

классической литературе учителя должны формировать систему ценностей подрастающего поколения, которое считает после анализа произведения в школе самоубийство – выходом из конфликта между человеком «высоких моральных качеств» и «жестоким миром, равнодушными черствыми людьми»?

Становится страшно, когда после вышеперечисленных утверждений в качестве выводов читаешь: «Если бы таких великолепных рассказов было бы больше, то и мир стал бы чуточку лучше». «Я много узнала о настоящей любви». В очень редких случаях самоубийство Желткова как выход из сложившейся ситуации осуждается как поступок слабого человека, совершившего «необдуманный поступок», «ошибку», ведь «жизнь и так коротка, чтобы убивать себя».

Анализ повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет» в школьных итоговых сочинениях вскрывает ряд серьезных проблем литературного образования, не реализующего свой главный принцип – воспитательная функция искусства, которая должна способствовать формированию системы ценностей, жизнеспособных социальных ориентиров и поведенческих моделей. Знакомство с особенностями интерпретации художественных текстов дает возможность оценить уровень сформированности у старшеклассников навыка глубокого постижения литературного процесса, что на сегодняшний день является серьезной проблемой, требующей поиска решений.

Литература

Куприн А. И. Поединок. Гранатовый браслет. Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1978. 272 с.

А. Э. Якубовский

КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОПЫТОК ОПРЕДЕЛЕНИЯ СУЩНОСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ⁴

Аннотация: Споры о специфике фантастической литературы, не утихающие на протяжении всего периода ее существования, разнообразие парадигм анализа породили огромное число понятий, через которые авторы пытаются дать определение сущности фантастической литературы. В данном тексте делается попытка анализа соотношения некоторых категорий и границ их применимости к описанию фантастики как части литературного процесса. В частности, автор полагает, что термины «научная фантастика» и «фэнтези» относятся к разным категориальным рядам и предлагает использовать в качестве более сильного метода различения категорию хронотопа М. М. Бахтина, дополнив ее вспомогательными понятиями.

Ключевые слова: фантастическое, научная фантастика, фэнтези, мир произведения, герой, сюжет, хронотоп, сеттинг.

4. Настоящий текст является маргиналиями к чрезвычайно обстоятельной монографии Е. Ю. Козьминой [3] и возник благодаря участию автора в обсуждении книги на презентации в Объединенном музее писателей Урала.

Abstract: Disputes about the specifics of the fantastic literature, not subsiding throughout the period its existence, a variety of paradigms of analysis generated a huge number of concepts through which the authors trying to give a definition of the essence of a fantastic literatures. This text attempts to analyze relations of some categories and their boundaries applicability to the description of fiction as part of literary process. In particular, the author believes, what are the terms «science fiction» and «fantasy» refer to different categorical series and offers use as a stronger method distinguish Bakhtin's category of the chronotope, adding its auxiliary concepts.

Key words: fantastic, science fiction, fantasy, world of the novel, hero, storyline, chronotope, setting.

Попытки определить своеобразие фантастической литературы, не прекращающиеся на протяжении уже полутора веков – отличный пример того, насколько реальность богаче любой теории. Они наглядно показывают конкретно-исторический характер теоретического инструментария, создающегося для решения локальных по времени и типу задач критики и литературоведения – и закономерно оказывающихся бессильными при попытке обобщения на более широкий временной промежуток или на иной материал. Сами не замечая, мы транслируем ситуацию постмодерна из области художественного творчества в область научного анализа искусства. Мы рядопологаем категории, созданные в разные исторические эпохи, а следовательно – в пределах разных эстетических систем и типов художественного мышления; поэтому нам поневоле приходится не вполне корректно переосмысливать их содержание, чтобы эти инструменты могли хоть как-то принести пользу на совершенно ином литературном материале, нежели тот, для работы с которым они были созданы. Назрела необходимость ревизии категориального аппарата и анализа самих подходов к проблеме.

Прежде всего укажем на стереотипное противопоставление/объединение (следовательно, необходимость объяснения из единых принципов) двух столь разных ветвей фантастической литературы, как «научная фантастика» и «фэнтези». Тем не менее, простейший анализ категориального инструментария заставляет предположить, что «science fiction» не является парной категорией (своим иным) к «fantasy». Скорее следует говорить о триаде «non-fiction», «fiction» и «science fiction», т. е. «документальная проза», «беллетристика» и «научная фантастика», четко располагающиеся друг за другом по мере отдаления художественного вымысла автора от фактов реального человеческого бытия. Первый термин относится к художественному воссозданию реальных фактов, второй – к вполне правдоподобию описанию фактов вымышленных, но могущих существовать, третий – к тому, что могло бы произойти, если бы такие-то научные гипотезы были бы воплощены в жизнь. Творчество таких авторов, как Жюль Верн, Герберт Уэллс, Альбер Робида, Артур Конан Дойл, Жозеф Рони – вполне характерные примеры именно классической научной фантастики, формирующейся на протяжении второй половины XIX века, т. е. синхронной литературе критического реализма, четко укладывающейся во вторую категорию триады. Осознание своеобразия и соответственно выделение «научной

фантастики» как отдельной части беллетристики происходит лишь в конце эпохи ее становления, до этого в общественном сознании она была скорее частью научно-популярной литературы. По крайней мере, действительный член Французского географического общества Жюль Верн (цитирующий энциклопедии десятками страниц) получил орден Почетного легиона как автор «романов для юношества», т. е. его труды относились современниками (и небезосновательно) к научно-популярной литературе. Сегодня считается, что впервые термин «science fiction» был употреблен в 1894 году [7].

А вот «fantasy» логичнее связать с предшествующей литературной эпохой, с категорией фантастического, впервые появившейся у романтиков: она была разработана Шарлем Нодье в трактате «О фантастическом в литературе» (1831) [5]. Очень кратко схему Нодье можно представить следующим образом: литература выросла из обыденной словесности и достигла вершин не только образного выражения, но и познания тайн и законов Вселенной, благодаря чему поэт «оказался правителем и первосвященником, и над всем человечеством воздвиг свой алтарь, святая святых, и впредь сообщался с землей лишь посредством торжественных поучений из горящего куста, с вершины Синая, Олимпа и Парнаса». Однако поскольку пророческая и мирозозидающая функции поэта, таинственное и возвышенное с торжеством христианства отошло в область веры и богословия, «чисто светская литература оказалась низведена до уровня обычных вещей реальной жизни, но не утратила частицу того духа, который освящал её в первые времена» [7, с. 408]. Подлинно фантастическая литература – литература Средневековья, рыцарских романов. Нодье характеризует ее, употребляя выражения «воображаемый мир», «вымысел», «сказка» и «поэзия». Для него фантастическое – это проявление живого народного духа, противостоящего сухой риторике и книжным правилам классицизма, возврат к истинной свободе поэта. «Размышления о фантастическом сами относятся к области фантазии. Не приведи меня Бог поднять из-за них диспуты в духе схоластиков последних веков и перенести теологический спор на литературную почву – чтобы снискать оправдание миру чудесного и свободной воле воображения! Осмелюсь лишь предположить, что если свобода, о которой нам говорят, – это не обман фокусников, как я иногда думал, то два главных святилища ее – вера религиозного человека и воображение поэта» [7, с. 411]. Не случайно, как замечает Вера Мильчина (переводчик и автор вступительной статьи к его «Сказкам здравомыслящего насмешника»), для Нодье сказки – «не только и не столько литература, сколько метафизическое лекарство и утешение, своеобразная религия вне рамок официального христианства» [4].

Иными словами, для Нодье (да, пожалуй, и для романтиков в целом) «фантастическое» находится где-то рядом с сакральным. Оно не вошло в христианский канон, однако освящено «народной» верой, тысячелетней историей языка и фольклора, поэтому представляет собой «парасакральное» с привлекательным ореолом мистики и таинственности; в этом смысле оно бесценно для поэтического воображения. В собственной короткой прозе этот автор выделял жанры «кошмарной новеллы», «волшебной сказки» и «религиозной легенды». Его опыт достаточно репрезентативен: трудно не увидеть прямое продолжение литературы романтизма хотя бы в узком жанре «dark fantasy», смыкающегося с «хоррором» и «готикой».

Оставим вне рассмотрения остальные исторические корни современной фантастики, благо они известны. Отметим только, что разница между указанными выше двумя истоками не сводится, как полагали советские литературоведы, к различению фантастики «как метода» и фантастики «как приема»⁵. Мы сейчас говорим лишь о границах применимости метода в отношении объектов, имеющих различный генезис.

Широко известное определение фантастического, данное Цветаном Тодоровым («Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»), относится к рациональному объяснению именно романтического фантастического (на это указывал, кстати, и полемизировавший с ним Станислав Лем). Это наивно-материалистическое определение приравнивает писателя-фантаста к фокуснику: зрители думают, что совершается волшебство, а у него просто нитка к рукаву привязана, у сундука двойное дно и система зеркал. Чеховский Коврин («Черный монах») заработался, у него начались галлюцинации, любовь потерял, потому что человек был слабый и самовлюбленный, а на самом деле никакого монаха не было. Фактически Тодоров пытается переосмыслить романтическую категорию фантастического в парадигме реализма и превращает ее в прием, не имеющий ничего общего с фантастикой; те же самые «колебания» может испытывать герой и детектива, и любовного романа, и научно-популярного очерка.

Каким же образом связаны «фантастическое» и «фэнтези»? Чтобы построить мало-мальски связную гипотезу, придется расширить мощностъ нашего инструментария. В свое время М. М. Бахтиным была предложена категория хронотопа для описания «внутренней реальности» литературного произведения [2] и, в частности, для преодоления наивной иллюзии, будто описываемый мир – та же самая реальность, окружающая читателя и автора, или хотя бы ее приблизительное отражение. Однако у хронотопа есть еще одно немаловажное свойство: персонажи и сюжет являются такими же неотъемлемыми его частями, как описание климата и пейзажа. Собственно, Бахтин настаивает, что каждый хронотоп с необходимостью порождает один-единственный сюжет.

Категория хронотопа представляет собой эвристически очень мощную категорию⁶, однако исследователи литературы чаще его упоминают, нежели им пользуются. Причина проста: это «закрытый» (самодостаточный) объект, более всего напоминающий монаду Лейбница – он содержит все необходимое в самом себе и ни с какой внешней реальностью не контактирует. При попытках использовать эту категорию для конкретных целей литературоведения хронотоп очень часто незаметно подменяется традиционными для исследователей фольклора «локусом» или «топосом», теряя свой эвристический потенциал. Поэтому логично было бы ввести ряд вспомогательных терминов, определив (или переопределив) их через хронотоп, которые более подходили бы для сравнительных исследований.

5. «В литературных определениях научная фантастика уравнивается с вненаучной в рамках некой фантастики вообще... Фантастика как метод заменяется, таким образом, фантастикой — литературным приемом» [2, с. 18]

6. Мне приходилось содержательно анализировать эту категорию ранее: см. [9].

Прежде всего речь идет о категориях героя и сюжета. Из курса истории литературы мы вынесли, что конфликт героя и его окружения, развертывающийся в сюжете – и тем самым имеющий сюжетообразующий характер, – исторически определен и подчиняется достаточно хорошо описываемым для каждого творческого метода (исторического типа художественного мышления) закономерностям. Герой эпоса – преимущественно богатырь, и лишь в связи с этим талантливый военный вождь и организатор; герой рыцарского романа – безупречный (в том числе истово верующий) «совершатель подвигов»; герой классицизма зачастую — воплощение единственной страсти (чести, благородства или же, напротив, скупости и т. д.); в сентиментализме герой чувствителен сердцем и этой чертой возвышен над обстоятельствами; герой романтизма духовно превосходит окружающих и не сгибается перед земными обстоятельствами и злосчастиями судьбы. Пожалуй, лишь в реализме возникает идея о постепенном изменении характера героя под влиянием жизненных обстоятельств. До этого момента подобная «мутация характера» была свойственна лишь религиозной литературе и требовала прямого вмешательства божественной силы, совершаясь одномоментно.

Если принять трактовку сюжета как постепенное развертывание «испытаний» героя – хотя меня лично смущает такая «фольклористическая» формулировка – то действительно, проходя через разнообразные, зачастую нарастающие по силе испытания, герой доказывает свое право называться героем в определенном историческом контексте смысла.

До определенного момента этого было вполне достаточно. Но в середине XIX века европейская литература в связи с глобализацией, быстрым научно-техническим прогрессом, качественным изменением контингента читателей столкнулась с тем, что сейчас принято именовать «вызовом»: что значит быть Человеком? Не рыцарем, не добрым христианином, не тонко чувствующей прекрасное душой или великим ученым, даже не носителем культуры и цивилизации, а человеком вообще, представителем планеты Земля? Возникла новая задача самоосознания человека, которая обязана была быть решена в литературной форме.

Что происходит при этом с хронотопом? Традиционные способы типизации и противопоставления героев не могли служить построению коллизий для решения этой проблемы. Ни тираны и злодеи, ни кровожадные варвары, ни демонические силы не годились для противопоставления новому герою, поскольку их возможности были уже существенно исчерпаны предшествующим развитием литературы. Их, разумеется, пытались реанимировать в новых условиях (Робур-завоеватель Жюль Верна, послуживший образцом бесконечного ряда злобных гениев науки, выродившихся в пародийного «доктора Зло»). Научная фантастика актуализировала достижения третьего своего источника – философско-сатирического романа Просвещения: идею внечеловеческого антагониста. Ими стали инопланетяне из глубин космоса⁷, а буквально через полвека появились «внутренние

7. Разумеется, инопланетные существа действовали в литературе со времен Де Бержерака и Вольтера. Однако следует обратить внимание на повесть «Ксипехузы» Жозефа Рони-старшего (1887 г., одновременно с «Каштанкой» Чехова и «Монт-Ориоль» Мопассана) – описание кристаллической формы жизни и роевого поведения абсолютно оригинальны и до сих пор не так-то часто встречаются даже в «твердой» сайнс-фикшн.

инопланетяне» – роботы. Им противостоит Человек с большой буквы; фантастиковедение даже вернулось к понятию «родового героя». При такой расстановке сил, во-первых, коллизия должна принять форму идеи – научной, этической или какой-то еще, которая позволила бы свести противников в противостоянии, а во-вторых – выстроить воображаемый мир, в котором это противостояние выглядело бы убедительно. И вот здесь мы можем вернуться ко второй части определения Шарля Нодье – свободе в воображении поэта. Эта свобода построения мировременных обстоятельств, позволяющих герою раскрыть характер в ходе развертывания сюжета, оказалась безграничной и чрезвычайно привлекательной. Мы получили фантастику, то есть род литературы, свободный от предустановленных обстоятельств действия. Хорошо выразил эту мысль американский фантаст Джеймс Блэш: «научная фантастика позволяет описывать стоящие перед человеком проблемы и его переживания, так сказать, в почти чистом виде; в своих лучших образцах научная фантастика – это литература предельных ситуаций, притом ситуацию выдвигает не общество и не история, а сам автор, руководствуясь соображениями наиболее выразительной характеристики своих героев, не испытывая никаких ограничений, если не считать границ научно возможного; даже принцип научной вероятности здесь необязателен» [6, с. 256].

Чтобы еще раз четко уяснить разницу между «научной фантастикой» и романтическим «фантастическим», вспомним о первой части определения Нодье. Куда же делась «вера религиозного человека»? В фантастике ее нет. Во-первых, дело не только в фантастике: и во внефантастической литературе ее сегодня не слишком-то много. Во-вторых, прямо ссылаться на божественные сущности фантастам мешает чувство такта. Мир, в котором возможны любые допущения, находит промысел божий избыточной гипотезой. Точно так же в классической научной фантастике была изначально табуирована любовная тема, поскольку свобода конструирования инопланетных существ с любыми физиологическими особенностями легко превращала чистую любовь к посланцу далеких миров в похабный анекдот. Кожистокрылые монстры, обнимающие блондинок в бронелифчиках на картинах Бориса Вальехо, однозначно воспринимаются как китч. Кстати, дьяволу в фантастике повезло куда больше, хотя этот персонаж сплошь и рядом просто олицетворение абстрактного мирового зла или же сатирический образ. Что касается низшей демонологии – домовых, оборотней, русалок и т. д. – то эти персонажи, как наши старые и добрые соседи, в конфликте с инопланетянами целиком перешли на сторону людей («Заповедник гоблинов» Саймака).

Можно заметить, что нам не хватает категории, которая описывала бы формальную стилистику (дизайн) мира произведения. В фантастике мы видим явную тенденцию к типизации по устройству мира, в котором происходит действие: у нас есть миры «меча и магии», «космических одиссей», «межпланетной робинзонады», «постапокалиптического киберпанка» и т. д. Хронотоп для этого слишком мощная и слишком содержательная категория, а нам нужно понятие, описывающее декорации и антураж. Я предлагаю воспользоваться термином из области игровых технологий и перенести в наш анализ устоявшееся понятие сеттинга. Многие характерные, запоминающиеся детали

мира произведения могут, с одной стороны, не вытекать из хронотопа непосредственно (например, могут быть заимствованы), а с другой стороны, использование сеттинга не придает еще произведению фантастического характера ни в одном из пониманий этого термина. Основным же отличием является возможность порождения сюжета: хронотоп генерирует сюжет, а сеттинг может служить декорацией к тысяче разных сюжетов, несколько ограничивая разнообразие набора мотивов, но не более того.

Сам по себе мотив почти безразличен к сеттингу и может реализоваться любым удобным путем. Например, герой неуязвим; однако обусловлено ли это божественным вмешательством и магическими ритуалами (Ахилл), или же получил от дядюшки кольчугу доброго эльфийского мифрила, или же его боевой скафандр генерирует силовые поля для гашения гравитационных ударов – по большому счету, для неуязвимости не так уж и важно. С другой стороны, в любом книжном магазине можно найти целую полку о магических приключениях юных ведьм в чародейских академиях – использование в качестве антуража магии, драконов и прочих атрибутов фэнтези еще не делает эти книги фантастикой: они остаются любовными романами, пусть и щедро декорированными. Полагаю, филологи со мной согласятся, однако ни читателя, ни издателя, ни тем паче книготорговца в этом не убедить – все это считается разновидностью фэнтези, так издается, так продается и так читается. Мне уже приходилось говорить о порождении субжанров удачным произведением [10] – в этом случае зачастую именно сеттинг является внешним призраком отнесения к тому или иному субжанру⁸.

Именно возможностью сеттинга отрываться от исходного произведения/хронотопа, как мне кажется, мы и обязаны появлению фэнтези как мощной ветви фантастики. Литература романтизма, следуя за фольклорной основой, создала целый bestiary сверхъестественных существ с характерными сеттингами, существенно переработав их, «окультурив» и «олитературировал» — например, эльфы в фэнтези имеют такое же отношение к одноименным фольклорным персонажам, как «ковбой Мальборо» к подлинным вейкерос середины позапрошлого века. А затем этот комплекс персонажей и сеттингов был успешно усвоен авторами фэнтези; по-видимому, именно таков механизм причастности категории фантастического в трактовке Нодье к современному состоянию фантастики.

Нельзя пройти и мимо понятия фанфика: в общем случае фанфик есть результат буквального использования сеттинга, оторванного от хронотопа. Строго говоря, по Бахтину хронотоп исчерпывается порожденным им сюжетом, и появление новых героев и новых сюжетных линий в хронотопе невозможно. Хронотоп как бы «умирает в произведении», но удачный сеттинг может пережить породивший его хронотоп и быть использованным

8. Я отдаю себе отчет, что в контексте этой статьи использование термина «субжанр» является некорректным, но у нас нет другого слова. Можно попытаться назвать линии произведений, порожденных единственным произведением, ветками («бранч»), отсылая к образу литературного дерева, где отдельные книги оказываются почками, из которых вырастают целые тематические или хотя бы обладающие сходным сеттингом ветви литературы – как успех «Гарри Поттера» породил десятки произведений, схожих с оригиналом в некоторых отношениях. Иногда «наследники» оказываются вполне жизнеспособными (киберпанк), в некоторых случаях не очень (к сожалению, при всей эффектности декораций жанр стимпанк в целом беднее, чем «Разностная машина» Гибсона и Стерлинга – чаще всего мы видим не слишком удачные попытки подменить сущностные свойства хронотопа антуражностью сеттинга).

в дальнейшем другими авторами в меру их личного таланта. В случае действительно удачных продолжений (вариаций) в пределах общего сеттинга генерируется некий метахронотоп: историческим примером может служить циклизация фольклора – превращение ряда произведений, имеющих независимый генезис, в единое связное произведение с общим сюжетом (богатырские былины, баллады о Робин Гуде и т. д.). Более того, фактически метахронотопическим произведением является «Смерть Артура» Томаса Мэлори, официально считающаяся лучшим литературным произведением XV века на английском языке – постольку, поскольку канон рыцарского романа к этому моменту был уже отработан на нескольких европейских языках. Из актуальных примеров можно указать и на «Сагу о Кононе», начатую Говардом и продолженную его последователями – почти прямой аналог Мэлори. Существует беллетристика, сопровождающая выход настольных и ролевых игр: ее задача – формирование образа мира, знакомство с расами персонажей и активизация фантазии игроков. Так, к выходу сета MTG «Гильдии Равники» автор нескольких фантастических романов Ники Дрейден (Nicky Drayden) написала пять новелл, действие которых происходит в этом экуменополисе – фантастическом городе, занимающем целую планету и служащим полем соперничества десяти Гильдий. К следующему сету того же блока «Выбор Равники» ею написаны еще пять новелл, размещенные на сайте производителя игры [11].

Нельзя не заметить, что именно фантастика (за счет необычности миров произведений) создала целый ряд сеттингов, которые легко опознаются читателем именно как фантастические – то есть все, описанное в рамках данного сеттинга, однозначно относится читателем к фантастике определенной «ветви». Является ли в таком случае понятие сеттинга жанрообразующим? Нет, поскольку в каждом сеттинге могут располагаться существенно разные хронотопы. И здесь мы вновь возвращаемся к проблеме жанрового многообразия фантастики. Принимая во внимание вывод Е. Ю. Козьминой о коллатеральном характере фантастических жанров [3, стр. 145], я вынужден сделать одну существенную оговорку: методологически неверно отрывать фантастическую литературу от всей остальной, существующей синхронно. Термин «коллатеральность» в применении к научной фантастике и фэнтези означает, что мы рассматриваем их в качестве некоего маргинального течения, противопоставленного реалистическому мейнстриму. Это чрезвычайно упрощенное понимание литературного процесса, поскольку в ситуации постмодерна никакого единого мейнстрима, которому можно было бы противопоставить что бы то ни было, просто не существует. Система жанров едина в той же самой мере, в какой она устойчива, и является общим достоянием всей литературы. Наличие каких-то элементов антуража или даже сущностных для мира произведения фантастических допущений сейчас вовсе не означает принадлежности к фантастике. Ближайший пример – роман Алексея Сальникова «Опосредованно»: в мире этого произведения стихи оказывают наркотическое действие и поэтому запрещены, и автор нуждается в дилере, а не издателе. Эта коллизия порождает сюжет, следовательно, перед нами истинный хронотоп, а не второстепенный антураж; однако никто пока что не догадался причислить Сальникова к фантастам. Сложны и взаимоотношения сатиры с фантастикой: если

у Свифта фантастические допущения служили сущностными механизмами хронотопа, позволяющими оправдать философско-сатирический характер «путешествия в некоторые отдаленные страны», то в сатире XX века мы видим по преимуществу использование фантастического антуража (например, «Записки о кошачьем городе» Лао Шэ). Фантастический элемент здесь такая же обыденная условность жанра, как говорящие львы и ягнята в баснях Крылова.

Таким образом, мы снова приходим к невозможности аксиоматически определить фантастику, поскольку не можем надежно вычленить ее из целостности литературного процесса. Видимо, в качестве достаточно скромной по мощности гипотезы можно принять за основание причисления к фантастической литературе некое специфическое единство формы и содержания. Содержательным тут является наличие фантастической (научно-фантастической) идеи, позволяющей построить альтернативный мир таким образом, чтобы именно это отличие позволяло хронотопу генерировать сюжет. Формальным (но увы, необязательным – например, один из лучших отечественных фантастических романов, «За миллиард лет до конца света» Стругацких начисто лишен специфически фантастического антуража) является принадлежность сеттинга к одной из старых декораций, лежащих на театральном складе: можно выбрать мир роботов, межпланетных перелетов и силовых полей, можно – драконов, меча и магии, можно спасти Николая II от Сталина и наоборот; любой из этих сеттингов, «гардеробов на любой вкус», будет опознан читателем как «фантастический», а ведь искусство – это то, что функционирует как искусство. Увы, другого определения нет.

Приходится признать, что фантастика является областью литературы, в различных своих образцах не только восходящей к разным источникам, не только полижанровой по самой своей природе, но и объединение отдельных ее произведений в некую единую общность, именуемую «фантастика» зачастую происходит лишь в голове читателя по совершенно второстепенным критериям. Хотя, с другой стороны, разве с поэзией дело обстоит иначе?

Список литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худ. лит., 1975. С. 234–407
2. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л. : Наука, Ленинградское отд., 1970. 447 с.
3. Козьмина Е. Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
4. Мильчина В. «Здравомыслящий насмешник» и его сказки. Вступительная статья // Сказки здравомыслящего насмешника. URL: <https://goo-gl.su/UrgU> (дата обращения: 28.03.2018).
5. Нодье Ш. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриев. М: Изд-во МГУ, 1980. С. 407–412.
6. Почему я стал фантастом? Анкета «Иностранной литературы» // Иностранная литература. 1967. № 1. С. 250–263.

7. Сиротин А. Фантазии о прогрессе. Интервью с профессором Корнельского университета Аниндитой Банерджи 23 марта 2013 г. // Радио Свобода. URL: <https://goo-gl.su/WWQk> (дата обращения: 28.03.2018).
8. Якубовский А. Категория хронотопа: преодоление позитивной парадигмы мышления // М. М. Бахтин и современное гуманитарное мышление на пороге XXI века : тезисы III Саранских международных бахтинских чтений. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1995. Ч. 2. С. 183–185.
9. Якубовский А. Э. Жанровая интерпретация текста и особенности художественного оформления изданий // Русский язык: человек, культура, коммуникация. Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2008. С. 506–509.
10. Nicky Drayden. Под покровом тумана. Пробуя темные воды. Клань и легионы. Драгоценные моменты смерти. Кандалы и узы // Magic. The Gathering. URL: <https://goo-gl.su/zN4S3> (дата обращения: 28.03.2018).

Р. Бобрык

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ СТИХОТВОРЕНИЯ «ШАХМАТЫ» [SZACHY] ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА

POJEDYNEK Z POTWOREM... O „SZACHACH” ZBIGNIEWA HERBERTA

Аннотация: Статья посвящена мотиву игры в шахматы в поэзии З. Герберта («Игра Господина Когито» (из книги «Господин Когито», 1974) и «Шахматы» (из книги «Эпилог Бури», 1998)). В стихотворении «Игра Господина Когито» описывается побег русского революционера Петра Кропоткина из заключения, причем описание дано в терминах интеллектуальной игры. В стихотворении подчеркивается функция интеллекта – «посредничество» в получении свободы. Иным образом раскрывается тема шахматной игры в «Шахматах». Стихотворение связано с шахматной дуэлью 1996 года Гарри Каспарова и компьютера IBM Deep Blue. Противостояние игроков сводится к оппозиции «человек-машина» и в более широком плане к оппозиции «природа-культура». Оба противника получают в стихотворении амбивалентные характеристики. Компьютер – это «монстр» и «дракон», но в то же время его атрибутом является «олимпийский мир». Приписывание свойств божества компьютеру равносильно включению его в ряд явлений, оторванных от жизни и потому мертвых. Атрибут человека – «нож в зубах» (примитивизм и дикость), но в то же время это указывает на активность и жизнеспособность человека. Последние строфы указывают на то, что воображение – это избавление порабощения и замыкания в схемах.

Ключевые слова: З. Герберт, «Господин Когито», «Эпилог Бури», мотив игры в шахматы, польская поэзия XX в.

Р. Bobryk

NOTES ON THE ZBIGNIEW HERBERT'S POEM «CHESS» [SZACHY]

Abstract: The article is devoted to the motive of playing chess in the poetry of Z. Herbert (“Mr. Cogito’s Game” (from the book “Pan Cogito”, 1974) and “Chess” (from the book “Epilogue of the Storm”, 1998)). The poem “Mr. Cogito’s Game” describes the escape of the