повествования от третьего лица можно выделить повествование, при котором автор-рассказчик смотрит на мир глазами своего героя (в таком случае возникает несобственно-прямая речь), и тексты, где автор объективирован и всеведущ. Заметим, что автор-рассказчик субъективнее автора-повествователя. И если второй как бы находится над материей текста, что позволяет ему смотреть на весь мир отстранено, то первый оказывается «вписан» в свое произведение.

Б. Успенский так характеризует феномен несобственно-прямой речи: этот термин используется «для обозначения явления переходного между прямой речью и косвенной, т.е. такого явления, которое можно определенными операциями превратить (с той или иной степенью точности) как в прямую речь, так и в косвенную»[2].

Для фэнтези, даже для эпического, характерна несобственно-прямая речь: «Сигурду – двадцать четыре. У него мягкая вьющаяся бородка и прямые волосы

1 *Бахтин* М. Вопросы литературы и эстетики. С. 457 – 459
2 *Успенский* Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 67.

цвета палого листа. Жесткие и длинные. Волосы у него в маму… Зачем ты ушла в последний раз, мама?!»[1]. В данном типе автор-рассказчик «смыкается» с главным героем, что накладывает определенные ограничения на сам текст: автор находится в той же точке пространства, что и его герой, а значит, видит, слышит и знает только то, что известно самому герою.

Организация повествования от первого лица встречается в юмористическом фэнтези. Проиллюстрировать данный тезис удобнее всего на произведении А. Белянина «Меч без имени»: «Скиминок – это я, чтобы вы знали. Прозвище, конечно. В тех местах, где я побывал, мое обычное имя звучало как-то не очень... Зато в Соединенном королевстве и Окраинных княжествах меня громко называли лорд Скиминок, Ревнитель и Хранитель, Шагающий во Тьму, тринадцатый ландграф Меча Без Имени! *Не слабо, а?* По-моему, даже красиво. А главное, совершенно заслуженно»[2]. Повествование от первого лица задает юмористический тон всему произведению: основное количество шуток складывается на основе непонимания героем из одного мира жизни в другом. Также повествование от первого лица позволяет использовать разговорную лексику, благодаря которой герой сближается с читателями.

М. Бахтин, рассуждая о жанре романа, выделил три черты, отличающие его от всех других жанров: «1) Стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным сознанием, реализующимся в нем. 2) Коренное изменение временных координат литературного образа в романе. 3) Новая зона построения литературного образа в романе, именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности…»[3].

Стилистическая трехмерность в фэнтези-романах представлена в виде голоса автора-повествователя и голосов героев в диалогах. Диалогичность слова в фэнтези-романах усиливается в последнее время, особенно в юмористических текстах, в которых часто встречаются цитаты из кинофильмов,

1 *Олди* Г. Л. Бездна голодных глаз : цикл романов и повестей. М., 2011. С. 180.
2 *Белянин* А. Меч Без Имени. М., 2003. С. 5.
3 *Бахтин* М. Вопросы литературы и эстетики. С. 454.

крылатые выражения и аллюзии на современность. В то же время роман позволяет авторам фэнтези, даже рисуя прошлое, не терять связи с современностью. Во многом подобная связь времен основывается на главном герое – пришельце из реального мира.

Так, оруженосца лорда Скиминока (астраханца, попавшего в условное средневековье), созданного Андреем Беляниным, зовут де Буль де Зир, а в пространстве романа именуют Бульдозер[1], дракон произносит известный каламбур «Я мстю, и мстя моя страшна»[2], а русского богатыря зовут Злобыня Никитич.

Игра с цитатами и аллюзиями, так же как герои – пришельцы в иной мир из реального мира, носители знакомой читателю культуры, размыкают фэнтези в современность. Таким образом, в фэнтези, как и в мениппее, точкой отсчета становится современность. Соединение современности с условно-средневековым миром создается благодаря игровой эстетике фэнтези. Именно игра с текстом и в текст обусловливает эскапизм фэнтези, являющийся «планом восприятия» теоретической модели этого жанра.

Как мы уже писали, опираясь на труды Н. Лейдермана, «план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура – это своего рода код к эстетическому эффекту...»[3]. Как мы показали, игра, ведущая к реконструкции мифа о борьбе Хаоса и Космоса, обусловливает основное содержание фэнтези (сюжет-квест восстановлении утраченного баланса), что, в свою очередь, требует романного слова как самого незавершенного и разомкнутого в современность.

1.3. Игровая поэтика фэнтези

Популярность жанра фэнтези во многом обусловлена его эскапизмом: этот

1 *Белянин* А. Меч без имени : фантаст. роман. М., 2003. С. 34.
2 Там же. С. 239.
3 *Лейдерман* Н. Л. Теория жанра. С. 109

текст позволяет читателю бежать от реальности в волшебный мир. Нам кажется возможным, наряду с эскапизмом данного жанра, говорить о его игровом начале. *Игра* понимается «как деятельность, направленная на создание автономных ситуаций, которые обладают замкнутой внутренней структурой (определяемой правилами) и повышенной (по сравнению с внеигровой реальностью) степенью непредсказуемости»[1]. При этом в фэнтези играют и автор, и читатель. Первый создает фантастический, придуманный мир, а второй – принимает этот мир со всеми логическими допущениями.

Эскапизм фэнтези тесно связан с его игровой природой. Как отмечает Т. Апинян, ссылаясь на М. Лацаруса, человек «играет, когда он устал – для того, чтобы восстановить силы»[2]. Таким образом, бегство от реальности позволяет читателю отдохнуть и набраться сил.

Фэнтези сложился как игровой жанр, вбирающий в себя чужие мотивы, архетипы и сюжеты. С одной стороны, читатель играет в придуманный мир, с другой – текст играет в новую мифологию. Кроме того, фэнтези также «играет» с прежней литературной традицией от сказки и эпоса до рыцарского романа и романтического «исключительного героя в исключительных обстоятельствах».

Наиболее ярко игра проявлена в юмористическом фэнтези, входящем в мениппейный метажанр[3], характерный для русского постмодернизма. Фэнтези появляется в России в 90-е годы, когда постмодернистская литература переживала кризис. Новый жанр усвоил основные приемы поэтики постмодернистских текстов (игра, карнавализация, диалог с хаосом), но применять их стал в упрощенном виде.

М. Липовецкий подчеркивает, что «в постмодернизме разыгрывается карнавал культурных языков со всеми присущими карнавалу особенностями»[4]. Главным критерием становится универсальность карнавальной игры. «В

1 *Поэтика*: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М., 2008. С. 75
2 *Апинян* Т. А. Игра в пространств серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб., 2003. С. 25
3 *Липовецкий* М. Н. Русский постмодернизм. С. 292
4 Там же. С.20

контексте постмодернистской поэтики эта универсальность преобразуется в невозможность изолировать игру, выделив “серьезное” измерение, хотя в “историческом” карнавале смех необходим для обновления серьезных, сакральных категорий. В постмодернистском тексте всё подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению – в том числе и сами законы построения текста, сами правила игры, которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются»[1].

Фэнтези приходит в русскую литературу как жанр вторичный, подражательный. Первые тексты появились как подражание-продолжение зарубежных успешных серий. Подражательность русского фэнтези также носит карнавальный характер – авторы надевали маски зарубежных писателей, сочиняли себе биографию.

Первые произведения российских авторов фэнтези вышли под «европейскими» псевдонимами. Так первый роман петербургской писательницы Е. Хаецкой «Меч и радуга» был опубликован в 1993 году под псевдонимом Мэделайн Симонс[2]. Другой петербургский писатель А. Мартьянов впоследствии признался, что начинал свою деятельность на поле фэнтези с сочинения продолжений романа про Конана-варвара под иностранными псевдонимами: «Было несколько псевдонимов, один из самых известных – Олаф Бьорн Локнит. Опыт был вполне удачен – почти десять лет работы в серии «Конан-варвар» и, по-моему, очень неплохие тексты по теме»[3]. О своем вкладе в продолжение цикла о Конане вспоминает и Хаецкая: «…родился “американский писатель-авангардист”, помешанный на своем кельтском происхождении, – некий Дуглас Брайан, который, как было написано в аннотации, “совершенно неожиданно для себя написал несколько романов о Конане”. Дуглас Брайан – это я»[4].

1 *Липовецкий* М. Н. Русский постмодернизм. С.20
2 Искусство быть читателем .Разговор с Еленой Хаецкой / Мир Фантастики, 2006, № 16 // URL:http://www.mirf.ru/Articles/art533.htm
3 Задача – увлечь читателя / Мир Фантастики, 2011, № 86 // URL: http://www.mirf.ru/Articles/art4432.htm
4 *Хаецкая* Е. Я люблю Конана // URL: http://arnaut-katalan.narod.ru/haetsk3.html

Ник Перумов, сразу начавший публиковаться под своим именем, стал известен благодаря трилогии «Кольцо Тьмы» – продолжению романа Толкина «Властелин Колец». При этом автор сильно переосмысляет мир Средиземья, что вполне соответствует игре русского фэнтези.

Фэнтези «играет» не только внутри себя с обломками прежних литературных форм и развлекает себя созданием пародий на предшествующие тексты, но и отвечает на массовый запрос культуры. Исследователь игры Т. Апинян отмечает, что «мы живем в цивилизации, где полно всевозможных вещей и событий, которые называют словом “миф”, но подразумевают “игру”»[1]. Можно говорить о тотальной «игре в миф» – «сознательном или бессознательном использовании эффектов, даваемых мифологическим сознанием»[2]. Именно игра в миф и определяет мифологизм фэнтези. Авторы фэнтези «используют различные канонические системы мифов и оккультных представлений (чаще всего – в собственной свободной интерпретации) или же создают собственную мифопоэтическую концепцию»[3].

Опираться на миф фэнтези позволяет генетическое родство со сказкой и мениппеей. Как подчеркивает М. Липовецкий, игра, характерная для сказки, и карнавализация, присущая мениппее, «одновременно представляют и разрушают мифологическую логику бинарных оппозиций: сказка обыгрывает миф извне, театрально десакрализует его артистизмом повествования и “установкой на вымысел”, карнавализация сама мифологична, но она обнаруживает игровую семантику в основе священного дискурса. Сказочность придает игре субъективный смысл; игровое отношение рисуется как необходимое свойство творчества и, шире, мировосприятия. Карнавальность нацеливает на постижение игровой природы бытия, игровой логики вечности»[4].

Фэнтези играет в миф, при этом жанр не только использует отдельные

1 *Апинян* Т. А. Игра в пространств серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. С. 89
2 *Там же*. С. 13
3 *Строева* К. Фэнтези-2004. М., 2004. Фэнтези-2005. Тупики и выходы // НЛО. 2005. №71. С. 400
4 *Липовецкий* М. Н. Русский постмодернизм. С. 285

мифологемы, но и в игровой форме реконструирует логику мифа. Так, роман С. Логинова «Многорукий бог Далайна» открывается мифом творения: «Прежде начала времен в мире не было ничего, лишь посреди пространства стоял алдан-тэсэг, а на нем сидел старик Тэнгэр, который уже тогда был стар. Тэнгэр сидел на алдан-тэсэге и думал о вечном... Тэнгэр глянул вниз и увидел, как из темной дыры в подножии алдан-тэсэга выползло существо скверного вида»[1]. Йроол-Гуй – обитатель бездны – становится вечным врагом Тэнгера. Тэнгер создает далайн, в котором живет Йроол-Гуй и населяет острова в далайне людьми – своими подобиями, которых ест его враг.

Миф о создании нового мира продолжается рассказом о жизни последнего илбэча [человека, способного строить острова], победившего, в конце концов, Йроол-Гуя: он закрыл весь Далайн землей. Интересно, что завершается текст образованием нового Далайна, а бывший илбэч становится новым Йроол-Гуем. «Он не может жить без ненавистного далайна, без ядовитой влаги, стылой бездны и дыма жгучих аваров. Нельзя прожившему жизнь в борьбе лишаться врага»[2]. Можно рассматривать роман С. Логинова как один циклический миф: на смену одному Далайну приходит другой, а победитель Йроол-Гуя занимает его место.

В работе «Фэнтези: уроки разочарований» А. Гейман пишет, что фэнтези сегодня отчасти занимает место современной мифологии: «фэнтези представляет (читателю) не самое магическую реальность, а вариант мифа о таковой»[3]. Более того, в рассуждениях Геймана фэнтези приобретает черты сверх-мифа. «Она [фэнтези] ведь дает возможность не просто проиграть какую-либо драму судеб или идей (это можно сделать во всякой книге), но произвести это в контексте сверх-мифа о чудесной реальности…»[4].

В своей статье О. Лебедушкина говорит о «тоске по мифу как

1 *Логинов* С. Многорукий бог Далайна // URL: http://lib.ru/LOGINOW/ilbach.txt
2 Там же.
3 *Гейман* А. Уроки разочарований // URL: http://fan.lib.ru/g/gejman_a/uroki.shtml
4 Там же.

коллективной и, главное, очень простой истине для всех. Эта всеобщая жажда якобы спасительной простоты выдается с переменным успехом то за духовность и религиозность, то за национальную идею, то за саму глубинную “правду жизни”»[1]. Фэнтези служит одним из способов утоления «тоски по мифу».

Интересно, что русский фольклор крайне редко используется в качестве основы для отечественного фэнтези. Так называемое «славянское фэнтези» М. Семеновой, Ю. Никитина и Е. Дворецкой ставит целью скорее реконструкцию быта и верований древних славян[2]. Приведем один пример из романа Е.Дворецкой «Огненный волк»: «Сам бог Велес, Подземный Хозяин, явился твоей дочери Огненным Змеем, – наконец сказал он Гордеславу. – Послал Велес в мир земной своего сына и твой род избрал для него. И вижу я в знаках Огня, что непроста будет его судьба. Послал его Велес не впустую, есть у него назначение — принести смерть одному из властителей мира земного. А кому — того не открыли мне боги. Вижу я, что здесь битва богов продолжается, битва Перуна Громовика и Велеса»[3].

Авторы «славянской фэнтези» достаточно часто, как показывает О. П. Криницына, опираются на околонаучные теории о славянском язычестве, в частности на «Велесову книгу». На наш взгляд «славянская фэнтези» находится на стыке между собственно фэнтези и костюмным историческим романом. В то же время нельзя не отметить общей для всего жанра фэнтези тенденции к игре с мифологией, конструированию нового (славянского) мифа.

Наиболее успешными, на наш взгляд, опытами использования и осмысления русского фольклора в фэнтези можно назвать романы А. Белянина

---

1 *Лебедушкина* О. Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках // Дружба народов. 2007. № 3. С. 199

2 Вопрос о «славянском фэнтези» достаточно подробно рассмотрен в диссертации О.П .Криницыной. См. *Криницына* О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 /О.П. Криницына ; Пермский. гос. пед. ун-т. – Пермь: [б. и.], 2011. // URL: www.psu.ru/psu2/files/0504/Krinitcina_15_12_11.pdf

3 *Дворецкая* Е. Огненный волк // URL: http://www.e-reading.link/chapter.php/68673/1/Dvoreckaya_1_Ognennyii_volk%2C_kn._1__Churoborskiii_oboroten%27.html

и Е. Никитиной.

В цикле А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха» подмосковный полицейский Никита попадает в сказочное царство, где становится сыскным воеводой. Квартирует пришелец из нашего мира у Бабы Яги. «Должен признать, что царь проявил редкую проницательность, поселив меня на квартиру именно к Бабе Яге. Старуха давно скучала одна, замужем не была сроду, ни детей, ни плетей – вот и изливала на мою скромную особу весь запас нерастраченной материнской нежности. К тому же в деле сыска была просто бесценным информатором. Откуда что знала – ума не приложу…»[1].

Младший лейтенант милиции должен отыскать волшебный перстень, украденный у царя. Перстень позволяет видеть сквозь личины. Поиски перстня способствуют раскрытию заговора, устроенного Кощеем Бессмертным и шамаханами.

Традиционные персонажи русской сказки Баба Яга, Кощей Бессмертный в романе Белянина выполняют те же функции, что приписываются им сказкой. Яга выступает как чудесный помощник и проводник в иной мир (мир сказок). Кощей представлен как главный антагонист милиционера Никиты.

Главный герой романа Белянина в мире сказок пользуется знаниями, полученными еще в реальном мире: «То, что он опасный рецидивист, имеет хорошо укрепленную “малину”, держит у себя воровской “общак” и почему-то прозывается Бессмертным, мне известно *с детства из мультиков*»[2]. Также герой потрясает своих собеседников тем, что знает, где находится смерть Кощея.

Приключения Никиты Иванова в стране сказок сохраняют лишь внешнюю связь с фольклорным жанром: он проникает во дворец Кощея, но в поисках улик, он побеждает рать Кощея, но не в единоборстве, а хитростью и т. д. В тексте подчеркивается беспомощность фольклорных персонажей против

1 *Белянин* А. Тайный сыск царя Гороха. М., 2003. С. 10
2 Там же. С. 140

человека XX века. Непонимание фольклорными существами милиционера порождает комизм всего повествования.

Более интересным примером переосмысления русской фольклорной традиции становится роман Е. Никитиной «А что вы хотели от Бабы-яги». Главная героиня романа – Алена Хренова, недоучившийся маг, потомственная Баба-яга. В мире, созданном автором, Баба-яга и Кащей Бессмертный – это социальный статус, который несведущие обитатели принимают за имена.

Алена наследует статус Бабы-яги вместе с избушкой от своей бабушки, Кащей, которого зовут Александром, правит маленьким княжеством и является дальним потомком собственно черного мага Кащея. При этом сам Александр черной магией не занимается, как и его отец с дедом.

Приключения Алены начинаются в тот момент, когда к ней приходит королевич Елисей, у которого украли невесту, – царевну соседнего государства Василису. Вместе королевич и Баба-яга отправляются в замок Кащея. В финале романа королевич женится на Василисе, а Кащей – на Бабе-яге.

Интересно отметить, что топография в романе Никитиной никак не связана с фольклорными традициями. Расстания, Бемирания, Трехгория и Соединенное Королевство, скорее, напоминают названия с политической карты Европы, нежели страны сказок.

Комический эффект в романе Никитиной достаточно часто достигается за счет переосмысления сказочных штампов. Так, Алена дает «доброму молодцу» наговоренный клубочек, который приводит последнего в женскую баню. Смерть Кащея староста ищет в куриных яйцах и т. д. При этом сами герои осознают собственную сказочность: «Ничего себе наследство мне привалило! Родственница-то моя, оказывается, Бабой-ягой была, настоящей. Значит, и меня к Бабам-ягам можно причислить, потомственным? Да уж… Вот и попала ты, Алена, в настоящую сказку»[1]; «В общем, помолвка Бабы-яги и Кащея

1 *Никитина* Е. А. Что вы хотели от Бабы-яги // URL: http://www.modernlib.ru/books/nikitina_elena/a_chto_vi_hoteli_ot_babiyagi/read/

Бессмертного состоялась! Интересно, такое хоть в одной сказке случалось? Нет? Ну и ладно»[1].

Как уже подчеркивалось, фэнтези, опираясь на миф, играет с ним. Авторы «разбирают» мифологию на отдельные мотивы и сюжеты, заимствуют персонажей, но лишают ее бытийного смысла. Вместо философского подтекста фэнтези строит свою основу на апелляции к культурной памяти читателя. Подобный релятивизм сближает фэнтези с постмодернистской поэтикой. «Карнавальность и сказочность как стилевые принципы оформляют внешнюю игровую интерпретацию мифологизированных культурных контекстов, то есть обрамляют их демифологизирующим и релятивизирующим фоном, окружают ореолом амбивалентных художественных оценок», – пишет М. Липовецкий[2].

Интересно отметить еще один момент, характерный, в первую очередь, для русскоязычного фэнтези. В его зарубежном аналоге заимствование мотивов и героев из эпоса происходит практически без трансформаций. Так, мотив золота, охраняемого драконом, может варьироваться, но не осмеиваться. Русскоязычное же фэнтези осваивает заимствуемый материал: авторы не столько создают свою космогонию, сколько заимствуют уже известных персонажей, например, из скандинавской мифологии.

Учителем новых богов в цикле Перумова становится Один: «старый воин, мощный телом, с орлиным носом, разметавшимися, словно после скачки, длинными седыми волосами. На поясе – знаменитый на все Упорядоченное меч, короткий и широкий, в прозрачных ножнах, словно из хрусталя; клинок казался золотым, хотя самого благородного металла тут не было ни грана. Старый Хрофт. Он же Один, Игг, и еще множество разных имен»[3].

Примеры творческой интерпретации скандинавской мифологии можно встретить в текстах А. Мартьянова. Например, в романе «Звезда запада»

1 *Никитина* Е. А. Что вы хотели от Бабы-яги // URL: http://www.modernlib.ru/books/nikitina_elena/a_chto_vi_hoteli_ot_babiyagi/read/
2 *Липовецкий* М. Русский постмодернизм. С. 286
3 *Перумов* Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть вторая. С. 318

петербургский романист переосмысливает скандинавскую мифологию, легенды об Атлантиде, а также библейский миф. Квестом для героев становится поход в иной мир на поиски пропавшего рода для объединения двух миров. Объединить миры может волшебная Чаша, находящаяся в Междумирье.

Также в романе А. Мартьянова есть собственная интерпретация «Сильмариллиона» Дж. Р. Р. Толкина. Эльфы трансформировались в айфар. При этом сохраняется их деление на три рода и стремление этих (теперь невидимых человеку) существ вернуться на Запад: «Но не все айфар принадлежат к роду, из коего происхожу я. Те, что из двух других колен нашего народа остались здесь, поныне помнят о величии и благости Сил и хотят вернуться в их обитель»[1].

В романе Мартьянова чудесными помощниками конунга Торина, его племянника и бенедиктинского монаха Целестина выступают не только айфары, но и боги скандинавского мифа – Один и Локи, Тор, а также валькирия Гендуль.

Так, Один сообщает главным героям, что он и другие «духи стихий» уходят по воле Единого: «Бог один, – строго сказал Один. – Называйте его как хотите: Эйра, Единый, Отец или по-другому. Я тебе уже битый час долдоню, что окончательный замысел его исполняется: мы, духи стихий, долго жили в этом мире и вашему людскому житию как могли способствовали. А сейчас нам должно уйти за его пределы, уступив место Вере Истинной, либо остаться и потерять силу свою. Мы свое дело в Мидгарде сделали»[2]. Таким образом, в романе трансформируется и христианский миф.

Также в романе Мартьянова есть намеки и на другие мифологии. Обитающие в Междумирье, (где располагается Железный лес, например, охраняемый прекрасными воительницами – «старухами»), речные тролли поклоняются Осирису.

Противниками главных героев «Звезды Запада» выступают етуны и злой дух Нидхегг, владеющий волшебной чашей: «Нидхегг – сильный и грозный дух,

1 *Мартьянов* А. Звезда запада. СПб. 2006. С. 125
2 Там же С. 172

что воплощен в образе Черного Дракона, – пояснил Один. – Его мощь и дарование к волшбе таковы, что он может принимать любое обличье. Чаще всего предстает он в виде человека или змея. Когда-то он жил здесь, но после последнего изменения мира мы, боги, все вместе изгнали его в Междумирье, ибо злоба Нидхегга чернее его чешуи и людскому племени, от потрясений да бед не оправившемуся, он немало бы бед принес...»[1]. Напомним, что согласно скандинавской мифологии Нидхегг грыз корни ясеня Иггдрасиль. В конце романа А. Мартьянова Нидхегг отказывается от вражды, поскольку он не властен над Чашей Сил.

Завершается роман явлением Единого, возвращением героев в свой мир (Норвегии 851 года) и исходом Асов и Ванов: «во Внешней Пустоте найдется спокойное и не тронутое никем местечко, которое по праву будет названо Асгардом, Новым Асгардом. И там мы станем сами себе хозяевами…»[2].

Интересно также то, что наравне с представителями «чужой» мифологии в отечественном фэнтези действуют персонажи славянского мифа. Так, в мире, созданном в «Приключениях Жихаря» М. Успенского, можно встретить и Морриган, и царя Соломона с Китоврасом и Лешего: «Морриган придвигалась все ближе и ближе. Голова у Жихаря стала совершенно мокрой, и в нее не приходили никакие подходящие к случаю заклинания»[3]; «Кентавроса в здешних местах именуют Китоврас, – сказал чернобородый. – А я всего лишь смиренный царь Соломон»[4]; «Леший – начальник над всеми деревьями и зверями, без его разрешения в лес и заходить не стоит. Но мы идем себе по дороге, и ладно. Леший… Он перед зимой-то, знаешь, как бесится? Ой-ой!»[5].

При этом переворачивание мифологии, а точнее, переосмысление мифа приводит к деформации «…сюжетообразующей для сказочного канона оппозиции добра и зла (в магическом варианте – человеческого и

1 *Мартьянов* А. Звезда запада. С. 185
2 Там же, С. 568
3 *Успенский* М. Приключения Жихаря. М., 2009. С. 148
4 Там же. С. 81
5 Там же. С. 120

нечеловеческого, живого и мертвого)»[1]. В частности, подобное переворачивание изначальной оппозиции проявлено в отсутствии непосредственного врага. Например, в уже рассмотренном романе «Звезда Запада» мнимый антагонист Нидхегг также нуждается в помощи героев, как и все остальные.

Говоря об «игровой» природе фэнтези, следует отдельно остановиться на юмористических текстах. В юмористическом фэнтези возникает уже «игра в игру», поскольку произведения данного типа пародируют штампы, типичные для героических фэнтези, но в то же время они опираются и на современные реалии (возникают узнаваемые цитаты и аллюзии), и на культурное наследие.

Юмористическое фэнтези обращается к характерным для постмодернизма приемам, например, к пастишу и игре с цитатами и аллюзиями. Пастиш – это «своеобразная форма самопародии и самоиронии, когда писатель сознательно растворяет свое сознание в ироничной игре цитат и аллюзий»[2]. Примером пастиша в русскоязычном фэнтези можно считать романы А. Белянина. Уже в названии его книги «Меч Без Имени» заложен вызов эпической традиции, где у каждого героя есть меч, обладающий собственным именем. Сюжет представляет собой игру с произведением М. Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». Герой Белянина попадает в «соединенное королевство», в котором узнаются черты средневековой Англии. Далее следуют его подвиги. Но, в отличие от героя М. Твена, он не начинает модернизировать страну, т. к. она уже являет собой сплав массовой культуры XX века и средневековой. Герой Белянина совершает двенадцать подвигов (как Геракл), в том числе спускается в ад, чтобы забрать свою спутницу. Приключение со Смертью напоминает миф об Орфее и Эвридике, но он лишается высокого, трагического пафоса. Смерть сначала сама подсказывает, как спасти девушку, а потом выдает квитанцию о том, что «предмет» отдан. Дорогу в царство мертвых герой узнает, напоив

1 *Пуставая* В. Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом. // Новый мир. 2009. № 3. С. 153

2 Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. Страны западной Европы и США: концепции, школы, термины : Энциклопедический справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1999. С. 107

Смерть: «...И мы пели, а потом пили, опять пили и снова пели, потом только пили, потому что петь уже не могил. Язык не ворочался... Казалось, что все естественные жидкости моего тела заменил алкоголь. С величайшим трудом удерживая в голове хоть какие-то крохи ясного сознания, я старательно выпытывал – как вернуть Лию?»[1].

В Аду ситуация повторяется: герой и Смерть пьют вино, после чего происходит похищение девушки. «Осталось только белое, а я с него быстро пьянею! Какая досада... – Что-то лукавое мелькнуло в черных провалах глазниц [Смерти], и беседа стала напоминать игру угадайку. – Но ты ведь не воспользуешься моим беспробудным сном и не украдешь эту девчонку (вторая дверь слева)? Ты не унесешь ее на руках (опускать на землю нельзя!), аж до самой Тьмы не оборачиваясь назад?»[2].

Пленение дракона также оборачивается фарсом. Дракона зовут Кролик, он картавит и ест одуванчики.

При основном ориентировании на текст-пародию М. Твена «Янки при дворе короля Артура» в пространстве произведения А. Белянина на сюжетном уровне встречаются обращения к мифам (ср. Орфей и Эвридика), сказкам (бытовые сказки, повествующие об обмане Смерти), тексту Дж. Свифта (летающий город Локхайм – это отсылка к Лапуте в «Приключениях Гулливера»).

Помимо вышеперечисленных текстов классической литературы, в книге Белянина встречаются обращения к фэнтези, в частности, к текстам М. Муркока (Меч Без Имени, как и оружие Вечного Воителя, действует сам по себе, подчиняя себе хозяина): «Я сделал несколько пробных взмахов – меч казался продолжением моей руки. Из его рукояти в меня вливалась непонятная сила. Сила чистая, звонкая и игривая, как шампанское»[3].

В последнее десятилетие сложилась следующая тенденция: для детей

1 *Белянин* А. Меч без имени. М., 2003. С. 155
2 Там же. С. 188
3 *Белянин* А. Меч без имени. М., 2003.С. 9

пишут фэнтези-романы о серьезных вещах. Так, в «Мефодии Буслаеве» Д. Емца имплицитно поднимается тема Бога и Сатаны, важности человеческого выбора. В то же время в разряд чтения для взрослых попадает юмористическое фэнтези, повествующее о приключениях полицейского в стране сказок («Тайный сыск Царя-Гороха А. Беляина), казака в Аду («Колдун на завтрак» А. Белянина), россиянина в условно-средневековом мире («Меч без имени» А. Белянина) и так далее. Подобный парадокс, на наш взгляд, объясняется двумя причинами. Первую сформулировала Т. Апинян: «в современном взрослом мире прочно и широко распространяется мифология детства. Бегство от современности в детство есть самое глубокое и радикальное»[1].

Второй причиной, на наш взгляд, является близость к мениппейному метажанру. М. Липовецкий, говоря про постмодернизм, подчеркивал: «мениппейность обнажает условность, иллюзорность всякого культурного порядка, разрушает всякую претензию на обладание истиной. Но универсальность и художественная убедительность собственно постмодернистского текста, казалось бы, разрушающего самое себя, обеспечивается именно тем, что среди руин культурных языков светятся метажанровые символы вечности»[2]. Одним из «символов вечности» для фэнтези становится ориентация на сказку или эпос, а через их посредничество – на миф.

Ориентация (порой игровая) на фольклорные жанры оформляет русское фэнтези в единое повествование. В отличие от западноевропейского, русское фэнтези чаще ориентируется на сказку, что доказывает его структура. В отечественном фэнтези, по сравнению с западным, иную роль играет миф: писатели не создают авторские мифологии, но заимствуют персонажей и сюжеты либо из какой-либо мифологии (чаще всего скандинавской), либо текстов предшественников. Именно так в русское фэнтези попали орки, эльфы и

1 *Апинян* Т. А. Игра в пространств серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. С. 89
2 *Липовецкий* М. Русский постмодернизм. С. 294

гоблины, характерные для западных образцов жанра. Кроме того, в отечественном фэнтези, даже эпическом, усилен комический элемент. Отчасти это связано с постмодернистской поэтикой, в то же время, можно уловить и связь с русскими былинами, в которых юмор и сатира органичны[1].

1 См. Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса. С. 58

Глава 2. Персонажи русского фэнтези: национальная специфика

В последние годы намечается тенденция к изучению отражения социокультурных процессов в фэнтези. При таком подходе цикл книг о мальчике-волшебнике Гарри Поттере, написанный Дж. Роулинг, интерпретируется как повествование, учащее детей толерантному отношению к Чужому. А множественность нечеловеческих персонажей, появившаяся в зарубежном фэнтези и заимствованная отечественным, трактуется как следствие мультикультурализма. Л. Фишман подчеркивает: «именно для произведений жанра фэнтези характерно наличие многих рас и, следовательно, многих культур, и это должно, так или иначе, вызывать постановку вопроса о мультикультурном общении. В этом смысле мультикультурализм – необходимый фон фэнтезийного произведения»[1].

При рассмотрении персонажного уровня фэнтези-романов мы обратимся как раз к «мультикультуралистскому проекту» как к проблеме сохранения человеческого в мире нелюдей.

В данной части мы предлагаем классификацию персонажей русского фэнтези, а также трансформацию восприятия классических персонажей (эльфов) в отечественной и западной традиции.

В современном литературоведении распространено мнение, что традиционное деление персонажей на группы, составление различного рода классификаций, критерии выделения характеров должны быть иными, нежели называние психологических или социальных черт, составление портретов героев и антигероев по этическим признакам. Важный аспектом считается исследование взаимоотношения автор-герой, а через этот диалог – решение общечеловеческих проблем.

Литературный герой, вслед за М. Бахтиным, чаще всего понимается как «совокупность ценностных смыслов, которые оцельняют литературный

1 *Фишман* Л. Профессор был не прав! // Дружба Народов. 2007. №5 С. 213

персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи. Эти ценностные смыслы формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как *деятеля* – в его сюжетно значимых поступках и ситуациях»[1]. Определяя категорию «характера», М. Бахтин подчеркивает, что это такая форма «взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определенной личности, причем это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он»[2]. Л. Гинзбург уточняет, что литературный герой «полностью познается ретроспективно»[3]. При этом завершенный персонаж, дописанный автором и дочитанный читателем, как бы «рождается заново»[4].

Уже при первом упоминании в тексте герой характеризуется. При этом Л. Гинзбург отмечает, что в архаической литературе и в фольклоре свойства персонажа «определены заранее, за пределами данного произведения, определены условиями жанра с его наборами устойчивых ролей. Чтобы героя узнали, достаточно его назвать и поставить на причитающееся место»[5].

Б. Томашевский также подчеркивает, что « … в элементарных фабулярных формах иногда достаточно простого присвоения герою имени, без всякой иной характеристики (“отвлеченный герой”), чтобы зафиксировать за ним действия, необходимые для фабулярного развития»[6]. В более сложных текстах требуется психологическая мотивировка поступков героя. Персонажи фэнтези, как и иных жанров массовой литературы, ближе к «отвлеченным героям» элементарных

1 *Силантьев* И. В. Сюжетологические исследования // URL: http://www.biblioclub.ru/book/73412/
2 *Бахтин* М. М. Эстетика словесного творчества. С. 151
3 *Гинзбург* Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 16
4 Там же
5 Там же. С. 18
6 *Томашевский* Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 200

фабулярных форм – их поступки часто обусловлены именем или статусом. Так, герой-воин в большинстве случаев не способен на предательство, а герой-волшебник наделен мудростью.

Таким образом, герои фэнтези преимущественно обладают типическими чертами, т. е. в них воплощена какая-то одна черта[1] (в рыцарях – смелость, в авантюристах – хитрость и т. д.). *Подобная типизация, близкая к фольклорной, лишает смысла характерологическое исследование персонажей фэнтези*. А. Фаустов уточняет, что характеру часто противопоставляется персонаж, как «в первую очередь действующее лицо, как субъект действия – той системе свойств, которые субъекту присущи и мотивируют его поведение»[2]. Характер, таким образом, понимается как «внутренняя логика саморазвития литературного героя в тексте»[3].

Для раскрытия характеров героев русской литературы А. Фаустов предлагает привлекать обширный материал, вводя литературного героя в историко-культурный и философский контекст того периода, когда создавалось произведение[4]. Подобный характерологический подход, дающий интересные результаты на почве русской классической литературы оказывается мало применимым к русскому фэнтези. Как уже подчеркивалось, персонажи фэнтези строго функциональны и типизированы, что лишает их индивидуальности.

Можно говорить об отдельных характерах в романах Г. Л. Олди или четы Дяченко, однако, этот вопрос заслуживает отдельного исследования. Кроме того, творчество названных авторов скорее является исключением в жанре фэнтези.

Персонажи жанра фэнтези формульны. Теоретик формульной природы массовой литературы Дж. Кавелти пишет: «Искусство создания формульных персонажей основано на установлении связи между нами и незаурядными

1 *Хализев* В. Теория литературы. М., 1999. С. 35
2 Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий. М., 2008. С. 286
3 Там же.
4 См. *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 332 с.

людьми при устранении некоторых аспектов истории, которые могли бы помешать нам насладиться триумфом или чудесным спасением героя. Для этого разработано несколько приемов. Увлекая ходом действия, писатель уходит от необходимости более сложной прорисовки характеров. Далее, использование стереотипных персонажей, которые отражают присущие аудитории устоявшиеся взгляды на жизнь и на общество, тоже способствует более полному осуществлению эскапистской цели»[1].

Развивая наблюдения Дж. Кавелти, В. Березин подчеркивает, что герой массовой литературы всегда «типичен, но типичен именно в рамках массовой культуры. Он, его внешность и внутреннее состояние – компоненты формулы повествования»[2]. По сути, любая история сводится к рассказу о метаморфозе: «из человека обычного, такого же обычного, как сам потребитель массовой культуры, герой превращается в существо идеальное»[3].

В качестве примера метаморфозы рассмотрим трансформацию героя в романе М. Ланцова «Механический дракон». Дален, человек XXI века, попавший в условно-средневековый мир, поглощает сущность мертвого дракона. Помимо приобретения новых магических способностей и навыка оборотничества (человек/дракон) герой изменяется и внешне: «Командор вообще ощутимо изменился. Слияние сущностей, прошедшее с рядом огрехов привело к весьма необычным последствиям. Например, старая базовая форма, позаимствованная еще из прошлой жизни, изменилась. Тело сохранило габариты, а вот мускулатура сильно укрепилась и высохла. Да еще и глаза стали не человеческие...»[4].

Важно отметить, что, проходя сквозь трансформацию, герой стремится остаться *человеком*: «К сожалению, я уже не человек. Моя природа сильно изменилась, так как влияние дракона было невероятно могущественным. Но, я и

1 *Кавелти* Дж. Г. Изучение литературных формул / пер. с англ. Е. М. Лазаревой // URL: http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm
2 *Березин* В. Герой, его внутренность и внешность / Октябрь, 2000, №2. С. 187
3 Там же. С. 188
4 *Ланцов* Д. Механический дракон. М., 2013. С. 101

не стал полноценно драконом... Во мне сплелись эти две природы во что-то единое, взаимно дополнив друг друга»[1].

Сохранение в Далене человеческого начала, хоть и трансформированного иной сущностью, позволяет сделать его образ психологически достаточно достоверным. В частности, персонаж сохраняет человеческие эмоции, в том числе любовь, но они становятся выраженными более ярко: «Ярость, наполнявшая Далена, не знала предела. У него разве что пар из ноздрей не валил»[2]; «Можно сказать, что выворачивает. Ты понимаешь какая-то боль, стыд и обида, никогда ничего подобного не было. Хочется все исправить, но я не знаю как»[3]. Завершая краткий анализ образа Далена, необходимо также отметить, что после метаморфозы герой задумывается не только о своем благе, но и об улучшении жизни народа. Соответственно, слияние с сущностью дракона не приглушает, а подчеркивает человеческие черты персонажа.

Интересный пример психологической трансформации представляет собой Флоссия Нарен из романа К. Измайловой «Случай из практики». Героиня рискует жизнью, расследуя магические преступления, но беременность заставляет ее выйти из навязанной ей антагонистом «игры» и покинуть страну на десять лет.

Психологическая достоверность литературного персонажа – один из главных критериев его правдоподобности. Массовую литературу достаточно часто упрекают в отсутствии психологизма. В то же время, как справедливо отмечает А. Бритиков этот упрек не совсем корректен. Анализируя «роман о машинах», исследователь приходит к выводу, что тот «своими путями поднимался к художественному исследованию человека, в малоизведанных искусством аспектах, не дублируя художественный метод реализма, тесно связанный с индивидуальностью героя, но акцентируя непосредственно общечеловеческое, запечатлевая “поверх” индивидуального не столько даже

1 *Ланцов* Д. Механический дракон. М., 2013. С. 102
2 Там же, С. 101
3 Там же, С. 187

социально типичное, сколько общеисторическое – движение “человека разумного” к “человеку мудрому”, по-своему укрупняя понятие специальности в художественной литературе и неизбежно ища соответствующие средства поэтики»[1]. Можно говорить о том, что на персонажей жанра фэнтези также накладываются «общеисторические» представления.

Как мы отмечали выше, чаще всего в фэнтези действие происходит в условно-средневековом мире, следовательно, герои ведут себя в соответствии с нормами этого времени. Незнание норм может приводить к комическим или трагическим последствиям. Например, желание попавшего в средневековое королевство Уайтроуз из современного Лондона пятиборца Андрея Брюсова рассказать правду едва не доводит его до костра инквизиции: «К сожалению, необыкновенных и даже фантастичных обстоятельств в этой истории и без этого оказалось слишком много, чтобы он смог убедить Трибунал в своей искренности»[2].

Говоря о восприятии иного мира персонажами, перенесенными из реального мира в фантастический, нам кажется уместным процитировать Ц. Тодорова, который отмечал, что персонаж в фантастическом произведении сам осознает необычность ситуации. Исследователь ссылается на точку зрения Ольги Рейман, писавшей: «Герой все время явственно ощущает противоречие между двумя мирами – миром реального и миром фантастического и сам же удивляется окружающим его необычным вещам»[3].

В научной фантастике, а также в фэнтези, характер персонажа раскрывается его поступками. Можно говорить о том, что в научной фантастике и фэнтези «персонаж по преимуществу проявлялся в приключении-действии и не обязательно – в своих душевных свойствах»[4]. Соответственно характер героя

1 *Бритиков* А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Кн.2.// URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRITIKOV_Anatoliy_Fedorovich/_Britikov_A.F..html#005
2 *Антонов* С. Пятиборец. М., 2013. С. 47
3 *Тодоров* Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 26
4 *Бритиков* А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Кн.2 // URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRITIKOV_Anatoliy_Fedorovich/_Britikov_A.F..html#005

лишен глубины и становится формульным.

А. Мельников предлагает типологию исключительных персонажей в фантастике: в первом случае персонаж выполняет функцию положительного или отрицательного примера (например, коммунары грядущего в советской фантастике), во втором – персонаж просто нереален для данной действительности и выполняет аллегорическую функцию (пришелец, робот, любые персонифицированные предметы, явления, категории). Исследователь выделяет и третий тип нереальности героя: «он может быть обычным, ничем не примечательным, средним человеком, столкнувшимся по прихотливому плану автора с чудом. И это третий тип персонажа фантастических книг. Здесь главное – метаморфоза, которая происходит с персонажем в результате контакта с невероятным, духовный рост или падение героя»[1]. Этот последний тип наиболее характерен для отечественного фэнтези.

Главным героем русского фэнтези, чаще всего, становится *слайдер – пришелец из реального мира, приобретающий в ином пространстве функции чудотворца*.

Если попытаться сконструировать путь героя типичного для отечественного фэнтези, то можно получить следующую цепочку метаморфоз: ничем не примечательный человек из реального мира чудесным образом попадает в иной мир, где обретает супер-способность. Выбор своего предназначения героем-человеком – еще одна характерная черта именно русскоязычного фэнтези.

Ярким примером метаморфозы посредством выбора является Виктор, дракон, из романа Н. Перумова и С. Лукьяненко «Не время для драконов». Медик внезапно попадает в иной мир, где ему необходимо пройти инициацию четырьмя стихиями, после которой он может стать или драконом, или его убийцей. В финале Виктор делает выбор и становится драконом, владыкой

1 *Мельников* А. От героя «безгеройного» жанра к полноценному образу: некоторые функциональные и типологические особенности героя советской фантастической литературы 70-80-х годов // URL: http://www.fandom.ru/about_fan/melnikov_4.htm#7

мира: «Виктор потянулся. Всем закованным в броню телом. От острой плети хвоста до кончиков крыльев. Владыка Срединного Мира взмыл над Островом Драконов»[1].

Знания, полученные в его родном мире, не раз будут выручать героя в чужом пространстве и позволят ему стать чудотворцем в глазах других персонажей. Так, уже рассматриваемый нами герой романа М. Ланцова «Механический дракон» Дален создает в новом для себя мире школы, больницы и музеи, использует алмазные диски для бурения и шлифовки скальной породы и т. д. Другая героиня фэнтези – Лейна из одноименного романа Е. Петровой – обучаясь в магической школе, создает Землю, на которой сама, спустя миллионы лет, родится.

Обретение сверхчеловеческой природы – обязательное условие существования персонажа в фэнтези. Как справедливо отмечает А. Гусарова, у героя фэнтези всегда есть иррациональный дар, который и позволяет ему выполнить свою функцию[2]. Например, в Далене изначально скрыт Дракон Войны – Рагнарек, но проявляется он только при определенных обстоятельствах. Магический дар Лейны также присущ ей изначально – она Творец-без-границ, но открывается этот дар только со временем.

2.1. Типы героев фэнтези: функциональный аспект

Исследователями фэнтези неоднократно предпринимались попытки типологизировать персонажей этого жанра. Однако анализу подвергаются, прежде всего, главные герои фэнтези. Второстепенные персонажи, а также помощники героя чаще всего остаются без внимания исследователей.

Теоретик А. Гусарова отмечает, что в основе фэнтези-сюжета лежит обряд инициации, который находит свое отражение в образе героя. «В контексте мистической инициации выделяется три константы, последовательно и ритмично повторяющиеся в образе главного героя русской фэнтези: спасение

1 *Лукьяненко* С. В. Не время для драконов. М., 1997. С. 470
2 *Гусарова* А. Формула фэнтези (Принцип героя) // URL: http://www.proza.ru/2010/06/10/1474

мира/человека, единение с высшим божеством, вертикальный характер пути»[1], – пишет А. Гусарова. При этом она уточняет, что метаморфоза героя зависит от образа антагониста: «чем чудовищнее враг, тем более фантастическую метаморфозу претерпевает герой»[2].

Д. Батурин предлагает выделять три типа фэнтезийного героя: герой как святой, герой как бог и герой как император и тиран[3]. По мнению исследователя, «герой как святой» действует в парадигме христианских ценностей, «герой как бог» ставит себя выше морально-этических оценок добра и зла, а «герой как император и тиран» готов пойти на любую жертву для спасения мира. При этом литературовед предполагает, что данные типы героев характерны как для отечественного, так и для западноевропейского фэнтези.

Как одну из наиболее удачных типологизаций главных героев, ориентированную на российские тексты, следует отметить предложенную в диссертации Е. Чепур. Исследователь отмечает, что константными характеристиками фэнтезийного героя являются «обладание уникальными (чаще всего магическими) способностями, постоянное пребывание в жизненном поиске и противостоянии злу»[4].

Е. Чепур выделяет шесть основных модусов, характерных для отечественного фэнтези: *вершитель*, *творец*, *искатель*, *богоискатель*, *воин* и *хранитель*. «Вопросы нереализованности личности, власти и ответственности связаны прежде всего с *вершителем*; искусства, творческого пересоздания мира, свободы – с *творцом*; проблема существования Истины ориентирует авторов на *героя-искателя*; проблемы религии, веры, церкви предопределяют обращение к *герою-богоискателю*; на выбор *воина* в качестве модуса Героя влияют вопросы национального самосознания и последствий научно-

1 *Гусарова* А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Д. Гусарова ; Петрозаводский гос.ун-т. – Петрозаводск: [б. и.], 2009. // URL:http://www.proza.ru/2010/12/10/1371

2 Там же

3 *Батурин* Д. А. Фэнтезийный идеал героя // Вестник ТвГУ. Серия «Философия». 2012. № 3. С. 168 – 169

4 *Чепур* Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Магнитогорск, 2010. С.4

технического прогресса; проблемы смысла жизни и утраты истинных ценностей связываются с *героем-хранителем»*[1].

Обширная и доказательная концепция Е. Чепур справедлива для текстов русского фэнтези. В то же время автор не рассматривает второстепенных персонажей, а точнее не-Героев. С нашей точки зрения, для построения целостной типологии героев в русском фэнтези необходимо рассматривать не только главных персонажей текстов, но и их окружение.

Нам представляется более продуктивной типологизация персонажей фэнтези по их функции в тексте, по аналогии с персонажами сказок. Также продуктивным при анализе фэнтези-текстов, на наш взгляд, является рассмотрение архетипов данных персонажей.

В первой части работы мы рассматривали соотношение фэнтези со сказкой и реализацию сказочного сюжета в текстах исследуемого жанра. Мы полагаем, что персонажи в фэнтези так же функциональны, как и в сказке. Неизменной остается пара герой – антигерой[2], все остальные персонажи в сюжете оказываются взаимозаменяемыми (помощь герою может оказывать эльф, маг, друг, возлюбленная – все они выступают в ипостаси чудесного помощника).

Мы предлагаем выделять постоянные версии фэнтези-персонажей, своего рода архетипы, характерные для жанра в целом, и рассматривать, какие сюжетные функции за ними закреплены. Отметим, что эти постоянные версии героев частично соотносятся с архетипами К. Юнга. Однако в большей степени они являются архетипами не в психоаналитическом, а в литературоведческом понимании. Как уточняет А. Фаустов, архетип «в настоящее время – за пределами юнгиански ориентированных исследований – может обозначать универсальный *образ* или сюжетный элемент, или их устойчивые сочетания

1 *Чепур* Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук. С.7

2 Однако в главе, посвященной реконструкции мифа о борьбе Хаоса и Космоса в фэнтези, мы анализировали тексты, в которых данный конфликт отсутствует или перенесен в сферу внутренней борьбы героя с собой.

разной природы и разного масштаба»[1].

Для жанров массовой литературы характерна типизация героев и сведение их к определенному «набору», который восходит к сказочному архетипу. Также практически всегда присутствуют персонажи – трикстер и мудрый старец, выделенные К. Юнгом[2].

Следует отметить, что анимы, если пользоваться термином известного психоаналитика, то есть персонификации женщины в сознании мужчины, принимающей образ идеальной героини, в эпическом и приключенческом фэнтези чаще всего нет, а любовные линии уведены на второй план. В то же время в женском фэнтези анимус (идеальный герой, принц) присутствует всегда. Как правило, роман заканчивается единением влюбленных.

Рассмотрим типы персонажей, встречающихся в фэнтези-произведениях.

Среди **протагонистов,** можно выделить:

1. Герой-поневоле – обстоятельства вынуждают его стать тем, кем по рождению он не является: Лорд Скиминок у Андрея Белянина в «Меч без имени», Саша Самохина в «Vita Nostra» М. и С. Дяченко, Гаррет-тень в «Хрониках Сиалы» А. Пехова. При характеристике этого типа героя ключевым моментом станет его обычность. Это герой «как все», не выделяющийся из толпы, но добровольно берущий на себя глобальный квест – борьбу со Злом. Иной вариант: героя вовлекают в выполнение квеста, хотя о конечной цели он не подозревает.

В зарубежном фэнтези примером героя-поневоле становится хоббит Фродо из трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец», который добровольно берет на себя глобальный квест – уничтожить кольцо Всевластья. Другим представителем этого типа героев является Джориан, персонаж книги «Король поневоле» у Л. Спрэг де Кампа.

Следует отметить, что в конце XX века в отечественном фэнтези стал

1 *Поэтик*а: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М., 2008. С. 24
2 Подробнее см. *Юнг* К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. 400 с.

появляться еще один тип героя поневоле – *слабый человек, которого обстоятельства заставляют стать героем*. Подобные персонажи достаточно часто встречаются в книгах Марины и Сергея Дяченко. Это люди, которые оказываются перед серьезным жизненным выбором, сделать который они не в состоянии. Однако обстоятельства, в конце концов, вынуждают их стать героями.

В качестве одного из примеров можно привести дракона Арм-Анна из «Ритуала». Дракон, который не может съесть принцессу и мучается из-за этого, в конце романа спасает ее от морского чудовища. Таким образом, он нарушает все законы своего рода, преодолевает пророчество, которое предвещает ему смерть от потомка Юкки – водного монстра, и становится героем. Финал романа остается открытым, но героичность поступка существа, терзавшегося собственной ничтожностью, превращает развязку в кульминационный момент всего повествования.

2. **Квазиэпический герой или рыцарь** – модус «Воина» по классификации Е. Чепур, истинный воин, выполняющий свой долг. Мы предлагаем термин *квазиэпический*, чтобы подчеркнуть дистанцию, разделяющую фэнтезийных персонажей с эпическими.

Следует отметить, что квазиэпический герой в русском фэнтези – самый редкий тип. В то же время этот типаж популярен в западноевропейском фэнтези. Классическим примером квазиэпического героя является Арагорн из трилогии Толкина «Властелин колец», а также Берен, Финрод, Феанор и его сыновья из толкиновского «Сильмариллиона». Вскоре после выхода трилогии квазиэпический герой уступил место героям-авантюристам. Квазиэпический герой заимствуется из эпоса с минимальными изменениями.

В. Жирмунский отмечает, что эпический герой «наделен сверхчеловеческой силой и воинской доблестью, неукротимой энергией и

свободолюбием»[1]. Для более архаичной стадии развития эпоса может быть характерен идеальный герой-волшебник, но даже у подобного персонажа на первый план будут выступать человеческие, а не магические черты.[2] При необходимой идеализации герой остается человеком.

Так, герой может быть наделен сверхспособностями (бессмертием или владением магией стихий), но они не играют важной роли в его психологическом облике.

В отечественном фэнтези квазиэпическими героями могут считаться Сигурд Ярроу, бес Марцел и Солли из романа Г. Л. Олди «Сумерки мира», поскольку эти персонажи выполняют квест, предназначенный им судьбой, – противостоят Бездне голодных глаз (Хаосу).

В ряде текстов два типа протагонистов: герой-поневоле и рыцарь соединяются в одного персонажа. В качестве примера рассмотрим Андрея Брюсова из «Пятиборца» С. Антонова и А. Денисова. Молодой человек, не послушавшись предупреждений, выходит из номера отеля в Лондоне и в одном из переулков находит своего умирающего отца, который и переносит его в иной мир. Герой попадает в королевство Уайтроуз и оказывается последним Рыцарем Ордена Саламандры. Его рождение было предсказано, как и победа над силами Зла.

Таким образом, Андрей Брюсов, с одной стороны, является героем поневоле – он не понимает, что ему нужно сделать, как он попал в иной мир, и постепенно все узнает, с другой – он эпический герой, которому с самого рождения было предначертано сражаться с чадами Круцифера. «Твое рождение было предсказано очень давно. О нем знали не только мы, но и чада Тьмы. Им ты известен как Свершитель. Воинство Света нарекло тебя именем Тот-Кого-Ждали»[3], – рассказывает Брюсову правду призрак его отца.

Можно говорить о том, что герой-поневоле и квазиэпический герой

1 *Жирмунский* В. М. Фольклор Запада и Востока: сравнительно-исторические очерки. М., 2004. С. 111
2 По *Боура* С. М. Героическая поэзия. М., 2002. С. 122-123
3 *Антонов* С. Пятиборец. С. 329

представляют собой два архетипа, характерных для сказки. Е. Мелетинский, говоря о волшебной сказке, отмечал, что она «знает два типа героя: относительно активный, отдаленно напоминающий эпического и собственно сказочный, пассивный. Эта пассивность (иногда нарочитая, игровая, иногда естественная) косвенно отражает активность волшебных сил ... Мнимо “низкий” герой, герой, “не подающий надежд”, лишь незаметно и постепенно обнаруживает свою героическую сущность, торжествует над своими врагами и соперниками»[1]. Важно отметить, что «пассивный» герой переживает метаморфозу, которая закреплена и среди сказочных функций, выделенных В. Проппом.

Герой-поневоле также трансформируется посредством приключений и превращается из обывателя (достаточно пассивного) в героя. С другой стороны, эпический герой в фэнтези-романах достаточно статичен, его метаморфоза связана с социальным статусом.

3. Герой-авантюрист – персонаж, наиболее популярный в современном фэнтези. Этот герой, не наделенный выдающимися способностями или не умеющий их применять, концентрирует сюжет на себе. Его поступки становятся завязками для новых сюжетных линий. Достаточно часто этот герой связан с хронотопом дороги, таким образом, романы приобретают кумулятивную композицию: одна история о герое следует за другой. Например, именно на этом принципе построен «Ведьмак» А. Сапковского.

В отечественном фэнтези в качестве примера можно привести Руала Ильмарранена из «Привратника» М. и С. Дяченко. Маг, лишенный волшебных способностей, добрый, но не всегда честный, идет по дороге и по пути совершает поступки, влияющие на его дальнейшую судьбу.

Часто авантюрист оказывается маргиналом в рамках созданного мира: беглым офицером, вором, магом и так далее. Авантюрист часто соединяется с

1 *Мелетинский* Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 27

плутом. Интерес фэнтези к «хаосографии»[1] на уровне персонажей концентрируется именно в данном типе героя. Как поясняет Н. Лейдерман, «...плут – кровное дитя хаоса, естественное порождение духовного распада и инфляции всех ценностных критериев. Плут вобрал в себя родовые свойства хаотического сознания, они в нем персонифицированы, стали органическими качествами его психики, стилем поведения. Ему комфортно в хаосе, он упивается хаосом. Он использует по максимуму возможности, которые открываются в хаотической среде: лгать, воровать, лицемерить, интриговать, захребетничать»[2].

В качестве примера плута как главного героя фэнтези можно привести Гаррета-Тень из цикла А. Пехова «Хроники Сиалы». Герой является вором, а квест строится на необходимости выкрасть из древних могил артефакт. Несмотря на свою воровскую профессию, Гаррет-Тень является положительным персонажем, стремящимся восстановить изначальный Космос.

К авантюристам близки трикстеры. Е. Мелетинский подчеркивает, что «трикстер в отличие от культурного героя в известном смысле асоциален и потому более “персонален”, но зато представлен отрицательно как маргинальная фигура, порой даже противопоставляющая себя роду-племени»[3]. От авантюристов, изображаемых добрыми по натуре, их отличает подчеркнутая амбивалентность характера. Важно отметить положение трикстера в повествовании. Подобные персонажи никогда не становятся главными героями. Они всегда занимают важное, но не ведущее положение. Примером трикстера является Сантьяга из цикла В. Панова «Тайный город». Он выступает дарителем и благодетелем по отношению к дому Навь, но вредителем, а иногда и антагонистом, по отношению ко всем остальным Домам.

В образе Сантьяги прослеживаются черты, выделенные М. Липовецким для советских трикстеров: амбивалентность и функция медиатора, связанная с

1 *Лейдерман* Н. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 507
2 Там же. С. 551
3 *Мелетинский* Е. О литературных архетипах. М.,1994. С. 41

ними лиминальность; а также особая тяга к перформансам. Литературовед подчеркивает, что трикстер всегда внеморален. Кроме того, трикстер «практически всегда изображается как *человек дороги*... а его социальная позиция неуловимо изменчива»[1]. Сантьяга из романов В. Пановова всегда находится в движении (он жестикулирует, перемещается по городу, т. е. не находится на месте): «Пару сотен лет Сантьяга ... претворял в жизнь все свои прихоти, поражая Тайный Город редким для нава умением вести разгульный образ жизни, многочисленными дуэлями, любовными похождениями и еще тем, что ему все сходило с рук. Однако постепенно Сантьяге наскучило подобное времяпрепровождение. Его живой ум требовал других, более острых развлечений, и аватара погрузился в пучину политических интриг»[2].

При этом его социальная позиция, как и происхождение, доподлинно никому из персонажей неизвестны. « В свое время Сантьяга стал сосудом, в который повелитель Темного Двора поместил все, что мешало ему стать идеальным лидером Нави: невоздержанность и чрезмерную агрессивность, подлость и лицемерие, тягу к роскоши...»[3]. Сантьяга, в точном соответствии с мифологической традицией, является антиподом героя. У Панова Сантьяга – «обратная сторона» князя дома Навь.

Сантьяга тяготеет к эффектным жестам, что, по мнению М. Липовецкого, также характерно для трикстера. Кроме того, он циничен. Последней чертой трикстера, которую выделяет М. Липовецкий, является связь с сакральным контекстом. «Эта философия *практически* осуществляется трикстерами, в особенности в их советских модификациях. Все названные (и многие неназванные) советские трикстеры раскрывают свой артистический, “креативный” потенциал именно в актах растраты, тем самым генерируя свой собственный сакральный контекст, в котором первостепенное значение приобретают “негативные” ценности: “непринадлежности”, “пофигизма”,

1 *Липовецкий* М. Трикстер и “закрытое” общество // НЛО. 2009. № 100. С. 229
2 *Панов* А. Командор войны. С. 171
3 Там же. С. 170

“наплевательства”, “непочтительности” – одним словом, свободы. Последняя в трикстерской интерпретации оказывается одновременно священной и циничной»[1], – пишет М. Липовецкий. Именно на непочтительности и «пофигизме» и строятся отношения Сантьяги с иными персонажами. Он непочтителен даже к князю Нави, в частности, позволяет себе сидеть на его столе.

Как отмечает Д. Гаврилов, «в мифологии Трикстера всегда отчетливо прослеживается мотив ухода, и никогда – возвращения. Возвращение всегда связано с “наживанием кучи неприятностей”, а потому неприемлемо. Пространство Трикстера плоское, гомогенное и однородное, равное самому себе в каждой точке»[2]. Отметим, что в фэнтези герои-авантюристы, как и трикстеры, крайне редко остаются на месте. Чаще всего они путешествуют, а выполнение квеста для них лишь эпизод в странствиях. Завершение квеста становится поводом для дальнейшего перемещения.

В соответствии со своей мифологической ролью трикстера обрисован в романе А. Мартьянова «Звезда запада» Локи. Прежде всего, Локи выступает как проводник в иной мир, что является одной из функций трикстера. «Трикстер традиционно выступает посредником между мирами и социальными группами, способствует обмену между ними культурными ценностями и переводу информации из области непознанного (Мир Иной) в область познаваемого (Белый Свет). Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым»[3].

Характер бога в романе Мартьянова также отвечает его функции трикстера – он провокатор. В изображении автора фэнтези этот бог Асгарда постоянно ворчит, язвит и потешается над спутниками-людьми: «На самом же деле Локи оказался совсем неплохим попутчиком, и отец Целестин начал

1 *Липовецкий* М. Трикстер и “закрытое” общество // НЛО. 2009. № 100. С. 232
2 *Гаврилов* Д. Трикстер. М., 2006. С. 24
3 Там же. С. 40

подозревать, что его высокомерие и язвительность больше показные...»[1] При этом Локи побеждает в большинстве битв хитростью, стравливая двух врагов отряда.

Черты трикстера носит и Барнаба из романа В. Угрюмовой «Обратная сторона вечности». В образе Барнабы воплотилось само время, поэтому он играет с временными отрезками, но лишен памяти и не может выстроить хронологическую последовательность событий: «Я же говорил, – насупливается Барнаба, – что не знаю, о чем упоминать, о чем – нет. Кто его знает, что главное»[2].

4. Герой-мститель – еще один тип, достаточно популярный в западном фэнтези, менее – в русском. Центральной характеристикой подобного персонажа становится желание убить того, кто в свое время опозорил / истребил его род. Отчасти к героям-мстителям можно отнести и Гарри Поттера, мальчика-волшебника из книг Дж. Роулинг, поскольку он обречен на месть своему антагонисту Воландеморту.

Следует отметить определенную «подневольность» героев этого типа. События складываются так, что герой вынужден мстить, хотя по типу своего характера он может и не быть мстительным, он вынужден стать героем, хотя изначально не желает им быть. Примером может служить Волкодав из книг М. Семеновой. Завязкой сюжета становится желание последнего из рода Серых Псов отомстить за свою погибшую семью.

5. Герой-злодей – персонаж, сделанный главным героем книги, изначально расценивается как «отрицательный». Подобных героев достаточно мало, и чаще всего именно они подвержены эстетической и этической трансформации: зло начинает представляться как нечто прекрасное, манящее. В качестве примеров из русского фэнтези можно привести героев городского фэнтези про вампиров, например, «Киндрэт» А. Пехова, Е. Бычковой и Н. Турчаниновой.

---

1 *Мартьянов* А. Звезда запада. СПб., 2006. С. 274
2 *Угрюмова* В. Обратная сторона вечности. СПб.: Азбука, 1998. С. 180

В зарубежном фэнтези этот тип, отчасти смешанный с героем-мстителем и героем-поневоле, представлен в «Повелителе мечей» М. Муркока. Главный герой – вадаг Корум – последний представитель древних существ. Всех его родственников уничтожили злобные племена мабдены (аналог людей в мире Муркока). Жажда мести, служащая основным мотивом его действий, соотносит его с мстителями. В то же время сам герой становится «вечным воителем» поневоле, когда оказывается вовлеченным в игры богов. «Корум был **обречен на вечный бой** с Повелителями Мечей»[1], т. е. с местными богами. Но Корума можно отнести и к злодеям, так как у него нет четких нравственных ориентиров (например, он убивает своих друзей: «Ничего. Я убил своего друга, только и всего»[2]).

Выделенные нами типы героев были заявлены как протагонисты, однако, данная классификация справедлива и для персонажей второго ряда. Так, лорда Скиминока у А. Белянина, героя-поневоле, сопровождает квазиэпический герой по прозвищу Бульдозер, а также девушка Лия, несущая черты плута. В частности, с ней связан мотив переодевания девушки в юношу и наоборот.

В романе А. Пехова «Ловцы удачи» в центре находятся два персонажа – эльф Лас и орк Ог, оба они являются авантюристами.

Помимо главного героя в текстах фэнтези-произведений встречается достаточно разветвленная сеть разного рода помощников, часто совмещающих в себе функции дарителя и вредителя.

Одним из наиболее типичных помощников на пути героев становится **«мудрый старец»**. Этот тип популярного в фэнтези персонажа во многом совпадает с архетипом, выделенным К. Юнгом – этим сходством и обусловлен выбор названия для типажа.

К. Юнг подчеркивал, что «с одной стороны, старик являет собой знание, размышление, проницательность, мудрость, сообразительность и интуицию, а с

1 *Муркок* М. Повелители мечей. Л., 1991. С. 157
2 Там же. С. 128

другой стороны – такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь, что делает его “духовный” характер достаточно очевидным»[1].

Следует отметить, что в фэнтези репрезентации «мудрого старца» могут быть различными: он старик, или превосходит товарищей не возрастом, а мудростью. Вторая ситуация характерна для тех произведений, где в компании героев-авантюристов есть эльф, поскольку именно эти существа стары (при внешней молодости) и мудры.

В большинстве произведений старец – это маг. Его непременным атрибутом является белая борода и трубка. Одним из самых известных персонажей такого плана является Гандальф – герой трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец». Внешность старого волшебника описывается следующим образом: «На нем была высокая заостренная синяя шляпа, длинный серый плащ и серебристый шарф. У него была длинная белая борода и густые брови, на которые опускались поля шляпы»[2]. В дальнейшем читатель узнает, что у него крючковатый нос, властный характер, а также Гандальф – это любитель выкурить трубку. В отечественном продолжении «Властелина Колец» – «Кольце Тьмы» Ника Перумова – Гандальф продолжит выполнять свою функцию мудрого старца. Так, в цикле «Кольцо Тьмы» он будет являться хоббиту Фолко во снах.

В то же время в этой дилогии будет представлен и другой образец мудрого старца – воин. «В комнату осторожно вошел высокий седой человек, уже очень немолодой, но сухой, подтянутый; на загорелом лице под густыми седыми бровями выделялись ярко-голубые глаза»[3]. Рогволд – ловчий – будет выполнять для гнома и хоббита те же функции, что и Гандальф для «братства Кольца».

Однако мудрые старцы типичны не только для произведений, продолжающих эпопею Толкина. Так, в романе Г. Л. Олди «Сумерки мира» мудрым старцем, дающим советы молодым воинам, а также изучающим Бездну

1 *Юнг* К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. С. 303
2 *Толкин* Дж. Р. Р. Хранители : повесть. М., 1988. С. 56
3 *Перумов* Н. Эльфийский клинок. Эпопея «Кольцо Тьмы». Т. 1 СПб., 1993.С. 105

(Хаос) и передающим это знание в виде книги, станет пустотник Даймон. При описании этого персонажа достаточно часто будет повторяться, что он был стар: «Стар был Пустотник. Чудовищно стар»[1].

Примером эльфа, выступающего в роли мудрого старца, может быть лорд Вортон из романа Е. Петровой «Лейна». Темный эльф, называемый дроу, внешне выглядит юным, хотя у него есть правнуки: «Сощурив глаза, с интересом уставилась на прадедушку. По моему непредвзятому мнению, выглядел он едва ли ровесником Торрена [своего правнука и друга главной героини]... Внешне очень похож на правнуков, только глаза ярко-голубые, васильковые, а не зеленые»2.

Отметим, что этому типу героев свойственно появляться возле протагониста в самый необходимый для того момент. Функция советчика является основной для мудрого старца. Юнг отмечает, что «часто в сказках старец задает вопросы типа: кто? почему? откуда? куда? – для того, чтобы вызвать саморефлексию и мобилизовать моральные силы»[3]. При этом советы старца, на первый взгляд, достаточно просты, но именно в них герой и нуждается в момент появления волшебника.

Важно отметить, что мудрый старец не обладает идеальным характером. Он может быть вспыльчивым, резким, властным, однако при этом именно он будет побуждать героя действовать дальше. Чаще всего он стоит выше героя-человека.

Другой вид героя, помогающего протагонисту, – **«чудесный помощник».** Этот тип был также выделен В. Проппом. При этом в фэнтези главным качеством для этого типа персонажей является верность. Наличие собственно магических способностей оказывается вторичным.

В уже упоминавшемся романе «Сумерки мира» помощниками выступают животные – удав Зу и стая волков. Их функции наиболее близки к сказочным –

1 *Олди* Г. Л. Бездна голодных глаз. М., 2011. С. 273
2 *Петрова* Е. Лейна : фантастический роман. М., 2013. С. 425
3 *Юнг* К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. С. 301

они защищают хозяев, добывают пропитание.

Чаще всего в фэнтези образ чудесного помощника усложняется: для протагониста важна не столько его чудесность, сколько его личностные качества. Достаточно часто чудесный помощник путешествует вместе с протагонистом и способствует раскрытию его характера. Так, для лорда Скиминока из произведения А. Белянина оруженосец Бульдозер, Лия, ведьма Вероника оказываются помощниками. При этом, как уже отмечалось выше, и Лия, и Бульдозер могут быть отнесены к типажам квазиэпического героя и плута. Однако, в отличие от сказочных персонажей, им свойственно действовать самостоятельно, то есть с ними связаны второстепенные сюжетные линии. То же самое можно сказать о роли мечника Мрака Арея и помощника младшего стража Света Дафны для Мефодия Буслаева из романов Д. Емца. Несмотря на то, что эти персонажи также являются главными и сюжетообразующими, во многом они помогают протагонисту выполнить свой квест. В этом их основная функция.

В романе Марии Семеновой «Волкодав» «чудесными помощниками» окажутся спутники главного героя, которых он когда-то спас. Именно они в финале романа сохранят его жизнь: «... девушка и двое мужчин за что попало схватили тяжелого неподвижного Волкодава и со всех ног потащили в туман, и крылатый зверек, последний раз плюнув в обидчиков, умчался следом за людьми»[1].

В. Пропп в «Морфологии волшебной сказки» помимо чудесных помощников выделяет также **дарителей** и **вредителей**. Оба эти типа достаточно разнообразно представлены в фэнтези. Следует отметить, что дарителей и вредителей в пространстве одного фэнтези-произведения может быть много.

Функции дарителя в фэнтези не отличаются от сказочных: персонаж снабжает главного героя предметом, помогающим ему в будущем. Подарком

1 *Семенова* М. Волкодав : Роман. М., 2007. С. 572

может быть все, что угодно, начиная с плаща-невидимки и заканчивая новым телом или его частью. В романе М. Семеновой «Волкодав» бусина, подаренная девочкой главному герою, связывает их судьбы. Впоследствии девочка, подарившая бусину, спасет Волкодаву жизнь, увидев его в некой другой реальности: «Тогда она осторожно, чтобы не причинить боли, обняла пса за шею и прижалась, стараясь поделиться хотя бы теплом. Приникла губами к мохнатому уху и стала шептать, что на душу приходило. Она взахлеб рассказывала Богам о том, как это невозможно, чтобы пес умер. Она убеждала серого зверя, такого огромного и крепкого, еще чуть поднатужиться и задержаться здесь, под этим солнцем, на зеленой земле. С ней»[1].

Вредители более разнообразны, поскольку чаще всего связаны с антагонистом и силами зла. В западноевропейском фэнтези вредителями выступают часто обобщенные образы орков, гоблинов и т. д. В русском фэнтези вредитель, как правило, персонифицирован.

Основная функция вредителя – не допустить выполнения задания, возложенного на героя. Вредитель может проходить сквозь весь сюжет произведения, а может быть эпизодическим персонажем. В цикле книг о Мефодии Буслаеве Д. Емца главный вредитель – горбун Лигул. Он хочет стать повелителем Мрака, поэтому он не заинтересован в усилении могущества подростка Мефодия.

Фэнтези произведение невозможно без **антагониста**, который всегда выступает как Чужой по отношению к главному герою, но при этом он может восприниматься как прекрасный. В то же время именно антагонист, функции которого предельно ясны (противостоять герою), дает наибольшее разнообразие форм. Среди наиболее типичных следует выделять:

- **Обобщенные образы «Мирового Зла» – персонификация Хаоса**

К этому типу антагонистов можно отнести Бездну голодных глаз из одноименного цикла Олди, Круцифера в «Пятиборце» С. Антонова и

1 *Семенова* М. Волкодав. С. 491

А. Денисова, Антихриста-Мессию в «православном фэнтези» Ю. Вознесенской. Всех их объединяет одна общая особенность – это персонификации тьмы, ужаса и угроза существующему миру. Им подчиняются другие злые существа: демоны, вампиры, клоны.

Интересную попытку эстетического и этического переосмысления образа воплощения Хаоса предпринимают Н. Васильева и Н. Некрасова в «Черной книге Арды». Выше мы уже отмечали, что в этом тексте оппозиция Космос – Хаос инверсирована: Мелькор и Саурон (персонификации Зла в романах Дж. Р. Р. Толкина) представлены как непонятые творцы. Следует отметить, что обобщенные образы Хаоса не характерны для русскоязычного фэнтези.

- **«Локальное зло» – образы злодеев**

Персонаж, противопоставленный протагонисту, вредящий ему, испытывающий к нему личную неприязнь. Как правило, протагонист стремится уничтожить антагониста. В западноевропейском фэнтези подобный типаж героя всегда тяготеет к укрупнению и превращению в Мировое зло. Так, Воландеморт несет угрозу не только для магической Британии, но и для всего мира. При этом темный маг, созданный Дж. Роулинг, стремится уничтожить Гарри Поттера «из личной неприязни». Аналогично ведет себя и Белая колдунья из романа К. Льюиса «Лев, Колдунья и волшебный шкаф», а также ангел Мегатрон из трилогии Ф. Пулмана «Темные начала».

В русском фэнтези чаще всего выводятся именно «локальные» враги героя: маг Арцивус, стремящийся к власти в романе А. Пехова «Хроники Сиалы»; маг Наор, играющий жизнями людей в романе К. Измайловой «Случай из практики»; Кощей Бессмертный из «Тайного сыска царя Гороха» А. Белянина.

В качестве примера «локального» антагониста можно рассмотреть Наора – противника Флоссии Нарен, судебного мага из романов К. Измайловой «Случай из практики» и «Случай из практики. Возвращение». Наор – «заигравшийся

маг»[1]. Он пытается управлять людьми и провоцирует главную героиню расследовать последствия своего влияния: «Но вы спрашиваете о другом: зачем мне глобальные конфликты, так? Я отвечу вам: я провоцирую их просто потому, что могу это сделать. Знаете, что это за ощущение? Ты касаешься крохотной песчинки, а в итоге рассыпается целая гора! – глаза Наора засверкали. – И найти эту песчинку, найти ту малость, что может сдвинуть события с мертвой точки – вот вызов для меня! Мне, право, всё равно, какая династия будет править завтра, но знать – и быть способным! – уничтожить ее одним движением руки… Это главное, госпожа Нарен. Это соблазн куда сильнее власти над миром…»[2].

Героиня ненавидит Наора – он угрожает ей и ее возлюбленному, кроме того, он уничтожил ее семью. Сам антагонист также решает уничтожить Флоссию. Магический поединок героини и антигероя завершается гибелью последнего. «От Наора не осталось, кажется, даже пепла, а если что и осталось, с новой силой хлынувший ливень мгновенно смыл это с камней, спрятал в расщелинах, залепил мокрым песком…»[3].

В русскоязычных текстах, особенно последнего десятилетия, наблюдается тенденция к отказу от образа антагониста – герои преодолевают себя или вредителей, но не врага. Так, ряд текстов представляет внутреннюю борьбу героев с самими собой без явно выраженного врага. В частности, в романе «Vita Nostra» М. и С. Дяченко девочка Саша Самохина не имеет антагонистов, она трансформирует сама себя. Другой пример – «Цифровой» этих же авторов. В нем главный герой – подросток Арсен, сталкивается с Цифровым и, в конце концов, погибает. При этом Цифровой, под именем Максим, не является собственно антагонистом, поскольку борьбы между ним и Арсеном нет. Есть сотрудничество до тех пор, пока подросток не пытается нарушить запрет.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что персонажи фэнтези по

1 *Измайлова* К. Случай из практики. Возвращение // URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/1011442/0/Kira_Izmaylova_-_Sluchay_iz_praktiki_2.html
2 Там же.
3 Там же.

своим функциям почти полностью совпадают с персонажами сказок. При этом один персонаж романа может совмещать в себе несколько сказочных функций.

В. Пропп отмечает, что «в сказке один персонаж легко заменяется другим»[1], но в фэнтези персонажи не всегда могут заменять друг друга в сюжете, поскольку за каждым из разобранных типов закреплены определенные характеристики и сюжетные схемы, в этом проявляется связь фэнтези с романной структурой. Исследуемые тексты совмещают в себе эти жанры, и подвергают трансформации, что особенно заметно при анализе функционирования персонажей.

Не характерно для сказочных героев и варьирование этических и эстетических оценок. Между тем, в фэнтези мы отметили тенденцию к переоценке добрых и злых персонажей. Можно говорить о том, что авторы фэнтези стремятся отойти от определенности оценок, заданных сказкой, к нравственному релятивизму персонажа, характерных для романа.

2.2. Нечеловеческие персонажи в русском фэнтези в контексте западной традиции

Фэнтези – проект мультикультурный. В этих романах действуют нечеловеческие персонажи – эльфы, гномы, тролли и т.д. – носители разных культур. Наличие не-человеческих персонажей – одна из констант жанра. Соответственно, для фэнтези, как западноевропейского, так и русскоязычного, актуальной становится проблема разграничения «своих» и «чужих»: человека и нелюдей. Ю. Степанов отмечал, что «это противопоставление в разных видах пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения»[2]. Его мысль подтверждает Е. Сенявская, подчеркивая, что «проблема “свой-чужой”, “мы и они” относится к сфере массового сознания и является универсальной

1 *Пропп* В. Я. Морфология волшебной сказки. С. 96
2 *Степанов* Ю. Константы: Словарь русской культуры : Опыт исследования. М., 1997. С. 472

для социальной психологии и культуры»[1]. В Зусман предлагает термин «свое-чужое» как обозначение одноименного концепта. Исследователь пишет: «*Свое* и *чужое* — один из центральных концептов культуры. Следовало бы точнее определять его как “свое-чужое”, по примеру “времени-пространства” (“хронотопа”) М. Бахтина. Эти концепты носят универсальный характер, поскольку они присущи художественному творчеству, научному и бытовому мышлению. Как уже отмечалось, в основе всякого сравнения и сопоставления лежат механизмы тождества и различения *своего* и *чужого*»[2]. Механизмы определения «своих» и «чужих» изменяются в пределах каждой эпохи, что находит отражение и в литературе. «Бинарную оппозицию “свой – чужой” можно выделить практически в любую эпоху в любой стране. В основе ее – универсальная для человечества эгоцентрическая позиция познающего субъекта»[3].

Между тем, только оппозиция свой-чужой позволяет строить диалог, в том числе культуры. «Любая деятельность человека как homo sapiens'a связана с классификационными моделями пространства, его делением на “свое” и “чужое” и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений»[4]. При этом, как отмечает Ю. Лотман, итогом культурного диалога становится принятие «чужого» и одновременное нарастающее неприятие его[5].

Образ «чужого» и его культура практически всегда мифологизируется и стереотипизируется. Е. Сенявская подчеркивает, что понятие «своего» «есть точка отсчета для восприятия чужого, “матрица” для сопоставления, мерило и критерий для оценки»[6]. В то же время, Н. Осмонова пишет: «Идентификация

1 *Сенявская* Е. С. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М., 2006. С. 20
2 *Зусман* В. Концепт в системе гуманитарного знания. Вопросы литературы. 2003. №2. С. 14
3 *Квакин* А.В.Архетип, ментальность и оппозиция «свой - чужой» в контексте истории// URL:akvakin.narod.ru/Documents/mif.pdf
4 *Лотман* Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. С. 142
5 Там же. С. 123
6 *Сенявская* Е. С. Противники России в войнах XX века... М., 2006. С. 11

происходит в сравнении, в отталкивании от “других” или “чужих”, в выработке общих стереотипов восприятия, причем именно миф становится основой для интерпретации происходящих социальных событий»[1].

Приведенные выше механизмы различения «своих» и «чужих» иллюстрируют два подхода, характерных для западноевропейского и русского фэнтези. В отечественном фэнтези все нечеловеческие персонажи оцениваются с позиции героя-человека. Таким образом, «своим» становится представление о человеке, отталкиваясь от которого, развиваются образы иных существ. В то же время в западном фэнтези человеческие персонажи определяются через их сравнение с иными существами.

Отметим, что все существа в жанре фэнтези являются чужими друг для друга, но основания подобного разделения различны, например, люди чужды эльфам, гномам, хоббитам и другим народам, но при этом все перечисленные существа руководствуются в своих действиях сходными морально-нравственными установками и противопоставлены врагам, порождениям Тьмы. Важно отметить, что психология нечеловеческих персонажей, выступающих в функции Чужого, остается антропоморфной. Как справедливо отмечает М. Амусин, говоря о «Дозорах» С. Лукьяненко, «в выдуманном им сообществе “иных” все точь-в-точь как у людей: служба, карьера, иерархия, договоры, дисциплина и ее нарушения, верность, предательство»[2]. Данный тезис можно распространить на весь жанр.

Мультикультурализм, по мнению исследователей, – это отличительная черта фэнтези, выполняющая в числе прочего и социализирующие функции. Л. Фишман отмечает, что «мультикультурализм – необходимый фон фэнтезийного произведения»[3]. На столкновении различных существ и культур строится сюжет.

---

1 *Осмонова* Н. И. Культурные основания мифа как фактора национальной идентификации // Кантовские чтения в Кыргизско-Российском Славянском университете.– Бишкек, 2004. С.160

2 *Амусин* М. Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков // Вопросы литературы, 2009, № 3. С. 30

3 *Фишман* Л. Профессор был не прав! // Дружба Народов. 2007. №5. С. 213

Исследователи проблемы восприятия массовым сознанием Чужого отмечают, что крайней степенью неприятия «чужих» является «образ врага». Враг всегда «космичен, а возможности воображаемого врага почти беспредельны»[1]. При этом исследователи подчеркивают, что враг всегда лишен «человеческих черт, человеческого лица. Поэтому «“абсолютный враг” практически безличен, хотя может и персонализироваться»»[2].

Данный тезис справедлив и для фэнтези-текстов. Враги людей в произведениях рассматриваемого жанра всегда нелюди. При этом авторы подчеркивают их нечеловеческий облик. Чаще всего маркером принадлежности к злу, Хаосу, становится физическое уродство. Так, орки, созданные фантазией Дж. Р. Р. Толкина, стали традиционными персонажами фэнтези. В романах английского писателя они умеют только разрушать и убивать: «Неймется им, лишь бы нагадить, вытоптать, выломать, вырубить, даже в стороне от своего пути»[3]. Исследователь творчества Толкина Т. Шиппи отмечает, что для орков характерны те же нормы нравственности и добродетели, что и для читателей: «орки имеют представление о добродетели, и их основные моральные принципы почти не отличаются от наших. Но коль скоро это так, создается впечатление, что вся эта мораль совершенно не влияет на их реальное поведение»[4].

В отечественном фэнтези орки становятся добрее (например, в романах Н. Перумова), но их агрессивность сохраняется, как и непривлекательный, нечеловеческий вид: «Зеленоватая грубая кожа досталась оркам от их дальних родственников – гоблинов; правда, у орков она была куда светлее. Черты лица были весьма схожи с человеческими, если б не пара острых клыков, торчащих из-под верхней губы. Волосы на голове орки брили, оставляя лишь один густой и длинный не то чуб, не то хвост, перевязанный какими-то шнурками и

1 *Дукельский* В. Ю. Скажи мне, кто твой враг // URL: http://www.cpolicy.ru/projects/c_society/109.html
2 *Гасанов* И. Б. Национальные стереотипы и «образ врага» // URL: tolerantnost.files.wordpress.com/2012/12/nac-stereotipy.pdf
3 *Толкин* Дж. Р. Р. Две твердыни. М., 1990. С. 17
4 *Шиппи* Т. А. Орки, призраки, нежить: толкиновские образы зла // URL: http://dragons-nest.ru/def/jrrt_orcs.php

переброшенный на спину. Щёки орка покрывала сложная татуировка...»[1].

Главный злодей, повелитель армий Хаоса в фэнтези, в соответствии с архетипом врага, часто безлик или уродлив. Так, Западная Тьма, одна из главных угроз Эвиала в цикле романов Н. Перумова «Летописи Разлома» принципиально безлика и бездеятельна: «…на западе свила гнездо Тьма – но она была бездеятельна, как и положено Тьме, ведь рано или поздно всё и так вернется в её лоно»[2].

В рамках фэнтези можно выделить локальное и глобальное противостояние «своих» и «чужих». Последнее накладывается на противостояние Космоса и Хаоса и чаще всего лежит в основе эпического фэнтези. Все нечеловеческие персонажи разделяются на два «лагеря». Следует отметить, что люди при таком делении оказываются в роли медиаторов, т. к. они могут примкнуть как к полюсу Добра, так и к полюсу Зла. При этом враждующим сторонам даются этические оценки, что провоцирует читателя вместе с героем «выбирать» одну из сторон.

Важно отметить, что оппозиция «свой – чужой» в фэнтези закреплена географически в противопоставлении востока и запада, территорий Хаоса и Космоса. Оппозиция «свой – чужой», поддержанная хронотопом как с точки зрения организации мира, так и с точки зрения сюжетного развития, становится основной движущей силой в развитии фабулы в фэнтези-произведениях.

К локальному типу вражды «своих» и «чужих» относится противостояние различных народов. Например, традиционно враждующей парой являются эльфы и орки: «Орки в разговоре друг с другом называли меня исключительно “этот”, показывая тем самым, что эльф для них нечто вроде мебели или другого неодушевленного предмета»[3], – описывает один из эльфов свой визит к оркам.

В русскоязычном фэнтези, однако, есть примеры дружбы эльфа с орком. А также указание на их близкое родство. Например, в авторской мифологии

1 *Перумов* Н. Рождение Мага : Цикл «Хранитель мечей». Книга 1. М., 2000. С. 267
2 Там же. С. 140
3 *Пехов* А. Ловцы удачи: фантастический роман. М., 2012. С. 207

А. Пехова эльфы некрасивы. От орков они отличаются только формой оружия и прической. Эльфы волосы распускают, а орки носят забранными. «Эльфы похожи на людей, если не считать их смуглой кожи, желтых глаз, черных губ и пепельно-серых волос. А уж торчащие из-под нижней губы клыки…»[1].

Отметим, что в приведенных примерах представители и эльфов, и орков рассматривают своего оппонента как чужого, что и является причиной для вражды. Амбивалентными являются отношения людей и эльфов в фэнтези.

Следует отметить, что западноевропейское фэнтези, особенно подражающее романам Дж. Р. Р. Толкина, часто в центр ставит не человека, а «чужого». В частности, можно говорить об эльфоцентричности фэнтези толкиновской традиции[2]. В русскоязычных текстах, напротив, в центре повествования всегда оказывается человек, а текст приобретает антропоцентрическое измерение. И. Головачева отмечает, что образы нелюдей в фантастических текстах создаются с целью обновить «антропологическую систему координат»[3].

Рассмотрим трансформацию образа эльфа в отечественной фэнтези-традиции в сопоставлении с западноевропейской как один из способов обновления антропологической системы координат.

Эльфы – одни из самых распространенных персонажей мира фэнтези. Почти каждое произведение, относимое к данному жанру, прямо или косвенно повествует о судьбе этого народа. В западном фэнтези можно выделить две традиции изображения этого типа персонажей: с одной стороны – великие, прекрасные и отважные рыцари (например, в произведениях Дж. Р. Р. Толкина «Сильмариллион» и «Властелин Колец», А. Сапковского «Ведьмак»); с другой – веселые, шаловливые, игривые и жестокие (в «Хоббит, или Туда и обратно» Дж. Р. Р. Толкина, в текстах Т. Пратчетта). На русской почве образ эльфов не

1 *Пехов* А. Ю. Хроники Сиалы. М., 2012.С. 39

2 *Тихомирова* Е.Альтернативная мифология для Англии, или Квест Профессора Толкина // URL: http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/tihomir.shtml

3 *Головачева* И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе // Неприкосновенный запас, 2012, №6 // URL: http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html

получил столь широкого распространения, как в западных произведениях, хотя в отечественном фэнтези присутствуют оба вышеназванных типа.

Основателем традиции изображать эльфов бессмертными является Дж. Р. Р. Толкин. В его романах смерть изначально была «Даром Свободы» Эру, Творца, людям. «Одним из этих Даров Свободы является то, что люди лишь малое время живут живой жизнью, и не привязаны к Миру, а после смерти уходят – куда, эльфам неведомо. Эльфы же остаются до конца дней, и потому их любовь к Земле и всему миру более ясна и горька – и с годами все горше. Ибо эльфы не умирают, пока жив мир, если не убиты или не истомлены скорбью (а они подвержены этим мнимым смертям)»[1]. При дальнейшем развитии образа эльфов в фэнтези-произведениях их бессмертие превратилось в столь же необходимый атрибут, как лук и стрелы.

Отметим, что уже в «Сильмариллионе» Толкина задается онтологическое противопоставление между людьми и эльфами. Перворожденные лишены окончательной смерти, в отличие от людей. Данный факт в рамках произведения не осмысляется в ценностных категориях, однако, определяет поведение персонажей.

Исследователи сходятся во мнении в том, что слово «эльф» и сам образ прекрасного бессмертного рыцаря стали популярными после публикации Толкином его произведений.

Исследователь творчества Толкина Т. Шиппи уделяет особое внимание тому, что хотя эльфы – создания уникальные, объединяющие в себе черты различных мифологических существ (альвов, эльфов и девов), они в то же время не теряют своей мифологической сути[2]. Так исследователь отмечает, что эльфы Толкина не утрачивают амбивалентности восприятия, характерной для англосаксонских текстов. Автор сохраняет и уважение, и страх, внушаемые эльфами.

---

1 *Толкин* Дж. Р. Р. Сильмариллион. Статьи и письма. СПб., 2005. С. 37

2 *Shippey*, T. A. Light-elves, Dark-elves, and Others: Tolkien's Elvish Problem // Tolkien Studies, Volume 1, West Virginia University Press, 2004, pp. 1 – 14.

В дальнейшем образ эльфов в фэнтези несколько упростился за счет типизации. В западноевропейском фэнтези сложился своеобразный канон описания эльфов – как женщин, так и мужчин, который был заимствован и отечественными авторами. Достаточно точно канон описания эльфа формулирует Д. Вайн Джонс в своем «The Tough Guide to Fantasyland»: «Эльфы выше и стройнее любого человека и необычайно красивы. Большинство из них выглядят молодыми.... Большинство из них обладают длинными, пепельными волосами и огромными синими или зелеными глазами»[1]. Также можно отметить, что достаточно часто описывается оружие, которым обладают эльфы: «Первый явно был эльфом – острые уши, изящные брови вразлет, стройное, но очень гибкое и сильное тело… За плечами у эльфа был большой лук и колчан со стрелами… с пояса свисал меч»[2].

Отметим, что сам Толкин ограничивался при описании эльфов цветом волос и глаз своих героев. «Был он [Феанор] высок, прекрасен лицом и властен; взгляд пронзительно ясен, волосы – чернее воронова крыла»[3]; «был он [Маэглин] высок, черноволос, с белой кожей и глазами темными…»[4]. Однако подобные описания героев встречаются крайне редко. В рассказе о герое довлеет принадлежность его к определенному роду, его умения и цели. Следует отметить, что при описании эльфов преобладают цвета: черный, серый, серебряный, белый, зеленый, золотой. Они являются ключевыми в создании образа.

Следует отметить еще одну тенденцию, связанную с эльфами: в произведениях фэнтези чаще всего действуют эльфы из благородных и знатных родов. Именно они описываются в соответствии с приведенным выше стереотипом.

Западноевропейскую традицию описания эльфийских королей перенимает

1 Jones D. W. The Tough Guide to Fantasyland // Penguin Group (USA) INC., 2006. p. 61 Перевод мой – Т.Х.
2 *Паолини* К. Эрагон. М., 2006. С. 7
3 *Толкин* Дж. Р. Р. Сильмариллион. Статьи и письма. С. 63
4 Там же, С. 146

и отечественное фэнтези. Так, в цикле Н. Перумова «Хранитель мечей» королева Вечного леса выглядит двадцатилетней девушкой. «Время не властно над Перворожденными... Вейде носила в волосах – сами они были цвета молодой майской листвы – сверкающий алмазный венок. Со стороны казалось, что камни ничем не скреплены и их поддерживает вместе какая-то магическая сила. Тонкие пальцы эльфийки покрывал странный узор, слегка похожий на татуировку – сложная вязь темно-зеленых волосяных линий. Большие, миндалевидные глаза, обычные для расы Перворожденных…»[1]. Отметим, что Перумов достаточно подробно описывает внешность эльфийки. Западные авторы, в частности, Толкин более лаконичны: «прекрасна, высока и сильна… была бледна, хоть и с темными волосами, и одевалась всегда в белое с серебром»[2]; «Сестра их… считалась прекраснейшей из всего рода… волосы ее сияли золотом…»[3].

Если говорить о том, какую роль благородные эльфы играют в расстановке сил Космоса и Хаоса, то следует подчеркнуть, что в авторской мифологии им всегда отводится место хранителей порядка и постоянства. Эльфы являются памятью мира – хранят воспоминания о космизации Хаоса, а иногда даже принимают в ней участие (например, в мире Толкина). Важно отметить, что в некоторых текстах эльфы могут считаться культурными героями, обучающими людей различным навыкам и умениям. Не случайно мотив эльфийских артефактов и амулетов чрезвычайно распространен в фэнтези-текстах. Нередко вещи, созданные эльфами, подчиняются только им. «Это лук из эльфийской ивы, одного из священных деревьев эльфов. Они подчиняются только эльфам и тем, кто имеет в себе примесь эльфийской крови»[4].

Основными союзниками эльфов в фэнтези являются люди. Остановимся несколько подробнее на взаимоотношениях эльфов и людей. Отметим, что

1 *Перумов* Н. Странствия мага. Т. 2: Цикл «Хранитель Мечей». Книга 2. М., 2001. С. 92
2 *Толкин* Дж. Р. Р. Сильмариллион. Статьи и письма. С. 59
3 Там же
4 *Петрова* Е. Лейна : Фантастический роман. М., 2013. С. 17

эльфы единственные существа в фэнтези, похожие на людей внешне.

Западноевропейское фэнтези наследует мотив любви божественной девы к смертному мужчине, характерный для скандинавского и германского эпоса, а также для ирландских легенд. Эльфийская дева, чаще всего высокого рода, влюбляется в смертного мужчину и разделяет его судьбу. Примерами такой любви оказываются Берен и Лютиен из «Сильмариллиона» Дж. Р. Р. Толкина, Арагорн и Арвен из «Властелина колец». Отечественное фэнтези также заимствовало и трансформировало этот североевропейский мотив.

В юмористическом фэнтези М. Успенского «Белый хрен в конопляном поле» крестьянский юноша Стремглав, который в последствии станет королем, женится на эльфийке Алатиэль. Любовь героев нельзя назвать идеальной – они расстаются после рождения тройняшек – однако умирают король и королева в один день. «И Алатиэль это поняла, и достала трехгранный кинжал, и последовала за своим супругом, как и должно поступать эльфийской королеве»[1].

Обратная ситуация – любовь эльфийского принца Триона к смертной Лейне представлена в одноименном романе Е. Петровой. В этом произведении девушка не соглашается стать любовницей эльфийского принца, хотя тот готов даже жениться на ней.

Данная коллизия не характерна для фэнтези-романов в целом. Однако Е. Петрова не до конца нарушает традицию: ее героиня любит принца, но отказывается быть с ним в силу скверности своего характера. «Мне жаль, что все так случилось, Трион. Наверное, будь ты человеком или простым дроу, все сложилось бы иначе. Но я не смогу быть с тем, для кого политические игры всегда на первом месте… даже в любви»[2], – поясняет свое решение героиня.

Важно отметить, что в русскоязычном фэнтези люди размышляют над своей непохожестью на эльфов: «Беловолосый “юноша” обернулся,

1 *Успенский* М. Белый хрен в конопляном поле : фантаст. роман. М., 2002. С. 371
2 *Петрова* Е. Лейна. М., 2013. С. 464

рассматривая меня древними, мудрыми глазами. Из васильковых озер на меня глянуло даже не Время – Безвременье… На мгновение стало страшно – пришло понимание того, насколько мы все-таки разные»[1].

Также типичен как для русского, так и для западного фэнтези мотив заключения союза между людьми и эльфами против общего врага. Большинство произведений жанра фэнтези затрагивают тему войны, поэтому союзничество или вассальные отношения между эльфами и людьми вполне типичны. В отечественном фэнтези также есть ситуации, когда эльфы поступают в услужение к людям: «Некоторые, сломив эльфийскую спесь и спрятав под длинными волосами остроконечные уши, нанимались к богатым господам в лесничие, и брали их туда охотно и без огласки, потому что нет надежнее лесного стража, чем эльф, знающий язык зверей и беспощадный к тем, кто осмеливается охотиться или рубить лес на хозяйских землях. Развешивая на дубах пойманных и замученных браконьеров и порубщиков, эльфы мстили, как уж могли, своим гонителям из рода человеческого»[2].

Третьим типом отношений между людьми и эльфами, характерным в первую очередь для западноевропейского фэнтези, является неприятие ими друг друга или презрение. Так, Король Тингол (владыка одного из эльфийских королевств) в «Сильмариллионе» Дж. Р. Р. Толкина отгораживается от всех, но преимущественно от смертных, волшебной завесой; во многих произведениях эльфы уходят в волшебную страну, куда запрещен доступ людям. Но своего апогея противостояние эльфов и людей достигает в первой книге из цикла «Ведьмак» у А. Сапковского. Эльфийка явно презрительно обращается к главному герою: «Ну-ка скажи что-нибудь, человекообразное, – прошипела она. – Посмотрим, куда годится твоя привыкшая лаять глотка»[3]; «вольные эльфы с Синих Гор не поддерживали контактов не только с самими людьми, но

1 *Петрова* Е. Лейна. С. 444
2 *Успенский* М. Белый хрен в конопляном поле. М., 2002. С. 69
3 *Сапковский* А. Последнее желание. Меч предназначения. М., 2004. С. 354

даже с живущими рядом с ними соплеменниками»[1]. Презрение к людям в данном произведении коррелирует с нежеланием жить и взаимодействовать с ними. Но, отказываясь от контактов с людьми, эльфы тем самым обрекают себя на вымирание.

Аналогичная ситуация представлена и в романе М. Успенского «Белый хрен в конопляном поле». Героиня Алатиэль предает людей. Влюбленный в нее герой объясняет ситуацию следующим образом: «Потому что она эльфийская принцесса, – невозмутимо ответил Стремглав. – И она мстит – не вам, не мне, а всему роду человеческому. Ведь она предала и Чизбург»[2].

И для западноевропейского, и для отечественного фэнтези общим местом является описание исхода эльфов. Эльфы покидают мир на кораблях. «Хотя, конечно, не все эльфы в свое время сумели уплыть на Закат, в свое вечное изгнание, не выдержав многовекового состязания с людьми Агенориды, которые хоть и жили недолго, зато плодились будь здоров. Не всем хватило места на огромных черных кораблях под синими парусами. Не все успели достичь Гранитной Гавани вовремя. А опоздавших не ждали, поскольку эльфы не люди и понимают все не как люди»[3].

Противостоит традиционному образу благородных эльфов манера изображать этих существ как веселых, но жестоких и бездушных, что достаточно близко к описаниям фейри в британском фольклоре.

Наиболее близкий к фольклорным источникам образ эльфов создал английский автор интеллектуального юмористического фэнтези Т. Пратчет в своей книге «Дамы и Господа». Эльфы жестоки и капризны, но «эльфы – красивы. У них есть… *стиль*. Красота. Грациозность. А это очень важно...»[4]. «Никто не сказал, что эльфы *хорошие*. Потому что на самом деле они *плохие*»[5]. Отличительной особенностью эльфов в книгах Т. Пратчета является их

1 *Сапковский* А. Последнее желание. Меч предназначения. С. 355
2 *Успенский* М. Белый хрен в конопляном поле. С. 121
3 Там же. С. 68
4 *Пратчет* Т. Дамы и Господа : фантастический роман. М., 2006. С. 192
5 Там же. С. 198

жестокость. «Они смеются над жестокостью, не понимают, что такое пощада. Не понимают, что у других, кроме них самих, могут быть чувства…»[1].

Образ, созданный Т. Пратчетом, выделяется из традиционного изображения эльфов в фэнтези, идущего еще от книг Дж. Р. Р. Толкина. Однако именно его эльфы наиболее близки к своим предкам Тильви Тэг (британские фейри). Отметим, что Пратчет не только нарушает традицию изображения эльфов в фэнтези, но и изменяет их оценку. Эльфы в «Дамах и господах» – носители хаотического начала, им доставляет удовольствие калечить людей и разрушать вещи.

Другой, далеко отстоящий от первоначального (как фольклорно-мифологического, так и фэнтезийного канона), вариант судьбы эльфов мы увидим в русском юмористическом фэнтези. В произведениях подобного рода именно эльфы создают атмосферу разгульной, часто развратной жизни. В последнее время в русскоязычном фэнтези намечается тенденция к изменению сексуальной ориентации эльфов. Сюжет взаимной/невзаимной любви юноши эльфа к другому юноше чрезвычайно популярен и часто служит для создания комического эффекта. Примером такой интерпретации образа может служить цикл романов Оксаны Панкеевой: «Люблю я его, – тоскливо вздохнул эльф и опять уставился на окна. – Не потому, что мне просто хочется мужчину, а потому, что он самый... самый-самый. Прекрасный, сильный, благородный... лучше всех. Я не встречал еще человека столь чистой души... да что я тебе рассказываю, ты ведь сама влюблялась, и знаешь, что любовь – это нечто большее, чем просто половое влечение»[2].

Шутки о нетрадиционных увлечениях эльфов содержатся и в других текстах юмористического фэнтези, например, в уже упоминавшейся «Лейне» Е. Петровой.

Можно отметить, что отечественное фэнтези, в первую очередь

1 *Пратчет* Т. Дамы и Господа. С. 191
2 *Панкеева* О. Люди и призраки. М., 2005. С. 256

юмористическое, отказывается от иерархического построения общества. Для западной традиции характерна четкая иерархия «своих» и «чужих»: эльфы, гномы и люди, слуги Тьмы. В русских текстах подобного строгого деления нет. Отказ от иерархического строения является следствием игровой эстетики русского фэнтези. Отечественные авторы ломают иерархию, выводя на первый план человека, против которого бессильны все «чужие».

Говоря о трансформации образа эльфа в отечественном фэнтези, мы констатируем, что наблюдается преемственность в изображении высоких, благородных эльфов. Русскоязычные тексты сохраняют мотивы, связанные с образами этих существ – любовь к смертному, уход на запад. Эльфы, как и в западных текстах, являются носителями Космоса.

В то же время персонажи отечественного фэнтези постоянно подчеркивают разность между эльфами и людьми. В «Ловцах удачи» А. Пехова эльф отмечает: «Люди считают, что эльфы не убивают друг друга, однако они глубоко заблуждаются. Мы только этим и занимаемся в бесконечных стычках и конфликтах между семьями высоких родов. По сути дела, в своей глупой кровожадности некоторые из нас ничуть не лучше орков»[1]. При этом оказывается, что жизнь людей свободнее, чем у эльфов: «Я очень хотел вернуться назад, в Эллатейру, в просторные леса, которые полны ветра и солнца, но мой дядя лишь улыбнулся и сказал, что среди людей гораздо просторнее, чем у нас на родине»[2].

Вопрос о свободе людей и эльфов был поднят еще в романах Дж. Р. Р. Толкина. Однако, как мы уже отмечали, в его интерпретации понимание свободы лишено ценностного аспекта. У А. Пехова же свобода людей ставится выше эльфийского уклада.

Западные тексты лишены рефлексии о различии людей и эльфов. Можно говорить о том, что мир западноевропейских фэнтези-текстов в большей

1 *Пехов* А. Ловцы удачи. М., 2012. С. 8 – 9
2 Там же. С. 18

степени «эльфоцентричен». В то же время мир отечественных фэнтези-текстов строится вокруг человека. Именно герой-человек, а не Перворожденный, становится мерой всех вещей. Справедливым для русскоязычного фэнтези представляется замечание И. Головачевой, что «подлинная тема любого фантастического произведения – именно человек или то, что имеет столь непосредственное к нему отношение, что определяет его жизнь и мышление»[1].

В русском фэнтези даже у героев-нелюдей важными становятся именно человеческие качества. Показательным для иллюстрации данного тезиса является сцена из романа Г. Л. Олди «Сумерки мира». Группа персонажей – девятикратно рождающийся, оборотень, бессмертный и Большая Тварь готовятся идти в поход против варков (аналог вампиров). При этом каждый из персонажей прежде всего характеризует себя как человека.

«Я, Марцелл, бес, Отшельник, *я – человек*! – приду!..

– *Я, человек*, приду... – грозным эхом отозвался Даймон, Пустотник, Меченый Зверем.

– *Я, человек*, приду!.. – прорычал Солли из Шайнхольма, Изменчивый, Перевертыш.

– *Я, человек*, приду!.. – словно давая клятву, повторил Сигурд Ярроу, Скользящий в сумерках, Девятикратный»[2].

В данном случае противопоставление человек – варк оказывается равносильно противопоставлению жизни и смерти: «Жизнью своей оплатили вы, ушедшие и вернувшиеся, новое могущество, потому что живые не должны уходить – и возвращаться»[3].

В последние годы увеличилось количество статей, в которых обсуждается «монструозный дискурс» современной фантастики, при котором «радикальное противопоставление своего и чужого исчезает»[4].

---

1 *Головачева* И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе // URL: http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html

2 *Олди* Г. Л. Бездна голодных глаз. М., 2011. С. 307

3 Там же, С. 300

4 *Головачева* И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе // URL:

Нам кажется возможным говорить о том, что монструозный, а точнее нечеловеческий, дискурс характерен для западноевропейских текстов. В то же время в отечественном фэнтези сохраняется преемственность с советской научной фантастикой, ставившей, в первую очередь, вопрос о человеке.

Теоретик научной фантастики А. Бритиков писал: «Реализм подразумевает типические характеры в типических обстоятельствах. Фантаст, рисуя, например, человека будущего, не может, как реалист, черпать свои представления непосредственно из жизни. И психологию человека, и сами обстоятельства, ее определяющие, он домысливает по цепи предположений. И если он не хочет оторваться от исходной действительности, он должен заведомо ограничить себя в детализации обстоятельств, в индивидуализации человека. Поэтому герой научно-фантастического романа неизбежно беднее индивидуально-особенным. Жизненность его образа не столько в гармонии обобщенного и индивидуализированного, сколько в достоверности экстраполяции типического, т. е. продлении в будущее идеала»[1]. В то же время автор настойчиво подчеркивает, что фантастику интересует именно человек, даже когда речь идет о роботах.

Нам кажется возможным говорить о том, что современное русское фэнтези в вопросах изображения человека ближе к советской фантастике, нежели к западными образцам жанра. В центре фэнтези оказывается типический герой – обыватель, который посредством приключений и взаимодействия с «чужими» превращается в новую личность. При этом герой не сливается с Чужим, а изменяется внутренне, сохраняя в себе человеческие качества.

---

http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html

1 *Бритиков А. Ф.* Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Кн.2 // URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRITIKOV_Anatoliy_Fedorovich/_Britikov_A.F..html#005.

Глава 3. Векторы развития фэнтези: движение к метажанру

Проведенный в первых двух главах анализ русского фэнтези в его отношении к западноевропейской традиции позволяет выделить основные конститутивные черты этого жанра в его отечественном «изводе».

- Воспроизведение повествованием мифа о борьбе Хаоса и Космоса.

Новый миф может разворачиваться как в пространстве целого мира, так и в отдельной человеческой душе. Важным является то, что в результате «проживания» этого мифа герой проходит через трансформацию, превращающую его в иное, высшее существо.

- Наличие постоянных версий героев, частично или полностью совпадающих со сказочными персонажами.

Помимо главного героя, претерпевающего трансформацию, в пространстве фэнтези существуют персонажи, выполняющие функции помощников или вредителей. Часто они путешествуют вместе с главным героем. Также в произведениях этого жанра можно выделить определенный набор нечеловеческих персонажей, воспринимаемых героем-человеком как Чужих – с ними у него выстраиваются дружеские или враждебные отношения. В отечественном фэнтези встраиваемые отношения человек-нелюдь меняются. В частности, отечественные авторы трансформируют восприятие популярных в фэнтези эльфов путем постоянного сравнения этих Чужих с человеком.

- Хронотоп дороги и пространственное деление на земли Хаоса и Космоса.

Для жанра фэнтези характерен хронотоп дороги. Как правило, выполнение героем (представителем Космоса) квеста, направленного на предотвращение разрушения мира силам Хаоса, связано с мотивом пути. Герой движется из мира Космоса на территорию Хаоса, а затем возвращается назад. Разделение изображенного мира на земли Хаоса и Космоса позволяет поддерживать миф об их борьбе даже на пространственном уровне.

- Единая структура начала и финала в повествовании.

Как правило, фэнтези-роман начинается с попадания главного героя в иной мир, а заканчивается спасением принявшего его мира с последующим возвращением в иной (или в родной) мир. Таким образом, попадание в иной мир и его спасение – это начальная и конечная точки того квеста, который выполняет герой на протяжении всего произведения.

- Индифферентность фэнтези к современному (повседневному) миру читателя.

Произведения фэнтези выполняют эскапистскую функцию, поэтому описываемое ими пространство отвлечено от повседневности Читателя. Достаточно часто в русском фэнтези представлены сюжеты о людях из мира читателя, попавших в иное пространство. Отметим, что даже если действие произведения разворачивается как бы в повседневном мире читателя, эта реальность оказывается магически измененной. Таким образом, фэнтези-произведение не затрагивает современного состояния общества.

Выделенные конститутивные черты фэнтези роднят этот жанр с утопией и со сказкой. При этом и утопию, и сказку исследователи предлагают понимать как метажанр. Таким образом, фэнтезийный метажанр на русской почве изначально связан с утопическим, мениппейным и сказочным метажанром[1].

Как мы уже писали, существует три основных концепции метажанра: первая предложена Н. Лейдерманом, вторая — Р. Спивак, третья – Е. Бурлиной. Рассматривая существующие концепции метажанра, мы останавливались также на мнении Н. Ковтун, предлагающей понятие «третичного жанра», встраивающегося во вторичные – рассказ, повесть, роман.

На сегодняшний день можно говорить о двух векторах развития фэнтези: с одной стороны – тиражирование сложившейся жанровой модели, с другой – синтез с иными жанрами массовой литературы. Б. Иванюк определяет *жанровый синтез* как «понятие, отражающее общую тенденцию жанров к

1 См. *Липовецкий* М. Н. Поэтика литературной сказки. С. 92

взаимотяготению, к органическому единству»[1]. Стремление к жанровому синтезу фэнтези определяется его мениппейной памятью. Фэнтези достаточно успешно соединяется с детективом, научной фантастикой, дамским романом и утопией. Тенденция к синтезу с другими жанрами позволяет говорить о метажанровых амбициях фэнтези.

Ю. Подлубнова отмечает, что «метажанр... оказывается неким синтетическим по своей природе образованием, его мирообраз более абстрактен, чем мирообраз жанра и мегажанра, и зависим от культуры времени. Эта тесная, неразрывная связь метажанра с культурой той или иной эпохи – важнейший признак метажанра»[2]. В начале XXI века сложно подвергать сомнению популярность фэнтези и его влияние на массовую культуру. В первой главе мы разбирали игровые попытки реконструкции мифа в фэнтези, востребованные современным обществом.

Фэнтези выступает как *поливалентный жанр, способный к синтезу с различными жанрами массовой литературы.*

Термин «жанровая валентность» встречается в ряде литературоведческих работ[3], но как отмечает Б. Иванюк, словарной дефиниции для этого понятия нет[4]. В широком смысле, валентность жанра подразумевает его способность вступать в различные смысловые взаимоотношения с другими текстами. Ц.Тодоров подчеркивал, что *поливалентным* можно назвать текст, вызывающий у нас ассоциации с предшествующими текстами или безымянным множеством «стилистических и иных присущих текстам свойств»[5]. Разбирая структуру фэнтези, мы подчеркивали, его связь со сказкой, эпосом, мифом и мениппеей.

1 *Эволюция жанров в литературе Урала* XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. ред. ак. В.В. Алексеев. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 42

2 *Подлубнова* Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе // URL: http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518

3 См. *Стерьёпулу* Э. А.Лирический цикл как система поэтических текстов // URL: facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal98/lal98-04.pdf;
Слабких К. Э.Художественный мир лиро-эпоса А. А. Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия (1999-2009) // URL: www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2010/slabkix.pdf

4 *Эволюция жанров в литературе Урала* XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург, 2010. С. 47

5 *Тодоров* Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). М., 1975. С. 58 – 60

Актуализированная «память жанра» уже позволяет говорить о поливалентности фэнтези. В то же время, фэнтези активно вступает в смысловые связи с другими литературными жанрами – дамским романом, детективом, научной фантастикой, утопическими романами.

Клишированность фэнтези-сюжета позволяет этому жанру легко притягивать к себе другие жанры или, наоборот, притягиваться к ним. Авторы берут уже сложившийся канон массового жанра и переносят его на почву фэнтези. Подобные соединения позволяют говорить о метажанровых амбициях фэнтези. В последующих параграфах мы проанализируем поливалентность фэнтези и проследим его влияние на три типа жанровых моделей. В первом параграфе мы рассматриваем взаимодействие фэнтези и утопии. Во втором – соотношение жанров фэнтези и научной фантастики. В третьем – влияние фэнтези на классический жанр массовой литературы – дамский роман.

На наш взгляд, возможность соединения фэнтези с другими жанрами массовой литературы позволяет говорить о том, что процесс метажанрового синтеза характерен для всего современного литературного процесса в России.

3.1. Фэнтези в «утопическом поле» русской литературы

Вопрос о взаимоотношении литературы и утопии достаточно сложен, поскольку мечта о лучшем мире входит в ментальность любого народа. Как писал один из самых авторитетных специалистов в области утопии А. Свентоховский: «Утопия как идеал общественных отношений, представляет наиболее всеобщий элемент в духовном мире ... Невозможно представить себе ни одной эпохи, ни одного народа, даже ни одного человека, который не мечтал бы о каком-нибудь рае на земле, который бы не был в большей или меньшей степени утопистом ... Таким образом, желая начертать историю утопии в мельчайших ее проявлениях, следовало бы рассказать всю историю человеческой культуры»[1]. Французские ученые Л. Геллер и М. Нике полагают, что утопизмом проникнута вся русская культура[2].

В то же время при попытке анализировать данный жанр, исследователи неизбежно приходят к выводу, что «жанр недостаточно четко определен, термин – неоднозначен, определение утопии изменчиво»[3]. Так, В. Шестаков уточняет, что «…понятие утопии сейчас сложно и многозначно. Однако при всем многообразии смысловых оттенков все же основная и традиционная функция этого понятия сводится к тому, чтобы быть обозначением вымышленной страны, призванной служить образцом общественного устройства»[4]. В. Чапликова понимает утопию как «подробное и последовательное описание воображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы, и организованное – как на уровне институтов, так и человеческих отношений – совершеннее, чем то общество, в котором живет

1 *Свентоховский* А. История утопий: От Античности до конца XIX века. М., 2012. С. 5

2 *Геллер* Л. Утопия в России. СПб., 2003. С.15

3 *Лобин* А. М. Исторический дискурс в российской исторической фантастике рубежа XX – XXI веков // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX веков : колл. монография / отв.ред. Н.В.Ковтун. – М., 2011. С.367

4 *Шестаков* В. Л. Эволюция русской литературной утопии / В. Л. Шестаков// Русская литературная утопия. – М., 1986. С.6

автор»[1]. Несложно заметить, что при определении утопии исследователи в первую очередь обращают внимание на ее социальную природу, акцентируя внимание на ее дидактичности и связи с современностью. В. Шестаков подчеркивает, что «при всем многообразии смысловых оттенков все же основная и традиционная функция этого понятия сводится к тому, чтобы быть обозначением вымышленной страны, призванной служить образцом общественного устройства»[2]. В то же время нельзя не упомянуть того, что элемент фантастики обязателен для утопии.

Известный российский исследователь данного явления Б. Егоров полагает, что «утопия – желаемое устройство общества или личности в свете представлений об идеалах»[3], и определяет ее «как мечту об идеальной жизни в любых масштабах и объемах»[4]. Данное определение уже акцентирует фантастичность/недостижимость изображенного. Еще сильнее фантастический элемент в утопиях акцентируется польским исследователем Е. Шацким. Литературовед понимает утопию одновременно как несбыточную мечту, идеал, эксперимент и альтернативу. По мнению исследователя, «утопия – это мечта, которая становится системой, идеалом, разросшимся в целую доктрину»[5], она «…всегда проникнута желанием лучше познать мир путем мысленной проверки того, чего нельзя еще проверить в действительности»[6], утопия как *альтернатива*, предполагает «несогласие утописта с существующим миром – тотальное несогласие»[7].

Польский исследователь предлагает делить утопии на эскапистские и героические. Первые не предлагают программы изменения мира («К эскапистским утопиям я отношу, все те мечтания о лучшем мире, из которых не вытекает призыв к борьбе за этот мир»[8]), в отличие от вторых, которые представляют собой «мечты, сочетающиеся с программой и призывом к

1 *Утопия и утопическое мышление*: антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 8
2 *Шестаков* В. Л. Эволюция русской литературной утопии. С. 6
3 *Егоров* Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007. С. 3
4 Там же
5 *Шацкий* Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 30
6 Там же. С. 33
7 Там же. С. 35
8 Там же. С. 53

действию. Таким действием может быть с равным успехом и революция, и уход от мира в монастырь или в «союз друзей»; но во всех этих случаях утопия захватывает человека целиком, а не только его воображение»[1].

В рамках эскапистских утопий ученый выделяет «утопии места – повествуют о странах, в которых люди живут счастливо. Иногда это (как, например, в случае «Утопии» Мора или Икарии Кабе) чистый или почти чистый вымысел, поскольку этих стран не найти ни на одной географической карте … Вторую разновидность эскапистских утопий мы можем назвать утопиями времени (ухрониями), так как они рисуют счастливое “когда-то” или “когда-нибудь” … Третью разновидность … мы назовем утопиями вневременного порядка, поскольку свой идеал они помещают вне сферы земного существования человека, хотя бы предполагаемого. На земле, возможно, нет и не будет такого места, где человек был бы действительно счастлив. Но если такого места и времени указать нельзя, это вовсе не значит, что следует отказаться от изображения счастливого мира. Образец просто переносится куда-то вне времени и пространства, связывается с вечными ценностями наподобие Бога, Природы, Разума и т. п.»[2].

Другой вариант классификации утопий предлагает Г. Гюнтер. Исследователь также делит утопии на пространственные и временные. При этом в пространственных утопиях он предлагает выделять две «элементарные модели», которые называет «городом» и «садом». «Все известные “островные утопии” при ближайшем рассмотрении можно свести к этим моделям или их комбинации»[3], уточняет теоретик. При этом, «если в городской утопии в центре внимания находится общественно-государственный, технико-цивилизаторский аспекты жизни, то утопия-сад отводит это место непринужденной семейной жизни в кругу близких и исконной близости человека к природе»[4]. Отметим,

1 *Шацкий* Е. Утопия и традиция. С. 53
2 Там же. С. 54 - 56
3 *Гюнтер* Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 253
4 Там же. С. 253

что пространственным утопиям, по мысли автора, присуща циклическая временная структура или ахрония, то есть полное отсутствие времени.

Второй тип утопии, выделяемый Г. Гюнтером, – это «у-хрония». «Главный признак временных утопий – их стадиальность, то есть структурное расчленение на необходимую последовательность фаз»[1]. Исследователь выделяет две основных формы ухроний: обращенный назад «деградативный» тип и ориентированная на будущее «прогрессистская» модель.

В своем исследовании мы также используем разделение утопий на пространственные и временные. При этом, поскольку предложенные классификации Г. Гюнтера и Е. Шацкого не противоречат, а в чем-то и дополняют друг друга, то нам кажется возможным использовать их одновременно.

Говоря об утопиях, следует остановиться несколько подробнее на соотношении утопии и антиутопии, а также эвтопии и дистопии. Е. Шацкий, рассуждая о термине «утопия», введенном Томасом Мором, отмечает: «Слово “топия” (от греческого “topos”) означало “место”. Приставка “у” могла происходить (кто-то назвал Мора неисправимым сочинителем каламбуров) либо от греческого “eu”, либо от “ou”. В первом случае мы имели бы дело с эвтопией (хорошим местом), во втором – с утопией (местом, которого нет)»[2]. По аналогии, присоединение к слову «топос» приставки «дис» создаст дистопию – плохое место. Не следует, однако, отождествлять дистопию с антиутопией. Как отмечает В. Чаликова, «дистопия и антиутопия сильнее и глубже противостоят друг другу, чем позитивной утопии. Отделяя дистопию от антиутопии, нужно прежде всего ориентироваться на их объективное содержание. Что ненавистно автору: миф о будущем рае и сам этот рай как враждебный личности (антиутопия) или сегодняшний ад, который только продолжится и усилится в будущем (дистопия)»[3]. Между тем, при изучении модели утопии исследователи

1 *Гюнтер* Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А.Платонова... С. 254
2 *Шацкий* Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 18
3 Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 10

отмечают близость утопий и антиутопий (не говоря про дистопии и эвтопии). Важным в данном случае оказывается позитивная или негативная модальность, с которой подается новый проект.

Уже упоминавшиеся французские литературоведы Л. Геллер и М. Нике полагают, что «утопизм, по выражению Эрнста Блоха, это «принцип надежды», формирующий *«утопическое поле»*[1].

Что касается собственно литературных форм утопии и ее содержания, то, как справедливо отмечает Е. Приказчикова, «каждая литературная эпоха интегрирует свой вид утопии, в котором отражается специфика ее культурно-исторической ментальности, а также социальный статус людей, ее создававших»[2]. Так, А. Чанцев полагает, что современная массовая литература нуждается в дистопиях. «Утопические и в целом дистопическая литература становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация законсервировалась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, – пишет автор, – а индивидуума не покидает ощущение отчуждения от участия в истории»[3].

Историю утопии принято начинать с Томаса Мора, написавшего в 1616 году свою «Золотую книгу». При этом итальянский исследователь А. Петруччани полагает, что «… не следует считать Томаса Мора родоначальником сложившегося жанра; скорее всего “утопия” … была открытым изменениям архетипом, последующее закрепление и узаконивание которого сопровождалось утратой отдельных элементов или перегруппировкой их в рамках целостной структуры текста…»[4]. К классическим текстам утопии также можно отнести «Город Солнца» Т. Компанеллы, «Христианополитанскую Республику» И. В. Андреа, «Новую Атлантиду» Ф. Бэкона, «Историю

1 См. *Геллер Л.* Утопия в России. СПб., 2003.

2 *Приказчикова* Е. Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе Русского Просвещения : дис. … д-ра филол. наук. Екатеринбург , 2010. С. 83

3 *Чанцев* А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // НЛО, 2007, № 86 С. 272

4 *Петруччани* А. Вымысел и поучение / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы.– М.: Прогресс, 1991. С. 98

северамбов» Д. Вейраса. Первые утопии представляли собой рассказ о путешествии, не случайно Е. Шацкий называет их «утопиями места». В то же время, следует сказать, что в Средние века были распространены утопические легенды о «золотом веке» и об «островах блаженных». Интересные наблюдения о географии утопических островов делает Г. Мортон. В России в народных утопических легендах развивалась тема Беловодья и града Китежа.

В эпоху Возрождения утопия приобрела по преимуществу форму описания совершенных государств, или идеальных городов, якобы существовавших где-то на земле, как правило, в какой-либо отдаленной точке земного шара, на недоступных островах, под землей или в горах[1]. В XVIII веке на смену утопии-путешествию пришла политическая утопия, воплощающаяся в государственном романе. Среди подобных романов-утопий можно назвать «Приключения Телемаха» Ф. Фенелона, «Сетос, или История жизни, почерпнутая из памятников и свидетельств древнего Египта» аббата Террасона, «Спокойствие Кира, или История его жизни от шестнадцати до сорока лет» аббата Жака Пернетти, «Филоктет, или Поучительное и забавное путешествие с рассуждениями на политические, военные и моральные темы» Ансара, «Путешествие Кира» А.-М. Рамсея и др.[2] В XVIII веке огромный интерес начинают вызывать политические трактаты, среди которых можно вспомнить «Кодекс природы, или истинный дух ее законов» Морелли, «Истинную систему» Л. М. Дешана, «Завещание» Ж. Мелье, «Исследование по политической справедливости» У. Годвина, наконец, «Общественный договор» Ж.-Ж. Руссо.

«Русская утопическая традиция, в отличие от утопий европейских, достаточно редко выступала в своем чистом жанровом виде как самостоятельное произведение, но часто была растворена в литературных

1 По *Шестакову* В. П. Эволюция русской литературной утопии. М., 1986.

2 Подробно о государственном романе в Западной Европе см.: Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., 1981

произведениях других жанров»[1]. На русской почве утопия проникла в оды, пьесы и романы. Кроме того, утопизм был свойственен и русскому фольклору. К. Чистов отмечает, что в России на протяжении веков бытовали три типа социально-утопических легенд: о «золотом веке», о «далеких землях» и об «избавителях»[2]. Он отмечает, что «легенды об «избавителях» и о «далекой земле» следует считать утопическими … потому, что социальный идеал осуществляется в них не в ходе закономерного развития человеческого общества, а в результате «чуда»[3]. Кстати, «народный утопизм вплоть до XX века питался рассказами о путешествиях в земной рай»[4].

В. Рабинович уточняет, что особое место в развитии утопии занимает XX век. «В самом деле, первая половина XX века стала в Европе и в России временем расцвета утопического сознания – и выхода его в пространство массового сознания, временем великих иллюзий. Во многом связано это с состоянием своего рода “научно-технической эйфории”, в которое вошла значительная часть человечества на рубеже XIX-XX веков»[5]. При этом увлеченность техническим прогрессом вскоре оборачивается страхом перед ним, что в свою очередь ведет от утопии к антиутопии.

В то же время, как уточняет Б. Егоров, в России утопия носила не столько политический, сколько социально-фантастический характер. «Среди русских утопий наблюдался разнообразный спектр неполитических и несоциальных произведений. Чаще всего встречался научно-технический жанр, тяготевший к фантастическому. Открывал его Ф. В. Булгарин, продолжил кн. В. Ф. Одоевский.

---

1 *Приказчикова* Е. Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе Русского Просвещения : дис. … д-ра филол. наук. С. 85

2 *Чистов* К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. М., 1967. С. 13

3 Там же. С. 329

4 *Геллер Л.* Утопия в России. СПб., 2003. С.18

5 *Рабинович* В.С. Утопия и антиутопия XX века: опыт интерпретации (К проблеме изучения в старших классах) // Филологический класс. № 9. 2003. С. 49

С Булгарина и Одоевского начинаются у нас и природопреобразовательные утопии, да и бытовые»[1]. Связь утопии с фантастикой, особенно научной, окрепнет в советское время. А. Воробьева подчеркивает, что фантастика выступает как «непосредственное связующее звено между миром и утопией»[2]. Е. Ковтун делает интересное наблюдение над жанром утопии и антиутопии в рамках фантастики: «Художественная структура классической утопии … претерпевает в XX столетии значительные изменения, сохраняя из четырех ранее считавшихся обязательными для нее признаков (воплощение идеального состояния общества; описание далекого будущего; противоречие моделируемого грядущего реальному настоящему; целостное воссоздание вымышленной социальной системы) фактически лишь один – глобальный характер изображения искусственно «сконструированного» человеческого общества»[3]. При этом Н. Ковтун подчеркивает, что русские утопии, в отличие от европейских, «мало подчинены закону, порядку, нормативности. Их создатели более верят в нравственное преображение общества (общины), чем в его хозяйственно-экономическое и техническое могущество»[4]. Интерес к нравственному преображению прослеживается и в некоторых фэнтези, функционирующих в «утопическом поле». В частности, в романе «Пандем» М. и С. Дяченко показывают, как люди деградируют морально, оказавшись в мире без смерти, страданий и болезней.

Характерной чертой литературной ситуации начала XXI века является создание произведений, действие которых происходит в ином, параллельном, мире. Как отмечает Т. Колядич, «сегодня многие авторы пытаются создавать альтернативные миры, но не слишком заботятся об их достойном художественном оформлении»[5]. В условиях жанровой нестабильности возникают произведения полижанровой природы – контаминации различных

1 *Егоров* Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007. С. 8
2 *Воробьева* А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара, 2006. С. 11
3 *Ковтун* Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008. С. 88
4 *Ковтун* Н. В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск, 2009. С. 49
5 *Колядич* Т. М. Утопия и антиутопия в новейшей прозе: поиск формы /Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX веков : колл. монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М., 2011. С. 344

прозаических жанров. Удобной площадкой для экспериментов становится пространство фэнтези-романа.

Говоря о взаимодействии фэнтези и утопии, необходимо использовать термин «*квазиутопия*»[1], предложенный Л. Геллером и М. Нике. По мысли исследователей, классическое понимание утопии, для которой характерны «разрыв с настоящим и коллективный характер идеала»[2], исключает робинзонады и литературу бегства из реальности. В связи с этим обстоятельством предлагается термин «квазиутопия» для произведений, использующих утопические элементы лишь отчасти. Отметим, что именно к этому типу текстов можно отнести ряд фэнтези-романов.

Фэнтези коррелирует с утопией, поскольку в основе и того, и другого жанра лежат мифы «о золотом веке (роде), об островах блаженных и о небесном Граде»[3]. Как отмечает О. Павлова, «зародившаяся в недрах сакрально-мифологического сознания, утопия – через стадию существования как эстетического феномена – возвращается в своем существовании «на круги своя» мифологического мышления, но уже как социокультурная мифологема, через процесс ремифологизации сознания»[4].

Как мы уже не раз подчеркивали, для фэнтези-романов игровая реконструкция мифа, апеллирующая к культурной памяти читателя. Можно предположить, что большая часть современных фэнтези произведений представляет собой как бы единый текст, варьирующийся в определенных, твердо заданных рамках. Так, повествование в этих текстах чаще всего ведется о прошлом, по отношению к читателю. В центре оказывается потомок древнего и благородного рода, приход к власти которого обещает начало нового «золотого века».

В то же время в фэнтези-произведениях встречаются не только черты утопии (точнее, эвтопии), но и дистопии. Достаточно часто возникает антитеза:

1 *Геллер Л.* Утопия в России. СПб., 2003. С. 9
2 Там же. С. 7
3 *Павлова* О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004. С. 107
4 Там же. С. 77

изначальный мир героя (дистопия) – мир, куда он попадает (эвтопия). Также встречается синтез утопического и дистопического начал в рамках одного текста (например, повествование о заколдованном городе/стране, где после действий героя наступает «золотой век»). В качестве примера синтеза утопии и дистопии можно привести трилогию М. Успенского о приключениях Жихаря.

Родной мир героя – Многоборье – описывается не очень привлекательно: «Мыши в домах до того обнаглели, что садились за стол вместе с хозяевами и нетерпеливо стучали ложками. Повадился ходить со двора во двор крепкий таракан Атлантий – он безжалостно пенял людям, что не сметают крошек на пол, и возразить ему было нечего»[1]. Кроме того, князь Многоборья Жупел Кипучая Сера родился из грязевой лужи. В то же время повествование ведется в сказочной манере, которая задает всему тексту утопический оттенок. Между тем, финал трилогии остается открытым, и в качестве одного из вариантов предлагается возвращение в прежнее дистопическое Многоборье и призыв на княжение Жупела.

Утопический дискурс, чаще всего, возникает в текстах о *слайдерах*, современниках, перенесенных в иной мир. При этом утопичность фэнтези носит эскапистский характер. Для фэнтези в первую очередь характерно изображение некоего счастливого места, чаще всего в ином мире. Можно говорить о том, что фэнтези создает не только утопию (место, которого нет), но и эвтопию (хорошее место). Эвтопия, изображаемая в фэнтези, может быть представлена как рай, с точки зрения землянина (например, планета Раа в «Мигранте» Дяченко), или как рай для конкретного человека – мир Exo для Макса Фрая.

Рассмотрим цикл романов о сэре Максе из Exo. Действие разворачивается, как уже отмечалось, в мире, который идеален для героя. Макс – человек из мира XXI века – попадает в город своей мечты. Примечательно, что Exo сперва ему снится, а затем уже он перебирается в него во плоти и становится

1 *Успенский* М. Приключения Жихаря. М., 2009. С. 7

могущественным колдуном. «За двадцать девять лет своей путаной жизни тот Макс, каким я был тогда, ночной диспетчер редакции умеренной во всех отношениях газеты, привык придавать особое значение своим снам»[1]. В одном из них ему снится город Exo, в который он затем и переносится: «В этом месте я сразу почувствовал себя дома»[2], – заключает герой-рассказчик. В финале цикла, однако, оказывается, что Макс был придуман другим могущественным чародеем, но на мироощущении самого Макса это открытие не скажется – он считает себя человеком из реального мира.

Exo – это утопическое место, что подчеркивается описаниями счастливой жизни его обитателей: они живут не менее трех сотен лет, проводят время в праздности, и окружены комфортом. Особое место в книге занимают описания трактиров, кабаков, а также вкушаемой персонажами пищи. «Обжора Бунба», самая шикарная из паршивых забегаловок: горячие паштеты, лучшая камра в Exo, блистательная мадам Жижинда и ни одной противной рожи в это время суток»[3]; «Гулял по мозаичным тротуарам, глазел по сторонам, заходил ненадолго в уютные трактиры, старательно изучал топографию»[4]; «Я пересек мост Гребень Exo, заманчиво сияющий огоньками лавок и трактиров, бойко торгующих, несмотря на позднее время. Здесь, в Exo, люди знают толк в ночной жизни!»[5] При описании жизни в Exo господствует пафос гедонизма, а сам Макс (от чьего лица ведется повествование) неоднократно на протяжении цикла подчеркивает, что попал в лучший из миров: «Я люблю Exo почти так же сильно, как саму жизнь, и совершенно уверен, что у этого дивного города попросту не бывает плохих дней. Его мозаичные мостовые прекрасны всегда, в любую погоду …»[6].

Отметим, что при попадании Макса в новый мир меняются и его способности. Герой практически сразу становится могущественным колдуном –

1 *Фрай* М. Чужак. СПб., 2005. С. 241
2 Там же, С. 242
3 *Фрай* М. Чужак. СПб., 2005. С. 19
4 Там же. С. 27
5 Там же, С. 101
6 *Фрай* М. Лабиринт Менина. СПб., 2003. С. 36

Смертью на королевской службе – и персонажем городских легенд. «Теперь ты – Смерть, сэр Макс. Смерть на Королевской службе»[1], – говорит Максу его начальник. Постепенно герой не только учится колдовать (быстрее, чем остальные), но и обретает ядовитую слюну.

Интересно, что способности, проявившиеся у Макса в мире Exo, не исчезают после того, как он возвращается в свой родной мир (мир читателя). «Все мои опасные талантики оставались при мне, можно было не продолжать испытания: нормальные люди не разбрасывают по кухне шаровые молнии и не прожигают линолеум своими плевками!»[2], – рассуждает Макс.

Под конец цикла выясняется, что Макс – Вершитель. «Вершители нужны, чтобы держать Мир. Это все. Больше ни на что мы с тобой, по большому счету, не годимся»[3]. «Поначалу всякий Вершитель считает себя обычным человеком ... Потом приходит момент, когда Вершитель понимает, что все его желания сбываются, – и, можно сказать, идет вразнос, опьяненный собственным могуществом. А потом приходит время браться за работу – тяжкую, неблагодарную и, по большому счету, бесполезную»[4], – делится с Максом опытом старый Вершитель. Сам Макс сравнивает Вершителя с Атлантом, держащим на плечах небо.

Завершается цикл частичным развенчанием созданной утопии – герой оказывается выдуманным: «…ты так хотел существовать, что заставил меня придумать юного Вершителя по имени Макс»[5], – говорит создатель героя, объясняя, почему присутствие Макса в мире Exo опасно для самой реальности. В итоге Макс изгоняется из благословенного места (по сути – из персонального рая).

«Для того чтобы обреченный Мир выжил, необходимо, чтобы все помыслы Вершителя были сосредоточены на этом желании. ... Нет более страстного

1 *Фрай* М. Чужак. СПб., 2005. С. 208
2 *Фрай* М. Волонтеры вечности. СПб., 2005. С. 526
3 *Фрай* М. Лабиринт Менина. СПб., 2003. С. 288
4 Там же. С. 289
5 Там же. С. 350

желания, чем желание узника вырваться на свободу. Странник, заброшенный в чужие края, очень искренне хочет вернуться домой»[1], – так мотивируется изгнание начальником Макса.

Таким образом, рядом с изображением утопического Exo возникает и дистопический мир – Тихий город. «Отсюда невозможно уйти по собственному желанию. Время здесь не имеет власти над человеком: обитатели Тихого Города не стареют, а их воспоминания о прошлом не тускнеют с годами. И последнее, возможно, самое главное. Пленник Тихого Города жив только до тех пор, пока о нем хоть кто-нибудь помнит. Когда умирает последний из тех, кто знал его имя, узник Тихого Города исчезает, словно и не было его никогда…»[2].

В то же время сам герой не может смириться с жизнью в уютном, но дистопичном для него Тихом городе: «…ты самый дрянной, мерзкий, паршивый, дурацкий, уродливый городишко во Вселенной!... Ты – не город, а вонючее болото, в котором копошатся сытые свиньи»[3], – обращается к городу Макс.

Однако в данном цикле дистопия занимает значительно меньше места в художественном плане, нежели эвтопический Exo. Отметим, что в финале цикла происходит возвращение к утопии – Макс садится писать цикл романов о своих приключениях.

Другим примером эскапистского фэнтези является роман Елены Хаецкой «Новобранец», главный герой которого Денис – «угрюмый юноша восемнадцати лет от роду»[4] – попадает в условно-средневековый мир в роли полкового менестреля. Изначально страна, в которую переносится житель Петербурга, описывается идиллически: «Денис уже начал считать, что очутился в каком-то идеальном месте, практически в раю, где женщины добры и прекрасны, а мужчины – сильны и мужественны. И к тому же здесь все любят

1 *Фрай* М. Лабиринт Менина С. 348
2 Там же. С. 348
3 Там же. С. 392
4 *Хаецкая* Е. Новобранец : роман. М., 2011. С. 10

друг друга»[1]. Оказавшись в мире, где есть эльфы и тролли, магия и война, где необходимо подвергать жизнь опасности, Денис становится счастливее, чем в привычном Петербурге.

Его возвращение в родной мир трагично – герой не может принять скучной повседневности. «Дома было хорошо, но скучно. И еще зрела уверенность в том, что если он, Денис, не утратил еще остатки самоуважения, то он обязан вернуться в замок»[2]. Произведение акцентирует внимание читателя на том, что современному человеку не хватает в жизни подвига и эта недостача компенсируется параллельным миром. Можно говорить о том, что в тексте «Новобранца» утопизируется прошлое, а значимость настоящего ничем не подтверждена.

Разобранные выше фэнтези-тексты можно отнести к пространственным эвтопиям. Хотя прошлое становится важным и для Макса Фрая, вспоминающего свои приключения, и для Дениса, главным становится место, куда попадает герой. При этом, если воспользоваться классификацией Г. Гюнтера, оба текста можно отнести к модели «сада», поскольку важным становится именно счастливая жизнь с друзьями и близкими, а не переустройство мира.

Интересно, что в последние годы связь фэнтези и утопии стала осознаваться и самими авторами текстов. Жанровое определение романа Марины и Сергея Дяченко «Пандем» – утопия. При этом в пространстве данного текста утопия переходит в антиутопию. Пандем – это нечто, зародившееся в информационных сетях, своеобразный вариант платоновского Благо. Изначально это существо предстает как мальчик подросток, потом как молодой человек, а в момент своего расцвета – как человек без возраста («ему можно было бы дать и «плохие» тридцать и «хорошие» шестьдесят»[3]). Он проявляется как голос, звучащий внутри головы и дающий правильные советы.

1 *Хаецкая* Е. Новобранец. С. 53
2 Там же. С. 309
3 *Дяченко* М. Ю. Пандем : [утопия : роман]. М., 2008. С. 304

Изначально Пандем позиционирует себя как часть каждого человека и всего мира («я ведь не человек, я часть мира»[1], «Я храню в себе наборы вкусов, взглядов, идей, которые существуют на земле и существовали когда-либо. Я оперирую памятью человечества»[2]) позднее люди становятся частью его: «Ты – это часть меня»[3], – говорит он девочке.

По мере того, как привычный мир героев (и читателя) превращается в эвтопию – пространство мира и счастья – люди начинают задаваться вопросом о том, что есть Пандем. Выясняется, что они приучены «воспринимать его как человека. Как сверхчеловека. Как этически ориентированное существо»[4], под влиянием которого исчезают болезни, несчастья и смерть: «жесткое ограничение одно: жизнь до глубокой старости. Чуть менее жесткое ограничение – свобода и благополучие тех, кто вокруг»[5]. При этом эвтопический мир, основанный на законах всеобщего блага, последовательно развенчивается авторами. Люди разучиваются взаимодействовать друг с другом, поскольку все контакты им заменяет Пандем, в том числе и воспитание детей: «Теперь мать живет своей жизнью, а ребенок играет с Пандемом, учится с Пандемом, слушает Пандема»[6]. Кроме того, люди утрачивают волю: «самые инфантильные из порожденных Пандемом инфантилов. Взрослые дети, которые либо соскучились в комфортабельной детской, либо вовремя не получили востребованную игрушку»[7]. Постепенно человечество превращается в моральных уродов, не ценящих никого, кроме себя.

Чтобы восстановить баланс Пандем сперва разрешает смерть, а затем покидает мир. Человечество остается в «шлюзовой камере», в которой смерти еще нет, но травмы уже есть: «Мы в шлюзе, в шлюзовой камере, где давление мира еще не сравнялось с естественным, беспандемным... И это самое

1 *Дяченко* М. Ю. Пандем. С. 46
2 Там же. С. 173
3 Там же. С. 236
4 Там же. С. 272
5 Там же, С. 52
6 Там же. С.164
7 Там же, С. 271

разумное, что мог сделать Пан – устроить нам постепенный выход из оранжереи»[1]. Интересно, что уход Пандема порождает безвременье. Книга кончается возвращением мира к естественному существованию. «Пандем дал нам все для счастья и ушел, оставив нам нашу свободу»[2]. Благо Пандема остается у людей только в виде прогресса – заселенной Луны, вмонтированных в тело человека устройств.

Таким образом, первоначально созданная утопия (идеальное общество) разрушается, поскольку оказывается, что люди деградируют при такой жизни. Утопия переходит в антиутопию. В финале мир возвращается к дистопии и реальности. Таким образом, в отечественном фэнтези, так же как и в русской литературе вообще, достаточно частым оказывается переход утопии в дистопию, сосуществование утопии и дистопии в одном тексте.

Следы антиутопии можно заметить в городском социально-психологическом фэнтези. Роман «Цифровой» М. и С. Дяченко продолжает традицию фантастики-предупреждения. В основе романа лежит идея о порабощении человека современной цифровой цивилизацией. Некое существо – Цифровой по имени Максим – может превращать людей в компьютерные программы, блоги и компьютерные игры. Кроме того, его помощники сами превращаются в носителей специальных программ в сознании, то есть в своего рода компьютеры. Существо, Цифровой, практически бессмертно: «Если загрузить сохраненный файл – да, твое предыдущее тело самоудалится. Ты воскреснешь не только в цифре, но и в мясе»[3], – объясняет он принцип своего бессмертия.

На протяжении романа главный герой Арсен постепенно превращается в Цифрового – в него встроены утилиты, он может превращаться в компьютерный файл в сети Интернет. «Я в Сети. Я цифровой. ... Сеть мне враждебна. Мелкие антивирусы бьют, будто электрические разряды, бьют по щупальцам...У меня

1 *Дяченко* М. Пандем С. 347
2 Там же. С. 339
3 *Дяченко* М. Ю. Цифровой : [избранные произведения]. М., 2009. С. 332

щупальца?! Проклятая фантазия, на фиг. Я программа, меня много, я дублирую себя, воспроизвожу... Идиот. Я должен прятаться. Меня мало. Я совсем крохотный. Меня не найти ... Ох, как посыпались мои копии, будто метлой их смели. Я сижу под листком тихо, тихо. Я заархивированный файл. Текстовой файл. Ох, тесно, но придется потерпеть»[1].

В финале романа Арсен, попытавшийся сопротивляться действиям Цифрового, становится компьютерной игрой, так же, как и некоторые другие (сумасшедший преподаватель литературы, оцифрованный в игру «Преступление и наказание», и одноклассница Арсена, ставшая новой игрой «Девичий закон»). Примечательно, что близкие люди не замечают, когда их ребенок или родственник превращается в компьютерную игру.

Отец Арсена покупает игру, в которую превратился его сын. «И положил на край стола, на белую блестящую столешницу, диск в пластиковой упаковке: «История Министра». На картинке, отсканированной с лицензионного диска и перепечатанной без особой потери качества, седой человек с орлиным носом стоял перед витражным окном, глядя в сад ... И только хорошо присмотревшись, можно было различить тень, которую отбрасывал на мрамор седой Министр. Тень подростка»[2].

Пафос предупреждения – отличительная черта антиутопий – в романе Дяченко проявлен достаточно ярко. А. Воробьева отмечает, что в антиутопии конца XX века происходит сдвиг «фантастических элементов в сторону реальной действительности»[3].

Отметим, что свои утопии и антиутопии чета Дяченко строит на идее материализации абстрактного понятия: Пандем – Благо, Арсен и Максим – Цифра. Абстракция становится человеком (или, как в их романе «Vita Nostra», человек – понятием, например, Саша Самохина – глаголом). При этом выясняется, что абстрактное понятие не способно мыслить категориями добра и

1 *Дяченко* М. Ю. Цифровой С. 340
2 Там же. С. 348
3 *Воробьева* А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара. 2006. С. 203

зла, что, соответственно, делает их неприменимыми к человеческой жизни.

Говоря о функционировании отечественного фэнтези в «утопическом поле», нельзя не упомянуть «православное фэнтези» Ю. Вознесенской, в котором утопические черты при создании образа православных общин перемешиваются с антиутопической тенденцией в изображении тоталитарного государства, управляемого Антихристом. В качестве примера мы возьмем дилогию Юлии Вознесенской, основательницы жанра, «Путь Кассандры, или приключения с макаронами» и «Паломничество Ланселота».

Появление «православного фэнтези» как феномена, пограничного между утопией и собственно фантастикой, обусловлено религиозным дискурсом, введенным в текст. Как уточняют Л. Геллер и М. Нике, «православие во всех своих аспектах – источник русского утопизма»[1].

Феномен «православного фэнтези» вызвал неоднозначную реакцию среди писателей-фантастов. Так, Елена Хаецкая достаточно иронично отзывается о возможности православного (и шире – христианского) фэнтези. По ее мнению, для православного сознания все те чудеса, что описываются в евангельских текстах или в житиях, – это правда. Следовательно, «житие святого, изобилующее чудесами, не есть fantasy, потому что в христианском мире эти чудеса были на самом деле. А христианский мир все еще длится – он еще не окончился, как окончился, например, мир эллинских божеств. Христианин не воспринимает эти чудеса как фантазию, напротив – они вполне реальны, как реальны подвиги белорусских партизан»[2].

Однако сама Вознесенская считает название жанра правомерным: «Христианские фэнтези[3] были и до меня. Прежде всего, это Льюис, его блистательные фэнтези. Это и “Письма Баламута”, и все три космические трилогии, и “Хроники Нарнии”. Но сам Льюис считал христианнейшей книгой знаете что? “Властелина колец” Толкиена. Хотя о христианстве там нигде не

1 *Геллер* Л Утопия в России. СПб. 2003. С. 15
2 *Хаецкая* Е. Возможна ли христианская fantasy? // URL: http://olmer.ru/arhiv/text/fantasy/16.shtml
3 Необходимо сделать примечание о том, что хотя сама автор говорит о христианском фэнтези, в ее художественных текстах понятие «христианский» полностью совпадает с понятием «православный».

упоминается»[1].

Романы Ю. Вознесенской «Путь Кассандры» и «Паломничество Ланселота» повествуют о недалеком будущем после третьей мировой войны. Уже в этом разрыве с современностью проявляется «разрыв с настоящим»[2]. Половина Европы и Америки ушла под воду, люди живут на кораблях, мир управляется Мессией – Антихристом. При этом кое-где в Европе еще остались православные христиане. Уголок райского блаженства – это Россия, выжившая во время катастрофы, восстановившая монархию и православие. Россия и православные общины превращаются в эвтопии – райские места, сохранившиеся в обезумевшем мире: долина, в которой находится монастырь и уцелевшая обитель православных, выглядит утопично-пасторально. При этом актуализируется выделенная Г. Гюнтером пространственная утопия модели «сад». «Днем над Долиной всегда светило солнце, землю обильно поили ручьи и потоки, сбегающие с ледников, а дожди если и случались, то были это короткие и веселые дождички, освежающие, но не удручающие, и все живое в Долине процветало и блаженствовало как в Раю. Монахини и общинники никогда не болели, а урожай в полях, в садах и на огородах созревал по два-три раза в году»[3]. Дети в долине могут летать, а все убогие исцеляются: «Вскоре взлетели и другие дети, сначала малыши… уже от рождения обладающие этой способностью, а после дети постарше, которые пришли в Долину вместе со взрослыми ... Но летать научились только те дети, которым до прихода в Долину не было семи лет»[4]. В этой Долине, скрытой покровом Богородицы от глаз Антихриста, все больные исцеляются: «Еще через две недели инвалидов в Долине не осталось»[5].

Нетрудно заметить, что описание благословенной долины, как в дальнейшем и Гефсиманского острова, напоминает фольклорную легенду о

1 *Самое главное – правильно войти в камеру*. Интервью со знаменитой писательницей Юлией Вознесенской // URL: http://www.lepta-kniga.ru/ncd-0-11-207/cafe.html
2 *Геллер* Л. Утопия в России. СПб., 2003. С. 7
3 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. М., 2012. С. 301
4 Там же. С. 311
5 Там же. С. 463

Беловодье. Точнее новый образ строится на тех же самых принципах, что и народные социально-утопические легенды. Как отмечает К. Чистов, «поэтический образ страны благополучия, расположенной на острове, свойственен фольклору многих народов»[1]. Беловодье располагается за высокими горами, как и община, в которой живет Кассандра. Аналогия с Беловодьем еще больше крепнет, поскольку здесь «Антихриста не может быть и не будет»[2]; в то же время Долина укрыта от глаз Лже-Мессии покровом Богородицы.

Как мы уже упоминали, К. Чистов выделял три основных типа социально-утопических легенд: о «золотом веке», «о далеких землях» и об «избавителях». Книга Вознесенской объединяет в себе все три типа утопических легенд. Выше мы коротко обрисовали соотношение далекой земли Беловодья с христианскими общинами. В дилогии достаточно много героев, претендующих на роль «избавителя» – «объекта страстной веры и ожидания»[3].

К. Чистов указывает, что избавитель «должен возвратиться и изменить жизнь народа»[4]. Интересно, что дилогия Вознесенской завершается вторым пришествием Спасителя. «Двери храма распахнулись, и из них вышел высокий Священник в ослепительно белых одеждах. Дженни и Ланселот видели его со спины, видели падающие на плечи кудри русых волос, но не видели лица. За ним шли священнослужители в таких же радостных пасхальных одеяниях, монахи и монахини, мирские мужчины и женщины, старики и дети. Священник в белом, идущий впереди всех, медленно шел по дороге из храма и вел за Собой остальных. Они не видели Его лица, потому что он шел почти спиной к ним, уходя от них еще выше по горе. А люди все выходили и выходили из храма, и было абсолютно непонятно, как в этом небольшом храме помещалось столько людей, и как это так получается, что идущего впереди всех Священника они

1 *Чистов* К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVIII – XIX вв. М., 1967. С. 256
2 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. С. 257
3 *Чистов* К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVIII – XIX вв. С. 221
4 Там же, С. 24

продолжают видеть, хотя за ним прошли уже, наверное, тысячи людей»[1]. Второе пришествие Христа происходит возле Иерусалима, резиденции Мессии, на Гефсиманском острове.

Создаваемый Вознесенской мир распадается на две части: социальную антиутопию – жизнь планеты и утопию – жизнь верующих. Части между собой практически не связаны. Е. Шацкий отмечает, что «создатель утопии стремился обычно изобразить мир, максимально завершенный и однозначный в своем совершенстве»[2]. У Вознесенской же мир дан в своем «неправильном» варианте, который необходимо исправлять.

При этом важно отметить, что, создавая свой вариант утопии, Ю. Вознесенская опирается на опыт российских утопий, для которых, согласно Н. Ковтун, «нравственное преображение общества важнее, чем его хозяйственно-экономическое и техническое могущество»[3]. В рассматриваемой дилогии экономика Планеты прописана слабо, и при сравнении в двух текстах выявляются логические противоречия, но автор делает основной акцент на духовном преображении.

Идеал, который предлагается читателям, – жизнь общин во Христе – носит коллективный характер, что также является характерной чертой утопии. У Вознесенской в описании православных проскальзывают житийные черты, а своего рода «предания», претендующие на достоверность, включены в текст дилогии: «… святой Патрик, или Патрикий, а по латыни – Патриций, что значит «благородный», был крестителем Ирландии. Это он основал в твоей стране православную христианскую Церковь и монашество. Он не убоялся язычников-кельтов, не брезговал их непохожестью на христиан – он их любил и приводил к Христу. Один из твоих предков, сестра, служил ему верой и правдой, хотя и был воином. Вот почему в вашем роду так часто встречаются эти имена – Патрик и

1 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. М.: 2012. С. 635
2 *Шацкий* Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 30
3 *Ковтун* Н. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск, 2009. С. 49

Патриция. И тебе твое имя дали при крещении в честь святого Патрикия»[1]. В текст включена аналогичная история о «святом равноапостольном Колумбе»[2] – крестителе Шотландии в православную веру.

Также в произведении сами герои называются мучениками: «Сестра Евгения ты будешь помогать отцу Иакову просвещать и крестить детей ... *А мученичество твое*, кроме опасностей, которые вы встретите в пути, кроме трудов и лишений, которые тебя ждут в усадьбе на островке в Дунайском море, будет еще и в том, что будешь непрерывно молиться за душу твоего Ланселота. Это будет очень трудно, порой мучительно, но, поверь мне, Ланселот очень нужен Господу»[3]. Мученики – главные герои дилогии – являются более частным вариантом «избавителей». Их мученичество – это путь обретения веры.

В изображении психологии героев Юлия Вознесенская следует за житиями, особенно ей близок «абстрактный психологизм»[4] конца XIV–XV вв. В отличие от психологизма эпического фэнтези, где внутренний мир героев уведен на второй план и все эмоции выражаются в действиях, Вознесенская пытается создать психологические портреты. Однако, ставя перед собой миссионерские задачи, она, тем не менее, не изображает внутренние изменения героя после принятия христианства. Так момент, когда Ланселот уверовал в Христа, не изображен. Предлагается как данность, что он, долго веривший Мессу, вдруг плюет ему в лицо.

Д. Лихачев отмечал, что «…обнаружение сложности человеческого характера, открытие в нем соединения злых и добрых черт вели к гибели средневековой идеализации... Однако и в этот житийный жанр все больше вторгаются в XVII в. те новые явления, которые сопутствовали в литературе открытию характера: интерес к рядовому человеку, к быту, к конкретной

1 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. М., 2012. С. 279
2 Там же, С. 297
3 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. М., 2012.С. 298
4 *Лихачев* Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., 1958. С. 81

исторической обстановке и т. д.»[1].

Эта черта поздних житий также реализуется у Вознесенской. Можно обратить внимание, что все божественные чудеса имеют прикладной характер: плодородие почвы, отсутствие зимы, исцеление детей – все это должно способствовать радостной жизни людей в православии.

Мир, окружающий православных героев, ужасен: по нему ходят армии клонов, люди получают срок принудительной эвтаназии, едят заменители пищи и живут в созданной Реальности, где все «планетяне» могут быть теми, кем захотят. В первой книге Кассандра Саккос, своего рода мученица за веру, рассказывает об обычном дне почитателя Мессии: «Конечно, утром я просыпалась в шесть часов по сигналу, как и все планетяне. Я принимала душ, одновременно проверяя давление, пульс и прочие показатели здоровья на диагностике, помещенном в полу гигиен-комнаты: если индикатор, укрепленный в стене вровень с моими глазами, выдавал какое-то отклонение от нормы, я принимала лекарство или витамины по его совету. Потом я одевалась, выпивала свой утренний энергетик и ровно в семь часов подключалась к всеобщей программе. Я со всеми вместе пела Гимн и смотрела утренние новости. Затем я переключалась на свою рабочую программу и в течение двух часов выполняла поступавшие заказы, а по окончании работы отсылала отчет в Управление труда. С этого момента я была свободна ... и уходила в любимую Реальность до вечерних новостей в девятнадцать часов»[2]. Быт планетянина напоминает распорядок жизни героев из «Мы» А. Замятина: «Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный нумер каждого и каждой. И я – мы, четверо, – одна из

1 *Лихачев* Д. С. Человек в литературе древней Руси. С. 115

2 *Вознесенская* Ю. Путь Кассандры или приключения с макаронами // URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/11785/1/Voznesenskaya__Put%27_Kassandry%2C_ili_Priklyucheniya_s_makaronami.html

бесчисленных волн в этом могучем потоке»[1].

Во главе нового мира (Планеты) стоит Мессия (Лже-Мессия), образ которого сопровождают три шестерки, перевернутый крест и когти на руках. «За ночь красивые длиннопалые руки Мессии покрывались густыми рыжими волосами, почти шерстью, а ногти вырастали на полтора сантиметра и загибались внутрь наподобие когтей хищной птицы. Никто из врачей не знал, что это за напасть такая, и никто не умел помочь Мессии от нее избавиться»[2]. При богослужениях Мессу церковники мировой церкви пользуются черными свечами. Живет Месс на сотом этаже Вавилонской башни в городе-острове Иерусалим.

Сам Мессия вызывает Сатану с помощью черных ритуалов: «Мессия подошел к черному алтарю, над которым висел пустой перевернутый крест, сверху донизу покрытый потеками высохшей крови. Рядом стоял аналой с большой потрепанной книгой на нем. Мессия раскрыл книгу, полистал, потом начал читать монотонным голосом.

Через некоторое время служители в черном поднесли к Мессии молодого мужчину без сознания. Мессия взглянул на него, не прерывая чтения, и указал на крест. Служители перевернули крест, подняли на него неподвижное тело и привязали заскорузлыми от крови веревками к перекладине…»[3].

«Лже-Мессия» побежден главным героем инвалидом Ланселотом, в конце книги уверовавшим в Христа и отвергшим дьявольское исцеление. «Ты не Мессия, – сказал Ланселот. – Мессия – другой, и Он уже приходил в этот мир. Ты – Антихрист, убийца людей и погубитель мира. Я отказываюсь от твоего исцеления и плюю на тебя! ... Антихрист завизжал и схватился обеими руками за лицо. И все увидели, как его лицо полыхнуло коротким синим пламенем, а руки превратились в покрытые рыжей шерстью лапы с длинными черными когтями. Все это происходило в мертвой тишине, сопровождаемой лишь

1 *Замятин* Е. Мы. Повести. Рассказы. М., 2003. С. 29
2 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. М., 2012. С. 18
3 Там же. С. 147

завыванием ветра за стеклом. Одна за другой текли секунды. Потом Антихрист отнял свои мерзкие руки от лица – оно было покрыто кровавыми язвами там, куда попал плевок Ланселота…»[1]. За разоблачение Мессии главного героя пытаются распять: «Принесли большой деревянный крест и опустили его на плиты рядом с Ланселотом. Охранники подняли его и положили спиной на балку, а руки растянули вдоль перекладины и начали прикручивать их проволокой….»[2]. Однако, экзекуции мешает гроза. Стихия побеждает Антихриста и освобождает Ланселота. «Особенно сильный удар потряс Башню до основания, и Антихрист рухнул на белые мраморные плиты. Башня качнулась, затрещало основание фонаря, к которому было прикреплено распятие, и фонарь вместе с распятием рухнул»[3]. Ланселот становится новым мучеником, о чем ему сообщают его друзья.

В основе сюжета дилогии Ю. Вознесенской таким образом лежит квест: обращение в истинную веру неверующего и с божьей помощью победа над мировым Злом. Об этом говорится в конце первой книги дилогии «Путь Кассандры»: священник, подводя итог приключениям главной героини, дидактически объясняет смысл ее жизни. «Молодая девушка, почти девочка, живет в этом мире жизнью мира – не живет, а спит! Но у нее есть бабушка-христианка, а в детстве сама она была крещена. И вот Господь, чтобы вырвать ее из губительных оков мира, направляет ее на трудный, но спасительный путь ... Через любовь к бабушке она обретает любовь к монашествующим, а через подвиг, совершенный во имя этой любви, избавляется от печати Антихриста и обретает веру в Бога»[4].

Четкое противопоставление добра и зла, а также сюжет-квест действительно сближают «православное фэнтези» со своим мирским аналогом. Отметим, что текст много раз обращается к культурной памяти читателей (что

1 *Вознесенская* Ю. Паломничество Ланселота. С. 623
2 Там же. С. 623
3 Там же. С. 624
4 *Вознесенская* Ю. Путь Кассандры или приключения с макаронами // URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/11785/1/Voznesenskaya__Put%27_Kassandry%2C_ili_Priklyucheniya_s_makaronami.html

тоже является характерной чертой фэнтези): имя главного героя отсылает к рыцарским романам, кроме того от читателей требуется хорошее знание Евангелий, а также апокрифов и житийной литературы. Между тем, по заявлению самой Вознесенской, ее тексты противоположны фэнтези по назначению. Фэнтези-романы реализуют эскапистскую и гедонистическую функцию, в то время как книги Юлии Вознесенской выполняют миссионерскую роль. О миссионерских целях своего беллетристического творчества сама Юлия Вознесенская неоднократно заявляла в интервью[1]. Книги Вознесенской должны заставить задуматься о Боге. В этом своем назначении они прямо противопоставлены массовой развлекательной литературе.

Светским вариантом произведения, в котором коррелируют утопия и антиутопия, можно считать роман «Мигрант» Марины и Сергея Дяченко. Отметим, что этот текст также представляет вариант эвтопии (мир Раа – для землян, и Земля – для героя).

Андрей Строганов, по прозвищу Крокодил, мигрирует с Земли на планету Раа, которая первоначально кажется ему раем: «Лес вокруг был похож на сказочные джунгли. Мохнатые стволы, увитые разнообразными вьюнками, зелеными, серыми, коричневыми. Цветные насекомые, не то бабочки, не то стрекозы. Зеленые зонтики листьев над головой, на высоте седьмого этажа. Сквозь ажурные кроны проглянуло солнце, и Крокодил с удивлением обнаружил, что на него можно смотреть не щурясь. Приятное солнце, не злое и довольно-таки правдоподобное. Хоть с этим повезло»[2]. «Люди выбирают Раа за комфорт и зелень…»[3], – говорит новоприбывшему мигранту работник таможни.

Интересно, что мир Раа находится в далеком прошлом, по отношению к времени на Земле, то есть можно говорить о том, что авторы пытаются представить себе «золотой век». Но этот миф о «золотом веке» разбивается – сначала лично для Андрея – о жестокий ритуал (инициацию), Пробу,

1 *Интервью с Ю. Вознесенской* // URL: http://www.peoples.ru/art/literature/prose/publicist/yuliya_voznesenskaya/interview.html
2 *Дяченко* М. Ю. Мигрант, или Brevi finietur : роман. М., 2010. С.16
3 Там же, С. 14

позволяющую подростку стать полноправным гражданином мира. Главный герой решается пройти это испытание наравне с мальчишками. В результате, Андрей, став полноправным гражданином, сталкивается с несовершенством устройства жизни на планете.

Как выясняется, в основе этого мира лежит идея об идиллическом единении человека с природой, но в прошлом баланс мира был нарушен и теперь поддерживается стабилизаторами. Эвтопический мир оказывается на грани разрушения. «Стабилизаторы много столетий насильно удерживали Раа в неестественной для него системе. Все это время Раа не соответствует замыслу Творца ... Да, нет борьбы, нет насилия, нет крови. Почти. И все равно нет соответствия замыслу!»[1].

Позже, уже вернувшись на Землю, Андрей поймет, что не так с миром Раа, и вернется в этот эвтопический мир, чтобы все исправить. «…Творец Раа создал всех людей свободными и счастливыми. Но замысел его был – не свобода и счастье. Это – данность, а замысел ... преодоление непреодолимого! Он создал людей ... подвижными изнутри, понимаете? ...Только мотивация. Только воля. Мир Раа погибнет, остановившись… И он близок к этому…»[2]. Финал романа остается открытым, однако отмечается, что на Солнце зафиксированы нетипичные явления, и мир не в безопасности. В самом конце романа весь эвтопический мир Раа готовится пройти одну большую Пробу. Таким образом, создание эвтопии переходит в антиутопию, поскольку идеальное место, оказывается, обладает несовершенным социальным устройством.

Развенчивание утопического мира – характерная черта фэнтези. Авторы фэнтези вскрывают принципы построения утопии, разрушая представление об идеале. Но в то же время произведения фэнтези остаются в рамках литературной утопии. В некоторой степени любое фэнтези – это утопия (история о месте, которого нет), соответственно почти все фэнтези-романы функционируют в «утопическом поле». Между тем, по справедливому

1 *Дяченко* М. Ю. Мигрант, или Brevi finietur. М., 2010. С. 380
2 Там же. С. 424-425

замечанию А. Воробьевой, фэнтези достаточно редко соприкасается с утопией/антиутопией, и «лишь в русле собственной эстетики»[1].

В заключение данного параграфа необходимо подчеркнуть, что фэнтези-романы приближаются к эскапистским утопиям, выделенным Е. Шацким, поскольку полностью лишены призыва изменить существующий мир. В этой связи стоит отметить разницу между фэнтези и научной фантастикой. Для последней, и особенно для «фантастики предупреждения», характерно создание дистопий и антиутопий. Фантасты стремятся предупредить современников об опасности нынешнего положения дел. Тогда как для фэнтези характерно создание эвтопий – читателю предлагают идеальный мир, но не призывают к активным действиям в реальности, более того, созданная утопия разрушается.

3.2. Фэнтези и научная фантастика: тенденция к слиянию

История непростых отношений фэнтези с научной фантастикой не раз становилась предметом обсуждения как в научных, так и в писательских кругах. Между тем до сих пор не решен ряд основополагающих вопросов относительно научной фантастики и фэнтези, начиная с того, что есть фантастика, и заканчивая тем, где проходит граница (и существует ли она) между научной фантастикой и фэнтези.

Вопрос о границах научной фантастики и ее соотношении с фэнтези обсуждался в отечественном литературоведении с 70-х годов прошлого века, когда первые образцы зарубежной фэнтези стали попадать на прилавки книжных магазинов в СССР. Первые научные работы, посвященные теории жанра фэнтези, в России стали появляться в различных периодических изданиях, например, в научно-популярных журналах «Знание – сила», «Юный техник», «Химия и жизнь». Самым влиятельным в период с 70-х по 90-е годы был журнал «Уральский следопыт», в котором поднимались вопросы фэнтези,

1 *Воробьева* А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара. 2006. С. 13

существовала рубрика и премия «Аэлита», посвященная проблемам фантастики. Особенностью работ 1970-80х гг. являлось то, что они объединяли фэнтези и научную фантастику в один жанр.

В последнее десятилетие XX века количество журналов о фантастике и фэнтези существенно возросло. Кроме того, в периодических изданиях фэнтези начали выделять как самостоятельный жанр. Такая точка зрения сохраняется и в современных журнальных исследованиях. При этом статьи о фэнтези появляются не только в специализированных журналах «Мир Фантастики» и «Если», но и в «толстых» журналах, посвященных литературным вопросам: «Новом Литературном Обозрении», «Октябрь», «Знамя», «Иностранная литература». Изначально критика восприняла фэнтези как новое направление научной фантастики. Однако с течением времени сами авторы, а вслед за ними и литературоведы признали, что фэнтези – это отдельный жанр.

Традиционно научной фантастикой называют жанр фантастической литературы, в котором действие не переносится в другую реальность, но изменяет существующую реальность, усиливая в ней техногенный компонент. Данная литература чаще всего изображает мир высоких компьютеризированных цивилизаций. Основное действие подобного рода произведений происходит в обыденном мире и, чаще всего, в отдаленном будущем. Нередко сюжет строится на описании жизни на Земле после какой-либо техногенной катастрофы или атомной войны. Научная фантастика «провозгласила себя новым видом литературы – литературой чистого разума. Она добилась интеллектуального, а не эмоционального воздействия на читателя»[1].

В. Чистов рассуждает: «…следует определить, что делает научную фантастику именно искусством, художественной литературой и что отличает ее от других видов литературы, как по содержанию, так и по форме. В первую очередь, возникает вопрос, является ли научная фантастика тем

1 *Каганская* М. Вчерашнее завтра : книга о русской и нерусской фантастике. М., 2004. С. 233

человековедением, о котором обычно говорят, если хотят обозначить основной предмет, основную задачу искусства вообще. Ответ на этот вопрос заключается уже в научно-фантастических произведениях Герберта Уэллса, Жюля Верна, Карела Чапека и др. Это воздействие на человека последствий научно-технического прогресса, науки вообще, прежде всего в будущем, когда именно наука существенно изменит окружающий человека мир, а, следовательно, и самого человека»[1]. Ученый подчеркивает, что научная фантастика «является антитезой жанрам исторического романа... Если в историческом романе его автор, так или иначе, опирается на накопленный поколениями эмоциональный опыт, то во втором случае он должен прогнозировать то, чего еще не было, но что может состояться»[2].

Станислав Лем отмечает, что научная фантастика как жанр «хочет отражать высшие – и еще вдобавок фантастически усиленные – достижения человеческой деятельности»[3]. В то же время Р. Лахманн настаивает, что фантастика как таковая «начисто отвергает всякое сотрудничество с разумом. И даже если она сама оперирует рациональными моделями, то только для того, чтобы представить их как неудачную попытку отгородиться от необъяснимого»[4]. Таким образом, рациональность в фантастике, даже в научной, все равно строится как некое допущение, хоть и направленное на интеллект читателя, а не на его эмоции.

В своем исследовании научной фантастики С. Лем приходит к выводу, что научная фантастика (SF) – «это особый случай», поскольку она занимает промежуточное положение между царством «тривиальной литературы» и «литературой главного направления» (мейнстримом). Лем достаточно критично относится к авторам SF. По его мнению, «субстанция, заполняющая всю среду SF и питающая творчество авторов, это китч. Он является поздней

1 *Чистов* В. К вопросу о жанровой специфике научной фантастики // URL: http://theotherworld.ucoz.ru/publ/29-1-0-259
2 Там же.
3 *Лем* С. Мой взгляд на литературу : [пер. с пол. и нем.]. М., 2009. С. 148
4 *Лахманн* Р. Дискурсы фантастического : [пер. с нем.]. М., 2009. С. 11

выродившейся формой мифов»[1]. Можно уточнить, что применительно к современной литературной ситуации именно в таком положении находится фэнтези, постепенно вытесняющее научную фантастику. М. Каганская пишет, что сегодня «некогда обширнейшие владения собственно научной фантастики сократились до размеров дачного участка»[2].

Пограничное положение между фэнтези и научной фантастикой в отечественной фантастической традиции занимает роман А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу». В нем, как убедительно доказывает Е. Неелов, «авторы как бы задались целью исследовать возможность совмещения сфер научной фантастики и собственно сказки, исследовать преодолимость «порога сопротивления», который возникает при таком совмещении. Писатели дают научно-фантастическую трактовку целому ряду традиционных мотивов и образов»[3]. Исследователь подчеркивает, что Стругацкие, основываясь на «рациональном освоении сказочной сферы»[4], создают сказочных персонажей, в которых традиционные черты представлены в новом свете. Например, гражданка Горыныч – бывшая сказочная Баба-Яга.

Подводя итог своего анализа «Понедельник начинается в субботу», Е. Неелов заключает, что у истоков научной фантастики лежит волшебная сказка. Эти жанры роднит наличие устойчивых типов персонажей, фиксированность точки зрения при разделении на «своих» и «чужих». «Структура фантастического в научной фантастике, как и в волшебной сказке, образуется однозначным, четким противопоставлением точек зрения “изнутри” и “снаружи”. Как и в сказке, эти точки зрения жестко фиксированы и неподвижны. С точки зрения читателя, мир научной фантастики – это “невозможный” чудесный мир, с точки зрения героя этот мир вполне обыкновенный»[5]. Таким образом, точка зрения героя создает иллюзию

1 *Лем* С. Мой взгляд на литературу. М., 2009. С. 166
2 *Каганская* М. Вчерашнее завтра. Книга о русской и нерусской фантастике. М., 2004. С. 11
3 *Неелов* Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. Петрозаводск. Карелия. 1987. С. 57
4 Там же, С. 58
5 *Неелов* Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. С. 48

достоверности, в то время как точка зрения читателя указывает на ирреальность изображаемого. В то же время данный жанр не отказывается от установки на объяснение мира.

В отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится логически познать мир, в котором происходит действие произведения. Сам этот мир существует в виде некоего допущения «иррационального характера. Это допущение не имеет “логической” мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению»[1]. Таким образом, ключевое различие фэнтези и научной фантастики заключается в наличии магии. Отметим, что не последнюю роль в популяризации фэнтези сыграло и изменение мировоззренческих установок.

Т. Чернышева в статье «О старой сказке и новейшей фантастике» уточняет, что «новые мировоззренческие мотивировки широко открывают двери для проникновения в современную фантастику образов, мотивов, ситуаций волшебной сказки, языческого и христианского мифов, поэтических суеверий Средневековья. При этом такие мотивировки как бы возвращают прежним фантастическим образам и мотивам их содержательное значение, вновь материализуют их»[2]. Хотя в статье речь идет о научной фантастике, исследователь все же подразумевает фэнтези.

Если суммировать все сказанное о жанрах научной фантастики и фэнтези, то можно прийти к выводу, что изначально фэнтези и научная фантастика разделили сферы влияния. Для научной фантастики была характерна ориентированность на будущее, роль пророка, предупреждающего о грядущих опасностях (отсюда частотность дистопических и антиутопических миров). Фэнтези как жанр изначально чуждался социальных тем и конфликтов. Главный интерес этого поджанра фантастики составляли мифы и легенды, фрагменты которых (будь то герой, сцена или мотив) попадали на страницы произведений.

1 *Гопман* В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2001. С. 1161 – 1164

2 *Чернышева* Т. О старой и новой фантастике // Вопросы литературы. 1977. № 1. С. 240

Фэнтези и научная фантастика описывают прошлое и будущее Земли, используя настоящее читателя как стартовую площадку для движения вперед или назад. Вообще фэнтези очень опосредованно связано с повседневным миром читателя. Даже в городских фэнтези, ориентированных на современность, реальность оказывается «магически приукрашенной»: в Москве живут волшебники, оборотни и вампиры, за рядовой пятиэтажкой может скрыться чародейский особняк и так далее. Научная фантастика, напротив, даже рисуя будущее, говорит о настоящем, то есть не порывает с повседневностью.

Подобное разделение длилось почти полвека, а в отечественной литературе – около двадцати лет. И хотя сегодня противопоставление фэнтези и научной фантастики все еще сильно, появилась тенденция к их слиянию. В фэнтези рождается интерес к науке и технике, что автоматически приближает этот жанр к научной фантастике в ее традиционном понимании. В то же время научная фантастика, популярность которой в последнее время идет на спад, обретает новую жизнь в симбиозе с фэнтези. Интересно, что тенденция к синтезу научной фантастики и фэнтези проявилась в начале 2000-х годов, через десять лет после первого читательского «бума». Е. Ковтун признает, что «наиболее интересными получаются книги, в которых сочетаются (а точнее, присутствуют в синтезе, неразрывном единстве) принципы обоих типов фантастики (а также мифа, сказки и т. п.)»[1].

Синтез фэнтези и научной фантастики в современных текстах массовой культуры бывает двух типов. В первом случае авторы рисуют два мира – условно говоря, мир магии и мир высоких технологий. В таком случае миры противопоставляются друг другу, а главные герои оказываются между ними. Второй тип синтеза – создание техномагических миров. В пространстве подобных текстов техника функционирует благодаря магии (например, гоблины толкают ракету, а демоны ведут самолет). Мы предлагаем объединить оба направления взаимодействия фэнтези с научной фантастикой под термином

1 *Ковтун* Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур. М., 2007. С. 31

стимпанк-фэнтези.

Д. Драгунский уточняет, что «Steampunk – стиль, появившийся в конце 1980-х стараниями Кевина Джетера и особенно Уильяма Гибсона и Брюса Стерлинга, которые написали роман “Машина различий” (“The Difference Engine”, 1990; имеется в виду счетная машина Бэббиджа). Речь идет о фантазийном высокотехнологичном мире, стилизованном под XIX век, в особенности под викторианскую Англию, – то есть об одном из направлений фантастической литературы и кинематографа. Читателям-зрителям предлагается мир, в котором произошла некая “паровая модернизация” (будто бы современные машины, но без нефти и электричества), а роль компьютеров играют циклопические механические счетные машины»[1]. Подобные миры достаточно далеки от фэнтези. Однако само понимание стимпанка постепенно трансформируется.

Б. Невский и М. Попов в статье «Очарованные паром. Многоликий стимпанк» предлагают выделять два типа произведений: «альтернативно-исторический (оригинальный) стимпанк и фэнтези-стимпанк»[2]. Если в первом случае описывается викторианская Англия и паровые технологии, то во втором действие «происходит в абсолютно вымышленных мирах, где паровые машины благополучно уживаются с магией и привычными для фэнтези существами. Это направление во многом граничит с технофэнтези»[3]. Термин технофэнтези, предложенный фантастоведом Джоном Клютом, обозначает группу произведений, в которых соединены технологии и магия без научного обоснования их взаимодействия[4]. Отметим, что в произведениях, возникающих на стыке фэнтези и научной фантастики, дается вполне научное обоснование работы магии.

Таким образом, корректнее говорить о *стимпанк-фэнтези*, а не о

1 *Драгунский* Д. Модернизация в стиле Steampunk / Неприкосновенный запас. 2010. № 6. С. 250
2 *Невский* Б. Попов М. Очарованные паром. Многоликий стимпанк // URL: http://www.mirf.ru/Articles/print1195.html
3 Там же.
4 *Technofantasy* // The Encyclopedia of Science Fiction // URL: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/technofantasy

технофэнтези. Необходимо уточнить, что «панк» в сочетании «стимпанк» подразумевает «ярких индивидуалистов, противостоящих системе, традициям, предрассудкам, и ставящих себя выше любых государственных или общественных институтов»[1].

А. Недель предлагает считать стимпанковским произведением «трилогию братьев Вачовски “Матрица” – сказку о прекрасном рыцаре Нео, совершающем подвиги в кибернетическом пространстве»[2]. Недель уточняет, что «стимпанк показывает, как добро побеждает зло, и так будет всегда. В “Матрице” нет паровых машин, но есть футуристический мир, где герою удается победить свою судьбу. Самое интересное в этом жанре – совмещение времени. Суд над египетским богом в Нью-Йорке снимает время как параметр существования, делает время онтологически бессмысленным, упрочивая при этом нашу веру в сообщения, которые эти фильмы несут»[3]. Нам кажется, что подобное утверждение справедливо и для произведений в стиле фэнтези.

Возвращаясь к термину стимпанк-фэнтези, мы предлагаем понимать его (следуя за А. Неделем) более широко – как соединение в тексте двух противоположных миров или времен, не обязательно связанных с эпохой викторианской Англии, как это происходит у Д. Драгунского. Важно отметить, что герои анализируемых текстов – это «яркие индивидуалисты» в духе панка.

Рассмотрим прежде совмещение научно-фантастического и фэнтезийного миров в одном произведении. Проиллюстрировать данный тезис мы хотим на примере дилогии Ника Перумова «ТехноМагия». Повествование в романах ведется о двух мирах – мире магии (проект «Вера») и Земле. Как выясняется, на Земле уже давно идет война дедов-ученых с внуками-«умниками». Города разрушены и захвачены, старшим поколением война ведется с помощью роботов, младшим – с помощью психотропных средств. Для борьбы с «умниками» решено вырастить «нравственно здоровое поколение»: «Мы хотели

1 *Невский* Б. Попов М. Очарованные паром. Многоликий стимпанк.
2 *Недель* А. Вдыхать и верить // Зеркало. 2007. № 29-30. // URL: http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/ne9-pr.html
3 Там же.

вырастить свободное от соблазна Умников поколение... Не просто солдат, но именно тех, кто обладал бы Верой»[1]. С этой целью создается проект «Вера» – искусственная планета, где люди живут до 18 лет, а затем на летучих кораблях отправляются к «Великому Духу». Жизнь молодых людей проходит в кланах, во главе которых стоит вождь и главная ворожея. Роль жрецов Великого Духа выполняют «учителя». Предполагается, что верящие в Великого Духа люди, попав на Землю, смогут победить «умников», поскольку будут преданы «учителям» – служителям Его.

Экосистема планеты, где живут кланы молодых людей, позволяет использовать магию. Это специальная энергия, поставляемая по трубам. «Мы построили и смонтировали генераторы... ментальные усилители... разработали систему заклятий – овладевая ими, вы одновременно и учились»[2], – объясняет создатель проекта суть магии. Магия подается как компьютерная команда и как сигнал со спутника: «дайте с орбитальной тарелки остронаправленный луч на клан Твердиславичей. Пусть у них в это время магия действует»[3].

Катастрофа наступает в тот момент, когда одна из главных героинь – Джейана – узнает, что магии, в подлинном смысле, не существует: «На экране худенькая девчушка, закусив губу, поднимала руку, а перед ней с глухим ревом, расплескивая землю, поднималась косматая тварь.

– Смертное заклятие! Ну же, дуреха, быстрее! Но почему так медленно?

– Требуется подтверждение... или переход в автоматический режим... Мамочка, да что же это? Разрешения на заклятия?!

– Переход в автоматический режим! – чужие слова на удивление легко срывались с языка.

Принято. Подача энергии с восьмого генератора. Внимание. Ситуация под контролем, но требуется вмешательство Наставников...»[4].

Открытие того, что магия – это результат высоких технологий сводит

1 *Перумов* Н. Враг неведом: роман. М., 2000. С. 453
2 Там же. С. 452
3 Там же. С. 73
4 *Перумов* Н. Разрешенное волшебство: роман. М.. 2000. С. 458

Джейану с ума. В итоге она решает уничтожить всех «наставников» – планету Земля. Финал произведения остается открытым – бывший возлюбленный девушки стремится остановить ее. В итоге, жители мира Твердиславичей наблюдают за столкновением двух смертей.

В то же время в рамках проекта «Вера» удается создать людей, наделенных сверхспособностями: «то, что делала ты... отражала огонь лазерных установок, плазменных пушек и тому подобного... как могла ты это сделать?»[1] – спрашивают главную героиню. Объяснение находится самое простое: «В глубине души ты по-прежнему верила. Пусть не в Великого Духа, не во Всеотца... но ты верила во что-то высшее, высший разум или высшую справедливость... и творила чудеса»[2].

При этом наделенные сверхсилами молодые люди оказываются бессильным на Земле, поскольку утрачивают веру при виде технологий: «Магия не действует. Она мертва. Я... могу сражаться лишь вашим оружием, а так... от меня никакого толку»[3]; «Мы пошли на то, чтобы каждый пришедший из кланов проходил бы испытание своей Веры – когда отказывает магия. Прошли его немногие...»[4].

В дилогии Перумова создается два мира: один в традициях научной фантастики, другой, порождение первого, – в традициях фэнтези, с колдовством, положенным в основу мира. При этом наблюдается проникновения двух миров друг в друга. Можно говорить о том, что Нику Перумову удается в рамках одного произведения сочетать черты научной фантастики и собственно фэнтези. Параллельно в дилогии возникает сравнение истинного волшебства с технологиями, также выступающими как своего рода волшебство (по крайней мере, для непривычных к ним жителям проекта «Вера»): «Нет, не Сила магии использовалась здесь; мрачная и погибельная Сила всеобщего распада, преобразуемая в силу движения... Это было

1 *Перумов* Н. Враг неведом. М., 2000. С. 453
2 Там же. С. 453
3 Там же. С. 242
4 Там же, С. 454

совершенно, абсолютно не так, как учила поступать магия. Чародейство было способно на все – надо лишь подобрать соответствующую форму для твоей Силы, коей наделил тебя от рождения Великий Дух. Здесь же все не так. Того же результата... здесь добивались вульгарным сжиганием. Да, да, конечно, куда более хитрым сжиганием, чем когда горят дрова в костре, но принцип оставался все тем же. Разрушь – и лети. Принцип магии другой – создай и лети»[1]. В столкновении магии и технологии своеобразная победа остается за первой, поскольку выясняется, что поколение, умеющее колдовать, сохраняет в себе человеческое – способность прощать и договариваться с любым противником. Недаром книга завершается тем, как недавние враги ждут решения своей судьбы: «Середичи и Твердиславичи, недавние враги, мирно, бок о бок сидели вокруг Кострового места»[2].

Аналогичное соединение двух миров – высокотехнологичного земного и магического – происходит в книге Святослава Логинова «Имперские ведьмы». Для ведьм космические корабли выглядят как ступы и драконы, а для пилотов кораблей ведьма на метле похожа на святящуюся капсулу, позволяющую ускорить ход корабля: «Влад прикинул время, нужное, чтобы долететь до места его первой посадки. Два дракона – он уже называл катера с торпедными ускорителями драконами – должны были достигнуть цели несколько часов назад и теперь, вероятно, накручивают витки, стараясь обнаружить с орбиты затаившийся разведчик»[3]. Главный герой объясняет своей возлюбленной (ведьме), что «корабли, которые вы зовете ступами, тоже собраны из мертвых частей. Такой корабль никуда не полетит, если в нем нет пилота. Нужен человек, и он сидит внутри каждого звездолета. И когда какая-нибудь из твоих подруг кидает аркан, то она не зверя ловит, а берет в плен одного из моих товарищей. Теперь о торпедах. Ты знаешь, я вижу не так, как ты. И когда ты берешься за свою метлу, я перестаю тебя различать, а вижу лишь светящуюся сигару. И

1 *Перумов* Н. Разрешенное волшебство. М., 2000. С. 423
2 *Перумов* Н. Враг неведом. М., 2000. С. 461
3 *Логинов* С. Имперские ведьмы. М., 2004. С. 88

другие люди видят точно так же. Вот эти сигары мы и назвали торпедами»[1].

В то же время нельзя не признать, что создаваемые в пространстве одного произведения научно-фантастический и фэнтезийный миры существуют в определенной мере параллельно: в итоге герои, к какому бы из миров они не принадлежали, становятся изгоями из обеих реальностей. Сами они в полной мере также не принимают ни одну из реальностей.

Более интересные и сложные миры создаются, когда научная фантастика входит «в плоть и кровь» фэнтези мира. Примерами произведений, в которых магия управляет технологиями, являются произведения «Армаггедон» Н. Перумова и А. Коула и «Ловцы удачи» А. Пехова.

В тексте, написанном Ником Перумовым в соавторстве с Алланом Коулом, описано далекое будущее (тридцатый век) и противостояние двух сверхдержав – России и Америки. Обе цивилизации владеют ультрасовременным оружием, однако, его функционирование обеспечивается за счет жителей потустороннего мира. Одна из главных героинь – американка, полковник полиции Лоусон, задается вопросом: «Каким был бы сегодня облик Вселенной, – спрашивала себя Таня, – если бы люди выбрали иной путь – не стали бы отказываться от технологий, изобретенных их предками, ради магии и колдовства»[2].

На службе у людей состоят бесы, отвечающие за технику, эльфы, транслирующие информацию в теле- и радиоустройствах, призраки, обитающие в патронах, и так далее: «Старый Черт принадлежал к классу моторных бесов, его обязанностью было гнать лайнер со сверхсветовой скоростью в пустоте космоса. Он словно сдирал шкуру, вспарывал, пронзал, раздирая на куски, пространственно-временной континуум. Повинуясь его воле и его заклинаниям, сотни тысяч младших бесов скручивали в спирали и прогоняли сквозь бронированные камеры сгорания мощные жгуты высокотемпературной

1 *Логинов* С. Имперские ведьмы. С. 80
2 *Перумов* Н., Коул А. Армагеддон: Книга 2. СПб., М., 2001. С. 158

плазмы»[1]. Война также осуществляется с помощью магии.

Не вдаваясь в хитросплетения сюжета и подробности космогонии мира, созданного дуэтом авторов, можно отметить следующее: действие происходит в далеком будущем, что роднит текст с научной фантастикой, все потусторонние существа, и магия являются неотъемлемой частью этого мира. Рациональных объяснений для использования их при создании технологий не дается. Наличие магии как основы созданного мира сближает «Армаггедон» с фэнтези. Главные герои также являются скорее фэнтезийными персонажами – это два киллера-аса, живущие уже тысячу лет. Также активное участие в событиях принимает бес Старый Черт и мальчик-колдун Билли Иванов.

Сам Перумов в предисловии назвал книгу «космической фантастикой», но, по нашему мнению, она все же стоит в ряду фэнтези-произведений. Интересно, что незадолго до написания своих произведений, граничащих с научной фантастикой, Перумов утверждал в одной из своих теоретических статей о жанре фэнтези, что «…обсуждению подлежит именно… “классическая” fantasy, но никак не бесчисленные ее производные. По моему мнению, существует устойчивый, с достаточно строгими канонами жанр. Все же прочее – “на стыке”, “на грани” и т. д. – от лукавого. В западной литературе существует четкое разделение – fiction/fantasy; первое – это, так сказать, “твердая” SF (космос, будущее, альтернативная история и т. п.), второе же – в громадном большинстве и есть та самая “твердая” fantasy, о которой шла речь выше»[2].

Отметим, что уже в предисловии к «Армаггедону» автор объясняет выход за границы жанра: «никакой автор, даже сколь угодно успешный в “своем” жанре, не может вечно оставаться в раз и навсегда очерченных границах. Эксперименты, даже спорные, более чем необходимы. Они позволяют проработать какие-то вещи, которые впоследствии, разумеется, в измененном

1 *Перумов* Н., Коул А. Армагеддон: Книга 1. СПб., М., 2001. С. 4
2 *Перумов Н.* Fantasy: плацдарм? Магистраль? Заповедник? // URL: http://fantasy.ru/perumov/stat/stat_fantasy.html

виде, появятся на страницах книг “основного” направления»[1].

В «Армаггедоне» вновь возникает тема человека и человечности. Идеальные убийцы отказываются от противостояния ради любви, а магические существа, используемые как рабочая сила, оказываются способными на дружбу и предательство. «Очень многие существа из мира духов любят свое дело и, если бы им дали свободу, остались бы с людьми и работали бы во сто крат лучше. Правда, и отношение к ним должно было бы быть чертовски человеческим»[2]. Проблема сохранения человеческого в человеке – одна из основных в стимпанк-фэнтези.

Тему демонов, ведущих летательные аппараты, продолжает вышедшее в 2012 году произведение Алексея Пехова «Ловцы удачи». В отличие от книги Перумова и Коула, где действие происходит в Космосе, Пехов создает «типичный» фэнтезийный мир: главными героями его книги становятся эльф и орк, их работодатель – лепрекон, им помогает лилипут, а в домашних животных у них странный трехлапый зверь, похожий на апельсин, обросший шерстью. Почти все герои книги связаны с самолетами – стреколетами, «Носорогами», «Чаровницами» и так далее. Машины приводятся в действие демонами, управление которыми осуществляется за счет Печатей.

«Когда я залезал в кабину, орк уже устанавливал каббалистическую доску. Внешне она сильно отличалась от той, что я видел у Глауфора, – гораздо менее дорогая и вычурная. Простая бронзовая рамка, янтарные вставки по углам и поцарапанное зеркало. Было видно, что пользуются ею давно... Я устроился в кресле за штурманским, посмотрел на потертый жезл, на новенькие, совсем недавно напыленные Печати, проверил, насколько мягки педали рулей высоты»[3]. Оружием на воздушных судах служат огнепчелы, которых устанавливают ульями: «Я отметил, что огнепчел в ульях достаточно»[4].

В отличие от мира Перумова, где магия является повседневной заменой

1 *Перумов Н., Коул Д.* Армагеддон: Книга 1. СПб., М., 2001. С. 3
2 *Перумов Н., Коул Д.* Армагеддон: Книга 2. СПб., М., 2001. С. 230
3 *Пехов* А.Ю. Ловцы удачи. М., 2012. С. 123
4 Там же. С. 123

технологи, в мире Пехова управление самолетом и добыча демона – это редкое и опасное дело. Машины, как и летуны, стоят дорого, а ремесло связано с риском для жизни: «Добыть демона из Изнанки очень непросто. А точнее – смертельно опасно даже для опытного демонолога. Поэтому в былые годы в небе летали лишь избранные. Все изменилось после того, как гномы изобрели один прибор – и, испробовав его в действии, они убедились, что эта штука с легкостью выдергивает демонов из Изнанки»[1].

Научно-фантастический компонент в «Ловцах удачи» А. Пехова заключается в самом наличии технических средств. При этом управление ими остается полностью фэнтезийным: не уточняется ни конструкция самолетов, ни наличие на них механических приборов. Можно говорить о том, что книга Пехова – это фэнтези-мир, слегка обогащенный техникой.

В то же время ранее проанализированный «Армаггедон» Перумова и Коула оказывается ближе к научной фантастике: в созданном мире магия способствует техническим решениям, а корабли могут функционировать без помощи потусторонних существ.

Еще один вариант соотношения фэнтези и научной фантастики предлагает текст «Не время для драконов», написанный Сергеем Лукьяненко в соавторстве с Ником Перумовым. В данном тексте в схватке сходятся Дракон Сотворенный (машина) и Дракон, подлинный владыка Серединного Мира. «Ликующее пламя ударило в подкрылье Дракона Сотворенного. Пластинчатое крыло нелепо задралось, железная тварь провалилась вниз. Глотка – раскаленное жерло, ведущее в ад, – извергла глухой рев; стеклянные глаза полыхнули изнутри...»[2]. Важно отметить, что Драконом становится человек, пришедший из мира читателя. Изначально его удивляет, что в Серединном Мире наравне с магией присутствует электричество. Как выясняется, электричество, наравне с паровыми технологиями, постигли гномы.

Владыками этого мира были Драконы, убитые магами-людьми. Для захвата

1 *Пехов* А.Ю. Ловцы удачи. С. 48
2 *Лукьяненко* С., Перумов Н. Не время для драконов. М., 1997. С. 471

этого мира решено создать искусственного Дракона, однако, ему противостоит истинный. Фактически книга заканчивается противостоянием магии и технологии. Финал остается открытым: «высоко в небе Владыка-Дракон встретил Дракона Сотворенного»[1].

Еще одним примером соединения магии и технологии становится роман М. Ланцова «Механический дракон». Главный герой Дален попадает в условно-средневековый мир компьютерной игры, где включается в борьбу за корону. При этом он пытается достичь цели с помощью Рабоче-крестьянской красной армии советской социалистической республики Ферелден.

Интересно, что магия мира тесно связана со своего рода интернетом: у каждого мага есть домен, где обитают демоны. Попасть в домен можно во сне: «Заснув и подключившись к своему домену, он запросил у демона-смотрителя информацию о резонаторных кристаллах»[2].

В романе достаточно активно используются термины компьютерных игр: «мана» для обозначения уровня магической энергии, «лут» – товары, созданные персонажем: «Побочным эффектом такого сокрушительного заклинания должно было… хм… как бы попроще сказать, маны у меня больше не должно было быть. То есть, я оставался магом, но магом без маны. Вся энергетическая структура, что отвечала за ее накопление, разрушалась»[3]; «Сделать самостоятельно подобное количество разнообразного “лута” командор не мог просто физически за столь краткое время, поэтому пришлось сооружать примитивные артефакты, автоматизирующие многие рутинные участки»[4].

Герой – выходец из мира читателя – с помощью магии и своих теоретических знаний создает технологии обработки камня, строительства, преобразует магию в механизмы и т. д. Так, артефакт, увеличивающий его магическую мощь, он создает по образу микросхемы: «В частности, он формировал микроскопические резонаторные контуры из идеальных крупинок

1 *Лукьяненко* С., Перумов Н. Не время для драконов. С. 471
2 *Ланцов* Д. Механический дракон. М., 2013. С. 38
3 Там же. С. 34
4 Там же, С. 63

алмаза. А потом уже объединял их по принципу электротехники – параллельное подключение питающих элементов. Этот шаг позволял обеспечивать очень высокую насыщенность энергетического потенциала и, как следствие, мощность итогового кристалла»[1].

В романе М. Ланцова роль магических технологий в жизни главного героя чрезвычайно высока – именно в этом и заключается могущество Далена.

Рассмотренные выше произведения в разных долях соединяют в себе научную фантастику и фэнтези. Магия в них объясняется технологически, что позволяет относить их к стимпанку, в широком понимании этого термина. Интересно, что на фоне магии и технологии на первый план выходит проблема человека. Если при соединении фэнтези и утопии в первую очередь исследуется проблема человеческого счастья, то в соединении с научной фантастикой фэнтези исследует природу человека.

Важными становятся человечность у детей кланов в цикле «ТехноМагия», любовь, останавливающая киллеров-асов, в «Армаггедоне», дружба, делающая из враждебно настроенных эльфа и орка одну команду, в романе «Ловцы удачи». В пространстве произведений подчеркивается, что ни магия, ни технология не могут заставить человека перестать верить или любить: «Пусть даже все так, и никакого Всеотца нет... – медленно проговорил Твердислав. – Пусть вы все это выдумали... но... я стал тем, кем хочу быть... вот видите – огонек... а смогу и молнию... и что-то сильнее молнии... но... не для того, чтобы убивать всех без разбору... с Умниками надо мириться... воевать нет смысла... И потом... жизнь в кланах... она правильная. Есть друг и есть враг... наверное, так плохо... но мне нравилась та жизнь... я правил кланом... был первым среди равных... и пусть даже нас обманывали... мы создавали что-то свое... преодолевая обман...»[2].

Ориентация русского фэнтези на человека, а не на «чужого», наиболее ярко проявляется в стимпанк-фэнтези. Человек, несмотря на все магические и технологические трансформации, всегда остается человеком. В стимпанк-

1 *Ланцов* Д. Механический дракон. С. 40
2 *Перумов* Н. Враг неведом: роман. М., 2000. С. 455

фэнтези главный герой всегда – человек с яркой индивидуальность.

Можно говорить о формировании устойчивой тенденции к написанию стимпанк-фэнтези. Элементы научной фантастики обогащают художественный мир фэнтези и задают ему иное, антропоцентрическое, измерение. Б. Невский и М. Попов уточняют, что «стимпанк интересен своей необычностью. Он предѳставляет собой новое поле для стилистических решений и сюжетных маневров. Синтез старины и высоких технологий может быть интересен как любителям фэнтези, так и поклонникам научной фантастики. А это значит, что мы еще не раз встретимся со стимпанком»[1]. И, как справедливо отмечает Е. Ковтун, «эстафету размышлений о «вечных» проблемах у научной фантастики переняла fantasy»[2].

Отдельно отметим, что сегодня в отечественной фантастике появляются романы, затрагивающие тему стимпанка, но не входящие в «литературное гетто» жанра фэнтези, например, литературная мистификация группы российских писателей «Кетополис» и фантастический роман «Ангелофрения» Н. О'Шей и М. Хорсуна.

3.3. Женское фэнтези и традиции дамского романа

Роль женщины в фэнтези – это достаточно спорный вопрос. С одной стороны, фэнтези, копируя эпические модели, ставит в центр героя-мужчину, с другой – для мифа, а вслед за ним для эпоса и сказки, женские персонажи чрезвычайно важны. Фантаст С. Логинов отмечает, что именно благодаря сказке в фэнтези появляются женские персонажи: «сказочно-фэнтезийные книги без женских персонажей обойтись не могут. Достаточно вспомнить любую книгу Андрея Легостаева или Марины и Сергея Дяченко, или роман Марианны Алферовой «Небесная тропа». При этом молчаливо подразумевается, что в подобных произведениях читателю гарантирован happy end, что, разумеется,

1 *Невский Б., Попов М.* Очарованные паром. Многоликий стимпанк // URL: http://www.mirf.ru/Articles/print1195.html

2 *Ковтун* Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008. С. 408

вовсе не факт»[1].

Философ Ю. Эвола, рассуждая о метафизике пола, отмечает, что все проявления женского начала можно свести к «двум основным архетипам» – матери и любовницы[2]. В фэнтези актуализируется только архетип любовницы.

Отчасти, отсутствие женщины – хозяйки очага – в фэнтези можно объяснить тем, что жанр приходит на российский рынок в период гендерных трансформаций. И. Костерина утверждает, что пик гендерной трансформации пришелся в России на 90-е годы XX века: «…тогда из-за краха патерналистской социальной системы, во многом обусловливавшей женские жизни, миллионы «новых россиянок» вынуждены были сменить амплуа заботливой жены и матери на роль основной “добытчицы” в семье. Это не могло не сказаться на семейных отношениях, на статусе женщин и мужчин в обществе»[3].

Интерес к гендерному анализу литературы (и шире – культуры в целом) оформился к 70-м годам XX века. Сразу оговоримся, что в понимании гендера мы следуем за Ириной Савкиной, и понимаем под ним «социальный пол, который определяется через сформулированную культурой систему атрибутов, норм, стереотипов поведения, предписываемых мужчине и женщине»[4]. Наталья Пушкарева, прослеживая зарождение интереса к «женской теме», начинает со статьи американской феминистки Шерри Ортнер «Соотносится ли женское с мужским так же, как природное с культурным», вышедшей в 1974 году в нашумевшем сборнике «Женщина, культура, общество», собранном и отредактированном М. Розальдо и Л. Ламфер. Примерно в это же время проблематикой женского в литературе занялись А. Рич и Дж. Гейс. «Женский вопрос» также интересовал и литературоведов – Б. Хелд, Д. Грин, Т. Климан, К. Келли. Н. Пушкарева отмечает, что именно эти исследовательницы сделали

1 *Логинов* С. Русское фэнтези – новая Золушка // URL: http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm
2 *Эвола* Ю. Метафизика пола. М., 1996. С. 200
3 *Костерина* И. «Ботаники» против Джеймса Бонда: некоторые тренды современной маскулинности // Неприкосновенный запас. 2012. № 3. С. 61
4 *Савкина* И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Москва, 2007. С. 19

многое для изучения «женского мировидения» и «женского письма» в России[1].

В России интерес к гендерным вопросам возник после «перестройки», при этом «…идеи гендеристок и либеральных феминисток постепенно вводились в оборот с середины 1970-х гг., хотя и не артикулировались в научной литературе»[2]. «Гендерный подход к исследованию – это учет многовариативного влияния фактора пола. Пол как категория состоит, таким образом, как бы из двух важнейших компонентов: пола биологического (sex) и пола социального (gender)»[3], – уточняет Н. Пушкарева. Отметим, что социальный пол – это «культурная маска пола» в границах тех или иных социокультурных представлений, закрепившихся в данном обществе»[4]. В рамках гендерных исследований изучается и специфически «женский» тип чтения, и женская литература как таковая.

«Начиная с 1989 года один за другим издаются литературные сборники, маркированные категорией “женская проза”: книги “Женская логика” (М., 1989), “Не помнящая зла. Новая женская проза” (М., 1990), “Мария” (Петрозаводск, 1990), “Чистенькая жизнь. Молодая женская проза” (М., 1990), “Новые амазонки” (М., 1991), “Абстинентки. Коллективный сборник женской прозы” (М., 1991), “Жена, которая умела летать” (Петрозаводск, 1993), дайджест новейшей русской литературы ““Glas” глазами женщины” (М., 1993) – первоначально опубликованный на английском языке издательством “Glas”, а затем повторенный в оригинальном, русском варианте – сборнике рассказов “Чего хочет женщина…” (М., 1993) и – чуть поодаль (с оглядкой на место издания – в первом случае, и на год издания – во втором) – “Русская душа. Поэзия и проза современных писательниц русской провинции” (Wilhemshorst, 1995) и “Брызги шампанского. Новая женская проза” (М.,

1 *Пушкарева* Н. Л. Русская женщина: история и современность : Два века изучения "женской темы" русской и зарубежной наукой. 1800-2000: Материалы к библиографии / Н. Л. Пушкарева. – М. : Ладомир, 2002.
2 *Пушкарева* Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы / Вопросы истории. 1998. № 6. С. 79
3 Там же.
4 *Охотникова* С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm

2002)»[1], – пишет А. Улюра. В этот же период активно начинает издаваться дамский роман – вариант женской прозы в формульной литературе.

На этом фоне жанр фэнтези выглядит как типично «мужской» текст: главный герой совершает подвиги. Однако эпизодические образы женщин в фэнтези чрезвычайно важны.

Рассматривая «память жанра» фэнтези, мы отмечали, что в его основе лежит сказка, в которой героиня часто выступает как чудесный помощник и как обещанная герою награда. В. Пропп в своей монографии «Исторические корни волшебной сказки» выделяет два типа сказочных невест: первый – «кроткой невесты», второй – взятой насильно. Характеризуя сказочную царевну, фольклорист подчеркивает, что «она, правда, верная невеста, она ждет своего суженого, она отказывает всем, кто домогается ее руки в отсутствие жениха. С другой стороны, она существо коварное, мстительное и злое, она всегда готова убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, и главная задача героя, дошедшего или почти дошедшего до ее обладания, – это укротить ее… Иногда царевна изображена богатыркой, воительницей, она искусна в стрельбе и беге, ездит на коне, и вражда к жениху может принять формы открытого состязания с героем»[2]. Таким образом, в сказке прослеживается восприятие женщины как существа враждебного и опасного. В. Пропп отмечает, что в сказках частотно нежелание царевны выходить замуж. Свадьба тем не менее происходит, поскольку «Царевна сама маг, но герой превосходит ее»[3].

В фэнтези враждебность героини к потенциальному жениху порой доведена до предела и предлагает новый тип женщины, не нуждающейся в помощи мужчин.

Тесса – персонаж книги Н. Резановой «Кругом одни принцессы» – беглая королевская дочка, не захотевшая выходить замуж за освободившего ее героя. Героиня работает наемником в «Магическом банке Голдмана», при этом ей

1 *Улюра* А. «У мужчин - свой зачет, у женщин - свой, отдельный»: Идея и практики позитивной дискриминации в литературном процессе постсоветской России // НЛО. 2007. № 86. С.235
2 *Пропп* В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 298
3 Там же, С. 305

доверяют те задания, которые невозможно выполнить мужчине: только ей удается успешно пройти мимо дракона, сопровождать наследника Хама в его героическом подвиге и так далее. При этом сильной стороной принцессы оказывается тот факт, что ее не принимают всерьез. «И ежели с грядущим Хамом пойдет другой воин – конец, ему жизни потом не будет. Не крутой скажут. А вот ежели отправить бабу – совсем другая песня. Вроде как она приставлена услаждать и прислуживать…»[1].

Отметим, что любовная линия, как и эротический подтекст, в рассматриваемом романе отсутствуют. Героиня воспринимает мужчин как товарищей, и не мечтает выйти замуж и вернуться к собственно женскому укладу жизни. Кстати, большинство представителей сильного пола в этом тексте проигрывают Тессе как в умениях, так и в уме. Свое презрение к героям принцесса формулирует предельно четко: «Вот закончится контракт – начну собственный проект. Открою школу выживания для принцесс. А то сидят они, дурищи, в башнях, драконовых пещерах или подземельях, и думают – вот выручит их герой, и неприятности кончатся. А тут-то неприятности все как раз и начинаются…»[2]. В приведенном выше романе героиня-воительница самостоятельно справляется с приключениями и опасностями, даже не помышляя о том, чтобы быть укрощенной.

Другой тип женщины в сказке – злая мачеха и лесная ведьма Баба-Яга. Последняя, однако, несмотря на свою связь с царством мертвых, часто выступает как помощница героя. В. Пропп выделяет три типа: «ягу-дарительницу, к которой приходит герой. Она его выспрашивает, от нее он (или героиня) получает коня, богатые дары и т. д. Иной тип – яга-похитительница… Наконец, сказка знает еще ягу-воительницу. Она прилетает к герою в избушку, вырезает у него из спины ремень и пр.»[3]. Внешность яги несет в себе признаки трупа – костяная нога. «Русская яга не обладает никакими

1 *Резанова* Н. Кругом одни принцессы : [фантаст. роман]. М., 2005. С. 39
2 Там же. С. 29
3 *Пропп* В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С.53

другими признаками трупа. Но яга, как явление международное, обладает этими признаками в очень широкой степени. “Им всегда присущ атрибут разложения: полая спина, размякшее мясо, ломкие кости, спина, изъеденная червями” (Гюнтерт)»[1]. Отметим, что среди всех женских персонажей русской сказки именно Яга описывается наиболее подробно. Для царевен (или шире – героинь-девушек) подробное описание внешности не характерно, что отличает их от западных аналогов, для которых сформулирован своеобразный канон красоты.

Как видим, в сказке женское начало представлено девушкой (невестой) и старухой. При этом обе они могут быть как помощниками, так и вредителями.

В фэнтези-произведениях женские персонажи чаще всего выполняют функции помощников (например, гоблинша Кли-кли для Гаррета-Тени в цикле «Хроники Сиалы» А. Пехова) или возлюбленных (ведьма Эсквилина в «Пятиборце» С. Антонова и А. Денисова). Пятиборец Эндрю Брюс влюбляется в рыжеволосую чародейку, спасенную им из подземелий инквизиции, та в свою очередь исцеляет его спутников и помогает им спастись от погони: «Веснушки были неотъемлемой частью облика зеленоглазой колдуньи, которая появилась в его жизни в один из самых тяжелых моментов и навсегда покорила его сердце»[2]. Помощником героя в «Хрониках Сиалы» выступает гоблинша Кли-кли, изначально принимаемая Гарретом за мужчину. В частности, она поясняет ему его роль в происходящих событиях с помощью Книги Предсказаний: «У Кли-кли одно слабое место – обожаемая им Книга Пророчеств гоблинов, которую он знает от корки до корки»[3]. Позже выясняется, что Кли-кли – это внучка последнего шамана гоблинов. «Кли-кли оказался ею! Гоблиншей! Девчонкой! Все это долгое время он, а точнее она, водила нас за нос! Да как ловко-то! Тут-то у меня открылись глаза на некоторые странности шута, которые теперь не

1 *Пропп* В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 70
2 *Антонов* С. Пятиборец : фантастический роман / С. Антонов, А. Денисов. – М.: Эксмо. 2013. С. 430
3 *Пехов* А. Ю. Хроники Сиалы. М., 2012. С. 394

казались такими уж странностями»[1]. Именно Кли-кли направляет Гаррета и помогает ему добыть Рог Радуги.

Важно отметить, что женские персонажи в фэнтези практически всегда девушки, а не старухи. При этом в изображении женских персонажей авторы чаще опираются не на сказку, а на миф. В частности, популярным становится образ девы-воительницы, валькирии. Н. Гвоздецкая, разбирая образ валькирий отмечает: «Миф о валькириях восходит к индоевропейским преданиям о хтонических существах женского пола, встречающих мертвых в загробном мире...»[2]. В то же время эти богини могут выступать как дарительницы, особенно для тех героев, кто им мил. Так, скандинавские саги знают примеры заключения счастливых брачных союзов между смертным и валькирией. Последняя при этом утрачивает свои божественные черты, становясь в первую очередь женщиной. «Специфическая особенность “героико-эпических” валькирий – их двойственная (естественная и сверхъестественная) природа... Валькирии героико-эпических преданий – это земные женщины, но наделенные сверхъестественными способностями. В прозаических эпизодах их потусторонний характер обозначен довольно лапидарно: они скачут на коне по небу и морю, а их появление, сопровождаемое ярким светом, чудесным образом приносит герою помощь в битвах»[3]. В то же время, как справедливо пишет Я. Гвоздецкая, «возлюбленная помощница героя в конечном итоге всегда оказывается губительной для него»[4]. Е. Мадлевская подчеркивает «глубинной основой феномена героини-противницы оказывается восприятие в мифопоэтическом сознании женского начала/сущности как одной из сторон оппозиции “мужское-женское”, фундаментальной для традиционной культуры»[5].

---

1 *Пехов* А. Ю. Хроники Сиалы. С. 966

2 *Гвоздетская* Н. Ю. Валькирическая тема в «Саге о Вельсунгах» // Самые забавные лживые саги : сборник статей в честь Галины Васильевны Глазыриной. М., 2012. С. 44

3 Там же. С. 47

4 *Гвоздецкая* Я. Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М., 2005. С. 80

5 *Мадлевская* Е. Героиня-воительница в русских былинах // URL:

В качестве образа героини-противницы, воительницы рассмотрим Клару Хюммель из цикла «Хранитель мечей» Н. Перумова. Клара – это боевой маг Долины магов, в конце цикла она становится хозяйкой двух могущественных артефактов – Алмазного и Деревянного мечей. В образе Клары подчеркивается ее сила, превосходство над волшебниками, в том числе в плане ругательств. Интересно отметить, что способность героини непечатно ругаться в фэнтези является доказательством ее силы. В подчинении у Клары стоит валькирия Райна, лишенная магических сил, а также еще несколько волшебниц. В последней книге цикла валькирия встречается с Одином, и тот прощает ей прошлые ошибки[1].

Тема валькирии Райны звучит в цикле Перумова на втором плане. Судьба Клары Хюммель решается более подробно: боевой маг, дева-воительница в финале обретает женское счастье. Она выходит замуж за дракона и держит лавку магических игрушек в одном из спокойных миров. «Тетя Клара, Клара Хюммель, бывшая глава Гильдии боевых магов, осела в далеком мирке. Она делает и продает магические игрушки, успев прославиться на всю округу»[2]. По вечерам она рассказывает сказки детям – своим и соседским. Героический характер Клары сводится к традиционному представлению о женщине-хранительнице очага. При этом она оказывается счастливой. Можно говорить о том, что фэнтези соединяет черты эпоса и сказки, особенно при описании судьбы женских персонажей. При этом женская тема в эпическом и приключенческом фэнтези решается традиционно – героиня становится матерью.

Женских персонажей в сказочной структуре сквозь «гендерные очки» подробно рассматривает Н. Пушкарева. По ее мнению, «сказки подтверждают факт: активный женский жизненный сценарий и в жизни, и в сказке обычно подвергался подавлению, «вытеснению», в то время как безропотные – назовем

---

http://www.folk.ru/Research/Conf_2002/madlevskaya.php

1 *Перумов* Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть первая. М., 2006. С. 441

2 *Перумов* Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть вторая. С. 443

их так – «Золушки-Падчерицы» восхвалялись и воспевались»[1]. В сказках девушка инфантилизируется – «ей отводится роль несамостоятельной, полностью послушной, кроткой исполнительницы чужих желаний»[2].

Исследовательница делает вывод, что сказки «в большинстве своем “конструировали” сильного, доминирующего мужчину и слабую, зависимую, пассивную женщину, то есть способствовали и сейчас способствуют воспроизведению патриархатного сознания, “угнетая” женскую активность»[3]. При этом Н. Пушкарева отмечает, что мужчины в сказках достаточно часто оказываются слабыми. Так, отец угнетаемых падчериц не может сказать слова против злой Мачехи (персонификации зла). Аналогичная ситуация и с героями, спасающимися благодаря умным женам-богатыршам: «Сильные женщины в таких сказках – рядом со слабыми мужчинами – не боятся ни их (своих женихов), ни отцов, не страшатся признаваться в своих чувствах первыми и добиваться любви того, кого любят»[4]. Е. Мадлевская уточняет, «образ героини-воительницы встречается в сюжетах, в центре внимания которых оказывается судьба мужского персонажа – былинного богатыря или сказочного героя. В основе этих сюжетов лежит испытание мужского персонажа, связанное или соотносящееся с идеей брака»[5].

Н. Пушкарева заключает свою статью интересным наблюдением: «Во всех сказках с активно действующими (хотя и не центральными) женскими персонажами речь идет чаще всего о девушках – смышленых, умненьких, смелых, решительных, озорных – да вообще самых что ни на есть расчудесных. После брака направленность симпатий сказочника чудесным образом меняется: ловкая и остроумная девушка вдруг превращается в недотепистую жену при

1 *Пушкарева* Н. Л. Читаем сказки «сквозь гендерные очки» (одна из методик гендерной педагогики) // Гендерные проблемы в общественных науках. М., 2001. С. 88 – 109 // URL: http://rulit.org/read/570
2 Там же
3 Там же
4 Там же
5 *Мадлевская* Е. Героиня-воительница в русских былинах // URL: http://www.folk.ru/Research/Conf_2002/madlevskaya.php

муже, в которую всякий, кому не лень, выстрелит насмешкой или издевкой»[1]. Таким образом, если прочитать сказки «сквозь гендерные очки» становится очевидным, что в них манифестируется патриархальный уклад. К аналогичным выводам приходят и американские ученые[2]. По мнению представительниц американской феменистской критики Карен Рове, Роз Оливер и Марции Либерман, сказки навязывают девочкам нездоровые стереотипы: девушка должна подчиняться мужчине. Кроме того, главным достоинством девушки оказывается красота, а не ум (у юношей главными достоинствами, напротив, являются смелость, активность и удачливость)[3].

Если обратиться к эпическим и приключенческим фэнтези-произведениям и попытаться проследить в них судьбу героини, то мы увидим, что женские образы сводятся к следующим функциям, выделенным Дианой Уинн Джонс в своей энциклопедии штампов классических фэнтези-текстов:

1. Идеальный компаньон, высокая, молчаливая и нервная. Интимные отношения с ней невозможны, в то же время она станет надежным другом, на которого можно положиться в стычках. «Она способна убить двоих, защищая спину героя»[4]. Примерами могут служить валькирия Райна, Кли-кли, отчасти Клара Хюммель.

2. Принцесса – типаж, пришедший из сказки. Такая героиня обычно требует спасения. Оригинальное решение данной темы предлагают М. и С. Дяченко в романе «Ритуал» – принцесса Юта влюбляется в похитившего ее дракона.

3. Королева. Согласно классификации Джонс, королевы бывают пяти типов: «бесполезные», подчиняющиеся мужу или советнику; добрые, но зачарованные; добрые, обладающие магией; красивые, но наводящие страх на подданных; злые мачехи. В отечественном фэнтези данный тип женских

1 *Пушкарева* Н. Л. Читаем сказки «сквозь гендерные очки» // URL: http://rulit.org/read/570

2 см. *Karen E. Rowe*, «Feminism and Fairy Tales», Women's Studies, 1979 № 6. Pp 237 – 257; Rose Oliver, «Whatever Became of Goldilocks?», Frontiers: A Journal of Women Studies 2, 1977, № 3. Pp 85 – 93; Marcia R. Lieberman, «Some Day My Prince Will Come»: Female Acculturation through the Fairy Tale», College English, 1972, № 34. Pp 383 – 395

3 По *Rosan A. Jordan R.A., CaroReviewed F. A.* Women and the Study of Folklore. – Signs, Vol. 11, №. 3 (Spring 1986), pp. 500-518 / URL: http://www.jstor.org/stable/3174007

4 *Jones D.W.* The Tough Guide to Fantasy Land / Penguin Books. 2006. P. 70

персонажей практически не представлен.

4. Девственница – чаще всего такой типаж необходимы для колдовства или в качестве жертвы, которую спасает герой. Порой девственницы выступают как рабыни или «талантливые девушки», в которых влюбляется герой. Например, Тэйбелин Неролики из романа «Свита мертвого бога» Н. Мазовой и В. Гончарова. Героиня – монахиня, но она обладает магией и, отправившись спасать своих друзей, она становится возлюбленной, женой и матерью.

5. Колдунья. Героини, относимые к этому типу, бываю добрые (самые распространенные) и злые; как правило, свободные (сильные женщины, решившие жить для себя, либо очень молодые ведьмы, которые могут стать компаньонами главного героя). Примером молодой ведьмы, ставшей компаньоном и возлюбленной, может служить Эсквилина из романа «Пятиборец». Примером же злой колдуньи-вредительницы может служить Кара из романа В. Панова «Командор войны». Этой героине удается обмануть всех персонажей и получить магический артефакт.

Функции приведенных выше типов женских персонажей могут между собой пересекаться: чаще всего героини становятся компаньонами, одновременно являясь магами, принцессами или возлюбленными.

При этом в западноевропейском эпическом или приключенческом фэнтези женские персонажи всегда оказываются в тени мужских, что соответствует тому положению, которое занимают героини германо-скандинавской мифологии: Сив, Фрейя, Фригг. Женщины выступают как помощницы, советницы героя или как антагонисты. В этом плане фэнтези наследует фольклорные традиции, которые мы рассматривали выше.

В то же время важность женского начала для фэнтези сложно переоценить. Исследователь материнского права И. Бахоффен писал: «Гинекократический мировой период фактически есть поэзия истории. Он становится таковым в силу возвышенности, героического величия, в силу той красоты, до которой возвышает он женщину, в силу особого подъема рыцарских настроений и

отваги среди мужчин, в силу целомудрия и порядочности, которых он требует от юношей, – вот тот свод качеств, который представляет древность в том же освещении, в котором нашему времени видится рыцарская возвышенность древнегерманского мира»[1]. Выше мы отмечали, что герой в эпическом фэнтези стремится к идеалу. Исходя из наблюдений И. Бахоффена, необходимо отметить, что рыцарство возможно только при акцентированном женском начале в культуре – культе женщины. Соответственно и в фэнтези женские персонажи, пусть в роли любовниц, уведены в подтекст как та основа, которая поддерживает героя.

Важную роль в расстановке гендерных акцентов в фэнтези играет пол самого автора. В фэнтези-текстах, написанных женщинами, героини занимают больше места, чем герой. Равные права у персонажей обоих полов оказываются в романах, написанных в соавторстве мужчиной и женщиной. В качестве примеров можно привести роман М. и С. Дяченко «Ритуал», где дракон Арм-Анн и принцесса Юта оказываются равноправным героями. То же самое можно сказать и о фэнтези Н. Мазовой и В. Гончарова «Свита мертвого бога». Главный герой – принц Джарвис, и главная героиня – Тэйбелин Неролики почти равны друг другу по силам. Героиня оказывается несколько сильнее – именно она становится воплощением мертвого бога, а Джарвис принимает роль ее рыцаря.

Интересный пример сочетания различных функций женского персонажа дает эпическое фэнтези, в центре которого оказывается не герой, а героиня. Рассмотрим роман В. Угрюмовой «Обратная сторона вечности».

Главная героиня романа – богиня Истины Каэ. Внешне она выглядит как девушка, при этом она является вечной и могущественной богиней, потерявшей память. Последнее уточнение крайне важно, поскольку беспамятство делает ее уязвимой: «Мне необходимо уйти во внешний мир, но я не могу собраться в дорогу, потому что у меня нет никаких ориентиров. Видите ли, когда я утратила память, то позабыла и все, что мне было известно о

1 *Бахоффен И.* Материнское право // URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/klass/04.php

местонахождении нашего противника, все, что как-то относилось к нему»[1].

Она отправляется на поиски артефакта, способного остановить врага. При этом, хоть Каэ и является центральной фигурой романа, она в большей степени выполняет роль помощницы-советницы для героев-мужчин. По ее просьбе организуется поиск артефакта, способного остановить приход антагониста в мир, она же обращается к ныне верховному богу с рядом просьб. Герои-мужчины с радостью ей подчиняются: «Я занялся этим делом по просьбе Интагейя Сангасойи – Сути Сути, Воплощенной Истины, Великой Кахатанны. Она разыскивает тот талисман в надежде получить его до того, как им завладеет Враг»[2]; «Я не справляюсь с тем, что вижу вокруг себя. А если учесть, сколько всего я не вижу... По поводу трудностей – у меня к тебе огромное количество просьб. С какой начать?»[3]. В романе Каэ оказывается в тени мужских персонажей, поскольку именно они выполняют данные героиней задания, а также защищают ее.

В последние годы в фэнтези сложился новый поджанр – женское фэнтези. Эти тексты пишутся женщинами для женщин и оказываются на границе между дамским романом и собственно фэнтези. Таким образом, и в рассматриваемом жанре появляется типично «женское» чтение.

Литература, создаваемая женщинами для женщин, наводнила российский рынок примерно двадцать лет тому назад. Традиционно годом рождения русскоязычного дамского романа считается 1995-й[4]. Исследователь феномена женского письма И. Жеребкина отмечает, что условно данную литературу можно разделить на четыре группы:

- женская литература – акцент ставится на пол автора;
- женское чтение – акцент ставится на пол читателя;
- женское письмо – акцент ставится на стиль текста;

1 *Угрюмова* В. Обратная сторона вечности. СПб., 1998. С. 82
2 Там же. С. 215
3 Там же. С. 406
4 *Черняк* М. А. «Новые сказки» о Золушке: типологические черты русского любовного романа рубежа XX-XXI веков // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/novye-skazki-o-zolushke-tipologicheskie-cherty-russkogo-lyubovnogo-romana- rubezha-xx-xxi-vekov

- женская автобиография – акцент ставится на содержание текста[1].

Нас, прежде всего, будут интересовать первые два типа, поскольку они тесно связаны между собой – в большинстве случаев романы, создаваемые женщинами, ориентированы на читательниц. В связи с тем, что женская литература в качестве читателей изначально не предполагает мужчин, тексты строятся с учетом интересов специфической аудитории. В частности, в текстах актуализируются те ценности, которые маркированы культурой как «женские», например, дом и семья.

Доминантой женской литературы традиционно считается «дамский» или «розовый» роман – история любви идеальной героини и идеального героя. Рецепт дамского романа не без иронии дает О. Вайнштейн в своей статье «Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы»: «…в современной массовой культуре на западе розовый роман – абсолютно канонический жанр, структурно определенный и по форме, и по содержанию. Это карманная книжка, оптимальный объем 190 страниц, весь сюжет закручен вокруг любовной интриги с непременной счастливой развязкой, главная цель – утешение и развлечение читательницы, приятное сопереживание женским сердечным горестям, атмосфера розовых романтических грез. Повествование ведется от лица героини, события разворачиваются на мирном бытовом фоне, причем строго-настрого запрещается изображать насилие, войны, грабежи и прочие негативные вещи, в крайнем случае – стихийное бедствие, типа наводнения. В герои не рекомендуется брать алкоголиков, бедняков, наркоманов, а героиня должна быть, естественно, красоткой, умницей, и желательно девственницей. Наконец, эротика в розовом романе подается достаточно дозированно, скромно, через особые риторические формулы или фигуры умолчания»[2].

Исследователи отмечают, что при восприятии подобных текстов,

1 *Жеребкина* И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000. С. 138

2 *Валленштейн* О. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm

читательница отождествляет себя с героиней. По мнению И. Жеребкиной, «... женское чтение становится видом автобиографии, или самоконструирования, которое в конечном итоге неотличимо от письма»[1]. Термин «женское чтение» был введен А. Колодны. Исследовательница предполагает, что восприятие текста зависит от пола, точнее – от гендерной принадлежности читателя[2]. Оказывается, что «женское чтение менее абстрактно, чем мужское: женщина всегда читает в тексте свой собственный реальный жизненный эксперимент…»[3]. При прочтении женских романов читательница не просто отождествляет себя с героиней, но и «вчитывает» в ее историю свои чаяния и мечты.

Ю. Ветошкина, анализировавшая восприятие дамских романов целевой аудиторией, подчеркивает, что при чтении романов «…очень важен процесс узнавания читательницей себя в героине. Любовный роман – это средство самоидентификации, пусть эта идентификация и сказочна, иллюзорна, покрыта толстым слоем лака под названием “гламур”»[4]. Исследователь В. Г. Иваницкий вообще считает, что корни женской литературы следует искать в фольклоре[5].

Следует отметить, что все исследователи, так или иначе анализирующие современный дамский роман, сходятся во мнении, что этот жанр на русской почве не прижился. Классический «розовый роман», попав в Россию, трансформировался в «розово-черную» криминальную мелодраму, как называет его О. Валленштейн, или в дамский детектив. «Любовного романа в чистом виде нет, но есть дамский роман, в основе которого любовный, детективный сюжет, с психологическими и мистическими вкраплениями»[6]. Нам кажется возможным предположить, что дамский роман захватил еще одну область

1 *Жеребкина* И. «Прочти мое желание...». С. 148
2 *Kolodny Annette.* A map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts // The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon books, 1985.
3 *Жеребкина* И. «Прочти мое желание...». С. 151
4 *Ветошкина* Ю. В. Иллюзорная самоидентификация читательниц дамских романов // URL: http://vestnik.pstu.ru/_engine/get_file.php
5 См. *Иваницкий* В. Г. От женской литературы к «женскому роману»? (парабола самоопределения современной женской литературы). // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 151-163
6 *Ветошкина* Ю.В. Иллюзорная самоидентификация читательниц дамских романов // URL: http://vestnik.pstu.ru/_engine/get_file.php

массовой литературы – фэнтези.

Попав на поле фэнтези, дамский роман, уже обогащенный детективным опытом, открыл для себя новые перспективы. Условимся, что в женское фэнтези не входят дамские романы с элементами мистики, поскольку для последних паранормальные явления – это то, что выбивается из привычной, нормальной, обыденной жизни. Для фэнтези же магия – это одна из констант жанра.

Женское фэнтези – сегодня достаточно востребованный поджанр русскоязычного фэнтези. В последние годы в русскоязычном фэнтези появилось большое количество писательниц, адресующих свои произведения именно женской аудитории (Оксана Панова, Ольга Громыко, Кира Измайлова, Наталья Игнатова, Елена Петрова, Юлия Набокова, Елена Никитина и другие). Появление большого количества текстов, в которых главная героиня – «человек исторический» – проводит самостоятельное расследование, спасает мир, будь то ее личное пространство, город или даже Вселенная, указывает на существование социального заказа на подобную литературу. С нашей точки зрения, причиной подобного заказа является растущая популярность собственно жанра фэнтези.

Традиционное фэнтези представляет собой «мужской» текст. В центре внимания оказывается герой, воин или авантюрист, вокруг побед которого и строится фабула романа. Романтическое фэнтези представляет вниманию читательниц героинь, способных сравниться с героями меча и магии. Интересно отметить, что и в дамском детективе, как отмечает О. Демидова, героиня «ведет “мужской” образ жизни, занимаясь сугубо “мужским” делом профессионально... говорит “мужским”, “открытым” языком…»[1]. Можно говорить о том, что женское фэнтези – это попытка создать героиню, равную герою по степени своих возможностей (она сражается, ведет расследование, участвует в походах наравне с мужчинами, но при этом оказывается мила и в меру истерична).

1 Постклассические гендерные исследования: Коллективная монография. СПб., 2011. С. 185

В женском фэнтези соединяются и причудливо смешиваются штампы, характерные как для дамских романов, так и собственно фэнтези. Таким образом, женское фэнтези балансирует на грани дамского романа с элементами детектива и фэнтези, преимущественно юмористического. Отличительными чертами женского фэнтези можно считать следующие:

• Произведение представляет собой рассказ героини о «времени и о себе». Повествование от первого лица сближает женское фэнтези с классическими дамскими романами, для которых, как мы уже отмечали выше, также характерен этот тип повествования.

Читатель, открывающий «Стать демиургом» Е. Петровой, оказывается представлен героине – alter ego автора: «Наверно, надо представиться... Зовут меня Лена Петрова. Возраст – 24 года, внешность – вполне приятная, а некоторые индивидуумы мужеского полу находят ее даже красивой»[1]. В то же время в романах К. Измайловой и О. Громыко читатель сразу оказывается втянут в гущу событий: «Зрелище... Да, зрелище. Впечатляющее, что и говорить. Какого-то новобранца до сих пор выворачивало наизнанку за большим камнем, да и мне, хоть видать мне доводилось и не такое, сделалось не по себе»[2]; «Хороший сегодня выдался денек. Теплый. Безветренный. Вторая декада сеностава неспешно сочилась сквозь клепсидру солнечного лета, и голоса зябликов, доносившихся из придорожных кустов, звенели в ушах. Я ехала сквозь их гнездовые угодья, как вдоль пограничной полосы…»[3].

• Героиня – девушка умная и миловидная, но не красавица. В большинстве случаев она просто не задумывается о своей внешности («Все попытки облагородить мой милый облик неизменно терпели крах… Единственная девушка на факультете, я обожала штаны и свободные рубашки, с восторгом принимала участие во всевозможных попойках и гулянках по случаю успешной

1 *Петрова* Е. Стать Демиургом: Фантастический роман. М., 2011. С. 5
2 *Измайлова* К. Случай из практики. М., 2012. С. 5
3 *Громыко* О. Профессия : ведьма. М., 2011. С. 5

сдачи сессии…»[1]; «Уже сгустились сумерки, и темное стекло служило неплохим зеркалом. Отражалась в нем рослая худая женщина неопределенного возраста, в мужских шароварах (не в юбке же карабкаться на гору, право слово!) и куртке на меху»[2], «Но добрые люди шарахались от меня с криками ужаса. Их можно понять – вся в шрамах, от одежды одни лохмотья, за поясом – ятаган. И я направилась искать заведение с дурной славой. Лишь в таком меня могли обеспечить кредитом»[3]).

• Героиня волею случая оказывается втянутой в большую игру, в которой ей предстоит сыграть не последнюю роль («а началось все в один не слишком веселый вечер, в пятницу, тринадцатого, когда я возвращалась домой с работы. Какой-то мерз… нехороший человек столкнул меня на рельсы метро. Очнулась уже в другом мире – Ларелле, где ожили наши сказки и легенды: маги, эльфы, драконы и феи… Мне нереально “повезло” с разгона вляпаться в интриги власть предержащих мира сего и как следует повеселиться»[4]).

• Действие романа происходит в мире, отличном от повседневного мира читательницы. Наиболее любимы писательницами поджанры приключенческого и городского фэнтези. В качестве примера последнего можно привести текст Киры Измайловой «Городская магия»: «Я учусь в ГМУ – Государственном Магическом Университете. Звучит довольно глупо, но раньше, например, наша альма-матер именовалась Государственным Университетом Магии, и нас постоянно путали с тем ГУМом, который магазин. Я поступила сюда, купившись на романтику названия»[5].

• Для «романтического» женского фэнтези характерно большее внимание к психологическим аспектам, хотя для жанра в целом психологизм не свойственен. В данном случае сказывается влияние «розового» романа. Героини рассматриваемого типа текстов размышляют о себе, о своем характере и о

1 *Громыко* О. Профессия : ведьма. С. 128
2 *Измайлова* К. Случай из практики. С. 17
3 *Резанова* Н. Кругом одни принцессы. М., С. 20
4 *Петрова* Е. Стать демиургом. М., 2011. С. 6
5 *Измайлова* К. Городская магия // URL: http://www.modernlib.ru/books/izmaylova_kira/gorodskaya_magiya/read/

характере других. Достаточно часто в женском фэнтези создается эффект «эмоционального письма», характерного для классических дамских романов: в рассказе героини «вместо временной нарративной последовательности событий реализуется эмоциональная последовательность»[1]: «Возможно, я описываю эти события несколько сумбурно, но именно так они отложились у меня в памяти»[2].

Чаще всего героини женского фэнтези – маги, обладающие незаурядной силой, но при этом не окончившие специализированного учебного заведения. Так, в «Городской магии» К. Измайловой – Наина Чернова, боевой маг, студентка Государственного Магического Университета в Москве, в «Случае из практики» – Флоссия Нарен, независимый судебный маг, а в «Профессии: ведьма» О. Громыко – Вольха Редная, адептка восьмого курса Старминской школы чародеев, пифий и травниц. Также в текстах встречаются молодые и недоучившиеся Бабы-Яги (в текстах Елены Никитиной) и ведуньи, в чьих жилах течет кровь древних и могущественных существ (Елена Самойлова «Синяя птица»). Важно уточнить, что магические способности у девушек всегда выше среднего: «Такие, как вы, Флоссия, большая редкость»[3]; «Потрясающий дар управления энергией, телекинетические способности – прирожденный Практик»[4]; «Женщина. Творец-без-Границ! Невозможно…»[5].

В данном случае намечается противоречие между фэнтези и дамскими романами, поскольку первое представляет девушек равных героям, в то время как второе, напротив, делает акцент на хрупкости и незащищенности женщин.

В женском фэнтези важную роль играет случай: героини случайно могут узнать тайну государственной важности, случайно победить противника и так далее. В качестве «общего места» женских фэнтези мы рассмотрим ситуацию превращения в ведьму. Ее принимают в школу магии случайно, даже при отсутствии талантов: «Я была диковатым десятилетним подростком с

1 *Жеребкина* И. «Прочти мое желание...». М., 2000. С. 157
2 *Измайлова* К. «Случай из практики». М., 2012. С. 588
3 Там же. С. 698
4 *Громыко* О. Профессия : ведьма. М, 2011. С. 15
5 *Петрова* Е. Стать Демиургом. С. 21

оптимальным количеством прыщей вперемешку с веснушками. И уймой талантов, запрятанных так глубоко, что на собеседовании их не выявили. Да особенно и не пытались»[1], – повествует героиня Ольги Громыко. Однако затем Вольха встречает своего наставника, который обнаруживает в ней магические способности. «На мое счастье (или несчастье?), Учитель не числился в составе приемной комиссии, он как раз возвращался из долгосрочной дипломатической командировки, и на его пути сидела я»[2]. Девушку принимают в школу магии по воле случая. В книгах Измайловой Флоссия Нарен становится судебным магом после того, как вся ее семья гибнет: «Однажды, средь бела дня, в наши ворота постучался гонец на взмыленной лошади и поинтересовался, дома ли господин Нарен. Открывшая на стук служанка ответила, что да, дома, и гонец отдал ей некий пакет для хозяина, после чего ускакал прочь. Разговор их слышала соседка, и только благодаря этому в дальнейшем удалось восстановить ход событий. Итак, гонец ускакал, а спустя несколько минут наш дом взлетел на воздух, унося жизни моего отца, моей матери, моего нерожденного еще брата и нескольких слуг»[3]. В тексте Петровой Лейна также почти случайно попадает в Академию для Демиургов – она приходит из созданного мира в Эдем, где находится школа, не представляя, что ее ждет. Таким образом, героиня почти всегда случайно становится в произведении той, кем она является.

Отметим, что та же воля случая чаще всего вовлекает героинь в серьезные авантюры. При этом их приключения чаще всего вызваны их собственным любопытством или скверным характером: героини начинают расследовать то, что кажется им странным. Такое расследование связывает женское фэнтези с детективом, а любовная линия – с дамским романом. Таким образом, женское фэнтези строится на стыке розового, детективного и приключенческого романов. Идеальным примером может служить «Городская магия» К. Измайловой. Студентка-маг влюбляется в своего преподавателя, именно

1 *Громыко* О. Профессия : ведьма. С. 15
2 Там же
3 *Измайлова* К. Случай из практики. С. 429

поэтому она решает выяснить, кто добивается его смерти.

Отдельно необходимо отметить текст Н. Резановой «Кругом одни принцессы», где принцесса становится наемным охранником, не пожелав стать женой спасшего ее принца: «Короче, я была близка к тому, чтобы заявить: “Спасибо, я лучше обратно в башню”… Мерещилось мне только два выхода – либо в пруд, либо в монастырь. Но как-то они мне не очень нравились. Выбрала я все же ПРУД – но не в том смысле, что бросилась туда, а разыграла классический сценарий. Платье там сложенное, туфельки плавают среди кувшинок, а сама – лесом, лесом и до границы»[1].

В фабуле анализируемого типа текстов можно выделить ключевые опорные моменты: героиня «вляпывается в историю» – встречает своего возлюбленного – пытается от него уйти – благополучно решает поставленную задачу – воссоединяется с возлюбленным. Важно отметить, что героиня не сразу понимает, что влюблена, сначала она будет злиться на своего избранника, а затем убедит себя, что он ей не подходит (или она ему). Лейне вспоминается «…А еще почему-то Трион [эльфийский принц], обнимающий меня за плечи на борту “Веселой Селянки”: “Лейна, поверь, я смогу защитить тебя…” Тьфу, и пригрезится же такое! Возмущенно фыркнув, я рывком поднялась и, мысленно свистнув своему зверинцу, отправилась домой»[2]. Наина Чернова, героиня «Городской магии» Измайловой, в начале ненавидит Игоря Георгиевича, затем спасает ему жизнь, а уже после понимает, что она его любит. Важно подчеркнуть, что для женского фэнтези не характерна эротика: в текстах нет интимных сцен, а отношения между влюбленными чаще напоминают скандал, чем нежное воркование («…теперь Игорь [возлюбленный] мог дрессировать меня [Наину Чернову], что называется, в любое время дня и ночи. Соседи, к слову, уже дважды вызывали милицию, а ведь мы только обсуждали план моей будущей диссертации!»[3]). Интимные отношения персонажей подаются через

1 *Резанова* Н. Кругом одни принцессы. С. 9
2 *Петрова* Е. Стать демиургом. М., 2011. С. 123
3 *Измайлова* К. Городская магия // URL: http://www.modernlib.ru/books/izmaylova_kira/gorodskaya_magiya/read/

фигуру умолчания: «Только в тот раз Давлетьяров смеяться надо мной не стал, и даже не сказал ничего язвительного, молча выбросил сигарету в форточку, взял меня за плечи и увел в комнату, где за плотными шторами молнии сверкали почти нестрашно и как-то не по-настоящему. И никто не мешал мне уйти обратно в гостиную на диван, но я не ушла, прекрасно сознавая, что будет дальше, а потом не сказала «нет», хотя и могла бы. В общем, так и вышло, что “осталась” я надолго…»[1]

Е. Улыбина, анализируя сходство дамского романа со сказкой, подчеркивает, что в последней «смысл действий героини соответствует смыслу инициации, доказывающей возможность ребенка стать взрослым, перейти в следующую социальную группу. Героиня романа так же должна пройти испытание, выдержать обряд посвящения во взрослую счастливую жизнь»[2]. Как мы отмечали, в основе структуры фэнтези-романа также кроется сказка, однако женское фэнтези стремится уйти от сказочности сюжета: у главных героев обычно напряженные отношения, героиня подчеркнуто не женственна, свадьба в конце романа не является обязательным элементом фабулы, хотя герои и воссоединяются. Между тем, для женского фэнтези значительно в большей степени характерна психологичность, чем для мужского: героиня нервничает, скандалит, рефлексирует о своих чувствах, манере поведения и внешности («На людей нужно производить определенное впечатление, а потому я вынуждена поддерживать определенный образ. Не сказала бы, впрочем, чтобы меня это сильно тяготило»[3]). Важно подчеркнуть, что характер у героинь женского фэнтези обычно скверный, что неоднократно подчеркивается («Меня не любят, хоть и уважают; впрочем, я сама даю к тому немало поводов: скверный нрав – это почти визитная карточка судебных магов»[4]).

Можно говорить о том, что фэнтези адаптировало каноны женского любовного романа для своих целей, поставив на первый план героиню, которая

1 *Измайлова* К. Городская магия
2 *Улыбина* Е.В. Субъект в пространстве женского романа // URL: http://ec-dejavu.ru/f/Female_novel.html
3 *Измайлова* К. Случай из практики. С. 12
4 Там же. С. 19

ведет себя и действует скорее как авантюристка, нежели как сентиментальная барышня. Внешность и характер должны подчеркнуть мужественность в девушке.

Особый тип женского фэнтези представляют тексты, написанные писательницами для женской аудитории, но в центре которых герой – юноша.

Остановимся несколько подробнее на изображении мужских персонажей в женских текстах. Герой, будущий возлюбленный героини, красив, изыскан и обладает сложным характером.

Более интересными представляются нам написанные женщинами тексты, главная роль в которых отведена герою-мужчине. Среди этой группы фэнтези-произведений можно выделить два типа изображения главного героя: с одной стороны – женоподобный юноша, с другой – зрелый мужчина. Отметим, что зрелые герои в текстах, написанных женщинами, чаще всего ущербны.

Волкодав, герой М. Семеновой, оказывается беглым каторжником, больным, неспособным смотреть на свет, Ланселот у Ю. Вознесенской – инвалид-колясочник, один из главных героев О. Панкеевой Кантор покрыт шрамами. Другой тип ущербности – отсутствие социальных связей или неумение их заводить. В текстах, написанных женщинами, главный герой чаще всего оказывается сиротой (Кенет у Э. Раткевич, Окделл у В. Камши). Для фэнтези-произведений, написанных мужчинами, не характерно выведение ущербного персонажа. В «мужском» фэнтези герой оказывается вовлечен в действие в результате своего собственного выбора, а в «женском» – судьбой.

Если же говорить о произведениях, главными героями в которых являются женоподобные юноши, то можно отметить гомосексуальность данных текстов. Как правило, главный герой оказывается влюблен в более сильного товарища.

В качестве примеров мы рассмотрим произведения Н.Игнатовой «Охотник за смертью» и К. Баштовой в соавторстве с В. Ивановой «Тяжело быть младшим…». Как мы уже сказали, главные персонажи этих текстов – мужчины, которые нечеловечески красивы: «Длинные волосы, черные-черные,

блестящие… Кожа бледная, матовая – такую называют аристократичной, – как будто прозрачная. А еще глаза. Почти бесцветные, но жутко красивые. Смотришь – и пугаешься. То светло-голубым отсвечивают, то серым, как дым в небе осенью, а бывает, светятся бледной зеленью, – не человеческой, но и не кошачьей, – и как будто фосфоресцируют»[1]; «И в это импровизированное зеркало смотрелся парень лет шестнадцати-семнадцати. Худощавый, с тонкими чертами лица, черными встрепанными волосами, собранными на затылке в короткий хвостик, и темно-зелеными, почти черными глазами. Чуть заостренные уши выдавали наличие в парне толики эльфийской крови, что можно было встретить довольно часто»[2].

В произведении Игнатовой Орнольф и Альгирдас не только красивы (первый – мужественной красотой воина, а второй – женственной и хрупкой), но и выступают как любовники. «Они целовались! Ей-богу, целовались. Ну, или нет. То есть, не совсем. То есть… Орнольф зарылся пальцами в густые черные волосы Паука, заставив его поднять голову, а тот, в свою очередь, впился в губы датчанина. Именно впился, прокусил зубами, так, что потекла кровь»[3]. На наш взгляд, акцентируя интимные отношения двух героев-воинов, автор пытается совместить два типа мировосприятия, характерных для фэнтези: романтику «женского» и эпичность «мужского». Отметим, что фэнтези про гомосексуалистов создают исключительно женщины писательницы. В «мужских» текстах темы однополой любви не существует.

Подводя итоги всему вышесказанному, следует подчеркнуть, что женское фэнтези сегодня представлено в трех типах. К первому относятся произведения, созданные на стыке фэнтези и дамского романа. В центре подобных произведений оказывается героиня, преодолевающая трудности на пути к счастью. Второй тип повествования – это истории о нечеловечески красивых

1 *Игнатова Н.* Охотник за смертью // URL: http://www.modernlib.ru/books/ignatova_natalya_vladimirovna/ohotnik_za_smertyu/read/

2 *Баштовая* К., Иванова В. Тяжело быть младшим… // URL: http://www.modernlib.ru/books/bashtovaya_kseniya/tyazhelo_bit_mladshim/read_1/

3 *Игнатова* Н. Охотник за смертью // URL: http://www.modernlib.ru/books/ignatova_natalya_vladimirovna/ohotnik_za_smertyu/read/

мужчинах-любовниках. Для данного типа текстов характерен подчеркнутый эротизм. Третий тип текстов наиболее близок к классическим фэнтези-произведениям. В центре этих текстов находится герой-мужчина, выполняющий квест. Важным нам, однако, представляется его изначальная ущербность (физическая или социальная).

Для всех типов фэнтези, написанных женщинами, характерно внимание к чувствам героев, их взаимоотношениям. Кроме того, в женском фэнтези важную роль играет категория случая. Тексты женского фэнтези организованы как монолог, в котором присутствуют периодические сбивы нарративной последовательности (воспоминания или забегание вперед). В целом, можно отметить, что женское фэнтези сегодня пытается быть альтернативой «мужскому» и представить женский взгляд на авнтюрно-приключенческий роман. В своем развитии женское фэнтези соединяет штампы российского дамского романа с фэнтезийными: на их переплетении и возникает новый тип чтения для женщин.

Заключение

Русское фэнтези существует около двадцати лет. За эти десятилетия жанр обрел достаточную популярность среди читателей, а также вышел за пределы собственно литературного текста – в кинематограф и в «реальный мир», породив целую субкультуру – ролевое движение.

За два десятилетия русская литература не только приняла жанр фэнтези, но и освоила его, при этом дополнив и изменив. В творчестве Г. Л. Олди, М. и С. Дяченко органично сочетается опыт и психологизм предшествующей фантастической литературы с каноном фэнтези-произведений. Н. Перумову принадлежат классические произведения эпического русскоязычного фэнтези, а С. Логинову и А. Мартьянову – мифологические, игровые тексты. А. Пехов создает приключенческие фэнтези-романы, а М. Семенова первой попыталась проявить национальную специфику в фэнтези. С творчества О. Громыко принято начинать женское фэнтези. А. Белянину принадлежат циклы юмористических фэнтези-романов. Отметим, что автор активно использует игровой, интертекстуальный потенциал фэнтези, вводя в свои романы и подвиги Геракла, и гоголевскую Диканьку, и большое количество крылатых выражений. О. Панкеева, Е. Петрова, Д. Ланцов, Н.Васильева и Н. Некрасова, К. Измайлова, С. Антонов, Н. Мазова разрабатывают различные поджанры фэнтези, представляя свое понимание изначального мифа о борьбе Хаоса с Космосом.

За два десятилетия фэнтези проходит путь от подражания западным образцам до создания игровых текстов, граничащих с утопией, а также «литературой мейнстрима»[1], если воспользоваться термином В. Каплана. «Возникает все больше произведений, которые с равным успехом могут быть зачислены и в разряд фантастики, и в “мейнстрим”, – пишет В. Каплан. – Фантастический элемент в них опирается на серьезную культурную традицию и

1 *Каплан В.* Заглянем за стенку Топография современной русской фантастики. Новый мир. 2001. № 9. С. 154

служит не только отправной точкой авторской мысли, но и задает ее тональность»[1]. Если воспользоваться термином Ю. Тынянова, то фантастика, в варианте фэнтези, может претендовать на звание «ведущего жанра эпохи»[2], влияющего на современный литературный процесс.

Русское фэнтези меняет сложившиеся каноны западноевропейского жанра. Прежде всего, русское фэнтези переносит акцент с «чужого» на «своего». Этот перенос позволяет говорить об антропоцентризме отечественных текстов. Для произведений российских авторов важной оказывается судьба человека в магическом мире. Также необходимо отметить, что российское фэнтези обладает б**о**льшей психологичностью, нежели его зарубежные аналоги. Психологизм, свойственный отечественному фэнтези, отчасти обусловлен тем, что этот жанр встраивается в иные, уже сложившиеся, жанры. Так, фэнтези успешно функционирует в «утопическом поле», есть тенденции к соединению фэнтези с психологическим романом (успешные опыты подобного рода соединения представляют произведения дуэта авторов М. и С. Дяченко). Фэнтези взаимодействует и с формульной литературой – дамским романом и научной фантастикой, также есть попытки соединения фэнтези и детектива. При этом каждый раз, когда фэнтези встраивается и «адаптирует» тот или иной сложившийся жанр, выясняется, что «магический антураж» необходим для исследования природы человека.

Сегодня можно утверждать, что фэнтези на русской почве развивается в первую очередь как поливалентный жанр, который начал присоединять к себе уже сложившиеся жанры – дамский роман, роман-утопию, психологический роман, детектив и так далее. Наиболее ярко этот процесс представлен в женском фэнтези. Тексты строятся по канонам дамского романа (активная, но одинокая героиня преодолевает трудности на пути к своему счастью), однако, действие развивается в «антураже» фэнтезийного мира.

---

1 *Каплан* В. Заглянем за стенку Топография современной русской фантастики. С. 169

2 См. *Тынянов* Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

Вторым вектором развития фэнтези, впрочем, не противоречащим первому, является дальнейшая стереотипизация западных образцов фэнтези на русской почве. Сегодня фэнтези – это «пустая форма», которую можно заполнить чем угодно. Создание фэнтези-романа – это тоже своего рода игра, игра в творца новых миров. Важно подчеркнуть, что игра эта находит реальное воплощение – в играх, фильмах, социальных организациях.

Итак, фэнтези не только выходит за пределы «гетто фантастики», но и за пределы литературы вообще. Так, В. Каплан подчеркивает, что в фэнтези «появляются тексты, все более смахивающие на инструкции к ролевым или компьютерным играм»[1], впоследствии играми и становящиеся.

В этой связи Е. Чепур предлагает рассматривать фэнтези как «направление в литературе, кино, компьютерных играх и т. п., включающее произведения разных жанров, герои которых существуют в условной социальной и природной среде, сотворенном воображением автора “вторичном мире”, для создания которого может использоваться весь арсенал сказок, легенд и мифов…»[2].

Фэнтези – это не только жанр художественной литературы, но и кинофильмов, а также компьютерных игр. Отметим, что ряд кинолент и компьютерных игр уже не являются экранизациями существующих текстов, а представляют собой самостоятельные произведения. Так, вышедшие в прокат фильмы – «Книга мастеров» (2009), «Темный мир» (2010), «Реальная сказка» (2011), «Темный мир: равновесие» (2013) – представляют собой самостоятельные произведения по мотивам русских сказок и легенд. Действие при этом разворачивается по законам фэнтези-романов (в основе – сюжет-квест). Также необходимо отметить и экранизации отечественных фэнтези-текстов: «Ночной дозор» (2004), «Дневной дозор» (2006), «Волкодав» (2006).

1 *Каплан* В. Заглянем за стенку Топография современной русской фантастики. С.169

2 *Чепур* Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Чепур ; Магнитог. гос. ун-т. – Магнитогорск : [б. и.], 2010. С. 4

То есть фэнтези – это жанр, характерный не только для литературы, но и для современной массовой культуры в целом.

Фэнтези оказывает ощутимое воздействие на читающего массового человека. В результате, под воздействием сюжетов фэнтези-романов на изломе тысячелетий возникают специфические социальные молодежные организации.

Игровой фэнтезийный потенциал воплощается в субкультуре «ролевиков» или «ролевом движении». Первая игра в России прошла в 1990 году под Красноярском по произведениям Дж. Р. Р. Толкина. Увлечение миром Средиземья породило термин «толкинизм». «Кстати, толкинизм предполагает, что реальность, созданная в свое время Толкином, не менее реальна, чем окружающая. Люди не играют в эльфов, они до некоторой степени становятся ими. Берут, например, эльфийские имена не только на игру, но навсегда или для длительного пользования»[1]. Сегодня список текстов для игр значительно расширился: в него попадают и тексты современного фэнтези (романы о Гарри Поттере, Волкодаве, романы В. Камши о мире Этерны), и целые исторические эпохи. В то же время генезис «ролевого движения» – это увлеченность мирами Толкина. Причиной тому, как поясняет М. Галина, потребность в мифе: «Человек нуждается в мифе. Но, надеюсь, я никого не обижу, если скажу, что свод русских былин все же победнее “Беовульфа” или Артурианского цикла. Трагико-героический масштабный эпос, подобный толкиновскому, на нашем материале вообразить сложно»[2]. Постепенно игры в события, описанные в книгах, породили волну новых текстов фольклорного и авторского характера. «Фольклор ролевого сообщества проявляется в ролевой песне, быличках, байках и анекдотах»[3]. Кроме того, создаются литературные произведения: циклы рассказов по полюбившимся мирам, так называемый «фан-фикшн».

Рассматривая функционирование фэнтези за пределами литературы, уместно вспомнить концепцию метажанра, предложенную Е. Бурлиной: «некий

1 *Галина* М. Жизнь по книге / Знамя. 2006. № 2. С. 204
2 Там же. С. 200
3 *Писаревская* Д. Б. Образ игры в субкультуре ролевиков: развитие авторского начала в фольклоре. С. 350

абстрактный, универсальный принцип, просматривающийся в постройке жанров разных видов искусств на данном историческом этапе»[1]. При этом исследователь подчеркивает: «Проблема метажанра – это не только проблема механизмов культурного воспроизводства, но и стремление обнаружить глубинные социальные влияния в самом материале искусства»[2]. Ситуация XXI века такова, что человека, уставшего от повседневных забот, влечет к себе сказочно-фантастическое, иррациональное, отсюда и интерес к фэнтези как в литературе, так и в кино и в жизни.

Сегодня фэнтезийный метажанр еще только складывается, но предпосылки для его формирования уже отчетливо видны: способность проникать в различные сложившиеся жанры, выходить за пределы литературы в другие искусства.

Мы определяли метажанр как *общую художественную структуру группы текстов, в которой выделяется ряд обязательных устойчивых элементов поэтики, и которая отвечает массовому запросу общества на данном историческом этапе.*

Говоря о развитии русского фэнтези в 10-е годы XXI века, можно признать, что оно тяготеет к метажанру. В структуре отечественного фэнтези можно выделить ряд устойчивых черт (хронотоп дороги, трансформация героя, акцент на человеческой составляющей «чужих», игры с мифом и в миф), которые прослеживаются не только в литературе, но и в произведениях других искусств – в частности, в массовом кинематографе и в субкультурах. Можно сделать вывод, что метажанровый синтез различных жанров, наблюдаемый нами на примере фэнтези, является характерной чертой отечественного литературного процесса XXI века.

На сегодняшний день русское фэнтези представляет собой почти сложившуюся структуру, пользующуюся устойчивым читательским спросом.

1 *Бурлина* Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 43

2 Там же. С. 46

Доказательством его популярности служат сериальные издания «Новые герои», «Наши – там», «Фантастический боевик», в основе которых находятся «классические» тексты фэнтези, то есть история о приключениях и победах героя. Как справедливо отмечает Е. Ковтун, фэнтези сегодня подменяет собой всю фантастику, поэтому изучение данного явления становится крайне актуальным, в том числе для понимания тенденций массовой литературы и современной литературы в целом.

Фэнтези как феномен современной массовой культуры представляет интерес не только для филологов, но и для культурологов и социологов, поскольку только соединение подходов этих трех наук способно объяснить ту популярность данного жанра, которая наблюдается сегодня.

Список литературы и источников

Источники

1. Антонов С. Пятиборец : фантастический роман / С. Антонов, А. Денисов. – М.: Эксмо. 2013. – 448 с.
2. Баштовая К., Иванова В. Тяжело быть младшим… [Электронный ресурс] / К. Баштовая, В. Иванова // URL: http://www.modernlib.ru/books/bashtovaya_kseniya/tyazhelo_bit_mladshim/read_1/ (дата обращения: 16.12.2013)
3. Белянин А. Меч без имени : фантаст. роман / А. О. Белянин. – М. : Армада : Альфа-книга, 2003. – 331 с.
4. Белянин А. Тайный сыск царя Гороха; Заговор Черной Мессы : фантаст. романы / А. О. Белянин – М. : АРМАДА : Альфа-книга, 2003. – 490 с.
5. Васильева Н., Некрасова Н. Черная книга Арды [Электронный ресурс] / Н. Васильева, Н. Некрасова // URL: http://fanread.org/natalya-vasileva-i-dr-chyornaya-kniga-ardi.html (дата обращения: 05.07.2013)
6. Вознесенская Ю. Паломничество Ланселота. – М.: Лепта Книга, Вече, Грифъ, 2012. – 640 с.
7. Вознесенская Ю. Путь Кассандры, или Приключения с макаронами [Электронный ресурс] / Ю. Вознесенская // URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/11785/1/Voznesenskaya_-Put%27_Kassandry%2C_ili_Priklyucheniya_s_makaronami.html (дата обращения: 10.09.2013)
8. Громыко О. Профессия: ведьма : фантастический роман. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2011. – 444 с.
9. Дворецкая Е. Огненный волк [Электронный ресурс] / Е. Дворецкая // URL:http://www.e-reading.link/chapter.php/68673/0/Dvoreckaya_1_Ognennyii_volk%2C_kn._1__Churoborskiii_oboroten'.html (дата обращения: 19.11.2014)

10. Дяченко М. Скитальцы : фантаст. произведения. Т.1. / М. Ю. Дяченко, С.С. Дяченко. М.: Эксмо, 2009. – 544 с.
11. Дяченко М. Хозяин колодцев : фантастические произведения / М. Дяченко, С. Дяченко. М.: Эксмо, 2010. – 1088 с.
12. Дяченко М. Ю.. Цифровой : [избранные произведения] / Марина и Сергей Дяченко. – М. : Эксмо, 2009. – 412 с.
13. Дяченко М. Ю. Мигрант, или Brevi finietur : роман / М. и С. Дяченко. – М.: Эксмо, 2010 – 448 с.
14. Дяченко М. Ю. Пандем : [утопия : роман] / Марина и Сергей Дяченко ; [ил. Е. Гондик]. – М. : Эксмо, 2008. – 378 с.
15. Дяченко-Ширшова М. Ю., Дяченко С. С. Vita Nostra : роман /М. Дяченко, С. Дяченко. – М.: Эксмо. 2011. – 448 с.
16. Емец Д. Мефодий Буслаев. Маг полуночи: [повести] / Д. А. Емец ; худож. А. Яцкевич. – М. : Эксмо, 2004. – 410 с.
17. Замятин Е. Мы. Повести. Рассказы – М.: Дрофа, 2003 – 368 с.
18. Игнатова Н. Охотник за смертью [Электронный ресурс] / Н. Игнатова // URL: http://www.modernlib.ru/books/ignatova_natalya_vladimirovna/ohotnik_za_smertyu/read/ (дата обращения: 16.12.2013)
19. Измайлова К. Случай из практики / Кира Измайлова. – М. : Эксмо, 2012. – 736 с.
20. Измайлова К. Городская магия [Электронный ресурс] / К. Измайлова // URL: http://www.modernlib.ru/books/izmaylova_kira/gorodskaya_magiya/read/ (дата обращения: 16.12.2013)
21. Измайлова К. Случай из практики. Возвращение [Электронный ресурс] / К. Измайлова // URL: http://http://www.e-reading.me/chapter.php/1011442/0/Kira_Izmaylova_-

_Sluchay_iz_praktiki_2.html (дата обращения: 10.01.2014)

22. Ланцов Д. Механический дракон : роман. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2013 – 317 с.

23. Логинов С. Имперские ведьмы / С. Логинов. М.: Изд-во Эксмо., 2004, – 320 с.

24. Логинов С. Многорукий бог Далайна [Электронный ресурс] / С. Логинов // URL: http://lib.ru/LOGINOW/ilbach.txt (дата обращения: 25.10.2013)

25. Лукьяненко С. В. Не время для драконов : Роман / С. В. Лукьяненко, Н. Д. Перумов. – М. : ЭКСМО, 1997. – 480 с.

26. Мазова Н. Свита мертвого бога : фантастический роман / Н. Мазова, В. Гончаров. – М.: Эксмо, 2011. – 480 с.

27. Мартьянов А. Звезда запада. – СПб.: Лениздат, «Ленинград», 2006. – 576 с.

28. Муркок М. Повелители мечей / пер. с англ. М. Глинского. Л.: «Северо-Запад», 1991. –382 с.

29. Никитин Ю. А. Зачеловек [Электронный ресурс] / Ю. А. Никитин // URL: http://book-online.com.ua/read.php?book=3033 (дата обращения: 16.03.2014)

30. Никитина Е. А. Что вы хотели от Бабы-яги [Электронный ресурс] / Е. А. Никитина // URL: http://www.modernlib.ru/books/nikitina_elena/a_chto_vi_hoteli_ot_babiyagi/read/ (дата обращения: 20.11.2014)

31. Олди Г. Л. Бездна голодных глаз : цикл романов и повестей / Г. Л. Олди. – М.:Эксмо. 2011. – 960 с.

32. Панкеева О. Люди и призраки / О. Панкеева. М.: «РОСМЕН-ПРЕСС». 2005. – 440 с.

33. Панов В. Ю. Командор войны : фантастический роман. М.: Эксмо, 2009. – 416 с.

34. Паолини К. Эрагон : роман / пер. с англ. И. А. Тогоевой. М.: «РОМЭН - ПРЕСС», 2006. – 634 с. с.
35. Перумов Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть вторая: Цикл «Хранитель мечей». Книга 4 / Н. Перумов. – М.: Эксмо, 2006. – 480 с.
36. Перумов Н. Война мага. Т. 4. Конец игры. Часть первая: Цикл «Хранитель мечей». Книга 4 / Н. Перумов. – М.: Эксмо, 2006. – 480 с.
37. Перумов Н. Враг неведом: роман. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО, 2000. – 480 с.
38. Перумов Н. Разрешенное волшебство: роман. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО, 2000. – 480 с.
39. Перумов Н., Коул Д. Армагеддон: Книга 1 / пер. с англ. Е. Большелаповой, Т. Кадачитговой, Л. Корзуна. Спб. : Изд-во Азбука, М. : Изд-во ЭКСО-Пресс, 2000. – 384 с.
40. Перумов Н., Коул Д. Армагеддон: Книга 2 / пер. с англ. Е. Большелаповой, Т. Кадачитговой, Л. Корзуна. Спб. : Изд-во Азбука, М. : Изд-во ЭКСО-Пресс, 2000. – 352 с.
41. Перумов Н. Рождение Мага : Цикл «Хранитель мечей». Книга 1. / Н. Перумов. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 512 с.
42. Перумов Н. Странствия мага. Т. 2: Цикл «Хранитель Мечей». Книга 2. / Н. Перумов. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 384 с.
43. Перумов Н. Кольцо тьмы: Кн. 1, Эльфийский клинок / Н. Перумов ; [Предисл. О. Кустовой]. — СПб. : Северо-Запад, 1993. — 735 с.
44. Петрова Е. Стать Демиургом : Фантастический роман. – М.: «Издательство Альфа-Книга», 2011. – 345 с.
45. Петрова Е. Лейна :Фантастический роман. – М.: «Издательство Альфа-Книга», 2013. – 472 с.
46. Пехов А. Ловцы удачи: фантастический роман. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2012. – 409 с.

47. Пехов А. Ю. Хроники Сиалы: Крадущийся в тени; Джанга с тенями; Вьюга теней. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2012. – 1151 с.
48. Пратчет Т. Дамы и Господа : фантастический роман / пер. с англ. Н. Берденникова. М.: «ЭКСМО», 2006. – 488 с.
49. Резанова Н. Кругом одни принцессы : [фантаст. роман]. М.: АСТ: Ермак, 2005. – 349 с.
50. Сапковский А. Последнее желание. Меч предназначения / пер. с пол. Е. П. Вайсборта. М.: «РОСМЕН-ПРЕСС», 2004. – 667 с.
51. Семенова М. Волкодав : Роман / М. Семенова. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 589 с.
52. Толкин Дж. Р. Р. Две твердыни / пр. с англ. В. Муравьева. М.: «Радуга», 1990. – 416 с.
53. Толкин Дж. Р. Р. Сильмариллион : [фантаст.роман]. Статьи и письма : [пер. с англ.] / Дж.Р.Р.Толкин. – М.:АСТ; Спб.: Terra Fantastica, 2005. – 590 с.
54. Толкин Дж. Р. Р. Хранители : повесть / пер. с англ. В. Муравьева. М.: «Радуга», 1988. – 496 с.
55. Угрюмова В. Обратная сторона вечности. СПб.: Азбука, 1998. – 480 с.
56. Успенский М. Белый хрен в конопляном поле : фантаст. роман / М. Успенский. М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 2002. 384 с.
57. Успенский М. Приключения Жихаря : Там, где нас нет. Время оно. Кого за смертью посылать : [трилогия] / Михаил Успенский. – Москва : Эксмо, 2009. – 700, [2] с.
58. Фрай М. Волонтеры вечности : [повести] / М. Фрай. — СПб. : Амфора, 2005. — 606 с.
59. Фрай М. Лабиринт Менина : [повести] / М. Фрай. — СПб. : Амфора, 2003. — 398 с
60. Фрай М. Болтливый мертвец : [повести] / М. Фрай. — СПб. : Амфора,

2005. — 590 с

61. Фрай М. Чужак : [повести] / М. Фрай. — СПб. : Амфора, 2005. — 639 с.

62. Хаецкая Е. Новобранец : роман. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа групп»; СПБ.: «Северо-Запад Пресс», 2011. – 320 с.

Монографии и исследования

63. Амусин М. Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков / М. Амусин // Вопросы литературы. 2009. № 3. С. 5 – 46

64. Апинян Т. А. Игра в пространств серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т. Апинян. – Спб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2003. – 340 с.

65. Батурин Д. А. Фэнтезийный идеал героя / Д. Батурин / Вестник ТвГУ. Серия «Философия». 2012. № 3. – С. 166 – 171

66. Бахоффен И. Материнское право [Электронный ресурс] / И. Бахоффен // URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/klass/04.php (дата обращения: 16.12.2013)

67. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 506 с.

68. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; Сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов. — М., 1986.

69. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

70. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Сов. Писатель, 1963. – 363 с.

71. Белинский В. Г. Избранное / В.Г.Белинский [сост., автор вступ. ст. и комент. Е.Ю. Тихонова]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 712 с.

72. Березин В. Герой, его внутренность и внешность / В. Березин / Октябрь. 2000. №2. С. 187 – 191

73. Березин В. Фэнтези / В. Березин // Октябрь. 2001. № 6. С. 185 – 189

74. Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса : Учеб. пособие по спецкурсу для филол. фак. / В. В. Блажес ; МВ и ССО РСФСР, Урал. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т им. А. М. Горького; Науч. ред. В. П. Кругляшова. — Свердловск : Урал. гос. ун-т, 1977. — 80 с.

75. Боура С. М. Героическая поэзия. / С. М. Боура ; Пер. с англ. и вступ. ст. Н. П. Гринцера, И. В. Ершовой. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 793 с.

76. Брандис Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире / Е. Брандис // Вопросы литературы, 1977. № 6. С. 97 – 127.

77. Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Кн.2 [Электронный ресурс] // А.Ф.Бритиков, – Спб.: Творческий центр «Борей-арт», 2005. // URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/B/BRITIKOV_Anatoliy_Fedorovich/_Britikov_A.F..html#005 (дата обращения: 20.10.2013)

78. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман / отв. ред. Е. П. Брандис. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, – 1970. – 448 с.

79. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина ; Науч. ред. В. Н. Борисов, И. Л. Арончик. – Саратов : Изд-во Сарат. Ун-та, 1987. – 168 с.

80. Валленштейн О. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы [Электронный ресурс] /О. Валленштейн // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/veinstein1.htm (дата обращения: 16.12.2013)

81. Вацуро В. София: Заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского / В. Вацуро/ НЛО. 2000. № 42. С. 161 – 169

82. Вацуро В. Э. Готический роман в России / Т. Ф. Селезнева. — М.: «Новое литературное обозрение», 2002. – 544 с.
83. Ветошкина Ю. В. Иллюзорная самоидентификация читательниц дамских романов [Электронный ресурс] / Ю. В. Ветошкина// URL: http://vestnik.pstu.ru/_engine/get_file.php (дата обращения: 16.12.2013)
84. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. / А. Воробьева. – Самара: Издательство Самарского научного центра Российской академии наук, 2006. – 268 с.
85. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI века в контексте мировой антиутопии [Электронный ресурс] : автореф. дис. … д-ра филол. на-ук / А. Н. Воробьева. – Самара , 2009. // URL: http://dibase.ru/article/13042009_vorobyovaan/3 (дата обращения: 1.05.2014)
86. Гаврилов Д.А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. – М.: Социально-политическая мысль, 2006. –239 с.
87. Галина М. Жизнь по книге (Заметки дилетанта) / М. Галина // Знамя. 2006. № 2. С. 198 – 207
88. Гасанов И. Б. Национальные стереотипы и «образ врага». [Электронный ресурс] / И. Б. Гасанов// URL: tolerantnost.files.wordpress.com/2012/12/nac-stereotipy.pdf (дата обращения: 31.01.2015)
89. Гвоздетская Н. Ю. Валькирическая тема в «Саге о Вельсунгах» // Самые забавные лживые саги = Skemmtiligastar Lygisogur: сборник статей в честь Галины Васильевны Глазыриной / Рос. акад. наук, Ин-т всеобщ. истории РАН, Ун-т Дмитрия Пожарского; под ред.Т. Н. Джаксон и Е. А. Мельниковой. – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2012. С. 43 – 54
90. Гвоздецкая Я. Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М.: ИНДРИК, 2005. – С. 78 – 104

91. Гейман А. Уроки разочарований [Электронный ресурс] /А. Гейман // URL: http://fan.lib.ru/g/gejman_a/uroki.shtml (дата обращения: 16.01.2013)
92. Геллер Л. Утопия в России / Л. Геллер, М. Нике ; Пер. с фр. И. В. Булатовского; Благотворительный фонд "Русская история и словесность". – СПб. : Гиперион, 2003. – 312 с.
93. Гендерная теория и историческое знание: Материалы второй международной научно-практической конференции / Отв. ред. А. А. Павлов, В. А. Семенов. Сыктывкар: Изд-во СыктГУ, 2005. 250 с.
94. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1979. – 223 с.
95. Головачева И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе [Электронный ресурс] / И. Головачева / Неприкосновенный запас. – 2012. – №6 // URL: http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html (дата обращения: 20.10.2014)
96. Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1161 – 1164
97. Губайловский В. Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра / В. Губайловский / Новый мир. – 2002. – № 3. С. 174 – 186
98. Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / А. Д. Гусарова; Петрозаводский гос.ун-т. – Петрозаводск: [б. и.], 2009. // URL: http://www.proza.ru/2010/12/10/1371 (дата обращения: 25.10.2014)
99. Гусарова А. Формула фэнтези (Принцип героя) [Электронный ресурс] // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. научн. трудов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2003. С. 152 – 158 // URL:

http://www.proza.ru/2010/06/10/1474 (дата обращения: 25.10.2014)

100. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова / Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991.

101. Драгунский Д. Модернизация в стиле Steampunk / Д. Драгунский // Неприкосновенный запас. 2010. № 6. С. 250 – 261

102. Дукельский В. Ю. Скажи мне, кто твой враг [Электронный ресурс] / В. Ю. Дукельский // URL: http://www.cpolicy.ru/projects/c_society/109.html (дата обращения: 31.01.2015)

103. Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель / Б. Ф. Егоров. – СПб: Искусство-СПБ, 2007. – 416 с.

104. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. Жеребкина. – М. : Идея-Пресс, 2000. – 256 с.

105. Жирмунский В. М. Фольклор Запада и Востока: сравнительно-исторические очерки. / В. М. Жирмунский. – М.: ОГИ, 2004. – 464 с.

106. Задача – увлечь читателя [Электронный ресурс] / Мир Фантастики, 2011, № 86 // URL: http://www.mirf.ru/Articles/art4432.htm (дата обращения: 31.01.2012)

107. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман // Вопросы литературы. 2003. №2. С. 3 - 29.

108. Иваницкий В. Г. От женской литературы к «женскому роману»? (парабола самоопределения современной женской литературы). // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 151 – 163.

109. Интервью с Ю. Вознесенской [Электронный ресурс] // URL: http://www.peoples.ru/art/literature/prose/publicist/yuliya_voznesenskaya/interview.html (дата обращения: 31.01.2012)

110. Искусство быть читателем. Разговор с Еленой Хаецкой. [Электронный ресурс] / Мир Фантастики. 2006. № 16 // URL:

http://www.mirf.ru/Articles/art533.htm (дата обращения: 20.05.2014)

111. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Электронный ресурс] / Дж. Г. Кавелти, пер. с англ. Е. М. Лазаревой // URL: http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm (дата обращения: 20.05.2014)

112. Каганская М. Вчерашнее завтра : книга о русской и нерусской фантастике / М. Каганская, З. Бар-Селла, И. Гомель ; [Рос. гос. гуманитар. ун-т]. – М. : [РГГУ], 2004. – 328 с.

113. Каплан В. Заглянем за стенку Топография современной русской фантастики / В. Каплан // Новый мир. 2001. № 9. С. 156 – 171

114. Квакин А. В. Архетип, ментальность и оппозиция «свой – чужой» в контексте истории [Электронный ресурс] /А. В. Квакин // URL: http://akvakin.narod.ru/Documents/mif.pdf (дата обращения: 31.01.2015)

115. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, мифа (На материале европейской литературы первой половины XX век) / Е. Н. Ковтун. – М.: Издательство МГУ, 1999. – 308 с.

116. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: Материалы Международной научной конференции: 21-23 марта 2006 г. М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2007. С. 20 – 39

117. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. – 484 с.

118. Ковтун Н. В. Деревенская проза в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 493 с.

119. Кожинов В.В. Происхождение романа : теоретико-исторический очерк / В. Кожинов. — Москва : Советский писатель, 1963. — 438 с.

120. Костерина И. «Ботаники» против Джеймса Бонда: некоторые

тренды современной маскулинности / И. Костерина// Неприкосновенный запас. 2012. № 3. С. 61 – 73

121. Криницына О.П. Славянские фэнтези в современном литературном процессе: поэтика, трансформация, рецепция: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 /О.П. Криницына ; Пермский. гос. пед. ун-т. – Пермь: [б. и.], 2011. [Электронный ресурс] // URL: www.psu.ru/psu2/files/0504/Krinitcina_15_12_11.pdf (дата обращения: 20.11.2014)

122. Купина Н. А. Массовая литература сегодня : [учеб. пособие для вузов по направлению 031000 и специальности 031001 - "Филология"] / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 423 с.

123. Лахманн Р. Дискурсы фантастического : [пер. с нем.] / Ренате Лахманн. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 379, [2] с.

124. Лебедушкина О. Шехерезада жива, пока... О новых сказочниках и сказках / О. Лебедушкина // Дружба народов – 2007. – № 3 – С.198 – 212

125. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» / Н. Л. Лейдерман // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976. Вып. 3. – С. 7 – 11

126. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург : УРГПУ, 2010. – 904 с.

127. Лем С. Мой взгляд на литературу : [пер. с пол. и нем.] / С. Лем. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 857 с.

128. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале рус. лит. 1920-1980-х г. г.) / М. Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1992.

129. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : Очерки ист. поэтики /

М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 318 с.

130. Липовецкий М. Трикстер и “закрытое” общество / М. Липовецкий / НЛО. 2009. № 100. С. 224 – 245

131. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) ; [отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц]. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – 185 с.

132. Логинов С. Русское фэнтези – новая Золушка [Электронный ресурс] / С. Логинов // URL: http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm (дата обращения: 19.03.2014)

133. Лотман Ю. М. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1, Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — 479 с.

134. Мадлевская Е. Героиня-воительница в русских былинах [Электронный ресурс] / Е. Мадлевская // URL: http://www.folk.ru/Research/Conf_2002/madlevskaya.php (дата обращения: 17.08.2014)

135. Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: «Coda», 1996. – 474 с.

136. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 2-е изд., репринт. – М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН : Школа «Языки рус. культуры», 1995. – 407 с.

137. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : Российский гос. гуманитар. ун-т, 1994. – 135 с.

138. Мельников А. От героя «безгеройного» жанра к полноценному образу: некоторые функциональные и типологические особенности героя советской фантастической литературы 70-80-х годов [Электронный ресурс] // Этюд о взрослом гравилете. – Краснодар: Краснодарск. книжн. Изд-во, 1990. – С. 165 – 206 // URL:

http://www.fandom.ru/about_fan/melnikov_4.htm#7 (дата обращения: 20.05.2014)

139. Невский Б. Попов М. Очарованные паром. Многоликий стимпанк. / Б. Невский, М. Попов // URL: http://www.mirf.ru/Articles/print1195.html (дата обращения: 20.05.2014)

140. Недель А. Вдыхать и верить / А. Недель // Зеркало. 2007. № 29-30 // URL: http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/ne9-pr.html (дата обращения: 20.05.2014)

141. Неелов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неелов ; М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР, [Петрозавод. гос. ун-т]. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 198, [2] с.

142. Неелов Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. /Е. М. Неелов. — Петрозаводск : Карелия, 1987. – 124 с.

143. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики: уч. пособие [Электронный ресурс] /Е. М. Неёлов // URL: http://www.philolog.ru/filolog/uchebnik.pdf (дата обращения: 23.09.2014)

144. Осмонова Н. И. Культурные основания мифа как фактора национальной идентификации / Н. И. Осмонова // Кантовские чтения в Кыргизско-Российском Славянском университете.– Бишкек, 2004. – С. 158–165.

145. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики [Электронный ресурс] /С. Охотникова // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. – Иваново, 2002. С. 273 – 279. // URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm (дата обращения: 17.08.2014)

146. Павлова О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект / О. А. Павлова ; М-во образования и науки РФ, Волгогр. гос. ун-т, Волж. гуманитар. ин-т (фил.) ВолГУ. – Волгоград : Волгоград. науч. Изд-

во, 2004. – 471 с.

147. Пасечный Д. Ю. Семантические оппозиции, свойства и типовые роли персонажей волшебной сказки в системном аспекте . / Образный мир традиционной культуры. Сборник статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – 352 с.

148. Переверзев В. К вопросу разграничения жанров НФ литературы и фэнтези [Электронный ресурс] / В Переверзев // URL: http://www.fandom.ru/convent/58/efremov_1988_t20.htm (дата обращения: 23.09.2012)

149. Перумов Н. Fantasy: плацдарм? Магистраль? Заповедник? [Электронный ресурс] / Н. Перумов // URL: http://fantasy.ru/perumov/stat/stat_fantasy.html (дата обращения: 03.06.2012)

150. Перумов Н. Я люблю гномов, а они любят пиво [Электронный ресурс] / Н. Перумов // URL: http://www.kulichki.com/tolkien/podshivka/000209.htm (дата обращения: 03.06.2012)

151. Писаревская Д. Б. Образ игры в субкультуре ролевиков: развитие авторского начала в фольклоре / Образный мир традиционной культуры. Сборник статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. С. 340 – 352

152. Подлубнова Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе [Электронный ресурс] / Ю. С. Подлубнова // URL: http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=518 (дата обращения: 03.10.2013)

153. Постклассические гендерные исследования: Коллективная монография / отв. редактор Н. Х. Орлова. – СПб.: Изд-во С-Петерб. ун-та, 2011. С. 185

154. Приказчикова Е. Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе Русского Просвещения : дис. … д-ра филол.

наук : 10.01.01 / Е. Е. Приказчикова ; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького ; науч. консультант В. В. Блажес. – Екатеринбург : [б. и.], 2010. – 629 с.

155. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп ; Отв. ред. В. И. Еремина, Н. М. Герасимова. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. — 365 с.

156. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп ; Гос. ин-т истории искусств. — Репринт. 1928 [Л. "Academia"]. – [СПб.] : [Наука], [1996]. – 152 с.

157. Пропп В. Я. Трансформация волшебных сказок / Фольклор и действительность. Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976. С. 153 – 174

158. Пуставая В. Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом / В. Пуставая // Новый мир. 2009. № 3. С. 149 – 169

159. Пустовая В. Антология скриншотов / В. Пуставая // Октябрь, 2011, № 12. С. 161 – 175

160. Пушкарева Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы / Н. Пушкарева // Вопросы истории. 1998. – № 6. – С. 76 – 86

161. Пушкарева Н. Л. Русская женщина: история и современность : Два века изучения "женской темы" русской и зарубежной наукой. 1800-2000: Материалы к библиографии / Н. Л. Пушкарева. – М. : Ладомир, 2002.

162. Пушкарева Н. Л. Читаем сказки «сквозь гендерные очки» (одна из методик гендерной педагогики) [Электронный ресурс] / Н. Пушкарева // Гендерные проблемы в общественных науках. М., 2001. – С. 88 – 109 // URL: http://rulit.org/read/570 (дата обращения: 17.08.2014)

163. Рабинович В.С. Утопия и антиутопия xx века: опыт интерпретации (К проблеме изучения в старших классах) // Филологический класс. № 9. 2003. С. 49 – 53

164. Русская литературная утопия / Сост., ред., вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 320 с.

165. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XX веков : колл. Монография / отв.ред. Н. В.Ковтун. – М.: Флинта : Наука, 2011. – 408 с.

166. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века // И. Савкина. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 440 с.

167. Самое главное – правильно войти в камеру. Интервью со знаменитой писательницей Юлией Вознесенской [Электронный ресурс] // URL: http://www.lepta-kniga.ru/ncd-0-11-207/cafe.html (дата обращения: 31.01.2012)

168. Свентоховский А. История утопий : От античности до конца XIX века / А. Свентоховский ; пер. с пол. Е. Загорского, вступ. ст. А.Р. Ледницкого. Изд. 2-е, [репр.]. – Москва : URSS : ЛИБРОКОМ, 2012. – 425 с.

169. Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества / Е.С.Сенявская – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. – 288 с.

170. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования [Электронный ресурс] / И. В. Силантьев – М. : Языки славянских культур, 2009. – 224 с. // URL: http://www.biblioclub.ru/book/73412 (дата обращения: 27.04.2014)

171. Слабких К. Э.Художественный мир лиро-эпоса А. А. Ахматовой в современной интерпретации и критике последнего десятилетия (1999-2009) [Электронный ресурс] / К. Слабких // URL: www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2010/slabkix.pdf (дата обращения: 27.04.2014)

172. Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. — Т. 27. С. 284 – 320

173. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак ; Науч. ред. Н. К. Гей. – Красноярск : Изд-во Краснояр. Ун-та, 1985. – 139 с.

174. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1978. – 175 с

175. Строева К. Фэнтези-2004. М., 2004. Фэнтези-2005. Тупики и выходы / К. Строева // НЛО. 2005. №71 С. 399 – 305

176. Стерьёпулу Э. А. Лирический цикл как система поэтических текстов [Электронный ресурс] /Э. А. Стерьёпулу // URL: facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal98/lal98-04.pdf; (дата обращения: 27.04.2014)

177. Тихомирова Е. Альтернативная мифология для Англии, или Квест Профессора Толкина [Электронный ресурс] / Е. Тихомирова // URL: http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/tihomir.shtml (дата обращения: 27.04.2014)

178. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; Пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллект. кн., 1999. – 144 с.

179. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). М., 1975. С. 58 – 60

180. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

181. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. — М. : Наука, 1977. — 574 с

182. Улыбина Е. В. Субъект в пространстве женского романа [Электронный ресурс] / Е. В. Улыбина // URL: http://ec-

dejavu.ru/f/Female_novel.html (дата обращения: 17.08.2014)

183. Улюра А. «У мужчин – свой зачет, у женщин – свой, отдельный»: Идея и практики позитивной дискриминации в литературном процессе постсоветской России / А. Улюра // НЛО. 2007. № 86. С. 230 – 255

184. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 349 с.

185. Утопия и утопическое мышление : Антология зарубежной литературы: Пер. с англ., нем., фр. и др. яз. / Сост., предисл. и общ. ред. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1991. – 405 с.

186. Фишман Л. Профессор был не прав! Мультикультуралистский проект фэнтези / Л. Фишман // Дружба Народов. 2007. №5. С. 213 – 219

187. Фрумкин К. Философия и психология фантастики./ К. Фрумкин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.

188. Хаецкая Е. Возможна ли христианская fantasy? [Электронный ресурс] / Е. Хаецкая // URL: http://olmer.ru/arhiv/text/fantasy/16.shtml (дата обращения: 12.08.2014)

189. Хаецкая Е. Я люблю Конана [Электронный ресурс] / Е. Хаецкая // URL: http://arnaut-katalan.narod.ru/haetsk3.html (дата обращения: 21.08.2014)

190. Хализев В.Е. Теория литературы : [Учебник для вузов] / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. — 400 с.

191. Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х [Электронный ресурс] / А. Чанцев // НЛО. 2007. № 86. С. 269 – 302

192. Чепур Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Чепур ; Магнитог. гос. ун-т. – Магнитогорск : [б. и.], 2010. – 23 с.

193. Чернышева Т. О старой и новой фантастике / Т. О. Чернышева // Вопросы литературы. 1977. № 1. С. 229 – 248

194. Черняк М. А. «Новые сказки» о Золушке: типологические черты русского любовного романа рубежа XX-XXI веков [Электронный ресурс] / М. А. Черняк // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – №7 // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/novye-skazki-o-zolushke-tipologicheskie-cherty-russkogo-lyubovnogo-romana-rubezha-xx-xxi-vekov (дата обращения: 17.08.2014)

195. Чистов В. К вопросу о жанровой специфике научной фантастики [Электронный ресурс] / В. К. Чистов // URL: http://theotherworld.ucoz.ru/publ/29-1-0-259 (дата обращения: 17.08.2012)

196. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. / К. В. Чистов ; Акад. наук СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М. : Наука, 1967. – 339, [2] с.

197. Шацкий Е. Утопия и традиция : Пер. с пол. / Е. Шацкий ; Общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1990. – 455 с

198. Шиппи Т. А. Орки, призраки, нежить: толкиновские образы зла [Электронный ресурс] / Пер. с англ. Д. Виноходов, А. Хананашвили // URL: http://dragons-nest.ru/def/jrrt_orcs.php (дата обращения: 13.10.2012)

199. Шиппи Т. Дорога в Средземелье [Электронный ресурс] // URL: http://etextread.ru/Book/Read/3208 (дата обращения: 13.01.2015)

200. Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирева, Е. К. Созина и др.; отв. ред. ак. В. В. Алексеев. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. – 552 с.

201. Эвола Ю. Метафизика пола /пер. с франц. В. И. Русинова. – М.: Беловодье, 1996. – 448 с.

202. Элиаде М. Аспекты мифа : [пер. с фр.] / Мирча Элиаде. – [3-е изд.]. – М. ; Королев : Академический Проект : Парадигма, 2005. – 224 с.

203. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде ; Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : МГУ, 1994. – 144 с.

204. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издания Р. Элинина, 2002. – 368 с.

205. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; Пер. А. А. Спектор. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.

206. Яковенко О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарный дефиниций фэнтези и научная фантастика" // Вестник иркутского государственного лингвистического университета, 2008, № 1. С.140-167

207. Jones D. W. The Tough Guide to Fantasyland // Penguin Group (USA) INC., 2006 234 p.

208. Kolodny A. A map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts // The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon books, 1985.

209. Rosan A. Jordan R.A., CaroReviewed F. A. Women and the Study of Folklore. – Signs, Vol. 11, №. 3 (Spring, 1986), pp. 500-518 // URL: http://www.jstor.org/stable/3174007 (дата обращения: 13.10.2014)

210. Shippey, T. A. Light-elves, Dark-elves, and Others: Tolkien’s Elvish Problem // Tolkien Studies, Volume 1, West Virginia University Press, 2004, pp. 1 – 14.

Словари и справочная литература

211. Литературный Энциклопедический Словарь // под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

212. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

213. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры : Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1997. –

824 с.

214. Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997 [Электронный ресурс] / В. Руднев // URL: http://philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b184.htm (дата обращения: 13.12.2014)

215. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США: концепции, школы, термины : Энциклопедический справочник / Науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Интрада, 1999. – 320 с.

216. Фэнтези // Первый толковый большой энциклопедический словарь / гл. ред. Снарская С. М. – М. : Рипол Классик, 2006. – С. 1939

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

218. Technofantasy // The Encyclopedia of Science Fiction [Электронный ресурс] // URL: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/technofantasy (дата обращения: 13.12.2014)