

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова»

На правах рукописи

Неронова Ирина Владиславовна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР И ЕГО КОНСТРУИРОВАНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. И Б.Н. СТРУГАЦКИХ 1980-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01. – русская литература
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научные руководители –
кандидат филологических наук, доцент

Н.Н. Пайков

доктор филологических наук,
профессор А.А. Фаустов.

Ярославль, 2015

Введение.....	4
Глава 1. Художественный мир литературного произведения как теоретическая проблема.....	21
§1. Развитие представлений о художественном мире произведения	23
§2. Художественный мир произведения в теории возможных миров литературы: основные понятия и исходные положения; экстенсионалы и экстенсиональные функции	31
§3. Теория возможных миров литературы: интенциональные функции в конструировании художественного мира.	38
Глава 2. Конструирование художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких до 1980г.	47
§1. Творчество А.Н. и Б.Н. Стругацких в контексте фантастической литературы XX века	47
§2. Периодизация творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в аспекте конструирования художественного мира литературного произведения.....	55
§3. Первый период (1955 - 1961).....	59
§4. Второй период (1962-1964)	64
§5. Третий период (1965-1970).....	68
§6. Четвертый период (1971-1979).....	74
Глава 3. Конструктивные элементы художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов	79
§ 1. Произведения братьев Стругацких 1980-х годов: история создания, тематика и проблематика	79
§2. Субъектная организация произведений А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов	84
§3. Категория действия в структуре художественного в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов.....	87
§ 4. Природа как конструктивный элемент художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов.....	92
§5 Предметные миры как конструктивные элементы художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов	94
Глава 4. Взаимодействие и структуры модальных областей в произведениях А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов.....	103
§1. Модальные области романа «Хромая судьба»: принцип двойничества.....	103
§2. «Волны гасят ветер»: иерархия эпистемических модальных областей.....	116
§3. «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя»: сверхъестественный мир как основа онтологического конструирования художественного мира	119
Глава 5. Интенциональные функции в конструировании художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов.....	128
§1. Нарративное конструирование онтологии художественного мира произведений Стругацких 1980-х годов.....	128
§2. Роль интертекста в конструировании имплицитных значений художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов.	138
§3. Имплицитные значения в структуре художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов.....	151
Заключение	162

Список литературы	169
Приложение А (обязательное)	194
Таблица 1. – Периодизация творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в аспекте конструирования художественного мира произведения.....	194
Таблица 2. – Конструктивные элементы, глобальные ограничения и нарративная организация художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких.....	196
Иллюстрация 1. – Схема субъективных модальных областей внешней части романа «Хромая судьба».....	202
Иллюстрация 2. – Схема субъективных модальных областей внутренней части романа «Хромая судьба».....	203
Иллюстрация 3. – Схема субъективных модальных областей повести «Волны гасят ветер»	204
Иллюстрация 4. – Схема субъективных модальных областей части «Дневник» романа «Отягощенные злом».....	205
Иллюстрация 5. – Схема субъективных модальных областей части «Рукопись «ОЗ»» романа «Отягощенные злом» (первый уровень)	206
Иллюстрация 6. – Схема субъективных модальных областей части «Рукопись «ОЗ»» романа «Отягощенные злом» (второй уровень).....	207
Иллюстрация 7. – Структура текстового подчинения модальных областей художественного мира романа «Отягощенные злом».....	208
Иллюстрация 8. – Схема структуры вложенных текстов в романе «Хромая судьба».....	209

Введение

Фантасты Аркадий Натанович (1925-1991) и Борис Натанович (1933-2012) Стругацкие вошли в советскую фантастику с повестью «Страна багровых туч» в 1956 году (опубликована в 1957 г.). После публикации повести, получившей одобрительные отзывы критиков, братья-соавторы создают ряд научно-фантастических рассказов и повестей. К началу 1960-х годов они уже входят в число наиболее популярных писателей-фантастов СССР.

Творчество мэтров мировой фантастики братьев Стругацких во многом определяло сознание советской интеллигенции 1960-1980-х годов: «Уже второе поколение читает и цитирует «фантастов» (низкий жанр!) Стругацких – и хоть бы одна зараза ради разнообразия призналась, что выросла на Леониде Леонове»¹ – замечает М. Веллер в книге «Ножик Сережи Довлатова». Уже первые произведения этих писателей очень быстро стали популярными, завоевав симпатии читателей космической романтикой и темпераментом героических оптимистов, способных принимать гуманистические решения в сложных этических ситуациях. Затем, с эволюцией взглядов писателей, их произведения стали привлекательны уже своей философской проблематикой, читатель узнавал в фантастическом антураже критически-остро осмысленную окружающую его действительность. Тиражи их произведений мгновенно исчезали с полок магазинов, а позднее, когда печатать Стругацких отказывались, их книги ходили по рукам в копиях и списках.

Причин такой популярности произведений Стругацких множество: именно они утвердили в России жанр философской фантастики, заставили скептиков признать фантастику не просто развлекательным «чтивом», поднимали сложные морально-этические и социальные проблемы, изображали реальных людей в фантастических ситуациях. Именно в их книгах совершился окончательный

¹ Веллер М. Ножик Сережи Довлатова / Михаил Веллер. – СПб.: Нева, 2001. – С. 343

переход от фантастики как средства пропаганды научных идей к фантастике как литературе. Они первыми среди писателей-фантастов нашей страны стали трактовать фантастическую идею не как цель, а лишь как способ для лучшего выявления чувств, характеров и мыслей героев произведения. Они говорили о том, о чем в другой форме говорить было просто невозможно: «Будущее человечества, по казенной идеологии, мыслилось лишь в чисто утопических розовых тонах всеобщей гармонии; только отдельные мужественные авторы пытались показать драматические коллизии – наиболее показательны в этом отношении братья Стругацкие, – зато им было трудно добиваться публикации своих сложных текстов,» [Егоров, 2007, с.11-12] – отмечает Б.Ф. Егоров.

Критика рассматривала произведения Стругацких в основном с точки зрения соответствия той или иной идеологии (сначала – коммунистической, затем – антикоммунистической). Вторило ей и литературоведение, исследуя в основном пласт идейного содержания произведений, а также взаимосвязь творчества Стругацких с политической ситуацией в СССР¹ [Gomel, 1995; McGuire, 1986]. Долгое время вне поля зрения науки оставалась даже этическая психологическая проблематика творчества Стругацких. Правда, в новейшем литературоведении начинают появляться работы, ориентированные на исследования содержательного аспекта произведений братьев-фантастов. Например, этой проблеме посвятили работы А. Зеркалов [Зеркалов, 1991; Зеркалов, 1995], М. Амусин [Амусин, 1988а; Амусин, 1988b; Амусин, 1989] и С. Переслегин [Переслегин, 1989; Переслегин, 1997а; Переслегин, 1997b; Переслегин, 1998а; Переслегин, 1998b; Переслегин, 1999].

Отдельный пласт филологических исследований творчества Стругацких составляют работы, посвященные лингвистическому анализу языка и стиля Стругацких [Изотов, Изотова, 2002; Рожков, 2007; Тельпов, 2009; Шпильман, 2006].

¹ Подробнее о рецепции творчества Стругацких в литературоведении и литературной критике см. Кузнецова А.В. [Кузнецова 2003, 2007]

Но до сих пор практически неисследованной остается поэтика Стругацких. Писать о ней, как и вообще о поэтике современной фантастики, литературоведам мешали не только социально-идеологические условия (некоторые книги Стругацких были запрещены как «упаднические»), но и явная недооценка художественного потенциала этого пласта словесности. Основное внимание литературоведы уделяют таким чертам поэтики Стругацких, как притчевость и аллегоричность [Gomel, 1995; Suvin, 1974], цитатность и литературоцентричность [Амусин, 2000; Арбитман, 1989b; Икрамов, 1993; Нямцу, Беридзе, 2001; Окулов, 2002 ; Толоконникова, 2002] (в частности, влияние творчества М.А. Булгакова на произведения Стругацких [Иванюта, 1993; Капрусова, 2002; Северова, 2002; Сербиненко, 1989; Харитоновна, 2008a; Харитоновна, 2008b]).

Системный обзор творчества Стругацких представили М. Амусин и В. Кайтох в монографиях, имеющих одинаковое заглавие: «Братья Стругацкие. Очерк творчества» [Амусин, 1996; Кайтох, 2003]. Авторы приводят биографические данные, в хронологическом порядке рассматривают произведения Стругацких в связи с общественной обстановкой в СССР и критические отзывы на них. И если в монографии В. Кайтоха основное внимание уделяется именно связи произведений с историческими условиями, их тематике и проблематике, то М. Амусин в творчестве Стругацких не только выделяет темы будущего и прогрессорства, а также мотив «социальной патологии», отмечает стремление к совмещению фантастической фабульности с актуальной проблематикой, но и поднимает вопрос о жанре. Произведения А.Н. и Б.Н. Стругацких исследователь относит к таким жанровым разновидностям, как «фантастический эпос» (космическо-футурологические произведения), «антиутопия и предупреждение», «фантастическая сатира и аллегория», «фэнтези», сравнивая их с произведениями С. Лема, Р. Брэдбери, Шекли, К. Воннегута, У. Ле Гуин.

На наш взгляд, специфичность творчества Стругацких определяется не стилем или тематикой их произведений, но индивидуальным творческим методом писателей, который принято обозначать как социально-психологическую или

философскую фантастику. Сами же Стругацкие обозначали свой метод как «реалистическая фантастика», которая «родилась вместе с литературой и только вместе с ней умрет – в том гипотетическом и, очевидно, полностью невозможном случае, когда человечество потеряет интерес к себе» [Стругацкие, 1985]. Реалистическая фантастика, по мнению братьев-соавторов, должна исследовать человека и общество, ставя их в ситуацию «мысленного эксперимента», которую невозможно смоделировать художественными средствами, используемыми литературой, ориентированной на реалистическое воспроизведение жизни. Подобный творческий метод имеет свои особенности, выражающиеся прежде всего в конструировании художественного мира произведения.

Среди множества работ, посвященных творчеству Стругацких, не так много исследований, посвященных анализу именно художественного мира писателей. Наиболее существенными среди них нужно признать два диссертационных исследования, рассматривающих весь комплекс произведений фантастов.

Диссертация Э.В. Бардасовой «Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов Стругацких» [Бардасова, 1995] рассматривает художественный мир произведений фантастов на основании классификации возможных миров, предложенной философом Яаакко Хинтикки. К сожалению, собственно литературоведческая сторона этого исследования оставляет много нерешенных вопросов. Автор анализирует не столько принципы и приемы, создающие художественный мир, сколько изменения ракурса изображения в произведениях проблем взаимодействия человека и общества, человека и природы, поэтому избранная в качестве теоретической основы философская концепция возможных миров Я. Хинтикки, созданная для изучения истинности выражений, не находит достаточной соотнесенности с категориями поэтики¹.

¹ О проблеме переноса теории возможных миров модальной логики на предмет литературоведения см. гл. 1, § 2.

В своей диссертации «Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких» [Howell, 1994] Ивонна Хауэлл дает определение стилю Стругацких по аналогии с понятиями «магический реализм», «сквозящий реализм» и т.д. Автор находит синтезирующий образ, передающий ее понимание эстетического, этического и идеологического «закона», согласно которому Стругацкие строят свои миры, и настаивает на том, что эти миры писателей представляют собой описание современного апокалипсиса, катастрофы, что и определяет их специфику. Отдельный аспект исследования Хауэлл составляют мифологические мотивы и образы в творчестве Стругацких. В частности, сюжет повести «Волны гасят ветер» сопоставляется исследовательницей напрямую с Евангелиями. Ивонна Хауэлл показывает, что вехи биографии главного героя повести во многом совпадают с жизнью Иисуса Христа, как она описана в библейских текстах [Howell, 1994, p. 37-58].

По пути сопоставления творчества Стругацких и мифа следует также Т.О. Надежкина в диссертационном исследовании [Надежкина, 2008], где трилогия о Максиме Каммерере («Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер») рассматривается с точки зрения поэтики мифа. По мнению автора, «в своей трилогии Стругацкие создают три мифопоэтические модели мира, построенные по принципу бинарных оппозиций и воплощающие наиболее типичные черты общественной атмосферы России периодов 1960-х, 1970-х и 1980-х гг.» [Надежкина, 2008, с. 16]. Такая конструкция возникает благодаря «мощному мифопоэтическому подтексту, в котором классические толкования символов соединяются с наращиванием новых смыслов на архетипическую решетку, образуя ряд авторских мифологем» [Надежкина, 2008, с. 16].

Таким образом, в существующих на сегодняшний день литературоведческих исследованиях специфики художественного мира Стругацких до сих пор остаются без ответа вопросы: следуя каким принципам и параметрам, Стругацкие создают свои миры? Как взаимосвязаны и корреспондируются эти частные миры? В каких категориях следует описывать создаваемую ими реальность? В рамках каких эстетических конвенций писатели

строят свой диалог с читателями? И, шире, в чем отличие художественного мира произведения, создаваемого современным фантастом, от мира произведения классического реализма? Эти и некоторые другие, более частные, вопросы все еще остаются без ответа.

Необходимость решения этих задач неизбежно выводит нас к проблеме осмысления самой природы фантастического. Дело в том, что долгие годы в литературоведении существовала точка зрения на фантастические произведения (особенно научно-фантастические, к которым причислялись и произведения Стругацких) как на разряд массовой беллетристики, который адресован юношеской аудитории, интересующейся техническими перспективами, или футурологически и утопически настроенной интеллигенции. Потому фантастика рассматривалась как «низкий жанр», недостойный изучения.

В 1970 году польский фантаст Станислав Лем в работе «Фантастика и футурология» [Лем, 2004а; Лем, 2004б] констатировал, что фантастика оказалась в «литературном гетто», не замечаемая ни критикой, ни наукой. Подобное пренебрежение фантастикой привело в том числе и к тому, что само понятие «фантастическая литература» до сих пор не определено достаточно четко, поскольку включает в себя различные разновидности: фэнтези, хоррор, мистику, альтернативную и криптоисторию, «космическую оперу», «фантастический боевик», «ироническую фантастику», научную фантастику и многие другие, в том числе многочисленные варианты их совмещения. Одной из проблем определения фантастического является сложность дифференциации различных жанровых разновидностей фантастической литературы, а также недостаточно четкая система критериев разграничения фантастики с мифом и сказкой (как фольклорной, так и литературной), являющихся предшественниками и близкими родственниками фантастики.

Фантастика рассматривалась и как отдельный жанр (происходило смешение понятий доминирующего в XX веке жанра научной фантастики и фантастики вообще), и как особый элемент «нереального», присутствующий в произведениях различных жанров. В рамках первого подхода фантастическая литература

характеризовалась через основные ее темы: научные изобретения и их последствия для человека и общества, встреча с инопланетным разумом, различные мистические явления и так далее. Подобный подход кажется несколько наивным (следуя ему, придется причислить «Вечера на хуторе близ Диканьки» к жанру «славянской фэнтези», а «Пиковую даму» Пушкина или «Фауста» Гёте – к мистическому триллеру), хотя и получил широкое распространение.

Второй подход представляется наиболее адекватным, поскольку элемент чудесного характерен для многих произведений различных эпох, направлений и жанров. По определению, данному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», фантастика – «разновидность художественной литературы; её исходной идейно-эстетической установкой является диктат воображения над реальностью, порождающий картину «чудесного мира», противопоставленного обыденной действительности и привычным, бытовым представлениям о правдоподобии» [Муравьев, 2001, с. 1119].

Принято считать, что фантастика определяется введением некой «чудесной» черты, так называемого «фантастического допущения». Однако природа подобного допущения может быть различной, что затрудняет сведение фантастического к единой схеме.

По общему мнению, сущностное отличие фантастического как приема и метода лежит в плоскости онтологии, то есть существования в художественном мире произведения таких элементов и законов, которые не существуют в эмпирическом мире читателя. Допущение может проявляться в мире произведения в различной степени: от единичного нарушения законов эмпирической действительности до полного отказа от этих законов.

Подобную точку зрения высказывал Р. Кайуа в эссе «В глубь фантастического»: в отличие от полностью чудесного мира сказки, где волшебство воспринимается и персонажами, и читателем как естественное, в фантастической литературе небывалое (мистическое или научное – не важно) вмещивается в естественный порядок привычного мира [Кайуа, 2006].

Соглашаясь с подобной классификацией, С. Лем предлагает разграничивать фантастическое также и по принципу реализуемой в произведении внутренней онтологии: сказка полностью детерминирована внутренней аксиологией: добро всегда побеждает зло, «мир сказки – это такой гомеостат, который точно реализует все, что происходило по воле героев и входило в их намерения» [Лем, 2004а, с. 115]. Гомеостат мифа также детерминирован, но универсум мифа «раскручивается» не в пользу человека, а преследуя собственные неведомые цели, формируя и актуализируя тем самым категорию судьбы. В фэнтези внешне сказочный мир живет по законам мира реального, где «детерминистский оптимизм судьбы» [Лем, 2004а, с. 116] превращается в «детерминизм, потрепанный стохастикой случайностей» [Лем, 2004а, с. 116]. Научная же фантастика, по мнению С. Лема, стремится к имитированию онтологии реального мира.

Подход к проблеме фантастического, исходящий не из онтологических свойств эмпирического или внутреннего мира, а из позиции читателя, был предложен Ц. Тодоровым в работе «Введение в теорию фантастического» [Тодоров, 1997]. Определение фантастического, данное Ц.Тодоровым, надолго закрепилось в литературоведении и стало почти классическим: «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [Тодоров, 1997, с. 18]. Предложенное Ц.Тодоровым понимание имеет, однако, свои границы: сам ученый отмечал, что его выводы, основанные на анализе произведений, созданных до середины XIX века, не могут быть отнесены к литературе XX века или нуждаются в дополнениях. Отметим, что во «Введении...» Ц.Тодоров анализирует такую разновидность фантастического, как мистическое, и именно к ней вполне могут быть применены выводы этого исследования.

К классификации фантастического обращается и Н.Х. Трэйл в работе «Возможные миры фантастического: развитие паранормального» [Trail, 1996], анализируя фантастические элементы в произведениях авторов XIX века: И.С.

Тургенева, Ч. Диккенса, Г. де Мопассана, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина и А. Радклифф. Трэйл также отвергает концепцию фантастики как жанра, обосновывая понимание фантастического как межжанровый тип изображения, основанный на алетическом противопоставлении возможного и невозможного, реализующийся в художественном мире, основанном, соответственно, на взаимодействии естественной и сверхъестественной областей. Классификация же проводится на основании доминирования одной из областей, а также статуса достоверного / недостоверного, приписываемого фантастическому в рамках художественного мира произведения.

Как можно видеть, понятие фантастического и его роль в структуре произведения литературы является до сих пор дискутируемым, и к вопросу о специфике фантастики обращается все больше исследователей, как отечественных, так и зарубежных. Основная часть работ в этой области по-прежнему посвящена жанрам научной фантастики [Бочкова, 2006; Бритиков, 2000; Фрумкин, 2004; Pierce, 1989] утопии [Егоров, 2007; Мильдон, 2006], антиутопии и дистопии [Waters, 2009]. Усиление интереса к фантастике в современном литературоведении можно связать с особенностями историко-литературного процесса второй половины XX и начала XXI века, когда фантастическое начинает все шире использоваться в произведениях мейнстрима, и анализировать их без общей теории фантастики становится все сложнее.

Особое внимание исследователей привлекает вопрос о художественном мире фантастического произведения, поскольку, как отмечалось ранее, именно в области онтологии принято искать сущностное отличие фантастики. Создано достаточное количество «каталогов» фантастических миров (см., например, [Лузина, 1995; Маркина, 2006]), однако четкого принципа до сих пор не выявлено.

Художественный мир – это динамическая система, целью своей имеющее построение «целостности». Поэтому закономерным становится вопрос: насколько изменение одного параметра конструирования художественного мира влияет на изменение остальных параметров, на внутренние законы самого мира, определяющие его логику?

Как можно видеть из сказанного, данный вопрос недостаточно изучен не только по отношению к творчеству Стругацких, но и применительно к фантастике вообще. В данной работе внимание сосредоточивается преимущественно на выявлении художественных параметров построения фикционального мира современного фантастического текста, принципов, на которых зиждется его целостность, и специфических конструктивных элементов, репрезентативных для творческих установок исследуемых писателей. Для комплексного анализа проблемы конструирования художественного мира впервые в отечественном литературоведении применены теоретические положения концепции возможных миров литературы, разработанной в современной западной теории литературы. Осуществлен перевод с английского языка на русский язык трех наиболее авторитетных монографий и 28 научных статей, раскрывающих основные положения избранной методологии. Исследование проблемы конструирования художественного мира в творчестве братьев Стругацких впервые проводится на материале всех произведений, созданных авторами в соавторстве, в том числе двух рассказов, ранее не попадавших в поле зрения критики и литературоведения. В этом мы видим **научную новизну** настоящего исследования.

Один из аспектов **актуальности** нашей диссертации определяется, во-первых, представлением о необходимом и плодотворном присутствии фантастической литературы в литературном процессе эпохи, во-вторых, направленностью настоящей работы на исследование ряда недостаточно изученных проблем поэтики А. и Б. Стругацких.

Другой аспект актуальности нашей работы мы усматриваем в избранной для исследования **проблеме**, как нам представляется, едва ли не ключевой для фантастической литературы вообще и весьма значимой в отношении творчества рассматриваемых писателей – проблеме структуры и художественного своеобразия художественных миров произведений братьев Стругацких.

Объектом данного исследования стал художественный мир литературного произведения в творчестве Стругацких 1980-х годов. Обращение именно к этому творческому периоду продиктовано тем, что позднее творчество Стругацких

наиболее полно отражает опыт писателей по конструированию художественного мира. Далее, творчество Стругацких конца 1970-х – 1980-х годов принято выделять в особый период, этой точки зрения единодушно придерживаются все исследователи творчества Стругацких (см., например, [Suvín, 1974; Кайтох, 2003; Амусин, 1996; Кузнецова, 2003; Бардасова, 1995]), однако, вследствие различных причин, поэтика произведений именно этого периода оказывается наименее исследованной. Еще одна причина внимания к данному периоду – специфика фантастического в творчестве Стругацких 1980-х годов, в частности, обращение к мистике и мифологии, нехарактерное для более ранних произведений. Таким образом, избранный период демонстрирует различные грани творческого метода писателей Стругацких. Важен и тот факт, что произведения 1980-х годов позволяют рассмотреть как фикциональный мир, организуемый разными художественными средствами, так и возможную соотносимость произведений друг с другом вне прямой сюжетной и персонажной связи между ними.

Непосредственным **предметом** исследования являются принципы, формы и приемы конструирования художественного мира в позднем творчестве А. и Б. Стругацких.

Материалом исследования стал корпус эпических произведений братьев Стругацких, созданных в соавторстве с 1955 по 1991 год¹. При этом особое внимание будет уделяться произведениям, созданным в 1980-х годах, это романы «Хромая судьба» и «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» и повесть «Волны гасят ветер».

¹ Многие произведения А.Н. и Б.Н. Стругацких существуют в нескольких редакциях, что связано с советской цензурой и поздними попытками самих авторов восстановить исходные варианты текстов произведений. Поэтому в данной работе в качестве источника избрано 12-томное собрание сочинений А.Н. и Б.Н. Стругацких, поскольку при его издании были проведены необходимые текстологические работы, выполненные С.П. Бондаренко. Указанное собрание сочинений было охарактеризовано Б.Н. Стругацким так: «Предлагаемые читателю тексты произведений являются, так сказать, «каноническими или, если угодно, «эталонными»» [Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С.2]. Именно по этой причине в качестве источника мы выбираем именно «Собрание сочинений», выпущенное издательством «Сталкер».

В то же время, данное собрание сочинений является наиболее полным, поскольку включает в том числе и ранее не издававшиеся произведения, написанные А.Н. и Б.Н. Стругацкими как в соавторстве (2 рассказа), так и отдельно (10 рассказов и повесть). Поскольку в рамках данной работы нас интересуют только произведения, созданные в соавторстве, в материал исследования включены 2 рассказа, удовлетворяющие этому условию.

За исключением романов, повестей и рассказов, Стругацкими создаются несколько киносценариев и пьеса «Жида города Питера, или Невеселые беседы при свечах», оконченная в 1990 г. В случае киносценариев специфика конструирования художественного мира может определяться не только творческими задачами и видением писателей, но и требованиями режиссера, а также спецификой кинематографа как вида искусства, поэтому для достижения целей нашего исследования они непригодны. Пьеса «Жида города Питера» не включена нами в материал исследования, поскольку драматические произведения имеют собственную жанрово-родовую специфику, влияющую, в том числе, и на особенности построения фикциональных миров, которая, к сожалению, на настоящий момент не изучена в достаточной степени. По этим причинам киносценарии и пьеса «Жида города Питера» не включаются нами в материал исследования.

Всего в качестве материала исследования привлечены 28 повестей и романов и 12 рассказов (из них 2 не были опубликованы ранее и, следовательно, не являлись предметом внимания ни критики, ни литературоведения).

Цель нашего **исследования** состоит в выявлении специфики творческого метода фантастов А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов в аспекте конструирования художественного мира произведения.

Поставленная цель работы реализуется в системе **задач**, решаемых в разных разделах исследования:

1. подвергнуть критической дифференцирующей теоретической рефлексии литературоведческое понятие «художественный мир»;
2. проанализировать в избранном ракурсе художественный мир произведения в творчестве братьев Стругацких до 1980-го года, выявить вектор творческой эволюции авторов в аспекте конструирования художественного мира и предложить периодизацию творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких с учетом указанного аспекта;
3. выявить конструктивные элементы, составляющие художественный мир избранных для анализа произведений А. и Б. Стругацких 1980-1991 гг.;

4. охарактеризовать структуру модальных областей, составляющих художественный мир в творчестве А. и Б. Стругацких 1980-1991 гг., выявить принципы их взаимодействия;

5. охарактеризовать способы нарративного конструирования художественного мира в творчестве А. и Б. Стругацких 1980-1991 гг.;

6. выявить роль интертекста в конструировании художественного мира в творчестве А. и Б. Стругацких 1980-1991 гг..

Методологической основой исследования стали для нас такие существующие в современном литературоведении понятия, как нарративные инстанции, фокализация, точка зрения, модальность, экстенционал, интенционал, функция удостоверения, функция наполнения и некоторые другие. Среди исследователей, чьи работы послужили теоретическим вектором для нашего исследования, назовем в первую очередь работы по теории художественного мира Л. Долежела [Doležel, 1995; Doležel, 1998, Doležel, 2010], Р. Ронен [Ronen, 1986; Ronen, 1990a; Ronen, 1990b; Ronen, 1994; Ronen, 1995; Ronen, 1996; Ronen, 1997], Т. Павела [Pavel, 1975; Pavel, 1981; Pavel, 1983a; Pavel, 1983b; Pavel 1986; Pavel, 2000], М.-Л. Рьян [Ryan, 1980; Ryan, 1984; Ryan, 1991a; Ryan, 1991b; Ryan, 1995; Ryan, 2001; Ryan, 2005; Ryan, 2008; Ryan, 2009a; Ryan, 2009b], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970; Лотман, 2002; Лотман, 2005], Д.С. Лихачева [Лихачев, 1967; Лихачев, 2007], а также исследования по теории фантастики Ц. Тодорова [Тодоров, 1997], С. Лема [Лем, 2004a; Лем, 2004b], Р. Кайуа [Кайуа, 2006], Н.Х. Трэйл [Trail, 1996], работу А.В. Кузнецовой [Кузнецова, 2003], содержащую наиболее полный анализ рецепции творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в критике и литературоведении, а также наиболее точную периодизацию творчества писателей.

В диссертации использованы несколько взаимодополняющих **методов** анализа литературного произведения: метод структурного анализа текста, сравнительный метод, элементы рецептивно-эстетического анализа текста, метод интертекстуального анализа.

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. Творчество Стругацких 1980-х годов представляет собой отдельный этап их развития с точки зрения конструирования художественного мира, что проявляется как в выборе типа героя, так и в построении структуры модальных областей.
2. В произведениях Стругацких 1980-х годов моделируется смешанный тип мира: с одной стороны, это полиперсональный мир физического действия, с другой – моноперсональный мир ментального действия.
3. Предметный мир произведений Стругацких 1980-х годов специфичен не только своей крайней насыщенностью, но и выполняемыми функциями, не закрепленными за предметными мирами предшествующих произведений: обозначения границы миров, создания общего эмоционального фона восприятия событий читателем, определения временных координат, а также ориентации на определенную жанровую «модель чтения».
4. Пересечение модальных областей организуется у Стругацких либо посредством семантически подвижных персонажей, либо посредством главного героя, занимающего «пограничное» положение.
5. Художественный мир Стругацких 1980-х годов отличается модальной гетерогенностью. По своим алетическим характеристикам он распадается на два противоположных мира, в зоне пересечения которых возникает гибридная область гипотетического, соединяющая в себе свойства естественных и сверхъестественных миров и выступающая для главного героя местом основного действия.
6. В нарративной плоскости гетерогенность реализуется за счет трансформации «Я-нарратива», связанного со сверхъестественными мирами (либо недоступными, либо открытыми лишь для избранных в их личном опыте) и с гибридными областями.
7. Повествовательная перспектива произведений Стругацких 1980-х годов предполагает разделение синхронной и ретроспективной позиций

повествователя. При этом находящийся в синхронной позиции повествователь обладает минимальным знанием о мире, приближенным к знанию читателя и позволяющим разворачивать сюжет эпистемического поиска.

8. Семиотическое и рецептивное расширение художественного мира достигается у Стругацких благодаря использованию фоновых интертекстов и имплицитных значений, наличие которых определяет стратегии чтения и провоцирует читателя на активное взаимодействие с текстом.

Теоретическая значимость работы состоит в систематизации представлений о художественном мире литературного произведения; уточнении таких понятий, как «гипотеза» и «лакуна», формулировке определения понятия «художественный мир литературного произведения», а также в применении теоретических положений концепции возможных миров литературы, разработанной в современной западной теории литературы и практически не применяющейся в отечественном литературоведении, для всестороннего систематического анализа художественного мира трех произведений виднейших отечественных фантастов.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования достигнутых результатов в вузовских курсах по теории литературы при изучении темы «Художественный мир литературного произведения» и истории русской литературы XX века при изучении творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких и развития советской фантастики, для практического анализа произведения на семинарских занятиях, в темах аналогичных научных работ и, с необходимой адаптацией материала, в рамках школьного факультатива по литературе.

Апробация.

Основные положения и результаты работы обсуждались на конференциях различного уровня: студенческая конференция ЯГПУ (2005-2007 гг.); Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых

«Ломоносов» (МГУ, 2007, 2008 гг.); конференция «Чтения Ушинского» (ЯГПУ, 2008-2010 г.); международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Коммуникативные аспекты языка и культуры» (Томский технический университет, 2007 г.); 11-я международная конференция «Ефремовские чтения» (Вырица, 2008 г.); заочная Международная научная конференция «Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя» (Астрахань, 2010); II и III всероссийская интернет-конференция с международным участием «Научное творчество XXI века» (2010 г.), II всероссийская конференция с международным участием «Актуальные вопросы науки и образования», международная конференция «Человек в информационном пространстве» (Ярославль, 2010), IV студенческая международная научно-практическая заочная конференция «Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания» (Новосибирск, 2010), межвузовская конференция «Филологические чтения ЯрГУ им. П.Г. Демидова» (Ярославль, 2012-2014). Основные результаты исследования отражены в 23 публикациях, в том числе в 3 публикациях в рецензируемых журналах, включенных в «Перечень...» ВАК.

Структура работы: диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения и Списка использованных источников и Приложения, включающего 2 таблицы и 8 иллюстраций. Объем основной части 168 стр., Библиографический список насчитывает 416 наименований.

Во введении обосновываются актуальность, проблема, цель, задачи, методология, научная новизна, теоретическое и практическое значение результатов выполненного исследования, характеризуются апробация и структура диссертации.

В первой главе «Художественный мир литературного произведения как теоретическая проблема» рассматривается история развития понятия «художественный мир», вводятся основные теоретические понятия, используемые в настоящей работе, рассматриваются подходы к исследованию фикционального мира произведения.

Во второй главе «Конструирование художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких до 1980г.» описываются и анализируются художественные миры произведений Стругацких, созданных до 1980 года, формулируются основные принципы их конструирования, предлагается уточненная периодизация творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в избранном ракурсе.

В третьей главе «Конструктивные элементы художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов» анализируются герои и персонажи произведений братьев Стругацких, а также такие компоненты художественных миров, как предметы и природа.

В четвертой главе «Взаимодействие и структуры модальных областей в произведениях А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов» на основании отношений и позиций героев и персонажей выделяются модальные области художественных миров анализируемых произведений, описывается их системное взаимодействие и функционирование в конструкции фикционального мира.

В пятой главе «Интенциональные функции в конструировании художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов» анализируются повествовательные приемы и принципы конструирования фикциональных миров Стругацких рассматриваемого периода, описываются функции имплицитных значений в общей структуре художественных миров, в том числе значений, задаваемых интертекстом.

В Заключении подводятся итоги предпринятого исследования, формулируются его основные выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Глава 1.

Художественный мир литературного произведения как теоретическая проблема

Понятие «художественный мир» [здесь и далее используется аббревиатура ХМ. – И.Н.] в литературоведении до сих пор еще достаточно не определено, хотя его использование имеет давнюю традицию. Отметим, что в наиболее авторитетные словари и энциклопедии¹ термин не включен, хотя учебные пособия для вузов² уделяют его рассмотрению немалое внимание. Такое положение говорит о том, что во многом понятие «художественный мир» остается научной метафорой, требующей конкретизации.

В том, что толкования этого понятия расходятся, можно убедиться, ознакомившись с многочисленными работами, в которых исследователи, изучая ХМ произведения, обращаются к рассмотрению различных аспектов – от стиля до концептуального плана³. Большинство авторов не дают четкое определение

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001; Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987.

В «Краткой литературной энциклопедии» употребляются термины «художественная действительность» [КЛЭ, Т.4, Ст. 223], «художественная реальность» [КЛЭ, Т.5, Ст. 932], однако энциклопедия не содержит специальной статьи или определения термина.

В словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тмарченко (2008 г.) дается определение синонимичному термину «мир персонажей»: «Мир персонажей (ср.: «мир героя», «внутренний мир произведения») - созданная автором-творцом действительность персонажей, которая воспринимается читателем двойственно: с внутренней точки зрения (героя, повествователя) она - совокупность пространственно-временных условий бытия, определяющих судьбы действующих лиц, а также - их зримое окружение, поле деятельности и предмет сознания; с внешней точки зрения (которая по отношению к жизни героя «внежизненна») эта действительность – архитектоника эстетического объекта, т. е. упорядоченное формой соотношение основных жизненных (для героя) ценностей. В свете ценностного значения (связанного с авторской формосозидающей активностью и используемой автором жанровой структурой) аспекты и элементы этой реальности - не что иное, как различные формы: пространственно-временные условия бытия героя - это хронотоп, его деятельность и судьба - сюжет, зримое окружение - описание, осознание героем окружающего - точка зрения и кругозор». [Тмарченко, 2008а]

² См., например, *Хализев, 2002; Чернец, 1999.*

³ Сошлемся, например, на следующие монографии: *Линков, 1982; Бочаров, 1985; Камильянова, 1999; Николаева, 2000.*

В различиях толкования термина можно убедиться также на примере защищенных в последние два десятилетия диссертационных работ. Художественный мир связывается с такими категориями, как:

понятия, считая его уже достаточно определенным или не нуждающимся в пояснении. Термин (и употребляющиеся как синонимичные ему «внутренний мир» (Д.С. Лихачев [Лихачев, 2007]) и «поэтический мир» (Ф.П. Федоров [Федоров Ф.П., 1988] и др.)) используется по отношению и к отдельному литературному произведению, и к творчеству какого-либо автора, и к большому стилю¹.

«В литературе общепринято говорить о «мире Мильтона», «мире романтизма», «мире «Войны и мира»» и «невозможном мире Маркеса», хотя, по видимому, в каждом случае мы имеем в виду разные вещи. Распространенность понятия «мир» в литературных исследованиях и способ его использования иллюстрируют типичную ситуацию, в соответствии с которой понятие с достаточно широким значением, как, например, «модель» или «структура»,

1) *проблематика* произведения (см., например: Голова, С.В. Проблемы культуры, цивилизации и язычества в художественном мире Ф.М.Достоевского [Голова, 1999]; Демчук Н.Р. Художественный мир прозы Т.Шевченко (проблема психологического анализа) [Демчук, 1999]; Кравченко С.И. Художественный мир Андрея Платонова: сатирический аспект творчества прозаика [Кравченко, 1998]; Оленский Б.И. *Народно-патриотический пафос* как стихия света в художественном мире Леонида Леонова : От "Бурыги" до "Русского леса". Историко-литературный и актуальный контекст [Оленский, 2004])

2) *образность* (см., например: Лузина С.А. Художественный мир Дж.Р.Р.Толкьена: *Поэтика, образность* [Лузина, 1995]; Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир : *Жанровая природа, образная специфика, эволюция* [Тарлышева, 2004]; Чупринова Н.Ю. *Женские образы* в художественном мире И.А.Гончарова [Чупринова, 1999])

3) *субъектная организация* произведения (Мансков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского: *Лирический субъект; категориальность; диалог сознания* [Мансков, 1999]; Пчелкина Т.Р. *Автор и герой* в художественном мире А.И. Куприна: Типология и структура [Пчелкина, 2006])

4) *пространство, время, хронотоп* (см., например: Баландина, М.Б. Художественный мир Б. Зайцева: *поэтика хронотопа* [Баландина, 2003]; Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство [Маркина, 2006])

5) *эстетика* (см., например: Ермакова Г.А. *Эстетические основы* художественного мира Г.Н. Айги [Ермакова, 2004])

6) *мотивная структура* (см., например: Кувшинов Ф.В. Художественный мир Д.И. Хармса: *структурообразующие элементы логики и основные мотивы* [Кувшинов, 2004]) [Курсив мой – И.Н.]

¹ Диссертационные исследования, опять же, показательны в этом плане: Александрова Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой [Александрова, 2004]; Аношина А.В. Художественный мир Варлама Шаламова [Аношина, 2006]; Ильина Н.Г. Поэтический мир современной чувашской лирики [Ильина, 2002]; Муллачанова Г.Х. Художественный мир татарской поэзии Сибирского региона : 1990 – 2005 гг. [Муллачанова, 2006]; Мышкина А.Ф. Внутренний мир чувашской художественно-публицистической повести 50 – 90-х гг. [Мышкина, 2002]; Федоров Г.И. Своеобразие художественного мира чувашской прозы 1950-1990-х годов [Федоров Г.И., 1997]; Федоровская О.В. Поэтический мир португальского символизма: Гомеш Леал, Эужениу де Каштру, Камилу Песанья [Федоровская, 1999]; Хибба Л.А. Художественный мир абхазской прозы 60 – 80-х годов [Хибба, 1995].

используется как подходящая метафора в разных контекстах и с разными целями»¹, – поясняет Р. Ронен [Ronen, 1994, p. 97].

Существующие расхождения заставляют признать, что термин нуждается в дальнейшем уточнении. Поэтому в нашей диссертации необходимо, ознакомившись с различными точками зрения на проблему, сформулировать то понимание термина «художественный мир», которое станет основным инструментом исследования. Оправданно считать, что корни разнообразия подходов к изучению ХМ необходимо искать в истории возникновения и развития рассматриваемого понятия.

§1. Развитие представлений о художественном мире произведения

Первые попытки осмысления природы и законов изображения вымышленной реальности художественного произведения следует, наверное, отнести к античному периоду. Прежде всего, необходимо упомянуть «Поэтику» Аристотеля [Аристотель, 2007], где философ определил подражание (мимесис) как основу искусства вообще и литературы в частности. Теория мимесиса – наиболее древняя и авторитетная версия фикциональной семантики. Популярность этого подхода к произведениям искусства обусловлена тем фактом, что действительность, нас окружающая, – это единственная известная нам реальность, и логично предположить, что создатель произведения, как и его читатель, опирается на свое представление об этой действительности.

В соответствии с таким пониманием категории «ХМ» исследователь должен рассмотреть то, насколько верно и правдиво автор отобразил реальность, насколько точно произведение воспроизводит жизнь и характеры. Подобный тип

¹ Здесь и далее цитаты из англоязычных источников даются в моем переводе. – И.Н.

интерпретации постоянно сталкивается с проблемами. Одна из них – невозможность обнаружения прототипа художественного индивида¹, а поскольку это невозможно в большинстве случаев, используется обходной путь интерпретации: вымышленные индивиды рассматриваются как репрезентации реальных универсалий – психологических типов, социальных групп, экзистенциальных или исторических условий.

С точки зрения Д.С. Лихачева [Лихачев, 2007], ошибка этого подхода состоит в том, что исследователи забывают об условной природе литературы, рассматривая связи произведения с окружающим автора миром, а не собственно мир произведения. Цель исследователя ХМ – описание характерных особенностей и внутренней структуры мира. Миметический же подход, несомненно, имеет право на существование, но весьма ограничен и слишком узок. В рамках такого подхода исследователь теряет из поля зрения целостное восприятие произведения и его индивидуальность, специфику личности самого автора произведения, которая служит главным средством переработки эмпирической действительности в действительность художественную.

В попытках учесть роль автора в создании ХМ произведения была создана псевдомиметическая модель интерпретации, которая предполагает, что автор, имеющий привилегированный доступ к вымышленным индивидам, рассказывает о них, описывает их, утаивает информацию о них или делится знанием о них с читателями. Эта модель определяет не реальный прототип, а источник фикционального бытия. Писатель – хроникер вымышленных миров, существование которых принимается без объяснений.

На протяжении многих веков теория мимесиса оставалась единственной существующей. Господство теории мимесиса «пошатнулось» только в эпоху

¹ Здесь и далее понятие «индивид» используется в рамках не социально-психологического, но логического определения. В логике индивид – «любой объект, обозначаемый единичным, или собственным, именем. Логические формальные исчисления, содержащие общие и экзистенциальные предложения, обычно предполагают существование непустой области к.-л. индивидуальных предметов – индивидов, к которым относятся утверждения формальной системы. Природа индивида для логики безразлична, требуется только, чтобы они отличались один от другого и чтобы каждый индивид обозначался одним именем» [Ивин, Никифоров, 1997g, с. 122].

романтизма. Романтическая философия утвердила сущностное отличие «жизни в искусстве» от «жизни в быту». В центре внимания предложенного романтиками и существующего по сей день подхода к изучению ХМ находится преобразующее авторское сознание.

Сторонники этого подхода рассматривают комплекс произведений, созданных писателем, как своеобразное отражение авторской личности. В этом значении и употребляются такие выражения, как «ХМ Пушкина», «ХМ Достоевского» и т.п. Понимание ХМ как комплекса мировоззренческих установок может быть распространено и на большой стиль, например, можно говорить о ХМ романтизма, классицизма и т.д.

Во многом заимствовавший у романтизма свою философию и эстетику модернизм возродил такое понимание ХМ автора. Взгляд на ХМ как «инобытие», воплощение авторской модели мира активно развивали в своих работах Н. Страхов [Страхов, 1984], К. Леонтьев [Леонтьев, 1863; Леонтьев, 1882; Леонтьев, 1890], В.Соловьев [Соловьев, 1991], и В. Розанов [Розанов, 1989], В. Брюсов [Брюсов, 1975]. Это представление о ХМ направлено на раскрытие внутренних особенностей культуры – на определение запечатленного в искусстве типа духовности (а не внешних черт «действительности» и «идеологии»).

С точки зрения критики и литературоведения начала XX века, ХМ произведения следует отличать от самого художественного произведения. Произведение – явление действительности; «мир» – явление духовной реальности: он идеален и может существовать только в сознании писателя или читателя.

Существенный сдвиг в понимании ХМ литературного произведения произвели две книги А.А. Потебни: «Мысль и язык» (1892) и «Из записок по теории словесности» (1905) [Потебня, 1976]. В первой из них ученый пересмотрел сугубо лингвистическое понятие «внутренней формы» слова В. фон Гумбольдта, расширив его до универсальной категории «способа предъявления значения». Во второй книге эта категория применительно к литературно-художественному произведению была соотнесена А.А. Потебней с тем уровнем произведения,

который представляет его образную структуру. И тем самым, фактически именно А.А. Потебня первым сформулировал представление о ХМ произведения как об образной реальности, первично возникающей в творческом воображении художника слова, затем кодируемой им средствами национального языка в его авторском варианте и, наконец, воссоздаваемой в воображении конкретного читателя на основании его жизненного и эстетического опыта.

Еще один взгляд на литературное произведение с точки зрения языка предложила аналитическая философия, во многом повлиявшая на феноменологию, герменевтику, структурализм и постструктурализм, поставив в центр изучения не субъект или идею, но лингвистические сущности – предложения и термины, совершив «лингвистический» переворот в методологии многих гуманитарных наук. Представители этого направления (Г. Фреге, Б. Рассел, Дж. Сёрль) ставили под сомнение само существование ХМ. В частности, «теория фикционального Фреге основывается на его хорошо известном различении двух аспектов значения: референции (*Bedeutung*) и смысла (*Sinn*). Референция – обозначения объекта в мире; смысл – «способ репрезентации» референции. Фреге не делает скидок для художественной референции: если *Одиссей* – вымышленное имя, то оно не имеет референции» [Doležel, 1998, p. 3-4]. Г. Фреге разделяет когнитивный и поэтический языки: когнитивный имеет целью достижение знания, поэтический – эстетическое удовольствие. При этом, с его точки зрения, за литературным произведением ничего не стоит, поскольку его референциальная область – пустое множество.

Под воздействием теории Соссюра в XX веке сформировался новый влиятельный взгляд на поэтический язык: освобожденный от внеязыковой референции, он является «самореференциальным». Взгляды на проблему референции, высказываемые Соссюром и Фреге, порождают один вопрос: каким образом может существовать способ презентации понятия без презентуемого

объекта? Таким образом, проблема референции художественного произведения оставалась нерешенной¹.

Среди представителей русского формального метода понятие ХМ приобрело сугубо «инструментальное» значение, став свидетельством совокупности авторских художественных приемов, выражением его творческой индивидуальности. Под влиянием формалистов понятие «ХМ» стало ассоциироваться прежде всего со стилем автора и неким тематическим инвариантом, реализуемым в каждом произведении.

Р. Ингарден в статье «Двухмерность структуры литературного произведения», вошедшей в книгу «Исследования по эстетике» понимает мир произведения искусства феноменологически, как продукт интенционального эстетического сознания. Р. Ингарден выделяет два свойства, характерных для любого произведения. Во-первых, это *последовательность фаз* – частей произведения, во-вторых – множество совместно выступающих разнородных компонентов, названных им *слоями*. Философ выделяет следующие слои: «а) то или иное *языково-звуковое* образование, в первую очередь *звучание* слова; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения, в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения²» [Ингарден, 1962, с. 24].

К необходимости осмысления понятия «ХМ» приходят и структуралисты, продолжая во многом формалистский подход. А.К. Жолковский определяет поэтический мир³ следующим образом: «Итак, поэтический мир автора – это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения – на разных уровнях и в самых разных аспектах, компонентах и т.п. Поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных единиц (условно – тем)» [Жолковский, 1996, с. 214]. Требования, предъявляемые А.К. Жолковским к

¹ Подробнее о понимании литературного произведения, его мира и проблеме фикциональной референции в аналитической философии см. *Pavel, T.G. Fictional Worlds* [Pavel, 1986, p. 11-26].

² Здесь и далее *курсив* Р. Ингардена

³ В данном случае используется термин «поэтический мир», так как материалом исследования А.К. Жолковского в указанной работе является лирика Б.Л. Пастернака.

поэтическому миру, кратко можно сформулировать следующим образом: 1) максимальная полнота темы; 2) связность; 3) вариативность; 4) повторяемость; 5) узнаваемость; 6) постоянство.

Несколько иным образом мотивируя свой взгляд, но двигаясь в том же направлении, сходный метод анализа ХМ автора, основанный на выявлении основных категорий и их вариаций, предлагает М.Л. Гаспаров: «Художественный мир *текста*, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте. А так как потенциальным образом является каждое существительное (с определяющим его прилагательным), а потенциальным мотивом – каждый глагол (с определяющими его наречиями), то описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответственного текста» [Гаспаров М., 1997, с. 416]. Рассмотрение ХМ автора как набора тематических и мотивных инвариантов приводит к созданию простого перечня его элементов без учета существующих между ними связей и закономерностей.

Ярким примером структуралистской методологии анализа ХМ является классическая работа Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста» [Лотман, 1970], где автор выделяет основные элементы (сюжет, персонажи, пространство) и приемы (повтор, противопоставление, соединение различных стилей) конструирования ХМ. ХМ при этом понимается двояко: как реальность в целом, чья полная картина отражается в тексте, и как ограниченный мир, являющийся результатом художественного моделирования. Они взаимодействуют посредством сюжета, персонажей, пространства и границ, создающих семиотическую систему передачи культурных моделей. Мир произведения в этом понимании – определенный тип репрезентации или организации знания, набор объектов и участников, локализованных во времени и пространстве, к которому добавлен семиотический компонент, трансформирующий этот набор в мир художественной природы. Подобное рассмотрение ХМ было характерно и для поэтики Пражской школы структурализма (особенно в работах Я. Мукаржовского и Ф. Водички).

При всем различии изложенных выше взглядов Р. Ингардена и Ю.М. Лотмана, можно говорить о несомненном сходстве их позиций. В рамках данных подходов ХМ произведения состоит из изображенных элементов (напомним, что выделяемые Ю.М. Лотманом как элементы пространство, персонажи, события и т.д. у Р. Ингардена обозначаются общим понятием «предмет»), преобразуемых в художественное целое посредством самой природы текста: для Ю.М. Лотмана – семиотической, для Р. Ингардена – эстетической.

Включение в систему ХМ некоего особого свойства, вытекающего из его природы, напоминает во многом подход формальной логики. «Формальные теории, рассматриваемые некоторыми логиками, обходят проблему фикциональной референции введением вымышленного оператора, запускающего конструкцию интенциональной логики для вымышленных предложений. Этот оператор – необходимое средство для включения вымышленных предложений в стандартный логический формализм. Но как теория фикциональности формальная логика имеет серьезный недостаток: она оставляет в стороне то, с чего такая теория должна начинаться – семантическую интерпретацию фикционального оператора» [Doležel, 1998, p. 10].

Предложенный структуралистами взгляд на ХМ как набор конструктивных элементов прочно вошел в отечественное литературоведение (см., например, [Чернец, 1999; Чудаков, 1992]). Однако до сих пор не предложено определенных законов и принципов организации этих элементов в ХМ, поэтому при таком методе интерпретации ХМ опять же сводится к каталогу изображаемого¹.

Существенной вехой в целостном рассмотрении категории ХМ произведения стала статья Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения». Как и современные ему структуралисты, Д.С. Лихачев определяющими параметрами ХМ считает пространство и время. В пространстве существуют как герои, так и предметный мир, а во времени разворачиваются события, составляющие фабулу. По мнению автора, необходимо различать такие

¹ Подробный критический анализ подхода русского формализма и структурализма к исследованию художественного мира см.: *Pavel, T.G. Fictional Worlds* [Pavel, 1986: P. 1-10]

категории, как пространство / образ пространства и время / образ времени. В случае с категориями пространства и времени должны быть обозначены пространственные и временные локации и их границы. Образы пространства и времени определяются через оппозиции замкнутость/открытость, свое/чужое, линейность/цикличность, то есть характеристики, включающие в себя оценку [Лихачев, 2007, с. 235].

Необходимо отметить и попытки подхода к проблеме анализа ХМ с позиции восприятия текста и мира произведения читателем. В некоторой степени этот подход был представлен еще в работах Р. Ингардена¹. Возникло это направление как продолжение теорий Г. Фреге и Б. Рассела о художественной референции, развивалось в дальнейшем Дж. Сёрлем. В рамках данного подхода считается, что конвенции устанавливают способы восприятия художественных текстов. В соответствии с этим произведение понимается как игра, одним из правил которой является «приостановка недоверия» автору. Например, Г. Эванс утверждает, что все участники фикциональной коммуникации: рассказчик, аудитория, критики – играют в игру, сознательно используя пустые понятия. Прагматические аспекты ХМ отрицать, разумеется, нельзя, но они должны быть дополнены соответствующим семантическим анализом, которого прагматические теории не предполагают².

Итак, представители философии, эстетики и теории литературы предлагают различные понимания термина ХМ, отталкиваясь от психологии и мировоззрения автора, от его эстетических установок, от окружающей автора действительности, от структурных особенностей генерирующего ХМ текста и т.д.

Изложенные выше подходы к рассмотрению ХМ ориентированы либо на выявление авторского мировоззрения, либо на анализ структуры текста, но не ХМ, либо на определение прототипов и исторических реалий, положенных в основу произведения, следовательно, не позволяют решить поставленные задачи исследования.

¹ Подробнее об этом аспекте исследований Ингардена см. далее в §3.

² Подробнее о прагматических теориях и конвенциях см. *Pavel T.G. Fictional Worlds* [Pavel, 1986, p. 114-135].

Необходимо констатировать также тот факт, что все изложенные выше теории, внося значимый вклад в изучение литературного произведения, не предлагают единой концепции ХМ, учитывающей все аспекты проблемы, в частности, вопрос о его конструировании. Такая концепция была разработана в рамках теории возможных миров литературы, которая и будет рассмотрена в следующем параграфе.

§2. Художественный мир произведения в теории возможных миров литературы: основные понятия и исходные положения; экстенсионалы и экстенсиональные функции

В 1970-х годах группой ученых (Умберто Эко, Любомир Долежел, Томас Павел), близких к структуралистской методологии, была осознана объяснительная сила теории возможных миров в применении к исследованию нарратива, теории жанров, художественной семантики, прагматики и т. д. Тем не менее, принять эту философскую концепцию в ее чистом виде было невозможно по причине особого характера создания внутреннего мира произведения. «Художественный мир в литературе – *особый* вид возможного мира; это эстетические артефакты, создаваемые, сохраняемые и распространяемые *посредством художественных текстов*» [Doležel, 1998, p. 16] [*курсив мой.* – И.Н.].

Л. Долежел так обозначает общие свойства ХМ:

1. ХМ – «ансамбль» нереализованных возможных положений дел.

ХМ и его составляющие – художественные индивиды – обладает определенным онтологическим статусом нереализованной возможности. Соответственно, логически и философски допустимо говорить о *возможных*

индивидах – личностях, свойствах, событиях, положениях дел и т. д. Рассмотрение возможных миров как вселенной художественного дискурса позволяет решить долгое время дискутировавшиеся проблемы художественной референции и онтологического статуса ХМ.

2. Набор ХМ неограничен и максимально разнообразен.

Это свойство вытекает из отсутствия ограничений для конструирования ХМ как в сфере логики (вымышленное может содержать логически противоречивые утверждения), так и в сфере физической возможности (физические законы эмпирической реальности не обязательны для ХМ).

3. ХМ доступен через семиотические каналы.

Созданный авторским трудом текст – набор инструкций для читателя, согласно которому направляется реконструкция¹ мира.

4. ХМ неполон.

Такое положение возникает как следствие конструирования ХМ посредством конечного и ограниченного текста, в который невозможно включить все характеристики, свойства и наименования всех его индивидов.

5. ХМ гетерогенен по своей макроструктуре.

Основным примером семантической гетерогенности является мир, разбитый на две области, управляемые противоположными глобальными ограничениями², то есть основными законами, по которым существует ХМ. Как правило, фикциональный мир создается симбиозом, иерархией и внутренним конфликтом различных сфер. Он должен быть семантически гетерогенен, чтобы создать сцену для многих персонажей, сюжетов и декораций.

6. ХМ создается поэтикой текста.

Текст задает художественную область, обладающую свойствами, структурой и типом существования, отличными от действительности. Мир конструируется благодаря иллокутивной силе текста, задающего лингвистическими средствами его параметры.

¹ Вопрос о реконструкции мира читателем будет освещен далее.

² О глобальных ограничениях см. далее.

Первые три из указанных свойств ХМ сближают их с возможными мирами в философском понимании, последние три различают их. С учетом внесенных изменений в понимание возможных миров модальной логики теория становится применима для анализа литературных произведений. В нашей работе мы сосредоточимся на исследовании трех последних свойств ХМ (неполнота, гетерогенность, зависимость от конструирующего текста), так как именно они определяют специфику ХМ литературного произведения по сравнению с возможными мирами других искусств и наук.

Исходя из обозначенных выше свойств ХМ, мы можем сформулировать следующее определение: **фикциональный (художественный) мир** – это семиотическая макроструктура, состоящая из конечного числа элементов и их системного взаимодействия, организуемая глобальными ограничениями (модальностями) и созданная авторской интенцией.

Данная теория имеет свои границы применения, ограничиваясь изучением нарративных текстов. Единственной попыткой в рамках этого подхода анализа текстов (а следовательно, и миров) другого типа остается работа чешского исследователя лирики Мирослава Червенки «Fikční svety lyriky» («Художественные миры лирики»)¹. Приоритет исследования нарратива является результатом общепринятого мнения, что среди литературных жанров именно повествовательные наиболее явно конструируют те семиотические макроструктуры, к которым относится понятие мира, хотя работа М. Червенки показывает, что миры не ограничиваются повествовательной конструкцией.

Теория возможных миров литературы позволяет решить одну из дискутируемых проблем теории фикциональности – вопрос о референции: «нарративный мир заимствует готовые комплексы свойств в качестве индивидов (с учетом обозначаемых поправок) у мира «реального», который для читателя остается миром референции» [Эко, 2005, с. 379]. Решенная таким образом

¹ Краткое изложение позиции исследователя можно найти в его статье ““Discovering” the Fictional Worlds of lyric poetry” (««Открывая» художественные миры лирической поэзии») [Cervenka, 2006]. В качестве основной категории художественного мира М. Червенка предлагает рассматривать субъект. Тщательное сравнение его подхода с подходом Долежела проводится в статье Б. Форты “How many kinds of fictional worlds are there?” («Сколько художественных миров существует?») [Fort, 2006b].

проблема референции позволяет применять к литературному произведению понятия экстенционала и интенционала выражения, восходящие к аналитической философии Г. Фреге, хотя взгляды Г. Фреге и теория возможных миров исходят из противоположных позиций. *Интенционал* понимается как содержание понятия, т. е. совокупность мыслимых признаков обозначаемого понятием предмета или явления [Ивин, Никифоров, 1997h]. *Экстенционал* – множество объектов, способных именоваться данной языковой единицей [Ивин, Никифоров, 1997h; Ивин, Никифоров, 1997г; Ивин, Никифоров, 1997s]. Таким образом, область *экстенционалов* составляет *содержание* произведения, тогда как *интенциональная* – его *смысл*. В рамках теории возможных миров литературы выделяются экстенциональные элементы мира и интенциональные функции.

Экстенционалы принято выделять в соответствии с теми категориями, которые рассматривались представителями структурализма, также оставившего свой след в теории возможных миров: личности, силы природы, положения, события, действия, взаимодействия. *Положение* определяется как статичное состояние индивидов, их свойств и отношений. *Силы природы* понимаются как неодушевленная безынтенциональная форма действия законов природы. *Персонаж* или *личность* рассматривается как обладающий интенциональностью и ментальной жизнью индивид, способный совершать действия и взаимодействия с другими индивидами мира. *Действие* включает в себя также семиотические акты, в частности, говорение. *Взаимодействие* трактуется классически, как система взаимообусловленных индивидуальных действий, связанных циклической причинной зависимостью, при которой поведение каждого из участников выступает одновременно и стимулом, и реакцией на поведение остальных. Если действие или взаимодействие носят интенциональный характер, то *события* происходят вне чьего-либо намерения.

ХМ задается двумя экстенциональными операциями. Первой является отбор. Именно *операция отбора* определяет, какие составные категории будут допущены в конструируемый мир, устанавливая тип мира: однопersonальный или многоперсональный мир, мир физических или ментальных событий, мир

интенционального действия или процесса, не несущего интенциональных установок, мир с природой или без нее и т.д. Эти типы комбинируются в произведении множеством различных способов, чтобы создать единый ХМ.

В ХМ его компоненты не могут существовать без организующих их перспектив, задаваемых репрезентирующим мир сознанием. Область экстенционалов конструируется актами наррации (существует только то, о чем говорится) и фокализации (отбор ограничен полем зрения нарратора и персонажей).

Вторая, *«формирующая операция»*, создает из нарративных миров порядки, обладающие потенциалом генерирования сюжетов. Модальности являются основными формирующими факторами этого типа. Они играют эту роль, поскольку имеют прямое влияние на действие; они – элементарные и неизбежные ограничения, с которыми сталкивается любой, совершающий действие в мире... В теории действия ключевая роль модальностей была постулирована фон Райтом; в нарратологии их глобальная формирующая сила была признана имплицитно В. Проппом¹ и эксплицитно А.-Ж. Греймасом²» [Doležel, 1998, p. 113-114].

Выделяются четыре основные модальности: алетическая, деонтическая [Ивин, Никифоров, 1997е], аксиологическая [Ивин, Никифоров, 1997с] и эпистемологическая. Каждая из них имеет три оператора (или квантора) [Ивин, Никифоров, 1997г], отвечающие за «знак» модальности, а также накладывает *«кодексные»*, то есть относящиеся ко всему миру, ограничения, и *субъективные*, накладываемые на отдельные индивиды (в основном персонажи). Каждая модальность имеет свою сферу влияния в ХМ. Рассмотрим подробнее роль модальностей в организации и структурировании фикциональных миров.

Алетические модальности *возможности, невозможности и необходимости* определяют фундаментальные условия фикциональных миров, особенно причинность, пространственно-временные параметры и способность персонажей к действию. На основании алетической модальности Л. Долежел разграничивает

¹ Имеется в виду работа Проппа «Морфология сказки» [98].

² Имеется в виду работа А.-Ж. Греймаса «Структурная семантика: поиск метода» [40].

естественные миры, законы которых полностью совпадают с законами действительности, и сверхъестественные миры, отрицающие физические законы реального мира. «Алетический контраст между естественным и сверхъестественным миром преодолевается с помощью переходных миров. Сны, галлюцинации, безумие, вызванные наркотиками измененные состояния – физически возможный, естественный человеческий опыт; в то же время, в его рамках существуют физически невозможные личности, объекты и события» [Doležel, 1998, p. 117].

Модальности деонтической системы влияют на образ ХМ прежде всего как запрещающие или предписывающие нормы. Эти нормы определяют, какие действия *запрещены, обязательны или разрешены*. Алетическая и деонтическая модальности часто продуцируют *сюжеты «модального чужого»*, в которых происходит столкновение субъективного оператора модальности и кодексного. В качестве примера можно привести, соответственно, рассказ Г. Уэллса «Страна слепых» и роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Аксиологическая модальность подразумевает оценку индивида как *ценного, безразличного или не имеющего ценности*. Аксиологическая модальность конструирует *сюжеты поиска* (плавание Аргонавтов, поиск Святого Грааля) и *потери ценности* («Герой нашего времени»).

Модальная система *знания, незнания и веры* фиксирует *эпистемический* порядок ХМ. Кодексные эпистемические модальности выражаются в научном знании, идеологии, религии, культурных мифах. Субъективные – определяют индивидуальное знание и убеждение личности о себе и мире, включающие в себя избранные синтезированные части «усвоенного» социального знания и веры. Эпистемическая модальность создает сюжет за счет неравномерного распределения знания среди персонажей произведения и управляет *сюжетами таинственных и детективных историй*.

В ХМ литературного произведения необходимым образом присутствуют все четыре типа модальности, при этом один из них является ведущим. Разграничение модальных областей, управляемых различными модальностями

или их операторами, проводится на основании смены оператора модальности (как ко덱сной, так и субъективной), а также восприятию репрезентирующего мир субъекта, поскольку он обладает не только определенным полем зрения, задающим перспективы изображения, но и специфическим мировосприятием, модальной точкой отсчета. Модальные области вступают во взаимодействие и организуют конфликт. С точки зрения теории возможных миров литературы, сюжет произведения можно представить именно как развитие отношений модальных областей.

У. Эко предлагает усложнить структуру миров и выделять в составе ХМ дополнительно следующие уровни:

«а) возможные подмиры пропозициональных установок персонажей фабулы (т.е. того, что эти персонажи воображают и желают, во что они верят и т.д.);

б) возможные подмиры, которые создает в своем воображении (в своих страхах, ожиданиях, желаниях и т.д.) эмпирический читатель» [Эко, 2005, с. 411-412]. Но в нашей работе в центре внимания находятся макроэлементы миров, их взаимодействие и взаимное влияние, поэтому обращаться к уровням модальных областей персонажей (которые мы обозначим как микрообласти) и возможных миров читателя мы будем только в связи с общей конструкцией ХМ, сосредоточив внимание на более крупных конструктивных единицах.

Итак, при анализе экстенциональной организации ХМ необходимо рассмотреть, какие категории (персонажи, силы природы, действия, взаимодействия, положения и события) и каким образом присутствуют, реализуются и взаимодействуют в фикциональном мире.

Проанализировав экстенциональный аспект конструирования ХМ литературного произведения, перейдем к анализу другого его аспекта, а именно интенциональных функций.

§3. Теория возможных миров литературы: интенциональные функции в конструировании художественного мира.

Экстенционалы – элементы сюжета, характеристики персонажей и т.д. – наиболее удобны для исследования, поскольку они представляют собой «физический» аспект ХМ произведения, его наполнение, их легко вычленишь. Другой аспект мира – интенционалы – формируют семантический пласт ХМ, совокупность его смыслов. Они часто зависят от интерпретации, субъективны, а потому с большим трудом поддаются анализу.

Интенционалы возникают благодаря особенностям стиля и способов выражения и именования. Если элементы, границы модальных областей и способы их создания в теории возможных миров литературы исследованы достаточно, и по основным аспектам этих проблем существует некоторое согласие, то сказать то же в отношении интенционалов и интенциональных функций нельзя. Единственная попытка решения проблемы предлагается Л. Долежелом в работе «Heterocosmica: Fiction and possible worlds»¹ [Doležel, 1998].

Долежел выделяет две интенциональные функции: удостоверения и наполнения. Функция удостоверения определяет экзистенциальную структуру мира, организует посредством двух источников нарративной структуры (нарратора и персонажей) сообщаемую текстом информацию в три области:

- 1) область полностью достоверных фактов,
- 2) область относительно достоверного
- 3) область воображаемого.

Функция удостоверения связана с разнообразием повествовательных дискурсов и способов художественного существования. Существовать

¹ Возможно предложить перевод названия монографии «Разномирие: Художественная литература и возможные миры». Поскольку работа Долежела не переведена на русский язык, мы считаем оправданным использование в диссертации оригинального названия. Еще одна причина сохранения англоязычного наименования – существующая в оригинальном заглавии отсылка к традиции наименования средневековых трактатов, содержащих географические описания, сохранить которую при переводе затруднительно.

фикционально значит существовать различными способами и в различных степенях. Это один из основных принципов теории фикциональности, завершающий разрыв с теорией мимесиса.

Особенности функции удостоверения зависят от избранного автором типа повествования, связанного с конвенцией о доверии нарратору, в соответствии с которой имплицитный недиегетический нарратор психологически воспринимается читателем как сообщающий правдивые сведения о мире. Л. Долежел выделяет два типа реализации функции – двойное и ступенчатое (постепенное).

Двойное удостоверение происходит в случае объединения двух типов дискурса: повествования имперсонального нарратора и прямой речи персонажей. Сообщаемые нарратором сведения в этом случае конвенционально признаются абсолютно достоверными и формируют ядро мира – сферу фикциональных фактов.

Сведения персонажей имеют иной статус: конвенция доверия на них не распространяется, и они могут лгать или ошибаться. Удостоверяющая авторитетность персонажей зависит от трех строгих ограничений:

- 1) говорящий должен заслуживать доверия (быть «надежным»);
- 2) должно быть согласие между персонажами относительно рассматриваемого объекта;
- 3) воображаемое никогда не должно быть «разудостоверено» в авторитетном нарративе.

Если эти условия выполнены, воображаемое становится фикциональным фактом. Таким образом конструируется сфера коллективно удостоверенных фактов. Не отвечающие приведенным трем условиям утверждения составляют область воображаемого [Doležel, 1998, p. 151].

Второй тип удостоверения, *ступенчатое (постепенное) удостоверение*, обусловлен использованием Ich-формы¹ или субъективированной Eg-формы¹.

¹ т.е. формы повествования от первого лица (нем.) Здесь и далее в работе употребляется именно такое обозначение форм повествования, поскольку оно прочно вошло как в западную, так и в отечественную научную традицию.

Конвенция о доверии нарратору в случае с субъективированным повествованием от третьего лица ослабляется, но не отменяется совсем. Повествовательные тексты, содержащие в себе субъективированную Ег-форму, поддерживают трехчастную функцию удостоверения, где новая величина – «относительно удостоверенное» – добавляется к «удостоверенному» и «неудостоверенному». Этот тип удостоверения создает переходную зону относительных фикциональных фактов между фактуальной и воображаемой сферой в том случае, если нарратор и персонаж не совпадают в оценке достоверности сообщаемого.

Двухчастное удостоверение, применяемое в случае повествования от третьего лица, не может применяться для «я»-повествования, поскольку нарратор не находится в оговоренной конвенцией позиции. Нарратор должен использовать различные приемы для того, чтобы сделать повествовательный акт надежным и таким образом гарантировать удостоверяющий авторитет «я»-повествователя с ограниченными возможностями знания. Самые распространенные из них таковы:

- 1) Если фикциональный факт находится вне опыта нарратора, его источник тщательно определяется;
- 2) Недоступность психологических состояний других персонажей компенсируется приемом считывания скрытых состояний с видимых физических симптомов – черт лица, выражения глаз, тона голоса;
- 3) Когда нарратор отсутствует при фикциональном событии, используются отчеты свидетелей.

Если функция удостоверения отвечает за степень существования элементов мира, то *функция наполнения* определяет, насколько мир заполнен элементами. Напомним, что неполнота мира является его основной характеристикой. Функция наполнения определяет отношение экстенциональной неполноты мира и ее интенционального выражения и делит значения мира на две области: эксплицитную и имплицитную. *Эксплицитные значения*, то есть *факты*, прямо сообщаются текстом и удостоверены либо авторитетным нарративом, либо

¹ т.е. формы повествования от третьего лица (нем.)

коллективно несколькими персонажами, поэтому их выделение и анализ не представляют трудности. Основная проблема связана с имплицитными значениями.

Исследование имплицитных значений в художественном тексте началось в рамках коммуникативного подхода к изучению литературного произведения, в частности, в рамках рецептивной эстетики [Дранов, 2004с; Дранов, 2004f; Дранов, 2004g] и нарратологии. В «Исследованиях по эстетике» [Ингарден, 1962, с. 40-91] Роман Ингарден связал процесс заполнения читателем пробелов между смысловыми единицами с явлениями конкретизации [Дранов, 2004е] и актуализации смыслового потенциала текста.

Следуя за Ингарденом, Вольфганг Изер в работе «Апеллятивная структура текста» [Iser, 1970] рассматривает лакуны как стимул для читательского воображения: процесс «собирания» значений текста – результат осуществления условий, заложенных структурой текста, лакуны же в нее не входят, и каждый читатель принимает собственное решение о том, как лакуна должна быть заполнена, отчего и появляются различные интерпретации одного произведения [Дранов, 2004а-г; Цурганова, 2004b; Цурганова, Махов, 2004].

В рассмотренных выше работах под лакунами понимается весь комплекс различных имплицитных значений текста. Мы предлагаем вслед за Л. Долежелом разделять имплицитные значения на гипотезы и собственно лакуны.

Гипотезы – факты или связи между фактами, прямо не данные текстом, но восстанавливаемые из других фактов. Так, например, при использовании приемов монтажа возникают области неопределенности на уровне логической связности текста, в которых оказываются ассоциативные, эмоционально-смысловые, причинно-следственные связи монтируемых элементов. «Как имплицитные значения маркируются и закрепляются в эксплицитном тексте? Согласно Дюкро¹, лакуна, то есть некоторое чувствующееся отсутствие, является наиболее заметным маркером имплицитности... Синтаксический эллипс – самый сильный

¹ Долежел ссылается на работу *Ducrot, Oswald. Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique. Paris: Hermann, 1972*

маркер этого типа... Кербрат-Ореккиони¹, исследуя роль лакун, выдвинула на первое место другой тип маркеров: присутствие в тексте некоторых сигналов или индексов, особенно подсказок, намеков, аллюзий, находящихся в ко-тексте или контексте. Мы далеки от знания всех маркеров имплицитных значений, но логично предположить, что они негативны (лакуны) или позитивны (подсказки)» [Doležel, 1998, p. 173-174].

Область гипотез крайне важна для ХМ: она позволяет, не расширяя текста, расширить мир. Создание ХМ, по сути, это два одновременных взаимодополняющих процесса: с одной стороны – конструирование текста и мира автором, с другой стороны – чтение текста и на его основе реконструирование мира читателем, восстанавливающим имплицитные значения, заложенные в произведении.

Первым способом восстановления имплицитных значений является логическая процедура *вывода*. Например, эксплицитная информация о внешних фикциональных фактах, таких, как окружающая среда, в которой живет персонаж, его отношениях с другими персонажами и т.д., может служить источником для выводов о его внутренних характеристиках. Поправки могут быть необходимы, особенно если выясняется, что действие, служившее источником вывода, было притворным, неискренним или вводящим в заблуждение. В связи с чем отметим связь функций удостоверения и наполнения: области возможного чаще всего продуцируют области гипотез.

Вторым способом восстановления значений такого типа является использование знаний и представлений читателя, на основании которых восстанавливается недостающая информация о ХМ. Эко обозначает такую процедуру как «инференциальные вылазки»: «это не просто причуды читателя, это необходимые компоненты в процессе создания фабулы, подразумеваемые именно как таковые структурами дискурса и всей текстовой стратегией» [Эко, 2005, с. 63]. Интертекст является одним из важнейших компонентов процесса реконструирования ХМ.

¹ Долежел здесь ссылается на работу Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Implicite*. Paris: Colin, 1986.

Читатель реконструирует ХМ, постоянно выдвигая гипотезы о дальнейшем развитии сюжета, о характерах персонажей, их желаниях, убеждениях. Гипотезы могут подтверждаться или опровергаться в процессе дальнейшего чтения и даже после его окончания. Гипотезы выполняют различные функции, в частности, функцию активизации читателя, и оставляют возможность различных интерпретаций текста и мира. «Неопределенные факты пластичны, и творец художественного мира может использовать их для различных целей – чтобы создать фон для определенных фактов, стилизовать область в «импрессионистской» манере, создать зону двусмысленности и т.д.» [Doležel, 1998, p. 183].

Лакуна (gap), в отличие от гипотезы, не может быть заполнена читателем, но поддается интерпретации, поскольку возникает как результат авторского отбора фикциональных фактов: «количество, распределение и назначение лакун различно, зависимо от авторских эстетических принципов, индивидуального стиля и осуществляемых исторических и жанровых норм» [Doležel, 1995, p. 201]. Лакуна – заданное автором при создании и осознаваемое читателем при реконструировании ХМ произведения отсутствие конструктивной единицы мира, значимое для интерпретации произведения.

Лакуны могут принадлежать любому уровню структуры текста: лексическому (безэквивалентная лексика¹), синтаксическому (синтаксический эллипсис), образному (отсутствие портретной или интерьерной детали, пейзажа), сюжетно-фабульному (пропуски экспозиции, развязки, события, действия), композиционному (обозначаемый автором пропуск строф, глав, абзацев) и т.д. Трехчастная интенциональная функция наполнения поддерживается структурой текста: эксплицитные структуры создают определенную сферу, имплицитные – неопределенную, нулевые² – область лакун.

¹ Безэквивалентная лексика – лексические единицы (слова и устойчивые словосочетания) одного из языков, которые не имеют эквивалентов среди лексических единиц другого языка. Следовательно, если для языка фикционального мира произведения используемая лексика безэквивалентна, то для языка читателя она является лакунарной.

² Считается, что лакуна не может быть маркирована текстом, а создается только в собственно художественном мире, поэтому ей соответствует нулевая фактура текста.

Использование имплицитных значений и показатель плотности (т.е. отношение эксплицитных и имплицитных значений) индивидуальны для каждого автора и отдельного произведения. Показатель плотности мира зависит не только от авторских установок, но и от исторических норм: периоды стабильного видения мира стремятся минимизировать неполноту мира (как, например, классицизм, реализм), а конфликтные периоды имеют тенденцию ее максимизировать (романтизм, модернизм, постмодернизм) [Pavel, 1986, p. 108].

Рассмотрев основные теоретические проблемы, связанные с понятием ХМ литературного произведения, его структуры и основных организующих функций, мы можем приступить к анализу произведений А.Н. и Б.Н. Стругацких.

В соответствии с поставленными целями и задачами исследования, а также руководствуясь избранной методологией, основывающейся на теории возможных миров литературы, возможно предложить следующий алгоритм анализа конструирования ХМ в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких.

На **первом** этапе исследования будет анализироваться влияние *экстенциональной функции отбора* на конструкцию ХМ. Анализ строится по следующему алгоритму:

- 1) выделение основные компоненты ХМ;
- 2) определение специфики субъектной организации, предметного мира, особенностей конструирования «природного» мира;
- 3) выделение принципов взаимодействия субъектов, предметного и «природного» миров в структуре ХМ рассматриваемого произведения;
- 4) определение влияния фантастического допущения на создание и функционирование субъектов, предметного и «природного» миров анализируемого произведения;
- 5) характеристика основных типов действия (вербальное, ментальное, физическое) в ХМ, определение его специфики;
- 6) определение специфики реализации категории события в рассматриваемых произведениях;

7) характеристика фикциональных миров произведений А.Н. и Б.Н. Стругацких по признаку интенциональности действия;

На **втором** этапе исследования проводится анализ *экстенциональной формирующей операции*, выполняемый в соответствии со следующим алгоритмом:

- 1) определение основных глобальных ограничений ХМ произведения, кванторов соответствующих модальностей;
- 2) определение структуры модальных областей ХМ в соответствии со сменой доминирующей модальности;

Далее делаются выводы об *экстенциональной структуре* ХМ произведений А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов, определяемой взаимодействием операций отбора и формирования (специфика модальных областей в структуре фикционального мира, наличие чисто фантастических модальных областей, их влияние на ХМ произведения в целом).

На **третьем** этапе исследования анализируется реализация *интенциональных функций удостоверения и наполнения* в ХМ по следующему алгоритму:

- 1) определение типа повествования;
- 2) определение используемого типа удостоверения;
- 3) выявление зависимости между различными степенями достоверности сообщаемого и фантастическими допущениями;
- 4) выделение прецедентных высказываний, текстов, мотивов и жанров
- 5) определение влияния прецедентных высказываний, текстов, мотивов и жанров на конструирование ХМ;
- 6) выделение областей имплицитных значений в структуре ХМ;
- 7) определение основных принципов использования имплицитных значений в ХМ;
- 8) выделение лакун в структуре ХМ;
- 9) определение способов создания лакун в ХМ;
- 10) выявление функций нулевых значений в структуре ХМ;

- 11) определение влияния фантастического допущения на использование имплицитных и нулевых значений в структуре ХМ;
- 12) установление зависимости между категориями достоверности и полноты, а также влиянии фантастического элемента на интенциональный аспект конструирования ХМ в творчестве братьев Стругацких рассматриваемого периода.

Использование подобной стратегии анализа произведений Стругацких оказывается наиболее адекватным избранному материалу, имеющему специфику как в области онтологии (введение фантастического элемента), так и во взаимодействии с читателем (стремление к усилению сотворческой роли читателя при (ре)конструировании ХМ произведения).

Глава 2.

Конструирование художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких до 1980г.

§1. Творчество А.Н. и Б.Н. Стругацких в контексте фантастической литературы XX века

Определение фантастики и классификация фантастической литературы – предмет продолжительных дискуссий в литературоведении. Самым широким образом фантастика определяется как «разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира»» [Муравьев, 2001]. Классификации фантастической литературы разнообразны «но достаточно, обобщая, сказать, что разграничение литературной фантастики, как правило, ведется по следующим параметрам:

1. по *характеру* фантастической посылки (science fiction – fantasy);
2. по *функции* фантастической посылки и воплощаемой ею проблематике («научная» – «социальная»; «твердая» – «мягкая»; «техническая» – «гуманитарная» и т. д. фантастика);
3. по *месту* фантастического элемента (структурообразующий принцип – элемент поэтики);
4. по *роли* фантастического элемента («содержательная» и «формальная» фантастика);
5. а также – в неспециальных работах – по тематике, пафосу, типу сюжета (философская, психологическая, приключенческая, сатирическая фантастика и т. п.». [Ковтун, 2008, С. 65]

Поскольку классификация фантастической литературы не входит в задачи нашего исследования и заслуживает обширного специального рассмотрения, находящегося за рамками нашей работы, мы определим те понятия, которые будут использоваться нами в ходе исследования: «научная фантастика», «социальная фантастика» и «твердая научная фантастика», наиболее часто используемые для определения творчества братьев Стругацких.

Научная фантастика – «вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанный на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера, согласно которой необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение... Однако если бы фантастическое допущение обладало строгой научной обоснованностью, то это могло бы лишить научную фантастику возможности моделировать сколь угодно гипотетические ситуации. Очевидно, что научность в литературе заключается не в скрупулезном следовании фактам конкретных наук, а в подходе к науке, в умении пользоваться ее методом, основанным на убежденности в познаваемости мира, признании его объективности» [Гопман, 2001, С. 621-622]

Термин «твердая научная фантастика» (hard science fiction) был введен в 1957 г. Питером Шуилером Миллером для обозначения научной фантастики, созданной с упором на строгую научную достоверность авторских идей, соответствующих научным знаниям времени написания произведения. [Westfahl, 1993]

Таким образом, если научная фантастика строится на описании технического прогресса и научных гипотезах, то социальная фантастика ориентирована на художественное исследование социальных последствий этого прогресса, на создание картины потенциального развития общества на основе существующих тенденций.

Развитие советской фантастики началось в 1920-х годах, когда возникла

необходимость осмысления новой действительности новыми средствами. Существовавшая ранее на периферии, фантастика выходит на первые позиции в литературном процессе эпохи: она великолепно сочеталась с сатирой, могла героизировать и высмеивать, предсказывать, предупреждать, утверждать и отрицать. К фантастике оказались причастны такие разные писатели, как Н.Н. Асеев, М.А. Булгаков, А. Грин, В.А. Каверин, В.П. Катаев, Б.А. Лавренев, В.В. Маяковский, А.П. Платонов, А.Н. Толстой, М.С. Шагинян, И.Г. Эренбург.

Новая советская фантастика периода 1920-1930 годов должна была решать несколько задач, среди которых: популяризация науки, воспитание подрастающего поколения, сатирическое осмеяние капитализма, описание коммунистического будущего. Поскольку эти задачи должны были решаться различными методами, фантастическая литература была очень разнообразна: одно за другим появляются произведения социально-этической, философской направленности, зарождаются и оформляются жанры утопии и антиутопии советского времени.

Значительное место в фантастике этого времени занимает по-разному осмысленная тема революции уже произошедшей и только готовящейся мировой революции, которая должна распространить коммунистическую идеологию по всему миру. Широко представлена и научная фантастика (НФ), посвященная научным и техническим идеям («Гиперболоид инженера Гарина» и «Аэлита» А.Н. Толстого, «Повелитель железа» и «Остров Эрендорф» В. Катаева). Очень быстро в ранней советской фантастике появились книги, соединившие технические и социальные гипотезы.

Достаточно плодотворно было и сатирическое направление. Такие авторы, как Б. Лавренев («Крушение республики Итль»), А. Шишко («Господин Антихрист», «Аппетит микробов» и «Комедия масок») создают в своих произведениях гротескные модели капиталистической действительности, высмеивают белое движение. Использует фантастику как прием в своих произведениях и М.А. Булгаков («Дьяволиада», «Собачье сердце»), но его сатира направлена против установившегося коммунистического строя.

Популярны в 1920 годах фантастические детективы, например, пользовавшийся огромным успехом роман «Месс-Менд» М. Шагинян или «Иприт» Вс. Иванова и В. Шкловского.

С начала 30-х годов советские писатели переходят к фантастике строго научной, основанной на научной идее и часто служащей прямой ее популяризации. Социальное («уэллсовское») направление оказывается забытым.

В условиях идеологического давления со стороны коммунистической власти стремление к научности фантастики привело к ее вырождению. «Существовала тенденция излишнего «утилитаризма». Научная фантастика низводилась на степень «занимательной науки», превращалась в весьма незанимательные научные трактаты в форме диалогов» [Беляев, 1938, с.1]. В соответствии с соцзаказом начинает пропагандироваться концепция «фантастики ближнего прицела», которая была призвана «воспевать» непосредственные достижения современной науки.

1957 год стал переломным моментом в истории советской фантастики, чему способствовало открытие в СССР «космической эры» после запуска первого спутника. Публикация в 1957 г. романа И.А. Ефремова «Туманность Андромеды» открывает новый этап развития русской фантастики, фактически «похоронив» «фантастику ближнего прицела».

НФ 1950 – начала 60-х гг. была преимущественно утопической, авторы вслед за И. Ефремовым рисуют в своих произведениях торжество коммунизма на Земле, объединенное человечество, дерзающее решать глобальные проблемы космической экспансии. Писательское кредо И. Ефремова – «либо будет всепланетное коммунистическое общество, либо не будет никакого, а будет песок и пыль на мертвой планете» [Ефремов, 1982, с.326] – становится девизом советской фантастики 1960-х годов.

Стремление к глобальным обобщениям нередко приводило авторов к злоупотреблению фантастическими реалиями и антуражем. Фантасты все дальше заглядывают в будущее, которое они стремятся сделать как можно более непохожим на настоящее. Теперь произведения пестрят описаниями природы

планет Солнечной системы, различных типов двигателей для космических кораблей, конструкций куполов, защищающих новые города, построенные человеком на враждебных планетах.

С середины 60-х годов в советской фантастике критики отмечают явный поворот от технической и собственно прогностической проблематики к социальной и философской: прежние темы были исчерпаны, и дальнейшее развитие на их основе стало практически невозможным. Все чаще встречаются юмористические и даже пародийные произведения, комически снижающие традиционные темы и сюжеты НФ. Характерные для нее образы и ситуации используются в качестве иносказания. Фантастический элемент служит для создания экспериментального условного построения, возникающего на основе уже сложившейся системы фантастической образности и воспринимаемого на ее фоне.

Многие талантливые молодые писатели-фантасты призывали обращать внимание прежде всего на литературное качество произведений, а не на научные идеи, в них заложенные. По аналогии с термином «новая волна», применяемом для обозначения нового типа фантастики, возникшего на Западе в конце 1950-1960 годов, стремящегося к объединению с литературным мейнстримом и характеризующегося склонностью к авангарду, для обозначения новой советской фантастики применяется термин «четвертая волна». «Четвертая волна» представлена такими писателями, как А. и Б. Стругацкие, А. Громова, С. Гансовский, Э. Геворкян, В. Покровский, В. Рыбаков, А. Столяров и др., а также критиками (Е. Брандис, В. Дмитриевский и др). Близок этому направлению был и И. Ефремов, которого сторонники философской фантастики считали основоположником этого направления.

Новые тенденции в советской фантастике не остались незамеченными: 5 марта 1966 года выходит «Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о серьезных недостатках в издании научно-фантастической литературы», в которой говорится: «Книги этого жанра начали все дальше отходить от реальных проблем науки, техники, общественной мысли, их идеологическая направленность стала

все более притупляться и, наконец, стали появляться произведения, в которых показывается бесперспективность дальнейшего развития человечества, крушение идеалов, падение нравов, распад личности. Жанр научной фантастики для отдельных литераторов стал, пожалуй, наиболее удобной ширмой для легального протаскивания в нашу среду чуждых, а иногда и прямо враждебных идей и нравов» [Записка, 1966а].

Корень всех зол авторы «Записки» видят в произведениях С. Лема и... братьев Стругацких: «По мнению литераторов А. Громовой, Р. Нудельмана, З. Файнбурга, основоположником «философской» фантастики является современный польский писатель Станислав Лем. В его многочисленных романах и повестях... будущее коммунистическое общество представляется абсолютно бесперспективным и вырождающимся.

И вот, усвоив эту «философию», полную пессимизма и неверия в силу разума, представители отечественной «философской» фантастики вступили в противоборство с идеями материалистической философии, с идеями научного коммунизма. Для иллюстрации считали бы возможным подробно остановиться на содержании наиболее показательных в этом отношении произведений, принадлежащих перу братьев А. и Б. Стругацких» [Записка, 1966].

Авторы «Записки» упрекают Стругацких в отсутствии социального анализа, авторских негативных оценок капиталистического общества, в «смаковании низостей и непристойностей», слабости идейно-теоретических позиций, в грубой речи персонажей.

18 марта 1966 года следует «Записка комитета по печати при Совете министров СССР об издании научно-фантастической литературы» [Записка, 1966b], в которой снова говорится о недопустимости выхода в печать «Возвращения со звезд» С. Лема и «Четвертого ледникового периода» Кобо Абэ (кстати, роман был переведен на русский язык А.Н. Стругацким). Ужесточается цензура и издательская политика в отношении научно-фантастической литературы.

Как следует из сказанного выше, лидирующее положение братьев Стругацких в советской фантастике признавалось даже чиновниками, недаром из писателей «четвертой волны» именно они стали основным объектом критики и травли.

Новый тип фантастики, представленный писателями «четвертой волны», большинство критиков приняло в штыки, по-прежнему отказываясь подходить к произведениям этого направления как к литературе. Заполняя создавшуюся лакуну, в качестве критиков начали выступать сами писатели. Множество критических статей и обзоров фантастической литературы написано А. Громовой, А. Мирером, А. Днепровым, А. и Б. Стругацкими и т.д.

Проза Ефремова и братьев Стругацких создала две основные стилевые и содержательные отправные точки в русской фантастике второй половины XX века: литература ответов, глобальных прогнозов в отношении будущего, преимущественно социального плана, и литература вопросов, оригинальных предположений, гипотез, берущих начало в настоящем, отличающихся философским подходом к осмыслению действительности. Не противореча друг другу, а скорее, взаимодополняя, два этих направления доминируют в отечественной фантастике последних десятилетий XX века.

Очевидно, что братья Стругацкие испытывали влияние хорошо им известной классики фантастической литературы и современных им произведений, как отечественных, так и зарубежных.

В качестве предшественников братьев Стругацких можно называть таких корифеев научной фантастики, как А. Азимов или Р. Хайнлайн. Так, ранние рассказы А. Азимова («Не навсегда!», «Вслед за Черной Королевой») являются ярким примером жанра «твердой НФ», в основе сюжета лежит научная загадка, решение которой объяснено героями. Также для Азимова характерно обращение к сложным социальным построениям (например, цикл «Основание» или «Академия», рассказывающий историю одного социального эксперимента длительностью в тысячелетие). Как и А. Азимов, Стругацкие рисуют широкую панораму действительности, но если А. Азимов более склонен к решению

научных проблем, то Стругацкие поднимают прежде всего проблематику этическую, как и Р. Хайнлайн. У корифеев западной фантастики Стругацкие заимствуют и один из своих основных принципов – занимательность сюжета, причем сюжет этот чаще всего эпистемический, связанный с решением различных загадок. В качестве примера можно избрать один из многочисленных в западной НФ фантастических детективов, скажем, серию «Элайдж Бейли и робот Дениел Оливо» А. Азимова. Однако для Стругацких эпистемический сюжет оказывается не самоцелью, а является средством раскрытия этической проблематики.

Симптомом отхода Стругацких от традиций НФ можно считать пародию на ХМ НФ в повести «Понедельник начинается в субботу», «путешествие в описываемое будущее» героя, Саши Привалова, где он видит классические ситуации и героев фантастики, и они поражают его своей нарочитостью, нелогичностью и неправдоподобностью.

Как отмечалось выше, переход Стругацких к социально-философской фантастике связан с появлением «четвертой волны» и публикацией в СССР произведений Станислава Лема. Принципы, в соответствии с которыми С. Лем создает свой ХМ, могли бы стать темой отдельного исследования. Здесь же отметим, что во многом они сходны с теми, которые были использованы Стругацкими в 1962-1970 годах¹. С. Лем также создает сложную модальную организацию, отводя фантастическому роль толчка для развития сюжета, исследующего проблемы человеческой психики. В качестве примера можно привести «Возвращение со звезд» и знаменитый «Солярис». Можно сказать, что С. Лем – наиболее близкий Стругацким по проблематике и творческому методу писатель-фантаст. Тем не менее, говорить об идентичности творческого метода братьев Стругацких и С. Лема нельзя: для произведений польского фантаста нехарактерно создание гибридных областей, которые являются отличительной чертой ХМ в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов и составляют специфику их метода².

¹ см. далее Глава 2, §4-5

² см. далее Глава 4.

Основные черты творческого метода Стругацких соотносимы в тенденциями развития литературы 1980-х годов. Например, использование мифологических элементов характерно для такого течения, как неомифологизм. К мифологическим образам обращались в 1980-ые годы Ч. Айтматов, В. Орлов. Однако говорить о принадлежности А.Н. и Б.Н. Стругацких к неомифологизму нельзя: во-первых, мифологические образы фантасты используют только в одном произведении, романе «Отягощенные злом», во-вторых, образ Демиурга введен в роман с целью постановки проблем социальных, что для неомифологизма нехарактерно. Фантастические элементы использовались, например, В. Аксеновым («Остров Крым»). Использование эпистемического сюжета и общая социально-философская ориентация произведений позволяют отнести М. Липовецкому творчество Стругацких к выделяемой «интеллектуальной традиции» литературы 1980-х.

§2. Периодизация творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в аспекте конструирования художественного мира литературного произведения

При анализе творчества братьев Стругацких мы будем опираться на периодизацию, предложенную в диссертационной работе А.В. Кузнецовой [Кузнецова, 2003], по нескольким причинам: во-первых, данная периодизация учитывает смену творческого метода писателей (например, переход от «твердой НФ» к социально-философской фантастике); во-вторых, периодизация принимает во внимание указанные самими авторами даты творческих и мировоззренческих кризисов; в-третьих, А.В. Кузнецова приводит в систему периодизации, предложенные другими исследователями творчества Стругацких, например, Д.

Сувином [Suvin, 1974], В. Кайтохом [Кайтох, 2003], М. Амусиным [Амусин, 1996] и др.; в четвертых, учтены изменения в общественно-политической жизни СССР 1950-1980-х годов, которые не могли не повлиять на творчество писателей.

А.В. Кузнецова предлагает выделять следующие этапы творчества Стругацких:

1. 1955-1961гг. – ранний этап, идиллическая «история будущего», где основной конфликт – столкновение человека с силами природы; период «твердой» НФ;
2. 1962-1964гг. - «исследование более сложного и болезненного мира» [Suvin, 1974], где конфликт уже строится на столкновении двух обществ, двух этик; переходный период от «твердой» НФ к социальной фантастике;
3. 1965-1970 – эксперименты с формой, переход к притчеобразности, с опорой на точку зрения «остраченного», «наивного» героя;
4. 1971-1979 – смена творческой парадигмы, поиски нового стиля;
5. 1980-1991 – поздний этап.

Характеристика творческого метода братьев Стругацких 1980-х годов представляет некоторую трудность. Во-первых, если в оценке предшествующих периодов творчества исследователи в основном сходятся (хотя В. Кайтох предлагает деление на более мелкие периоды), то в оценке последнего периода единства нет. Работа Д. Сувина [Suvin, 1974] была написана до 1980-х годов, поэтому не учитывает поздние произведения, В. Кайтох предлагает выделять роман «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» в отдельный период, «как реакцию на изменяющуюся общественно-политическую ситуацию или как свидетельство творческих поисков» [Кайтох, 2003. С. 627]. М. Амусин [Амусин, 1996], говоря о смене политической ситуации в СССР 1980-х годов отмечает неактуальность привычной для Стругацких «притчевости», позволявшей обходить цензуру, и, как следствие, наступление нового этапа творческих поисков писателей.

Анализ ХМ произведения в творчестве А.Н. и Б.Н.Стругацких 1955-1979 годов позволяет определить вектор эволюции подхода авторов к его конструированию, а также уточнить периодизацию с учетом избранного ракурса исследования.

Прежде всего отметим, что предложенная А.В. Кузнецовой периодизация творчества Стругацких в основном согласуется со сменой приемов и принципов конструирования ХМ в творчестве писателей. С учетом проведенного исследования можно предложить уточненную периодизацию творчества братьев Стругацких (см. Таблица 1). Уточнения касаются прежде всего существования произведений, которые являлись для авторов «переломными», знаменующими новый этап творчества («Стажеры», «Хищные вещи века», «Пикник на обочине», «Жук в муравейнике»), а потому соединяющими в себе черты двух периодов.

В повестях и рассказах первого периода, ученического, братья Стругацкие используют стандартный набор элементов советской научной фантастики, конструирующий утопический полиперсональный мир физического интенционального действия, а конкретно – противостояния природе. Фантастика этих произведений связана с научно-техническим прогрессом, поэтому предметный мир крайне плотен, насыщен деталями, сведена к минимуму область гипотетического. Повествовательный фокус обычно совпадает с точкой зрения героя-новичка.

Главным достижением второго периода творчества становится разделение ХМ на две аксиологически противопоставленные модальные области, вступающие в конфликт. При этом природа теряет свою функцию антагониста, этот элемент практически исчезает из ХМ. Основное внимание уделяется человеку и его психологии, поэтому стереоскопичность точек зрения уступает место единственному повествовательному фокусу, широта показа ХМ сменяется глубиной. Две модальные области, составляющие ХМ произведения, конструируются различным образом. Область, представленная посредством героя, составляет сферу гипотез и лакун, противостоящая же ей модальная область – сферу фактов. Исчезает обоснование введения фантастического элемента в ХМ.

Герой произведений этого периода, как правило, находится на границе смены модальностей, поэтому способен оценивать обе области. В связи с этим более значительное место среди элементов ХМ начинает занимать ментальное действие, в частности, рассуждение. Таким образом, на смену миру интенционального физического действия ученического периода приходит мир физического и ментального действия.

Третий творческий период отмечен прежде всего усложнением структуры модальных областей. Одна из алетически разделенных областей затем делится по крайней мере на две аксиологически различные области. Можно говорить о том, что фантастическое становится не основным объектом изображения, а способом создания условий для этического мысленного эксперимента, для проявления аксиологических и (или) деонтических установок персонажей.

Четвертый творческий период ознаменован сменой соотношения категорий действия физического и ментального. В качестве одного из элементов ХМ немаловажное место занимает рефлексия как ментальное действие, физическое отходит на второй план. Алетическая область, содержащая фантастическое допущение, оказывается наиболее плотной, противостоящая же ей область оказывается сферой гипотетического, поскольку подтверждается только словами ведущего повествование героя.

Вектор изменения подхода А.Н. и Б.Н. Стругацких к конструированию ХМ произведений связан прежде всего со сменой проблематики их творчества. С переходом от проблем научно-фантастической литературы, сосредоточенной на различных научных загадках и отношениях человека и техники, к проблемам прежде всего социальным и философским, Стругацкие меняют принципы отбора основных конструктивных элементов ХМ, исключая из него природный элемент, и изменяют подход к построению мира предметного, который остается по-прежнему плотным, но на место различных описаний техники приходят детали преимущественно вполне обыденные. Заметно также изменение соотношения физического и ментального действия, связанное не только с уменьшением количества повествователей и нарративных фокусов, но и с изменением типа

героя, ориентированного не только на действие (которое все чаще оказывается бессмысленным), но и на попытку осмысления происходящих с ним событий. При этом повествование передается герою или фокусируется на его точке зрения, что вкупе с ориентацией героя на ментальное действие позволяет добиться личностного переживания читателем поставленной проблемы. Чаще всего модальностью, разграничивающей области ХМ, является модальность аксиологическая, что позволяет говорить об этической проблематике всего творчества Стругацких. Действие произведений разворачивается в рамках сверхъестественной алетической модальной области, которая оказывается наиболее плотной, при этом конфликт, организуемый столкновением аксиологически различных областей, касается прежде всего естественной алетической области, то есть фантастическое допущение конструирует только «сцену» для действий персонажей. Такой подход нехарактерен не только для НФ, но и для социально-философской фантастики, то есть можно говорить о том, что подобное конструирование модальных областей является специфичным для творчества братьев Стругацких.

§3. Первый период (1955 - 1961)

Еще в начале совместного творчества А.Н. Стругацкий в письме брату (29.09.1957) определил стоящую перед ними литературную задачу: «Наши произведения должны быть занимательными не только и не столько по своей идее – пусть идея уже десять раз прежде обсасывалась дураками – сколько по

а) широте и легкости изложения научного материала; «долой жульверновщину», надо искать очень точные, короткие умные формулировки, рассчитанные на развитого ученика десятого класса;

б) по хорошему языку автора и разнообразному языку героев;

в) по разумной смелости введения в повествование предположений «на грани возможного» в области природы и техники и по строжайшему реализму в поступках и поведении героев;

г) по смелому, смелому и еще раз смелому обращению к любым жанрам, какие покажутся приемлемыми в ходе повести для лучшего изображения той или иной ситуации. Не бояться легкой сентиментальности в одном месте, грубого авантюризма в другом, небольшого философствования в третьем, любовного бесстыдства в четвертом и т. д. Такая смесь жанров должна придать вещи еще больший привкус необычайного. А разве необычайное – не наша основная тема?» [Бондаренко, Курильский, сост., 2008, с. 296].

Именно эти задачи и определили подход писателей к ХМ произведения по крайней мере до 1962 года.

Произведения первого периода представляют собой пример классической «твердой НФ». Например, в основе рассказов, создававшихся с 1958 по 1961 годы, лежат научные идеи: у сложного самообучающегося автомата может появиться любопытство («Спонтанный рефлекс»), при облучении нейтринными пучками возможно развитие неизвестных способностей мозга («Шесть спичек») или можно создать «двигатель времени», поскольку время обладает энергией («Забывтый эксперимент»).

В то же время Стругацкие затрагивают не только научные вопросы. Например, в их лучшем рассказе «Шесть спичек» рассказывается о расследовании несчастного случая при исследованиях мозга, при этом ставится этический вопрос: что более ценно – познание или личность?

Общим для ХМ в рамках рассматриваемого периода являются принципы отбора элементов.

Во-первых, пейзаж задает тон и атмосферу повествования. Так, в повести «Страна багровых туч» резко противопоставлены пейзажи утопической Земли и враждебной Венеры. В произведениях этого периода природа выступает в качестве антагониста героев, стремящихся преодолеть ее законы: герои «Страны

багровых туч» покоряют Венеру, затем те же персонажи в повести «Путь на Амальтею» противостоят природе Юпитера и его спутников.

Во-вторых, герои, на точку зрения которых ориентировано повествование, – «новички», не знающие ничего о том мире, в котором оказались. Использование точки зрения такого героя оправдывает введение большого количества научных объяснений без нарушения достоверности описываемого.

Основной вид действия – действие физическое, при этом рефлексия практически отсутствует, из ментальных действий проявляется только рассуждение. Так, герой повести «Извне» Лозовский смог проникнуть в корабль Пришельцев, высадившихся на Землю, чтобы изучить их. Лозовский стремится понять Пришельцев, их поступки, много рассуждает, пытаясь самому себе объяснить, почему же он отважился проникнуть на корабль, доказать правильность совершенного ради науки.

Таким образом, миры произведений Стругацких представляют собой многоперсональные миры физического интенционального действия, а конкретно – противостояния природе.

Для повестей характерно также стремление показать события с разных сторон, поэтому, в отличие от рассказов, где повествование ведется с одной точки зрения, используется не менее трех точек зрения различных персонажей. Например, в повести «Путь на Амальтею» в прологе точка зрения нарратора совпадает с точкой зрения Дауге; в главах «Мирза-Чарле», «Тахмасиб», «Марс. Облава», «Эйномия», «Тахмасиб. Гигантская флюктуация», «Диона» и «Кольцо-1» – Юры Бородина; в главе «Марс» – Матти и Наташи; в главе «Бамберга» – Бэлы; в главе «Кольцо-1. Должен жить» - Михаила Антоновича и Быкова.

Необходимо также отметить стремление к единству ХМ с точки зрения управляющей модальности, в основном проявляющееся в повестях, что можно объяснить утопическими взглядами авторов на будущее, в котором невозможны конфликты. Так, повесть «Полдень. XXII век» [ПХХIIв], которая представляет собой отдельные эпизоды из жизни людей XXII века, – пример утопии. В произведении нет конфликта, также нет и разделения ХМ на основании смены

модальности. Даже у героев главы «Возвращение», оказавшихся благодаря релятивистскому парадоксу из XX века в веке XXII, та же мораль, они прекрасно вписываются в мир Полудня, хотя ситуация потенциально конфликтная (например, тот же сюжет лежит в основе «Возвращения со звезд» С. Лема, и герой в той же ситуации оказывается во враждебном мире).

Повествование в рассматриваемых произведениях ведется от третьего лица, но, как уже отмечалось, связано с точкой зрения одного из персонажей, то есть мы имеем дело с субъективированной формой повествования от третьего лица, а следовательно – со ступенчатым удостоверением. В качестве приемов вторичного удостоверения используются различные «документы» и смена субъекта, к которому «привязана» точка зрения имплицитного нарратора. Например, в повести «Страна багровых туч» используются такие «документы», как дневник Быкова, письмо Юрковского, энциклопедия со сведениями о Венере, различные инструкции к новой для героев технике. Меняется точка зрения повествователя, совмещаясь с точками зрения персонажей, например, Михаила Антоновича или Краюхина, что позволяет создать «мозаичную» картину ХМ.

ХМ произведения рассматриваемого периода характеризуется высокой плотностью. При этом наибольшая плотность связана с фантастическими деталями, так, особенно подробно описана техника, подразумевающая обязательное научное объяснение. Например, в первой повести братьев Стругацких «Страна багровых туч» находим такое объяснение: «Фотонно-ракетный привод превращает горючее в кванты электромагнитного излучения и таким образом осуществляет максимально возможную для ракетных двигателей скорость выталкивания, равную скорости света. Источником энергии фотонно-ракетного привода могут служить либо термоядерные процессы (частичное превращение горючего в излучение), либо процессы аннигиляции антивещества (полное превращение горючего в излучение)» [СБТ, с. 60].

Области имплицитных значений сведены к минимуму, практически незаметны. Такое свойство ранних произведений Стругацких отмечала и Т. Чернышева: «Своеобразным «бунтом» А. и Б. Стругацких против этой традиции

была их артистическая игривость, озорная «избыточность», которая особенно присуща зрелым их повестям, но проявляется уже и в ранних произведениях... Такая «избыточность» создает ощущение естественности, плотно заполняет все те пустоты, которые неизбежны в любой относительно умозрительной модели действительности» [Чернышева, с. 322].

В этом отношении повесть «Стажеры» представляет собой совершенно иной подход в построению ХМ. Мир будущего оказывается не столь радужным, как мыслилось авторами ранее, оказывается, что кроме коммунистов, видящих смысл жизни в работе, существуют еще и мещане, чья основная цель – удовольствия и накопление материальных ценностей. В соответствии с этим ХМ повести можно разделить на две аксиологические модальные области.

Точку зрения мещан, например, представляет Мария Юрковская в споре с Дауге: «Ты знаешь, недавно я познакомилась с одним школьным учителем. Он учит детей страшным вещам. Он учит их, что работать гораздо интереснее, чем развлекаться. И они верят ему. Ты понимаешь? Ведь это же страшно!» [Ст, с. 318]. Мировоззренческий спор становится одним из основных проявлений категории действия. Спорят Юрковский и Быков о молодом поколении, Бэла Барабаш и Сэмюэль Ливингтон о коммунизме и мещанстве, Юрковский и Быков о храбрости, Юра и Жилин о простоте и сложности жизни.

Возникновение двух аксиологических областей приводит к увеличению роли рассуждения в ментальном действии. Например, Юра размышляет о той же проблеме, которая стояла перед героем «Шести спичек»: что ценнее – жизнь или подвиг ради познания: «Если не знаешь того, кто совершил подвиг, для тебя главное – подвиг. А если знаешь – что тебе тогда подвиг? Хоть бы его и вовсе не было, лишь бы был человек. Подвиг – это хорошо, но человек должен жить» [Ст, с. 534].

«Диона» – «пограничная» область между модальными областями коммунизма и мещанства («Как это оказалось просто – вернуть вас в первобытное состояние, поставить вас на четвереньки – три года, один честолюбивый маньяк и

один провинциальный интриган. И вы согнулись, озверели, потеряли человеческий облик» [Ст, с. 498])

Изменение представлений братьев Стругацких о мире будущего, не лишённого конфликтов, привело к смене конструкции ХМ, проявившейся в повести «Стажеры». Разделение ХМ произведения на аксиологически различные модальные области станет одной из отличительных черт следующего периода.

§4. Второй период (1962-1964)

Повесть «Попытка к бегству» [ПкБ], по признанию самих авторов, стала переломным моментом, с которого начинается отсчет следующего творческого периода. Главным открытием Стругацких становится отказ от объяснений: рамки «твёрдой НФ» требовали пояснять и объяснять любое событие или техническое достижение, Стругацкие же отдают приоритет идее. Так, в «Попытке к бегству» нет ни одной гипотезы даже, как мог Саул Репнин из 1945 года перенестись в XXII век, однако он оказывается там. Таким образом, внимание сосредоточено на событиях, на реакциях на них персонажей, а не на научно-технических подробностях. От фантастики научной Стругацкие переходят к фантастике социальной.

Новый период творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких ознаменовался следующими изменениями в конструировании ХМ произведения.

Во-первых, природа теряет свою функцию антагониста героев, практически исчезая из состава элементов ХМ, здесь исключение составляет только повесть «Далекая Радуга». Так, в повести «Трудно быть богом» природа только подчеркивает разницу между двумя мирами: Арканар представлен через урбанистический пейзаж и пугающе-сумрачное описание Икающего леса, а на

Земле действие происходит в светлом, полном интересных загадок лесу, связанном с детством.

Во-вторых, меняется тип героя: только Привалов («Понедельник начинается в субботу») и Роберт («Далекая Радуга»¹) могут быть обозначены как новички, столь характерные для первых произведений Стругацких. Например, программист Саша Привалов оказывается в городке Соловец, где находится научно-исследовательский институт чародейства и волшебства, в котором работают маги. Привалов об этом не знает и пытается понять происходящее, проводя эксперименты с говорящим зеркалом, неразменным пятаком и книгой-перевертышем.

Героев произведений того периода скорее можно обозначить как свидетелей (Привалов, Роберт, Горбовский в «Беспокойстве») или действователей (Жилин, Румата, Горбовский в «Далекой Радуге»)

В-третьих, физическое действие продолжает играть заметную роль в ХМ произведения, но наравне с ним выступает и такое ментальное действие, как рассуждение. При этом рефлексия для героев по-прежнему нехарактерна. Например, Жилин («Хищные вещи века») представляет собой героя активно действующего и много рассуждающего. Герой действует, перемещается по городу, попадает в различные ситуации, участвует в драках, в «дрожке», идет к «рыбарям». Действия его успешны, но бесполезны в результате. Размышления героя касаются положения в городе, он пытается понять, плохо ли живут жители, умирающие от скуки изобилия. А использовавшийся Стругацкими ранее прием выражения позиций персонажей через идеологический спор используется в данном случае в редуцированной форме: так, Жилин только слушает философа Опира, спорит с ним внутренне; Жилин пытается спорить со своим начальником Марией, но тот приказом обрывает его.

¹ Отметим, что повесть «Далекая Радуга» во многом сходна с произведениями предыдущего периода: в ней нет конфликта, но есть проблема: кого спасти в надвигающейся глобальной катастрофе: лучших ученых Земли и важнейший научный проект или детей. Также с более ранними произведениями сближает «Далекую Радугу» пафос противостояния законам природы, однако в этом случае человек победить не в силах, ему остается только возможность минимизировать потери.

Таким образом, ХМ произведения этого периода можно обозначить как полиперсональные миры физического и ментального действия.

Если ранее для Стругацких было характерно конструирование единообразных миров, не разделенных сменой модальности, то в рассматриваемый период авторы создают более сложные конструкции миров, разделенных на две и более модальные области. Герой лучших произведений этого периода оказывается на границе двух модальных областей (герои «Попытки к бегству», Привалов в «Понедельник начинается в субботу», Румата в «Трудно быть богом», Жилин в «Хищные вещи века»). Например, в ХМ повести «Трудно быть богом» можно выделить две области, которые разделяются сменой деонтической и аксиологической модальности: Земля и Арканар. «Прогрессоры» Антон-Румата, Кондор и Гуг оказываются на границе двух областей: они принадлежат к одному миру, но вынуждены действовать в соответствии с законами другого, что накладывает отпечаток на их ход мысли. Так, землянин Кондор говорит о своем положении: «Иногда я вдруг со страхом осознаю, что я уже давно не сотрудник Института, я экспонат музея этого Института, генеральный судья торговой феодальной республики, и есть в музее зал, куда меня следует поместить. Вот что самое страшное – войти в роль» [ТББ, с. 276]. Срыв Руматы, когда он устраивает бойню в Арканаре, потеряв голову от смерти Киры, можно расценивать как переход из одного мира в другой, при том, что сам эпизод остается за пределами сюжета, попадает в лакуну.

В повести «Хищные вещи века» две основные области ХМ разделены аксиологически: противопоставлены мир коммунистический и капиталистический. При этом коммунистический мир представляет только Жилин (и воспоминания Жилина о Юрковском) и Мария. Другой персонаж, который должен бы представлять коммунистическую часть мира, Оскар – замаскирован, он так и не воспринимается Жилиным как союзник и единомышленник. Таким образом, коммунистическая модальная область почти не представлена (Мария и Оскар – персонажи эпизодические), то есть представляет собой гипотезу, выстраиваемую на основании поведения и этики единственного героя – Жилина.

Помогает создать сферу гипотетического еще и знание биографии Жилина, который знаком читателю по повестям «Путь на Амальтею» и «Стажеры».

В последней главе «коммунистическая» модальная область разделяется еще на две области по аксиологической субъективной модальности: Жилин выступает против Марии и Оскара по вопросу о том, как нужно поступить с городом и горожанами. Жилин считает, что жителей надо воспитывать, а не карать.

Модальная область мира, представляющая капиталистический город, также оказывается разделенной на две части по аксиологической модальности: интели, которые пытаются спасти культуру, книги, противопоставлены «рыбьям» и обывателям, для которых ценны только развлечения.

Отметим также, что конструирование модальной области, представляемой главным героем, только через представление о самом герое, характерно не только для повести «Хищные вещи века», но и для большинства произведений второго периода. При этом представляемая героем модальная область соответствует сфере гипотетического, в то время как противостоящая принадлежит фактуальному ядру ХМ.

В первых произведениях А.Н. и Б.Н. Стругацкие стремились максимально полно показать мир будущего, поэтому использовали смену точек зрения, глядя на мир глазами разных персонажей. Теперь же писателей интересует не только мир, но и человек в нем, его реакция на стоящую перед ним проблему. Поэтому Стругацкие сосредотачиваются на точке зрения исключительно героя, повествование ведется либо от первого лица, либо используется субъективированная форма повествования от третьего лица. В качестве приемов вторичного удостоверения используются различные «документы» и сведения о фактах, сообщаемые другими персонажами. Например, Жилин читает путеводитель: «В городе проживало пятьдесят тысяч человек, полторы тысячи кошек, двадцать тысяч голубей и две тысячи собак (в том числе семьсот одиннадцать медалисток). В городе было пятнадцать тысяч легковых автомобилей, пятьсот вертолетов, тысяча такси (с шоферами и без), девятьсот автоматических мусорщиков, четыреста постоянных баров, кафе и закусовых,

одиннадцать ресторанов, четыре отеля международного класса и курорт, ежегодно обслуживающий до ста тысяч человек» [ХВВ, с. 21]

Сфера фактов крайне плотна, насыщена различными предметами и деталями, но характер их меняется по сравнению с предыдущим периодом: теперь это не научно-фантастические подробности, а детали быта, пускай и вымышленного. При этом опущены объяснения возможности существования подобных предметов, обязательные для научной фантастики. Исключение составляет, пожалуй, только «Послесловие и комментарий» в повести «Понедельник начинается в субботу», однако, используется он как пародия на НФ, для которой подобные «словарики» были крайне характерны (например, в первом издании «Страны багровых туч» такой словарь был).

Во втором периоде формируются основные принципы и приемы конструирования ХМ произведения уже зрелых писателей Стругацких. В дальнейшем они получают развитие, но основные черты их индивидуальной творческой манеры останутся неизменными: использование в качестве повествовательного фокуса точки зрения в равной степени ориентированного на ментальное и физическое действие героя (часто выступающего в роли свидетеля), плотное фактуальное ядро ХМ, строящееся за счет обилия бытовых, а не технических деталей, большая доля имплицитных значений.

§5. Третий период (1965-1970)

Повесть «Улитка на склоне» ознаменовала новый период творчества братьев Стругацких. Прежде всего необходимо отметить, что ее отличает намного более сложная структура модальных областей.

Во-первых, повесть разделена на две части, «Лес» и «Управление», каждая из которых представляет отдельную модальную область. При этом разделение основывается на смене двух модальностей: алетической и аксиологической. Во-вторых, часть «Управление» модально единообразна, в отличие от нее, область, организуемая частью «Лес», может быть в свою очередь разделена еще на две подобласти по смене опять же двух модальностей: алетической и деонтической. Первый набор модальных ограничений задает границы изображения жизни обитателей деревень, второй – женщин, управляющих Одержанием (смысл которого неясен) и размножающиеся партеногенезом.

Области Леса и Управления не взаимодействуют между собой, хотя по сюжету повести Управление создано для борьбы с Лесом. Повествование в каждой из двух частей сосредотачивается на судьбе двух героев: Молчуна-Кандида («Лес») и Переца («Управление»). Оба они – «пограничные» герои, стремятся попасть из Управления в Лес (Перец) и обратно (Кандид), оба реализуют сюжет «модального чужого»: их субъектная аксиологическая модальность противоположна кодексной. Они пытаются действовать, причем активно, но их действие не имеет смысла, события всегда препятствуют. Оба героя много рассуждают, рефлексиируют, пытаются понять мир, в котором оказались и который кажется им абсурдным.

Область, представляющая жизнь деревень, – это область природная, здесь выращивают не только еду, но даже одежду и посуду. Можно сказать, что предметный мир этой области состоит из природных деталей. Категория действия редуцирована: жители деревни не действуют, они только постоянно и бессмысленно говорят о действиях.

Область, задающая описание жизни женщин, составляет сферу гипотетического: Кандид, попадая к ним, в состоянии понять только, что женщины каким-то образом управляют жизнью Леса, а самого Кандида, как и всех мужчин вообще, они считают ненужной и устаревшей ступенью эволюции. Смысл их действий, Одержания как такового, законы их жизни остаются неясными, оставляя у читателя только ощущения полной чуждости.

Область Управления представлена как бюрократически-урбанистическая обыденность, но доведенная до абсурда. Эта область полна различных предметов: машин, документов, кефира, употребляемого персонажами в невероятных количествах. Абсурдны здесь даже причинно-следственные связи: «Если бросать по камешку каждые полторы минуты... тогда на седьмом камешке кусты позади с треском раздвинутся, и на полянку, на мятую траву, седую от росы, ступит директор» [УнС, с. 289], действия не имеют смысла.

Еще один яркий пример сложной структуры модальных областей - «Обитаемый остров» [ОО], открывающий трилогию о Максиме Каммерере. Герой-новичок, похожий на героев ранних произведений Стругацких, сам себе дает характеристику: «Если тебе двадцать лет, если ты ничего толком не умеешь, если ты толком не знаешь, что тебе хотелось бы уметь, если ты не научился еще ценить свое главное достояние – время, если у тебя нет и не предвидится каких-либо особенных талантов, если доминантой твоего существа в двадцать лет, как и десять лет назад, остается не голова, а руки да ноги...» [ОО, с. 318].

Максим оказывается на планете Саракш, вступает в гвардию, участвует в операциях против так называемых выроdkов. Но мир, в который он попал, абсурден и непонятен. Мак Сим – алетически модальный чужой (плавает под водой по полчаса, восстанавливается после ранений, умеет лечить), но важнее этого оказывается разница в ценностях – ему не все равно, что происходит с Саракшем и его обитателями. Земля, которую представляет Максим, отличается от Саракша по знакам нескольких модальностей: аксиологической (для землян ценнее всего жизнь, для обитателей Саракша – воля Неизвестных Отцов), деонтической (для землянина убийство запрещено, для местного жителя – вполне разрешено и даже поощряется, обитатели Саракша не могут мыслить свободно, Мак – может), алетической (прежде всего, возможности организма). Земля оказывается представлена не только через Максима. Еще один герой-землянин – Странник, прогрессор, один из многих, работающих на Саракше, однако, модальная «земная» область конструируется исключительно сведениями о личности Каммерера.

Модальная область Саракша неоднородна, по смене аксиологической модальности можно выделить две подобласти: поддающиеся внушению башен считают главной ценностью служение во славу Неизвестных Отцов, а вырожденные и мутанты стремятся выжить. Есть между этими подобластями и эпистемическое различие: вырожденные знают о назначении башен, остальные обитатели Саракша – нет. Отметим, что при включении башен происходит явная смена ценностей, показанная через внутренний монолог Гая. Так, до облучения он оценивает капрала Варибобу с явным пренебрежением: «Экий старый чернильный хрен: двадцать лет в Гвардии, и все писарем» [ОО, с. 329]. Во время действия башен фигура капрала приобретает черты героические: «И наш капрал Варибобу, до мозга костей наш, старый вояка, ветеран, поседевший в схватках» [ОО, с. 340].

Также можно выделить периферийные аксиологические модальные подобласти, на них указывает сам Максим, говоря об отсутствии единства среди вырожденных: «Коммунистов было слишком мало, почти всех их перебили во время войны и переворота; аристократов никто всерьез не принимал; либералы же были слишком пассивны и зачастую сами не понимали, чего хотят. Поэтому самыми влиятельными и массовыми группировками в подполье оставались биологи, вождисты и просветители. Общего у них почти ничего не было» [ОО, с. 570-572]. Периферийные подобласти не играют большой роли в структуре ХМ, даже слабо влияют на сюжет, однако создают панораму мира Саракша.

Мак Сим – не единственный «модальный чужой» в ХМ «Обитаемого острова». Таким же «чужим» является и мутант Колдун (алетическая модальность).

Отметим также эпистемический сюжет произведения: герой узнает историю Саракша только в плену вырожденных (часть 2 «Гвардеец»), до этого получает различные версии, которые оказываются ложными.

Стругацкие снова прибегают к приему выражения позиций персонажей через спор: герой спорит с Гаем, с Зефом и Вепрем, с Колдуном, то есть представителями различных модальных подобластей. Как уже отмечалось,

Максим рассуждает о Саракше, о положении, в котором оказался, однако он лишен рефлексии, зато много и активно действует, причем успешно.

Как и другие герои Стругацких, оказавшиеся на границе модальных областей, Максим подвергается изменениям. Например, если в начале он испытывает отвращение к насилию, то затем происходит смена субъективной аксиологической и деонтической модальности: «С меня хватит... Теперь лучше я буду стрелять» [ОО, с. 443]. И позднее: «Он знал, что ему придется силой выковыривать черных погонщиков из железной скорлупы, и он хотел этого. Никогда в жизни ничего он так не хотел, как хотелось ему сейчас почувствовать под пальцами живую плоть» [ОО, с. 588]. Таким образом, Максим из модальной области Земли фактически переходит в модальную область Саракша. Это подтверждается и его собственными словами, когда Странник ругает Максима за вмешательство в работу землян на планете, причем самыми страшными для землянина методами – насильственными:

«– Собирайся лучше домой, – сказал Странник.

– Я дома» [ОО, с. 633].

Таким образом, в третьем периоде усложняется вместе с проблематикой и структура модальных областей, отражающая конфликт произведения. Теперь это не просто столкновение двух ценностных позиций (коммунизма и мещанства, коммунизма и фашизма), это показ сложного выбора героем своих позиций в условиях сложно устроенного, неоднородного общества. Такое общество А.Н. и Б.Н. Стругацкие моделировали и в повести «Хищные вещи века», однако, структура модальных областей ХМ этой повести не так сложна по сравнению с произведениями рассматриваемого периода, поэтому повесть отнесена к «переходным».

В качестве еще одной отличительной черты творческой манеры Стругацких этого периода отметим снижение плотности фактуального ядра модальной области, содержащей фантастическое допущение. Если в предшествующих произведениях действие происходило именно в рамках этой модальной области, которая содержала в себе основные факты, а сфера гипотетического

соответствовала «естественной» модальной области, то в произведениях второй половины 1960-х фантастическое все чаще попадает в сферу имплицитных значений: марсиане, которых никто не видел (повесть «Второе нашествие марсиан»), странная разумная раса (и раса ли?) на планете Ковчег (повесть «Малыш»), женщины, проводящие Одержание («Улитка на склоне»), да и сам Лес остаются для читателей (а часто и для героев) загадкой. Стругацкие используют фантастическое допущение для создания этического мысленного эксперимента над героем.

Можно говорить о том, что в других аспектах конструирования ХМ не произошло изменений по сравнению с предыдущим периодом.

Все так же перед нами герои-новички, которые должны стать свидетелями происходящих событий и определить свое к ним отношение (Перец, Кандид, Каммерер). Для героев характерно, что они по-прежнему склонны действовать, но действия их оказываются бессмысленными, либо не приводящими к результату. Например, ХМ повести «Дело об убийстве, или Отель «У Погибшего Альпиниста»» насыщен событиями, причем происходят они не по воле героя, инспектора Петера Глебски, он только наблюдает за происходящим. Действует Глебски только после убийства, причем осознавая бессмысленность этих поступков, но совершает их, потому что так положено: «В глазах начальства, да и в глазах подчиненных тоже всегда лучше выглядеть добросовестным болваном, чем блестящим, хватающим вершки талантом. И я шарил, ползал, пачкался, дышал пылью и дрянью, жалел себя и ругал дурацкую судьбу» [ОУПА, с. 134]. Другой тип действия героя – допросы, они также бессмысленны, поскольку не приносят никакой пользы, запутывая дело. Герой в ходе расследования много рассуждает, анализирует свои действия. В эпилоге появляется и рефлексия, поскольку Глебски сомневается в правильности своих поступков, совершенных много лет назад в отеле: «Совесть у меня болит, вот в чем дело. Никогда со мной такого не было: поступал правильно, чист перед Богом, законом и людьми, а совесть болит» [ОУПА, с. 195-196].

Отметим и сохраняющуюся высокую плотность предметного мира. Например, инспектор сразу видит в номере Погибшего Альпиниста зажженную трубку и свежую газету, мокрые следы в коридоре; каждая деталь представляет собой улику. Предметный мир оказывается крайне плотным, все детали каждого интерьера подробно описаны: «Столовая была большая, в пять окон. Посередине стоял огромный овальный стол персон на двадцать; роскошный, почерневший от времени буфет сверкал серебряными кубками, многочисленными зеркалами и разноцветными бутылками; скатерть на столе была крахмальная, посуда — прекрасного фарфора, приборы — серебряные, с благородной чернью» [ОУПА, с. 22].

Итак, отмеченные исследователями эксперименты Стругацких с формой произведения касаются и конструирования ХМ произведения. Основное отличие этого периода состоит в системе модальных областей, это уже не две противопоставленные области, вступающие в конфликт между собой, а сложная система, связанная со сменой кванторов двух и более модальностей. Также в качестве отличительного признака третьего периода отметим, что сверхъестественная модальная область, содержащая фантастическое допущение, становится менее плотной фактуально, что позволяет еще раз подтвердить, что в этот период фантастика для Стругацких – прием, а не самоцель.

§6. Четвертый период (1971-1979)

Четвертый период творчества братьев Стругацких отличается прежде всего изменением типа героя: отныне перед читателем предстает герой рефлексирующий. Так, уже в повести «Пикник на обочине», во многом сконструированной по тем же лекалам, что и произведения предшествующего периода, Шухарт – герой-действитель, но он «испорчен» влиянием советского

ученого Кирилла с его идеями о коммунизме, братстве и пользе изучения Зоны, а потому способен не только к рассуждению, но и к рефлексии. Также и в одном из лучших произведений 1970-х годов, романе «Град обреченный», герой в критические для себя моменты рефлексировать, пытается понять прежде всего самого себя, свои приоритеты и жизненные цели, принять решение. Герой повести «За миллиард лет до конца света» Малянов также пытается решить, что для него важнее: научные исследования, которые угрожают ему и его семье, или спокойствие и безопасность близких.

По-прежнему Стругацкие избирают героя, который находится на границе модальных областей (за исключением «Парня из преисподней»), который действует, однако действия его оказываются бессмысленными, не приводят к результату (можно говорить о том, что действия Шухарта в «Пикнике на обочине» результативны, но их итог оказывается неожиданным для самого героя). Для героев более характерно становится ментальное действие: они постоянно рассуждают, для них в разной степени становится возможной рефлексия (за исключением «Парня из преисподней»).

Алетическая область, содержащая фантастическое допущение, оказывается наиболее плотной, как, например, Зона в «Пикнике на обочине», Город в «Граде обреченном», противостоящая же ей область дискретна, составляет сферу гипотез, поскольку подтверждается только словами ведущего повествование героя, исключение составляет повесть «Жук в муравейнике», которую более подробно мы рассмотрим позже. В то же время, нельзя говорить о том, что в отношении конструирования сверхъестественной модальной области братья Стругацкие возвращаются к своим ранним наброскам: по сравнению с первыми двумя периодами указанная область гораздо менее плотная, содержит множество лакун и гипотез. Так, при том, что почти все действие романа «Град обреченный» происходит в Городе, ни читателю, ни самому герою не дается обоснований проведения Эксперимента, его задач, происходящих событий. Также читатель не узнает, например, что происходит в Красном Здании с Ворониным и как устроен мир Эксперимента?

Как и в предшествующем периоде, Стругацкие создают ХМ, состоящий из множества модальных областей. Здесь исключение составит только «Повесть о дружбе и недружбе», где большое место отводится именно действию, хотя герой и рассуждает в том числе, а также анализирует свои действия и побуждения., но ее особенности определены детской читательской аудиторией, поэтому по всем параметрам конструирования ХМ она соответствует второму периоду творчества.

Предметный мир произведений Стругацких детализован, можно говорить о том, что эта особенность характерна для всего их творчества.

Более подробно остановимся на второй повести из цикла о Максимилиане Каммерере «Жук в муравейнике» [ЖвМ]. Ее ХМ организуется алетической модальностью: действительность Земли противостоит реальности Странников. Причем так и нерешенным остается вопрос, различаются ли они аксиологически? Этот вопрос стоит и перед героями произведения, отсюда и возникает проблема Абалкина: человек он или автомат Странников, может быть, несущий угрозу всему человечеству? Здесь проходит аксиологическая граница модальных областей между сотрудниками КОМКОНа-2 (Каммерер и Сикорски-Экселенц), обязанными подозревать худшее, и остальным человечеством, убежденным, что разум – это всегда добро.

Лев Абалкин также проводит свое расследование, пытаясь понять, кто же исковеркал его судьбу. Однако ни его расследование, ни расследование Каммерера не оказываются завершенными, их прерывает выстрел Сикорски.

Каммерер получает сведения об Абалкине из различных по времени и оценке источников: Сикорски, Учителя, Майи Глуумовой, Щекна, Бромберга. Еще один источник сведений – документ-отчет Абалкина, специфика которого определена в самом документе: «Психологи (засевшие в штабах) требуют, чтобы отчеты содержали не столько объективные данные о событиях и фактах, сколько сугубо субъективные ощущения, личные впечатления и поток сознания автора» [ЖвМ, с. 19]. Отчет касается пребывания землян и голована Щекна на планете Надежда, где Странники когда-то неизвестно куда увели почти все население.

Часть ХМ, описывающая Надежду, создана по алетически иным законам. Эта область обладает высокой плотностью, скрупулезно отмечаются все детали предметного мира, где все разрушено, встречаются непонятные предметы (павильоны с игрушками, янтарные «стаканы» и т.д.).

Роль «модального чужого» в отчете Абалкина и не только играет Щекн, представитель расы голованов. Например, Щекн способен видеть «ступеньки», по которым ушло население Надежды, или испугать собак «огнем»: «У Щекна, естественно, не было никакого огня... Значит, был! Только я его не видел, а собаки видели. Вот так так, этого только еще не хватало. Ай да Щекн!» [ЖвМ, с. 44].

Щекн как представитель своей расы также заявляет, что голованы не дают убежища Абалкину, а другая раса, тагоряне, прекращают связь с Землей, поскольку эти расы решили проблему со своими «подкидышами» иначе, уничтожив саркофаги из осторожности. Следовательно, перед нами еще одна аксиологическая граница ХМ.

Предметный мир, как и пейзаж, аналитичны, поскольку природа и предметные детали рассматриваются героями (Каммерер и Абалкин) как улики и даны в логическом их осмыслении героем, в попытке восстановить произошедшие события.

Реальность Странников, составляющая сверхъестественную модальную область, представлена областью гипотез, поскольку они только косвенно проявляют себя, оставляя следы своей деятельности, например, подпространственный тоннель на планете Надежда, через который увели почти всех жителей, и саркофаги с «подкидышами». Еще один способ восстановления лакунарных значений этой области – те сведения о Странниках, которые известны из предыдущих книг цикла «Полдня».

Модальная область Земли оказывается крайне плотной – содержится большое количество точных дат, указаний на время, множество сведений и подробностей, чему способствует прием воспроизведения «документов».

Перед нами снова «пограничный» герой – Максим должен найти Абалкина и, скорее всего, убить, но испытывает сочувствие к нему: «И что бы там ни натворил этот Абалкин (а он явно что-то натворил), я, ей-богу, на его стороне» [ЖВМ, с. 24]. Все действия Каммерера оказываются бессмысленными: Абалкин ему не верит. Максим пытается найти Абалкина – тот звонит и приходит сам. Пытается спасти – и терпит поражение.

Повесть «Жук в муравейнике» очевидно представляет собой переходный этап к новому творческому периоду. Об этом свидетельствует не только усложненная структура модальных областей, но и тот факт, что сверхъестественная модальная область конструируется за счет лакун и гипотез, в отличие от остальных произведений четвертого периода, что, как будет показано далее, является особенностью произведений 1980-х годов. В то же время, отнести повесть к следующему периоду не позволяет тип героя. Как будет показано далее, Максим Каммерер в повестях «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер» - это два разных героя, отличающиеся по нескольким параметрам.

Глава 3.

Конструктивные элементы художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

§ 1. Произведения братьев Стругацких 1980-х годов: история создания, тематика и проблематика

В 1980-х годах Стругацкими создаются, помимо киносценариев и пьесы «Жиды города Питера», три совершенно разных произведения: самый «реалистический» из всего написанного Стругацкими роман «Хромая судьба», рассказывающий о «советском писателе Феликсе Сорокине и об унылых его приключениях в мире реалий развитого социализма» [Стругацкий, 2004f, с. 713]; повесть «Волны гасят ветер», закрывающая в творчестве фантастов тему далекого будущего; роман «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя», в котором причудливо соединяются времена и пространства, библейские, мифологические, исторические персонажи и узнаваемые, заимствованные из советской действительности типажи.

Роман «Хромая судьба» был закончен в 1982 году. В этом романе главный герой, советский писатель военной темы Феликс Сорокин, рассказывает о нескольких днях своей жизни. Действие происходит в январе 1982 года и насыщено приметами того времени: в сфере писательской жизни это, прежде всего, Союз Советских Писателей, поездки в отдаленные районы страны для встреч с читателями и т.д. Эти несколько дней насыщены событиями как внешними, так и внутренними. С одной стороны, с Сорокиным продолжают случаться «кудеса», на которые так щедр некто, ведающий его судьбой: малознакомый сосед-поэт просит его достать в некоем институте неизвестное врачам лекарство «мафусалин», за Сорокиным следит странный человек в

клетчатом пальто, некий молодой человек за пять рублей предлагает писателю партитуру Труб Страшного Суда. Но главным событием становится знакомство Сорокина с Михаилом Афанасьевичем, который с помощью своей машины «Изпитал» («измеритель писательского таланта») может определить объективную ценность произведения и, соответственно, его творческую судьбу. С другой стороны, Сорокин в эти дни осмысляет свою жизнь, вспоминая как свои библиотеки, первую любовь, так и творческий путь, переоценивая заново писательское призвание и завершая наконец тайный роман, произведение всей жизни, выросшее из потаенного уголка души – Синюю Папку.

«Хромая судьба» сознательно писалась «в стол», так как авторы понимали, что напечатать роман совершенно невозможно. Журнальный вариант, хоть и искаленный при редакции, появился только в 1986 г., и тогда же встал вопрос о Синей Папке Сорокина, «о заветном его труде, любимом детище, тщательно спрятанном от всех и, может быть, навсегда» [Стругацкий, 2004f, с. 715], без которой понять характер и судьбу этого советского писателя невозможно.

Работая над «Хромой судьбой», Стругацкие подразумевали под содержимым Синей Папки другой свой роман, «Град обреченный», также написанный «в стол». Но разрушать «Град...», отбирая из него отдельные главы, не поднималась рука, а вставить его целиком в текст «Хромой судьбы» не позволял большой объем, и авторы отказались от этого варианта, и отдали Сорокину другое свое произведение, также неопубликованное: повесть, законченную еще в сентябре 1967 года, «Гадкие лебеди». Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» объясняет решение авторов так: «К началу 80-ых у нее уже была своя, очень типичная судьба – судьба самиздатовской рукописи, распространившейся в тысячах копий, нелегально, без ведома авторов опубликованной за рубежом и прекрасно известной «компетентным органам»... Повесть с такой биографией вполне годилась на роль Синей Папки. «Гадкие лебеди» входили в текст «Хромой судьбы» естественно и ловко, словно патрон в обойму. Это тоже была история о писателе в тоталитарной стране. Эта история также была в меру фантастична и в то же время совершенно реалистична. И речь

в ней шла, по сути, о тех же вопросах и проблемах, которые мучили Феликса Сорокина. Она была в точности такой, какой и должен был написать ее человек и писатель по имени Феликс Сорокин, герой романа «Хромая судьба» [Стругацкий, 2004f, с. 715-720].

В двух частях этого произведения и в самом деле множество пересечений¹. Главный герой «Гадких лебедей», вставной части «Хромой судьбы», Виктор Банев – модный опальный писатель, после многих лет отсутствия вернувшийся в родной городок и обнаруживший, что изменилось слишком многое. Местные жители причину перемен видят в больных из лепрозория, которых называют «мокрецами», потому что, по их мнению, именно из-за них в городе постоянно идет дождь. Они же виноваты и в том, что в городе перевелись кошки и спасения нет от мышей, и в том, что местные дети сплошь вундеркинды, совсем отбились от рук и ни во что не ставят родителей.

Банев выпивает с приятными ему людьми, угоняет машину с книгами для лепрозория и пытается понять, на чьей же он стороне: местных жителей, которые ненавидят мокрецов, или детей и мокрецов, которые хотят строить новый мир, не разрушая при этом старый. Дети уходят из города в лепрозорий, вскоре начинаются еще более странные события, когда все население покидает город, мокрецы исчезают, и Банев становится свидетелем появления нового мира.

Завершающая цикл Стругацких «Мир Полдня» повесть «Волны гасят ветер» некоторым образом соотносима с «Гадкими лебедями»: «идея человечества, нечувствительно и постепенно порождающего внутри себя Человека Нового (хомо супер, хомо новус, хомо луденс), волновала и привлекала нас издавна, еще со времен «Гадких лебедей», которые изначально как раз и задумывались, как встреча поручика пограничных войск Виктора Банева с первыми сверхчеловеками – мокрецами» [Стругацкий, 2004f, с. 722].

Повесть «Волны гасят ветер» является заключительной в трилогии о Максиме Каммерере («Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят

¹ Тематические, персонажные и другие соответствия двух частей романа подробно будут рассмотрены далее.

ветер»), а также завершает цикл «Мир Полдня», в который входит десять произведений, посвященных истории будущего. Сюжет повести выстраивается по детективной схеме: главный герой, Тойво Глумов, инспектор Комиссии по Контролю (КОМКОН-2), по заданию своего начальника Максима Каммерера ведет расследование деятельности на Земле загадочных Странников.

Поиск он ведет истово, не жалея ни себя, ни других: Странников Тойво ненавидит всей душой, поскольку считает их вмешательство в дела человечества и других цивилизаций преступным и несущим только зло. Его расследование приводит к так называемому Большому Откровению, когда выяснилось, что загадочная цивилизация Странников, действовавшая в Мире Полдня – продукт вертикального прогресса, новый вид человечества, возникший внутри человечества нынешнего. И сам Глумов оказывается потенциальным сверхчеловеком, став перед выбором: отказаться от могущества и сверхвозможностей или примкнуть к «люденам», потеряв все человеческое.

Повествование Стругацкие передают Максиму Каммереру, который спустя более тридцати лет вспоминает историю Большого Откровения в своем «мемуаре» [ВГВ, с. 533], состоящем, в основном, из документов того времени. О «технической» стороне повести Борис Стругацкий говорит так: «Все это время вдохновляющей и возбуждающей творческий аппетит являлась для нас установка написать по возможности документальную повесть, в идеале – состоящую из одних только документов, в крайнем случае – из «документированных» размышлений и происшествий. Это была новая для нас форма, и работать с ней было интересно, как и со всякой новинкой» [Стругацкий, 2004f, с. 722]

Проблема человека и человечности всегда была одной из главных в творчестве Стругацких, и последний их роман – «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» – не стал исключением. О нем Борис Натанович Стругацкий высказался так: «Это был последний роман АБС [Аркадия и Бориса Стругацких. – И.Н.], самый сложный, даже, может быть, переусложненный, самый необычный и, наверное, самый непопулярный из всех. Сами-то авторы, впрочем, считали его как раз среди лучших – слишком много душевных сил, размышлений, споров и

самых излюбленных идей было в него вложено, чтобы относиться к нему иначе» [Стругацкий, 2004j: С. 637].

Роман строится по излюбленной Стругацкими схеме вложенных текстов и содержит две основные сюжетные линии. В первой рассказывается о трагедии учителя ташлинского педагогического лицея Георгия Анатольевича Носова. События разворачиваются на протяжении десяти дней июля в начале двадцать первого века. Рядом с Ташлинском обосновалась «неформальная молодежная организация» – Флора. Фловеры не имеют почти никаких потребностей, не работают, и хотя совсем не приносят вреда, являются, по мнению горожан, источником нравственной заразы. Большинство населения города ненавидит Флору и хочет, по меньшей мере, изгнать ее из окрестностей. Чиновники молчаливо одобряют такое стремление большинства, и единственным человеком, выступающим против, становится Носов, что и приводит к возникновению конфликта, а в результате и к трагической развязке.

Вторая линия – описание событий, происходивших в конце двадцатого века в Ташлинске. Астроном Степной обсерватории Сергей Манохин в своей «Рукописи» повествует о прибытии в провинциальный Ташлинск Демиурга, который ищет Человека. Появляется он в сопровождении загадочного Агасфера Лукича, который имеет весьма странное хобби: он, представляясь страховым агентом, скупает души. Доведенный до отчаяния научным провалом, Манохин соглашается поступить к Демиургу на службу. Здесь он становится свидетелем невероятных событий, связанных с поисками Демиурга, и выслушивает истории Агасфера Лукича, его воспоминания о событиях начала и середины первого тысячелетия. Так первоначально задуманный фантастический детектив превратился в почти эпического размаха полотно, посвященное исследованию человека, его истории и его будущего.

В произведениях, ставших материалом нашего исследования, А.Н. и Б.Н. Стругацкие используют различные виды фантастического: роман «Хромая судьба» близок к мистической традиции, повесть «Волны гасят ветер» представляет собой вариацию одного из самых распространенных сюжетов

научной фантастики (контакт с иной цивилизацией), а роман «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» уже на уровне системы персонажей отсылает читателя к неомифологической традиции.

В последующих главах нашего исследования мы выясним, какие же приемы используют Стругацкие для построения сложных конструкций таких разных произведений, на основе каких принципов они отбирают элементы своих миров и организуют эти элементы в единое художественное целое. Также мы определим, какие конструктивные принципы лежат в основе творческого метода Стругацких и используются во всех трех произведениях, а какие из них специфичны. Начнем анализ с первичного уровня организации ХМ – с его элементов.

§2. Субъектная организация произведений А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов

Приступая к анализу элементов ХМ, вспомним, что к ним теоретики относят *положения, силы природы, персонажей, события, действия и взаимодействия*. Сначала обратим внимание на систему персонажей исследуемых произведений. Миры Стругацких всегда густо населены: главные герои, персонажи второстепенные, эпизодические, «внесценические»¹.

Каждое произведение рассматриваемого периода имеет свои особенности субъектной организации. Так, «внешняя» часть романа «Хромая судьба» характеризуется тем, что, за исключением главного героя, Феликса Сорокина, персонажи участвуют в одном, реже – в двух эпизодах. Например, только

¹ *Внесценический персонаж* упоминается в речах персонажей, находящихся на сцене, но сам на сцене не появляется. Мы вынуждены использовать термин, относящийся к драме, поскольку нет соответствующего термина для обозначения подобного персонажа эпического произведения.

однажды появляется «падший ангел»¹, писатель Валя Демченко или дочь героя Катька. Дважды из более чем двух десятков персонажей появляются лишь Михаил Афанасьевич и Костя Кудинов.

Главные герои Стругацких всегда действуют в рамках социума и имеют широкий круг общения и взаимодействия². Так, во внешней части романа «Хромая судьба» Феликс Сорокин постоянно взаимодействует с коллегами по Союзу писателей, как в бытовом плане, так и в творческом; с различными служащими Союза (Федором Михеичем, например); с соседями по дому (Костя Кудинов, Гога Чачуа); с дочерью Катькой; с прохожими, официантами и прочими «внесценическими» или эпизодическими персонажами, наполняющими мир произведения собственной жизнью.

«Внесценических» персонажей в «Хромой судьбе» очень много, только в первой главе это отец Сорокина, его бывшая жена Клара, дворники, однокашники Рафка Резанов и Вася Кузнецов, друг Слава Крутойярский, некие Кап Капыч и Нос Носыч. Подобное положение наблюдается и в других произведениях Стругацких рассматриваемого периода³. Введение в ХМ таких персонажей позволяет достоверно изобразить сам мир, разомкнув границы, очерчиваемые текстом, и создав иллюзию его автономного существования вне рассказываемой истории⁴.

Еще одна функция таких персонажей – расширение пространственно-временных границ мира: так, упоминая своих «братьев-писателей» [ХС, с. 298], «всяких балерин, артисток» [ХС, с. 216], Банев создает в воображении читателя образ столицы, находящейся за пределами города и рассказываемой истории, где Банев – модный писатель, не обремененный проблемами, живущий довольно

¹ Все персонажи обозначаются нами в соответствии с наиболее частым их именованьем в тексте анализируемых произведений.

² О взаимодействии персонажей подробнее будет говориться в четвертой главе данной работы.

³ «Населенность» художественного мира характерна для всего творчества Стругацких. Как примеры приведем «Понедельник начинается в субботу», «Сказку о Тройке», произведения цикла «Мир Полудня» и т.д.

⁴ Выскажем предположение, что именно такая черта конструирования миров Стругацких, когда за каждым персонажем тянется некая своя история, намеченная, но не раскрытая самими авторами, и привела к популярности различных продолжений и альтернативных вариантов их произведений, которые создавались в рамках проектов «Время учеников» (Время учеников / сост. А. Чертков. – М.: АСТ, СПб: Terra Fantastica. – 1999-2003.) и «Время учеников, XXI век» («Важнейшее из искусств: Антология / сост. А. Чертков. – СПб.: «Азбука-классика», 2009. – 512 с.)

разгульной жизнью, ни в чем себе не отказывающий, но где существуют господин Президент и постоянная необходимость писать в соответствии, думать в соответствии, поступать в соответствии: «Напишут на тебя похвальную статью, что ты-де проникнут национальным самосознанием, идешь искать критика, а он уже с компанией – и все молодые, задорные крепыши, дети президента...» [ХС, с. 290].

Временное расширение границ мира происходит при введении в повествование рефлексии Банева, обращенной в настойчивое сопоставление пережитого опыта, известных типов, образа родного города, сложившегося у него в детстве и юности, с явлениями, построенными на логике, ему еще неведомой, и личностями, ему не понятными, например: «И ни черта мы тогда не читали, а вот у Ирмы [дочери. – И.Н.] полная комната книг. Что такое была в мое время двенадцатилетняя девчонка? Конопатое хихикающее существо, бантики, куклы, картинки с зайчиками и белоснежками, всегда парочками-троечками: шу-шу-шу, кульки с ирисками, испорченные зубы. Чистюли, ябеды, а самые лучшие из них – точно такие же, как мы, коленки в ссадинах, дикие рысьи глаза и пристрастие к подножкам...» [ХС, с. 219].

Или попытка свести новое явление к уже известному после разговора с необычно взросло рассуждающим подростком Бол-Кунацем: «Все-таки это был мальчик, *обыкновенный нормальный вундеркинд*, начитавшийся Гейбора, Зурзмансора, Фромма и, может быть, даже осиливший Шпенглера.

– У меня в детстве был приятель, – сказал Виктор, – который затеял прочитать Гегеля в подлиннике и прочитал-таки, но сделался шизофреником. Ты в твои годы, безусловно, знаешь, что такое шизофреник» [ХС, с. 224] [*курсив мой.* – И.Н.].

В рамках повести «Волны гасят ветер» функцию расширения мира выполняют как персонажи «внесценические» (авторы цитируемых официальных документов, объекты проводимого расследования), так и те персонажи, которые известны читателю из предыдущих книг трилогии (Каммерер, Сикорски,

Абалкин, Щекн) и из книг цикла «Мир Полудня» (Майя Глумова, Горбовский, Комов, Бромберг).

В «Рукописи» Манохина (роман «Отягощенные злом») «внесценические» персонажи моделируют Ташлинск, существовавший до появления в нем Демиурга и Агасфера Лукича (в основном это мир Степной обсерватории, сотрудником которой является Манохин). В «Дневнике» подобный мир представляют жители города, которые и становятся противниками Г.А. Носова.

«Внесценические» и эпизодические персонажи выполняют три функции: расширение пространственно-временных границ мира произведения за счет создания «воспоминаемого» мира, размыкание его границы и моделирование области мира, не связанной с основным фантастическим допущением.

§3. Категория действия в структуре художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

Главные герои произведений 1980-х годов – люди, склонные к рефлексии, постоянному осмыслению происходящего, своих и чужих поступков и побуждений. Для Тойво Глумова, главного героя повести «Волны гасят ветер» такое свойство является необходимым в его профессии инспектора КОМКОН-2, т.е., фактически, следователя, и показано оно Стругацкими в сцене-реконструкции «Тойво Глумов дома» [ВГВ, с. 624-633]. Для Банева и Сорокина рефлексия – прямое следствие их писательского ремесла, заставляющего глубже вглядываться в окружающую действительность и себя самого. Например, для Сорокина характерны такие размышления: «Не было у меня совсем ни жалости какой-либо, ни тем более желания проделывать эти сложнейшие эволюции в пространстве и в моем личном времени. С какой стати? Кто он мне?»

Полузнакомый, упившийся поэт! Да еще выступавший против меня – пусть по ошибке, но ведь против, а не за! Я бы, конечно, никуда сейчас не поехал, в том числе и на Банную, слишком все это меня расстроило и раздражило» [ХС, с. 260].

Каммерер, Сергей Манохин и Игорь Мытарин пытаются найти подоплеку происходящего, ведь они пишут либо воспоминания о людях, столкнувшихся с необходимостью тяжелого и трагического выбора, либо пытаются просто разобраться в таинственных, даже мистических событиях и определить свое место в этом изменившемся для них мире.

Можно говорить о том, что каждое из рассматриваемых произведений содержит два сюжета: один связан с собственно действием, событийным рядом, другой представляет динамику внутреннего мира героя, осмысляющего эти события.

Герои Стругацких оказываются в самом центре событий, хотя их смысл от них зачастую ускользает¹. Сорокин называет происходящее с ним «кудесами» и не устает им удивляться: «...в последнее время то и дело случаются со мною какие-то унылые, нелепые, подозрительные даже происшествия, словно тот, кому надлежит ведать моей судьбой, совсем одурел от скуки и принялся кудесить, но только дурак он, куда деваться? – и кудеса у него получаются дурацкие, такого свойства, что ни у кого, даже у самого шутника, никаких чувств не вызывают, кроме неловкости и стыда с поджиманием пальцев в ботинках» [ХС, с. 194].

Тем не менее, Сорокин не отказывается от действия, хотя, казалось бы, это и противоречит его намерениям. Так, он все-таки едет в институт за мафусалином для полузнакового поэта Кудинова, хотя ему совсем не хочется ехать на другой конец Москвы. Он идет на Банную к Михаилу Афанасьевичу, хотя считает затею секретариата Союза писателей дурацкой. Он покупает у «падшего ангела» партитуру Труб Страшного суда и отдает ее на «проверку» другу-композитору Гоге Чачуа, хотя и считает «ангела» мошенником. Словно

¹ Подобное «минимальное» знание о мире характерно для героев многих произведений Стругацких, как отмечалось в предыдущей главе диссертационного исследования.

некое наитие управляет поступками Сорокина, недаром так часто в его рассказе появляется упоминание о случае, судьбе и кудеснике, этой судьбой управляющем.

Банев заявляет, что «в этом мире все слишком уж хорошо понимают. Что должно быть, что есть и что будет, и большая нехватка в людях, которые не понимают... Мне было шестнадцать лет, я был старшим рыцарем Легиона и абсолютно все понимал, и я был никому не нужен. ...Я офицерил, хватал ордена и при этом, естественно, все понимал. Мне прострелили грудь, я угодил в госпиталь, и что же – кто-нибудь побеспокоился, заинтересовался... куда делся... наш храбрый, все понимающий Банев? Ни хрена подобного! А вот когда я перестал понимать что бы то ни было – о, тогда все переменялось. Все газеты заметили меня. Куча департаментов заметила меня. Господин Президент лично удостоил...» [ХС, с. 466].

Но заветная мечта Виктора Банева – все понимать, поэтому он обладает еще одним важнейшим качеством – он постоянно «суется» туда, куда его не просят. Он не боится идти на контакт с властью и спецслужбами, выступает перед вундеркиндами, при каждом удобном случае лезет в драку, решается на угон машины, «допрашивает» Зурзмандора и Голема. Но желание понять не есть еще способность понять. Пока Банев пребывает в чаду спиртного и умственного «алкоголя», вслепую домогается истины, она закрыта для него. Именно решимость героя выйти из-под воздействия «паров» позволяет Стругацким вывести его из «внутренней эмиграции» и физического протеста к самой истине. Тем не менее, все поступки Банева мало влияют на основные события этой части романа: исход детей из города и появление нового мира.

Игорь Мытарин уже в «Необходимых пояснениях» признается в том, что был совершенно не способен понять не только ход мысли своего учителя, но и его поступки: «Конечно, можно только поражаться самонадеянности того восторженного юнца, зеленого выпускника Ташлинского лицея, вообразившего себе, будто он способен вычленивать и сформулировать основные принципы работы своего учителя, состыковать их с существующей теорией воспитания и создать таким образом портрет идеального педагога...» [ОЗ, с. 8]. Единственным

«самостоятельным» поступком Мытарина является его «отповедь» городским начальникам, когда он пытается защитить своего учителя.

Также и Манохин не способен понять происходящее и поэтому постоянно строит гипотезы. Так, он, полный ужаса перед происходящим в квартире Демиурга, принимает того чуть ли не за дьявола: «Сначала я (впопыхах и сгоряча) вообразил себе, будто оказался секретарем, мажордомом и лакеем Антихриста, явившегося наконец на Землю с тем, чтобы подготовить процедуру, известную в источниках под названием Страшный Суд... Известное лицо из совершенно мифического Антихриста трансформировалось в некоего Космократа, фантастически могущественного, фантастически вездесущего, фантастически надчеловеческого – вообще фантастического, но при этом фантастического научно» [ОЗ, с. 154-155].

Максим Каммерер, герой повести «Волны гасят ветер», не обладает подобным «минимальным знанием», так как повесть представляет собой его «мемуар» о событиях тридцатилетней давности. Сюжет связан с проводимым Тойво расследованием, и Каммерер отводит себе роль наблюдателя и оставляет за рамками своего повествования почти все свои поступки, сосредотачивая внимание на действиях Глумова.

При всех обозначенных сходствах в конструировании главных героев рассматриваемых произведений, говорить об их выстраивании по одной схеме нельзя. Все они обладают личностными характеристиками, выделяющими их из общего ряда.

Сорокин и Банев воспринимают жизнь сквозь призму своего призвания – писательства, они во всем окружающем видят сюжеты и образы: «Странная пара, подумал Виктор... Полнейшая несовместимость... Но я вас сейчас совмещу. Как бы это мне вас совместить? Ну, например, вот... Какой-нибудь государственный банк, подвалы... цемент, бетон, сигнализация... долговязый набирает номер на диске, стальная башня поворачивается, открывается вход в сокровищницу, оба входят, долговязый набирает номер на другом диске, дверца сейфа откатывается, и молодой по локоть погружается в бриллианты» [ХС, с. 236].

Сорокин не столько ищет сюжеты, сколько сопоставляет свое поведение с законами современной ему литературы: «В который уже раз подумал я о том, что литература, даже самая реалистическая, лишь очень приблизительно соответствует реальности, когда речь идет о внутреннем мире человека. Я попытался припомнить хоть одно литературное произведение, где герой, оказавшись в моем или похожем положении, позволил бы себе сколько-нибудь отчетливо, без всяких экивоков, выразить нежелание ехать. Читатель не простил бы ему этого никогда» [ХС, с. 261].

Такое различие в героях «Хромой судьбы» объясняется, возможно тем, что, как уже отмечалось выше, Банев – активный герой, постоянно вмешивающийся в ход событий, действие доставляет ему удовольствие, в том числе поиск сюжетов; Сорокин же оказывается в гуще событий против своей воли, да и действия совершает по инерции, в основном размышляя о произошедшем.

Основной чертой Тойво Глумова, на которой сосредотачивается внимание авторов, является его ненависть к Странникам. «Фанатик», как его обозначает Каммерер, он, движимый ненавистью, полностью сосредоточен на своей задаче, и авторы тщательно исключают из текста повести любые фрагменты, не относящиеся к изображению этой *idée fixe* героя, что можно проследить по черновикам¹.

Мытарин и Манохин, два повествователя «Отягощенных злом», оказываются не действующими, а свидетелями чужих действий. Мытарин просто сопровождает своего учителя во всех его визитах, а Манохин оказывается вовлеченным в происходящее благодаря своему статусу «секретаря, мажордома и лакея» [ОЗ, с. 154] Демиурга и слушателя рассказов Агасфера Лукича.

У Сорокина и Манохина происходящее вызывает страх², Банев же находит в разворачивающихся событиях вдохновение и новые сюжеты: «...Я бы с

¹ см. Бондаренко, сост., 2008, с. 126-174

² Ср.: Манохин: «Так что пусть никто не удивляется тому ерническому тону, в котором пишу я обо всех этих моих обстоятельствах. Ничего забавного и занимательного в них нет. На самом деле мне страшно. И всегда было страшно. Я уж не помню, с какого момента. По-моему, с самого начала...» [ОЗ, с. 26]; Сорокин: «Потому что страшно. И всегда было страшно. С самого начала» [ХС, с. 409]. Заметим, что страх у героев вызывают все-таки разные вещи: Манохин напуган мистическими событиями,

удовольствием написал, как дети ушли из города. Нового гаммельнского крысолова» [ХС, с. 452]; «...А вполне возможно: Ньютон, Эйнштейн, Аристотель – мутанты. ...как тот мальчишка из рассказа Чапека... Хороший сюжет... Написать бы такую утопию в духе Орвелла или Бернарда Вольфа» [ХС, с. 474].

Герои произведений Стругацких 1980-х годов являются также и нарраторами, и читатель видит ХМ с их точки зрения. Ограниченное знание повествователей о репрезентируемом ими мире и стремление героев к осмыслению событий приводит к колебанию оценки как персонажей, так и ХМ произведений в целом.

Образы героев произведений Стругацких определяют построение сюжета, разделяющегося на две взаимосвязанные линии: одна связана с собственно действием, событийным рядом, чаще независимым от поступков героев, другая представляет динамику внутреннего мира героя, осмысляющего происходящее.

§ 4. Природа как конструктивный элемент художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

В Стругацких наименее используемый элемент ХМ – силы природы. Образы природы в их мирах присутствуют лишь эпизодически и никогда не описываются подробно.

Во внешней части «Хромой судьбы» это лишь два небольших эпизода: описание пурги в самом начале романа и картина летнего утра, вызывающая у Сорокина «беспричинный восторг»: «...синее небо, и пустынное еще шоссе, и розовые стены домов напротив, и уже длинные синеватые тени тянутся через

связанными с визитом Демиурга, Сорокина же пугают вещи вполне обыденные: непримиримая борьба за дачи и привилегии среди членов Союза Писателей, наветы и доносы.

пустырь, и воробьи галдят в пышно-зеленых зарослях на пустыре» [ХС, с. 330]. Для Сорокина эти пейзажи – часть обыденной жизни, побуждающей к размышлениям и дарящей маленькие удовольствия.

Во внутренней же части романа к природным образам можно отнести лишь постоянно идущий дождь, от которого размываются дороги, на стенах домов подтеки и плесень. Дождь, по общему убеждению местных жителей, – дело рук мокрецов, и подобная обстановка нагнетает атмосферу уныния и безнадежности в рассказываемой истории.

В повести «Волны гасят ветер» природа участвует в создании мира произведения только однажды – в реконструкции событий в поселке Малая Пеша, куда Тойво Глумов отправляется расследовать очередное чрезвычайное происшествие: «Сверху поселок Малая Пеша выглядел так, как и должно было выглядеть этому поселку в четвертом часу утра. Сонно. Мирно. Пусто. Десяток разноцветных крыш полукругом, заросшая травой площадь, несколько стоящих вразброс глайдеров, желтый павильон у обрыва над рекой. Река казалась неподвижной, очень холодной и неприветливой, ключья белесого тумана висели над камышами на той стороне» [ВГВ, с. 575].

Здесь пейзаж опять же не самоценен, он воспринимается героем не как объект эстетического наслаждения или рефлексии, а как место преступления, которое он должен раскрыть, как объект анализа: «Да, следы здесь были. Следов было много: помятые и поломанные кусты, изуродованная клумба, а трава под перилами выглядела так, словно на ней кони валялись. Если здесь побывали животные, то животные неуклюжие, громоздкие, и к дому они не подкрадывались, а перли напролом. С площади, через кустарник наискосок и через раскрытые окна прямо в комнаты...» [ВГВ, с. 582].

Использование картин природы, создающих атмосферу действия, можно увидеть в романе «Отягощенных злом» в эпизоде посещения Г.А. Носовым и его учениками «стойбища Флоры» [ОЗ, с. 30]: «От скотомогильника по спидометру ровно три километра – и попадаешь в райский уголок. Это распадок между холмами, большие деревья, тень, прохлада, мягкая зеленая трава, кое-где выше

пояса. Ташлица делает здесь излучину и разливается, образуя заводь. Гладкая черная вода, листья кувшинок, заросли камыша, синие стрекозы. Парадиз. Потерянный и возвращенный рай» [ОЗ, с. 29-30].

Мытарин резко противопоставляет красоту природы и «павианий вольер» [ОЗ, с. 31], в который Флора превратила это место: повсюду вытоптанная желтая трава, мусор, кострища. Собственно, ради этого противопоставления и описывает повествователь столь подробно дорогу к флюверам, холмы, реку. Для Мытарина Флора – это человеческое дно, ниже которого опуститься нельзя: «Люмпены. Флора. Полное отсутствие видимых талантов, полное равнодушие ко всему. Лень. Безволие. Максимум социальной энтропии. Дно» [ОЗ, с. 13].

В описании «стойбища» и окружающей его природы опять же прослеживается аналитичность. В нем нет эмоций, оценок повествователя, только сухое перечисление увиденного: деревья, трава, заводь и так далее.

Минимальное использование пейзажа и изображения природных сил вполне объяснимо: основной темой, проблемой произведений Стругацких всегда был человек, личность, мотивация его поступков, его нравственный выбор, поэтому остальные элементы сводятся к минимуму, оставляя в центре внимания героев и персонажей.

§5 Предметные миры как конструктивные элементы художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

Еще одной важной составляющей ХМ является предметный мир, конструирующий «сцену» действия или, в терминах теории возможных миров литературы, «положения».

Странность, нелогичность событий, описываемых Манохиным в «Рукописи», подчеркивается именно с помощью изображения предметного мира, состоящего из вещей, на первый взгляд совершенно обыденных, но создающих либо странные сочетания, либо приобретающих пугающие свойства: «Приемная наша более всего напоминает мебельный склад... Есть в Приемной два кресла лоснящейся коричневой кожи, одно для посетителей, а другое – непонятно для кого, ибо из самой середины его сидения совершенно открыто и нагло торчит длинный стальной шип сантиметров двадцати, да такой острый, что озноб пробирает по коже за того беднягу, которому предназначено устроиться на нем... И великое множество телевизоров. Число их и модели все время кем-то меняются, но никогда их не бывает меньше четырех. Включать и выключать их я не умею, они включаются и выключаются сами собой. И сами собой они наводятся на резкость, и сами собой устанавливают контрастность, и сами выбирают себе программу...» [ОЗ, с. 27-28].

Только описание Приемной в квартире Демиурга занимает три страницы, и каждый предмет изображен настолько детально, что становится почти осязаем: «Что же касается третьего телефона, то это золотой предмет в стиле ретро, в сумраке он светится, и толку от него никакого, потому что стоит он на шкафу, перед которым расположено трюмо, перед которым, в свою очередь, друг на друге две полированные тумбочки для постельного белья. Иногда этот золоченый мегатерий звонит. Звон у него нежный, мелодичный, он радуется слух» [ОЗ, с. 28-29].

Другая функция предметного мира в «Рукописи» – характеристика персонажей через их отношение к вещам: претендующий на должность Антихриста Колпаков аскетичен, а радетель за судьбу Великороссии и последователь «святого Адольфа» Марек Парасюхин – любитель роскоши и излишеств.

Именно с изменением положения и предметного мира зачастую связано появление новых персонажей, при этом предметы четко очерчивают границы взаимодействующих времен и пространств. Так происходит, например, при

появлении в квартире Демиурга Мудджи ибн-Муррары, находящегося в то же самое время в Аравии VII века: «Двери на лестничную площадку не было. Зиял вместо нее огромный треугольный проем, и из этого проема высовывался на **линолеум нашей прихожей** *угол роскошного цветастого ковра* (совершенно так же, как давеча вместе с Бальдуrom Длинноносым ввалился в прихожую огромный сугроб ноздреватого оттепельного снега). *Абитуриент стоял на своем ковре*. То ли дальше не пускал его Агасфер Лукич, то ли сам он **боялся ступить на** гладкий блестящий зеленый **линолеум**» [ОЗ: 182–183] [выделено мной – И.Н.]

Детали в «Рукописи» Манохина изображают жизнь одновременно совершенно обыденную и фантастическую, абсурдную и страшную.

В «Дневнике» Мытарина предметы служат в основном для создания образа будущего, содержащего неизвестные читателю реалии: синхролайтинги, птеры – а рукопись Манохина Мытарин называет «дневником какого-то древлянина» [ОЗ, с. 14], что подчеркивает временную дистанцию между двумя частями романа. В то же время некоторые предметы читателю вполне знакомы: телефоны, телевизоры, автомобили, автобусы, мотоциклы и так далее. По замыслу авторов, действие происходит в начале XXI века, поэтому мир конструируется одновременно и как знакомый, и как фантастический, ведь за сорок лет прогресс должен был уйти далеко вперед, должны были появиться новые реалии, как вещественные, так и культурные.

Особый предметный мир имеет Флора, подчеркивая тем самым культурные различия между Ташлинском и фловерами. Во-первых, это предметы, составляющие необходимые атрибуты Флоры как молодежного движения: «"корневища", огромные пуховые лапти, выкрашенные в зеленое» [ОЗ, с. 32], комбинезоны, фляги с водой, многие слушают музыку из «чертовых музыкальных заглушек, ф у н к о в , из-за которых они выглядят такими сонными и как бы не от мира сего [р а з р я д к а авторская. – И.Н.]» [ОЗ, с. 33]. Еще одна черта фловеров – их отношение к вещам: «Никто не положит предмет на землю – обязательно уронит, вяло разжавши пальцы» [8. С. 32]. Этим выражается и безразличие к

материальному, предписываемое учением Флоры, и равнодушие к окружающему вообще, сосредоточенность на происходящем внутри себя.

Но Мытарин видит и другую сторону Флоры, более грязную и непривлекательную, из-за которой в городе и возникает такая ненависть: «Неописуемое количество мятых бумажек, оберток, рваных полиэтиленовых пакетов, окурков и пустых консервных банок и бутылок. Запахи. Мухи. Множество черных выгорелых пятен – кострища. Тошнит на это глядеть, честное слово.

Между кустами натянуты веревки. На веревках сушится тряпье: майки, юбки, пятнистые комбинезоны, подозрительные какие-то подштанники... На других веревках вялится рыба... Несколько костров дымится, булькают закопченные котелки над огнем. Сорок тысяч лет до новой эры. А в отдалении, сцепившись рогами, теснится целое стадо мотоциклов» [ОЗ, с. 30]. Предметный мир подчеркивает чуждость Флоры чистому и упорядоченному миру социалистического Ташлинска.

«Хромая судьба» насыщена деталями совершенно обыденной советской жизни. В качестве примера можно привести уже первую главу, где Сорокин думает «о том, что до войны не было бульдозеров, не было этих звероподобных, ярко раскрашенных снегоочистителей, снегоотбрасывателей, снегозагрэбателей, а были дворники в фартуках, с метлами, с квадратными фанерными лопатами. В валенках» [ОЗ, с. 193-194].

Описываемые в части «Феликс Сорокин» события происходят в Москве в январе 1982 года, на что указания содержатся уже в начале первой главы: «В середине января, примерно в два часа пополудни... Москву заметало» [ХС, с. 193], а письмо из Японии, которое получает герой, датировано 25 декабря 1981 года. Стоит отметить, что все письма, заметки в дневнике, черновики, даже воспоминания Сорокина снабжены датами и часто соотнесены с историческими событиями, в частности, история с Катей, первой любовью героя, заканчивается в «проклятое лето сорок первого», когда девушка гибнет при бомбежке. Соблюдается и топография реальной Москвы: например, авторы «поселяют»

Сорокина в квартиру Аркадия Натановича Стругацкого в доме 119 по проспекту Вернадского [Оффлайн «ХС»], ресторан «Жемчужница», где происходит встреча героя с «падшим ангелом», также реально существует под названием «Ракушка» и выглядит именно так, как описано в романе [Оффлайн «ХС»]. Словом, авторы настолько правдоподобно описывают в этой части романа московскую реальность начала 1980-х, что специально оговаривают: «Авторы считают своим долгом предупредить читателя, что ни один из персонажей этого романа не существует (и никогда не существовал) в действительности... Точно так же вымышлены все упомянутые в этом романе учреждения, организации и заведения» [ХС, с. 193].

Вещная сфера романа делит его ХМ на две области: бытовую и писательскую. Сорокин находит удовольствие в простых вещах, знакомых каждому: вкусной еде, свете во всем доме, хорошей книге, тепле, когда на улице метель и холод. Предметный мир этой области моделирует обычную одинокую жизнь немолодого уже человека, умеющего, тем не менее, в каждой мелочи находить радость и смысл жизни. «Хромая судьба» – «последовательное вменение смысла обыденным действиям, которые совершает стареющий человек. Герой (и нарратор) «Хромой судьбы» полностью включен во все микрособытия романа – он моет посуду, спускается в кондитерскую за коньяком и «Салютом», обедает картошкой с тушенкой, перебирает книги на полках, ужинает в ресторане Дома литераторов, переживая важность и ценность каждой минуты, не упуская ни одной детали, способной доставлять чувство беспричинного счастья» [Каспэ, 2007]. Как показывает И. Каспэ, использование деталей задает определенную жанровую модель и «модель чтения» [Каспэ, 2007], в соответствии с которой читатель и должен воспринимать описываемый мир.

Писательская область характеризуется совсем иными деталями: «вот это все и есть моя настоящая жизнь – исчерканные листочки, чертежи какие-то, на которых я изображал, кто где стоит и куда смотрит, обрывки фраз, заявки на сценарии, черновики писем в инстанции, детальнейше разработанные планы произведений, которые никогда не будут созданы, и однообразно-сухие: «Сделано 5 стр. Вечер. сдел. 3 стр.». А жены, дети, комиссии, семинары, командировки,

осетринка по-московски, друзья-трепачи и друзья-молчуны – все это сон, фата-моргана, мираж в сухой пустыне, то ли было это у меня, то ли нет» [ХС, с. 206]. Важнейшим маркером Сорокина-писателя являются созданные им тексты, сосредоточенные в основном в главе первой¹.

Разбираемые Сорокиным черновики и наброски становятся вехами его творческого пути, как книги и собранные им библиотеки – вехами пути жизненного: Великая Отечественная война («И совершенно не помню, как книга ухитрилась уцелеть, когда дом наш в Ленинграде разбомбило и первая библиотека погибла вся» [ХС, с. 195]); служба военного переводчика («Я собрал ее в Канске, где два года преподавал на курсах. По обстоятельствам выезд мой из Канска был стремительным и управлялся свыше – решительно и непреклонно. Упаковать книги мы с Кларой тогда успели, и даже успели их отправить малой скоростью в Иркутск, но мы-то с Кларой в Иркутске пробыли всего два дня, а через неделю были уже в Корсакове, а еще через неделю уже плыли на тральщике в Петропавловск, так что вторая библиотека моя так меня и не нашла» [ХС, с. 195-196]); увольнение из армии, резкая смена устоявшейся уже жизни («Третью библиотеку я отдал Паранайскому дому культуры, когда в пятьдесят шестом году возвращался с Камчатки на материк. И как это я тогда решился подать рапорт об увольнении? Ведь я был никто тогда, ничего решительно не умел, ничему не был обучен для гражданской жизни, с капризной женой и золотушной Катькой на шее...» [ХС, с. 196-197]); развод с женой: («А четвертая библиотека осталась у Клары. И господь с ними обеими» [ХС, с. 198]).

Пятая же библиотека и составляет теперь его судьбу, где уцелевшие книги становятся напоминанием о прошлом и поводом для появления в ХМ эпизодических и «внесценических» персонажей, как, например, отец Сорокина, бывшая жена Клара, дочь Катька.

И, в отличие от тех же Клары и отца, книги Сорокин описывает подробно и относится к ним с нежностью, как к живым людям: «...четыре томика "Тарзана" на английском, которые я купил во время отпуска в букинистическом, что на

¹ См. схему структуры вложенных текстов романа «Хромая судьба» (Иллюстрация 8, С. 214)

Литейном в Ленинграде; "Машина времени" и сборник рассказов Уэллса из приложения ко "Всемирному Следопыту" с иллюстрациями Фитингофа; переплетенный комплект "Вокруг Света" за 1927 год» [ХС, с. 196]; «Михаил Булгаков. Я некоторое время рассматривал коричневый корешок, уже помятый, уже облупившийся местами, а внизу вон какая-то заусеница образовалась... Нет, хватит, впредь я эту книжку никому больше не дам. Неряхи чертовы» [ХС, с. 429]. «Творческая» предметная сфера моделирует мир героя как мир литературы.

Предметный мир произведения обычно рассматривается как способ создания и характеристики пространства, однако в романе Стругацких предметы связаны с категориями времени. Так, Сорокин благодаря им вспоминает свое прошлое, когда герой перебирает черновики и наброски произведений, очерчивая тем самым свой творческий путь, и вспоминает собранные когда-то библиотеки, и читатель узнает основные вехи биографии Сорокина. Предметный мир романа подчеркнуто реалистичен, за исключением прибора «Изпитал», который в некоторой степени и становится «источником» фантастического начала произведения.

Моделирование сферы творчества посредством литературных текстов и книг характерно и для части «Хромой судьбы», посвященной истории Банева. С одной стороны, это тексты, созданные самим героем¹ и характеризующие его как писателя. С другой стороны, книга становится маркером «своего»: именно благодаря отношению к книгам Баневу близки Ирма², Бол-Кунац и другие гимназисты, и даже мокрецы³.

Еще одна категория вещей маркирует происходящие между персонажами конфликты. Это, например, транспарант в комнате Ирмы: «На стене красовался транспарант с надписью большими красивыми буквами: «Прошу никогда не закрывать окно». Транспарант был мятый, с надрывами и темными пятнами, словно его неоднократно срывали и топтали ногами» [ХС, с. 218]. Это и кастет,

¹ См. схему вложенных текстов романа «Хромая судьба» (Иллюстрация 8, С. 214)

² «...что я ей сумею сказать? Читай, больше читай, каждый день читай, ничем тебе больше не нужно заниматься, только читай. Она это и без меня знает, а больше мне сказать ей нечего» [ХС, с. 217]. «И ни черта мы тогда не читали, а вот у Ирмы полная комната книг» [ХС, с. 219].

³ Голем говорит о мокреце: «Не давали ему читать, и он умер от голода» [ХС, с. 391].

которым Павор бил Банева по затылку, ставший впоследствии уликой, разоблачившей «санинспектора». Это и разбитая раковина, в которой Банев «умывал» полицмейстера, своеобразное напоминание о конфликте Банева с властями города.

Некоторые предметы становятся маркерами персонажей, например, для сотрудников различных спецслужб это длинные плащи, для солдат, охраняющих «спецзону», то есть лепрозорий, – каски и автоматы, для легионеров – эмблемы и значки: «каждый заляпан эмблемами Легиона – эмблема на пряжке, эмблема на левом рукаве, эмблема на груди, эмблема на дубинке, эмблема на каске, эмблема на морде, пробу ставить некуда, на спортивной мускулистой морде с волчьими глазами... и значки, созвездия значков, значок Отличного Стрелка, и Отличного Парашютиста, и Отличного Подводника, и еще значки с портретом господина президента, и его зятя, основателя Легиона, и его сына, обер-шефа Легиона...» [ХС, с. 442]. Обладатели подобных маркеров воспринимаются Баневым как люди, имеющие власть, а следовательно, ему глубоко неприятные.

Состоящая из «документов» повесть «Волны гасят ветер» вследствие избранных авторами формы организации повествования и сюжетной схемы детектива демонстрирует особое внимание к таким подробностям, как имена, даты, географические и астрономические названия и т.д. Например: «Чжан Мартин. По контрольному адресу отсутствует. Новый адрес в БВИ: база "Матрикс" (Вторая, ЕН 7113). Командирован на "Матрикс" в январе 93 года Институтом биоконфигураций (Лондон) в качестве интерпретатора. В настоящее время (с декабря 98-го) пребывает в длительном отпуске, местопребывание неизвестно. Проверка по космодромной сети, по околоземному нуль-Т и по системам предприятий ПО: с декабря 98-го года – ничего» [ВГВ, с. 648].

ХМ «Волн» наполнен фантастическими предметами: кабины нуль-транспортировки, глайдеры, БВИ, разнообразная космическая техника. При этом реалии только называются, но не описываются, таким образом внимание читателя не фокусируется на собственно технической стороне описываемого мира, а воспринимает ее как фон разворачивающихся взаимодействий персонажей.

Если природные образы в ХМ произведений Стругацких рассматриваемого периода сведены к минимуму и выполняют только функцию создания антуража, то предметный мир чрезвычайно насыщен и выполняет несколько функций. Во-первых, обилие подробностей включает воспринимающее сознание читателя в реальность ХМ, создает эффект «узнавания», что особенно важно для фантастического произведения, когда читатель может лишь частично опираться на свое знание и представление об окружающей его действительности и ориентироваться лишь по намекам на некоторые реальные события и обстоятельства. Во-вторых, для творчества Стругацких характерно смешение различных жанровых схем (детективный роман, притча, анекдот, философский роман и других), а использование различных элементов предметного мира ориентирует читателя на определенную жанровую модель чтения.

Итак, в аспекте отбора конструктивных элементов ХМ произведения специфика 1980-х годов по сравнению с предшествующими периодами заключаются в следующем. Прежде всего, изменения касаются категорий личности и действия. Герой по-прежнему обладает минимальным знанием о мире, но теперь он более склонен не к физическому действию, а к рефлексии, что задает два сюжета: событийный и рефлексивный. При этом главные герои различаются по типу физического действия: Банев и Глузов занимают активную позицию, Сорокин, Каммерер, Мытарин и Манохин – скорее свидетели чужих действий.

В остальном Стругацкие в рассматриваемый период следуют установившимся с 1960-х годов принципам: природный компонент так же используется минимально, а предметные миры обладают высокой плотностью и выполняют несколько функций, указанных ранее.

Глава 4.

Взаимодействие и структуры модальных областей в произведениях А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов

§1. Модальные области романа «Хромая судьба»: принцип двойничества

Сферы общения главных героев произведений задаются субъективными модальными операторами. В данной главе работы мы проанализируем ХМ произведения в творчестве братьев Стругацких в этом аспекте и определим принципы, организующие модальные области персонажей и их объединение в единый целостный мир, задаваемый кодексными модальностями.

Во внешней части романа «Хромая судьба», повествующей о событиях, разворачивающихся вокруг Феликса Сорокина, можно выделить две основные персонажные сферы, соотносимые с различными социальными ролями самого Сорокина: писательскую и бытовую, организуемые взаимодействием Сорокина с различными персонажами. Писательская область представлена взаимодействием с коллегами-писателями, критиками, работниками Союза писателей. Эта сфера неоднородна, она разделяется на собственно творческую и литературно-бытовую.

Творческая сфера представлена через взаимодействие с другими писателями, которые разделяются на две группы субъективной аксиологической модальностью. Первая – группа истинных творцов, кто еще способен, несмотря на запреты, действительно творить, а не халтурить, тех, кто близок Сорокину: Валя Демченко, Леня Шибзд, Жора Наумов. О Лене Баринове по прозвищу Шибзд Сорокин говорит: «литературный вкус у него великолепный, слабости любого художественного текста он вылавливает мгновенно, способность к литературному анализу у него прямо-таки редкостная, я таких критиков и среди наших

профессионалов не знаю. И вот этот талант к анализу роковым образом оборачивается его неспособностью к синтезу...

Но есть, есть между нами некое сродство! Я уверен, что прочитай я ему из своей Синей Папки, он понял бы меня так, как, может быть, никто другой на свете не понял бы и не принял бы» [ХС, с. 332].

Вторая группа писателей – «ремесленники», зачастую не обладающие ни талантом, ни желанием творить, но падкие на неплохие гонорары, профсоюзные дачи, квартиры и поездки в дома отдыха. К этой группе можно отнести Костю Кудинова, Ойло Союзное и других.

Члены Союза Писателей по большей части воспринимаются Сорокиным как абсолютно бездарные, бессовестные, занятые только накоплением материального: «Они ходили среди нас с руками по локоть в крови, с памятью, гноящейся невообразимыми подробностями, с придушенной или даже насмерть задавленной совестью, – наследники вымороченных квартир, вымороченных рукописей, вымороченных постов» [ХС, с. 408]. Реализуемая в данном случае ценностная установка – яростное отрицание способа существования людей, организаций, противостоящих не только свободному творчеству, но и всякой этике, игнорирующих законы морали, имеющих целью только собственное обогащение. «Этот мерзкий старик, что сидел через два стула от меня, мог сделать со мной все. Написать. Намекнуть. Выразить недоумение. Или уверенность. Эта тварь представлялась мне рудиментом совсем другой эпохи. Или совсем других условий существования. Ты перешел улицу на красный свет – и тварь откусывает тебе ноги. Ты вставил в рукопись неуместное слово – и тварь откусывает тебе руки. Ты выиграл по облигации – и тварь откусывает тебе голову» [ХС, с. 409].

Резкое разделение аксиологических областей Сорокин проводит в своих размышлениях о гонорарной политике, обозначая творчество как самоценное: «Вот это Ойло Союзное орет все время, что, дескать, если бы ему платили, как Алексею, он бы писал, как Лев. Врет он, халтурщик. Ему сколько ни плати, все равно будет писать дерьмо... А вот Вале Демченко плати двести, плати сто, все равно он будет писать хорошо, не станет он писать хуже оттого, что ему платят

хуже, хотя никакие площади под его критический урбанизм не занаряжены, а рецензенты кидаются на него как собаки...» [ХС, с. 274].

Сорокин включается в обе группы. С одной стороны, он – «писатель военно-патриотической темы» [ХС, с. 503], хотя сомневается в своем праве говорить о войне. Собственное творчество у него вызывает порой отвращение, но он продолжает писать, получать гонорары и проводить вечера в ресторане Союза писателей в компании приятелей и знакомых: «И дурак я, что этим занимаюсь, давно уже знаю, что заниматься этим мне не следует, но видно, как был я изначально торговцем псиной, так им и остался, и никогда теперь уже не стану никем другим, напиши я еще хоть сто «Современных сказок», потому что откуда мне знать: может быть, и Синяя Папка, тихая моя гордость, непонятная надежда моя, – тоже никакая не баранина, а та же псина, только с другой живодерни...» [ХС, с. 327]. Сорокин выражает свое отвращение к работе, поскольку она не является отражением и воплощением его истинного таланта.

С другой стороны, Сорокин создает произведения совершенно другого типа, тот способ письма, который в актуальной социокультурной ситуации (советский строй) только и позволяет уходить от письма «разрешенного» или «терпимого» идеологическими инстанциями в область творческой фантазии, независимости суждений, обсуждения самых животрепещущих и фундаментальных вопросов – пусть в формах фантастических, не прямо изобразительных, но честных. Сам Сорокин разделяет две свои ипостаси, когда стремится закончить «день по-особенному – наедине с самим собой, но не с тем, кого знают по комиссиям, семинарам, редакциям и клубному ресторану, а с тем, кого не знают нигде» [ХС, с. 212].

Сфера литературного быта является переходной между собственно бытовой и собственно творческой. В нее включаются такие персонажи, как Федор Михеич и собирательные образы «манипулы критиков и литературоведов» и секретариата. Литературный быт воспринимается Сорокиным двояко: с одной стороны, это общение в ресторане с друзьями-писателями (Валя Демченко, Леня Баринов по прозвищу Шибзд), которые близки Сорокину по духу, поездки для встреч с

читателями, доставляющие Сорокину удовольствие, с другой – тягостная необходимость участия в «общественной» жизни: комиссиях, собраниях и прочих бессмысленных «говорильнях».

Бытовой компонент в «Хромой судьбе» обычно задан предметной детализацией, поскольку герой сам утверждает, что любит быть один. Тем не менее, бытовая сфера также не лишена персонажей.

Во-первых, это семья героя: отец, бывшая жена Клара, внуки (эти персонажи только упоминаются), дочь Катька. Здесь Сорокин постоянно чувствует себя виноватым: в том, что бросил жену, в том, что дочь унаследовала его «хромую» нелепую судьбу и т.д.

Во-вторых, это сфера, представляющая Сорокина как любовника, в которую включены два персонажа: Катя, его юношеская любовь, единственная любимая женщина, и Рита, как он сам считает, последняя женщина в его жизни. Здесь герой лишен чувства вины перед кем-либо, воспринимает отношения с этими женщинами как радость, хотя горечь от потери Кати еще свежа, несмотря на время.

Рассказ-воспоминание о Кате моделирует отдельную модальную область, отличающуюся в том числе своими пространственно-временными характеристиками. Сорокин нынешний и тот Сорокин, который проживал эти события в довоенное время, настолько различны, что повествователь отстраняется от описываемого и повествует от третьего лица: «Ф. Сорокину исполнилось тогда пятнадцать, он перешел в девятый класс и был пареньком рослым и красивым, хотя уши у него были изрядно оттопырены. На уроках физкультуры он стоял в шеренге третьим после Володи Правдюка (убит в сорок третьем) и Володи Цингера (ныне большой чин в авиационной промышленности). Катя, когда он познакомился с нею, была одного с ним роста, а когда разлучила их разлучительница всех союзов, Катя была уже на полголовы ниже его» [ХС, с. 484].

Следующая сфера организуется персонажами, участвующими в развертывании фантастического сюжета романа. Это истории с «мафусаллином»;

с падшим ангелом и партитурой Труб Страшного суда; с человеком в клетчатом пальто-перевертыше; со странным письмом и звонками людей, принимающих Сорокина за героя его «Современных сказок», а также сюжетная линия, связанная с «Испиталом» и Михаилом Афанасьевичем. Соответственно этим историям выделяем фантастическую сферу следующих персонажей: Костя Кудинов, Мартинсон, падший ангел, человек в клетчатом пальто, автор странного письма и, наконец, Михаил Афанасьевич.

Эти персонажи образуют особую модальную область, т.к. они взаимодействуют с Сорокиным в ситуациях, допускающих как фантастическую, так и реалистическую трактовки¹: например, история с «мафусаллином» и Мартинсоном героем воспринимается как реалистическая, он верит, что все дело в том, что институт секретный, и знать о нем не положено.

Но уже после встречи с падшим ангелом и человеком в клетчатом пальто-перевертыше, который следит за Сорокиным, герой начинает понимать, что все события разворачиваются в соответствии с его произведениями: «глупейшая история с этим... как его там... с эликсиром этим чертовым, который я же сам и выдумал себе на голову...» [ХС, с. 492].

Указанная модальная область алетически иная, в ней действует обратное отношение текста и реальности: «Сначала написал, а потом все это и произошло». Подобное алетическое разграничение позволяет говорить о двух взаимодействующих модальных областях внешней части «Хромой судьбы»: естественной, законы которой полностью совпадают с законами объективной реальности, и сверхъестественной, для которой и характерно указанное отличие в отношении «текст-реальность»². Сорокин оказывается героем, способным перемещаться из одной области в другую.

¹ Об этом мы поговорим подробнее в главе 5 исследования.

² Совмещение в одном художественном мире двух модально противопоставленных (в основном по алетическому признаку) модальных областей обозначается Л. Долежелом как мифологический мир. Долежел указывает на то, что возрождение структуры мифологического мира происходило в эпоху модернизма [Dolezel, 1998, p. 128].

Подобная структура организует мир и внутренней части романа¹. В нем также можно выделить сферу творческую, организуемую такими персонажами, как сам Банев, упоминаемый им коллега Роц-Тусов и другие «собратья-писатели», спившийся и продавшийся властям художник Рем Квадрига, и, в некоторой степени, мокрец, а ранее – известный философ Зурзмансор. И так же авторы вновь ставят вопрос о продажности искусства и творчестве в условиях тоталитарного общества. Например, Квадрига жалуется своему однокашнику Баневу: «Я абсолютно никому не нужен... Я даже писем никогда не получаю, потому что старые друзья сидят без права переписки, а новые неграмотны... Они ни черта во мне не понимают, – сказал он жалобно. – Никто. Только ты меня немножко понимаешь... Только ты очень грубый, Банев, и всегда меня ранил. Я весь израненный... Они теперь боятся меня ругать, они теперь только хвалят. Как похвалит какая-нибудь сволочь – рана... Вы все думаете, что я продаюсь... Ну, правильно, было! Но я больше не пишу президентов...» [ХС, с. 292-293]. У мокреца Банев интересуется: «Слушайте, Зурзмансор, а вам приходилось когда-нибудь продавать душу и перо?» [ХС, с. 454].

Основное же разграничение областей ХМ происходит под действием аксиологической модальности. Юл Голем в разговоре с Баневым описывает этот принцип: «...все люди делятся на три большие группы. Вернее, на две большие и одну маленькую... Есть люди, которые не могут жить без прошлого, они целиком в прошлом, более или менее отдаленном. Они живут традициями, обычаями, заветами, они черпают в прошлом радость и пример. Скажем, господин президент... Потом, есть люди, которые живут настоящим и знать не желают будущего и прошлого. Вот вы, например. Все представления о прошлом вам испортил господин президент, в какое бы прошлое вы ни заглянули, везде вам видится все тот же господин президент. Что же до будущего, то вы не имеете о нем ни малейшего представления и, по-моему, боитесь иметь... И, наконец, есть люди, которые живут будущим... От прошлого они совершенно справедливо не

¹ См. схему модальных областей внутренней части романа «Хромая судьба» (Иллюстрация 2, С. 207)

ждут ничего хорошего, а настоящее для них – это только материал для построения будущего, сырье...» [ХС, с. 387-388]

В соответствии с этим выделяются три группы персонажей. Во-первых, это поборники традиций, прежде всего, люди, облеченные властью, потому что славное прошлое и сложившиеся традиции позволяют им жить в свое удовольствие, устраивая в санатории безобразные попойки и оргии. К этой группе отнесем депутата Росшепера Нанта, полицмейстера, бургомистра, директора гимназии, племянника полицмейстера Фламина Ювенту, легионеров, господина Президента и его референта по идеологии, запрещавшего Баневу «бренчать». Сюда же отнесем родителей местных «вундеркиндов», таких, как Лола, Тэдди, швейцар гостиницы, толпа у лепрозория, которые слепо следуют сложившимся традициям воспитания.

Им противопоставляются люди, живущие будущим: сами мокрецы, их помощники (доктор лепрозория Юл Голем, любовница Банева Диана) и дети (Ирма, Бол-Кунац и другие гимназисты), помогающие мокрецам строить новый мир. Эти две группы сталкиваются, образуя основной конфликт произведения – конфликт между прошлым и будущим.

Банев же свою позицию определить не может, усвоенный им жизненный опыт приводит к тому, что герой Стругацких просто не знает, как должно быть, даже опираясь на те ценностно-идеологические установки, которые у него есть. Да и Голем относит его именно к той группе людей, которые живут настоящим.

«Все-таки: за или против?» – решает Банев вопрос о своем отношении к «мокрецам». – «Конечно, против, потому что не терплю пренебрежения, ненавижу всяческую элиту, ненавижу всяческую нетерпимость и не люблю, ох как не люблю, когда меня бьют по морде и прогоняют вон... И я – за, потому что люблю людей умных, талантливых, и ненавижу дураков, ненавижу тупиц, ненавижу золотые рубашки, фашистов ненавижу. И ясно, конечно, что так я ничего не определяю, я слишком мало знаю о них, а из того, что знаю, из того, что видел сам, в глаза бросается скорее плохое – жестокость, презрительность, нечеловечность, физическое уродство, наконец...» [ХС, с. 448].

И в попытках определить, чью же сторону он принимает, Банев руководствуется не собственными ценностными установками, а своими эмоциональными предпочтениями: «И вот что получается: за них – Диана, которую я люблю, и Голем, которого я люблю, и Ирма, которую я люблю, и Бол-Кунац, и прыщавый нигилист... а кто против? Бургомистр против, старая сволочь, фашист и демагог, и полицмейстер, продажная шкура, и Росшепер Нант, и дура Лола, и шайка золотых рубашек, и Павор... Правда, с другой стороны – за них долговязый профессионал, а также некий генерал Пферд (не терплю генералов), а против – Тэдди и, наверное, еще много таких, как Тэдди...» [ХС, с. 448]

Банев не терпит не только генералов, но и вообще представителей власти. И самый смелый свой поступок, в результате которого он и оказывается «в ссылке» в родном городе, Банев совершает, противопоставляя себя власти господина Президента: «Господин президент изволили взвинтить себя до последней степени, из клыкастой пасти летели брызги, и я достал платок и демонстративно вытер себе щеку, и это был, наверное, самый смелый поступок в моей жизни, если не считать того случая, когда я дрался с тремя танками сразу. Но как я дрался с танками – я не помню, знаю только по рассказам очевидцев, а вот платочек я вынул сознательно и соображал, на что иду...» [ХС, с. 228].

Причины такого противопоставления и антипатии можно понять из отношений Банева и Павора, контрразведчика. Павор Сумман сначала предстает в качестве санинспектора, которого не пускают в лепрозорий. В этой роли он даже позволяет себе высказать крамольные мысли в адрес Господина Президента. Но когда шпионские неудачи и коньяк «развязали язык» Павору, и он заявил, что 95% человеческой массы должно уничтожить ради спасения 5% критически мыслящих личностей, Банев открыто бросает ему в лицо: «Мельчите, Павор! И ведь всегда так с вами, со сверхчеловеками. Собираетесь перепахать мир, меньше чем на три миллиарда трупов не согласны, а тем временем то беспокоитесь о чинах, то от триппера лечитесь, то за малую корысть помогаете сомнительным людям обделывать темные делишки» [ХС, с. 383-384]. И если до разоблачения Павора Банев испытывал к нему симпатию, несмотря на намеки Голема и

Квадриги, то после этого разговора Банев, испытывая к себе отвращение, раскрывает помощникам генерала Пферда истинное лицо Павора.

Бургомистр пытается купить Банева, и тот, понимая, что сила на стороне властей, вынужден притворяться: «Я обдумаю ваше предложение, – сказал он, улыбаясь. – Замысел представляется мне достаточно интересным, но осуществление потребует некоторого напряжения совести... – он *безобразно, похабно* подмигнул бургомистру.

Бургомистр гоготнул... Они расстались почти приятелями. Писатель Банев был зачислен в состав городской элиты, и, чтобы привести в порядок потрясенные такой честью нервы, ему пришлось вылакать фужер коньяку» [ХС, с. 363] [*курсив наш.* – И.Н.].

Бургомистр в своей уверенности в возможности купить писателя исходит из его привычек к разгульному образу жизни, во многом совпадающими с привычками «городской элиты». Но если у элиты эти привычки появляются от полного отсутствия совести и желания воспользоваться всем, что доступно, то Банев пьет и дебоширит из внутреннего протеста, от чувства безысходности. Он на собственном опыте убедился, что в мире, где господствует идол «господина Президента» и «его детей», «матери-родины», «явных и тайных врагов отечества», «преданности» и «бдительности», где не должно «бренчать» о «не наших ценностях», единственное спасение порядочного человека – это «внутренняя эмиграция» из жизни поступка в жизнь сознания, из творчества в молчание, из нравственной рефлексии в ее пьяное отключение.

Свое отношение к родителям гимназистов Банев определить также не в состоянии: «... но все-таки это были отцы и матери, все-таки они любили своих детенышей, били их, но готовы были отдать за них жизни, развращали их своим примером, но ведь не специально же, а по невежеству... матери рожали их в муках, а отцы кормили их и одевали, и они ведь гордились своими детьми и хвастались друг перед другом, проклинали их зачастую, но не представляли себе жизни без них» [ХС, с. 446].

Окружение же мокрецов, т.е. дети-гимназисты и Голем с Дианой, представляют ту персонажную сферу, которая близка Баневу по убеждениям. Они также не любят насилие и грязь, тупость и подлость, которые так раздражают Банева в его мире. «И, уж во всяком случае, ни Бол-Кунац, ни Ирма, ни прыщавый нигилист-обличитель никогда не наденут золотых рубашек, а разве это мало? Да черт возьми – мне от людей больше ничего и не надо!..» [ХС, с. 447-448].

Как и внешняя, вставная часть романа выстраивается по модели мифологического мира, совмещающего в себе естественную и сверхъестественную области. «Две объединенные области мифологического мира не только явно различаются алетически, но и четко разграничены. Обитатели сверхъестественной сферы имеют доступ в естественную область, но для людей сверхъестественная сфера, как правило, находится все доступа» [Doležel, 1998, p. 129].

В соответствии с этим, персонажи могут быть разделены также по своему «месту обитания». Мокрецы и дети, имеющие исключительный доступ в лепрозорий, представляют сверхъестественную область, чьи законы и желания его обитателей определяют ход событий области естественной, к которой принадлежат другие персонажи. Колючая проволока вокруг лепрозория и солдаты с автоматами на стенах становятся символами непреодолимой границы между мирами.

«Будучи физически недоступной, сфера сверхъестественного недоступна человеческому пониманию; она представляется как таинственная, скрытая, трансцендентная «черная дыра». Сознание обитателей естественной области неудержимо притягивается к этой тайне; их жажда знания питается любыми сведениями, даже самыми сомнительными, предлагаемыми самозванными информаторами. Поскольку эти сведения не поддаются независимой проверке, им доверяют только благодаря особой авторитетности или исключительному статусу информатора (пророк, боговдохновенный книжник и т.д.). Эти сообщения часто

противоречивы, но страстно передаются далее. Миф усиливает себя, заново утверждая свою структуру нарративной передачей» [Doležel, 1998, p. 129].

Голем является информатором, сообщающим герою сведения об области сверхъестественного. Да и сам Банев сравнивает его с пророком: «Если бы не эти сизые мешки под глазами, если бы не вислое студенистое брюхо, если бы этот великолепный семитский нос не был так похож на топографическую карту... Хотя, ежели подумать, все пророки были пьяницами, потому что уж очень это тоскливо: ты все знаешь, а тебе никто не верит» [ХС, с. 231-232].

Сам же города, в котором идут дожди, представляет скорее область гибридную, существующего частично по законам объективной реальности, частично по законам сверхъестественного.

Мир внутренней части романа не статичен, он развивается вместе с повествованием. Так, мы уже говорили о том, что воспоминания Банева конструируют естественную область столицы. В главе «Exodus» развернуто описание смены основных свойств описываемой в предыдущих главах реальности: мокрецы, жертвуя собой, «стирают» старый мир, оставляя после себя новый, где не идет дождь, где Ирма и Бол-Кунац внезапно и сразу повзрослели, который покинули все обитатели, кроме детей. Таким образом, развертывание повествования конструирует три алетически различные области.

Структура «роман в романе» позволяет устанавливать в системе персонажей произведения функциональные пары. Прежде всего, конечно, это явные параллели между главными героями, отмеченные еще Войцехом Кайтохом: «Например, у Сорокина есть тридцатилетняя дочь, а у Банева – десятилетняя [на самом деле Ирме 12 лет. – И.Н.], и сам он лет на двадцать моложе Сорокина. Далее: он практически несокрушим физически, ведет бурный роман, работает совершенно спонтанно и «до последнего вздоха», в то время как Сорокин уже серьезно болен, работает по 2-3 часа, а его роман, скорее всего, является последней любовью пожилого мужчины. Банева все знают, а его «переход к активности» означает вмешательство в борьбу спецслужб, в дела первостепенной

важности для страны, – о Сорокине мало кто знает, а участвовать он может, самое большее, в идиотских спорах о плагиате» [Кайтох, 2003, с. 638].

Виктор Банев является смещенным отражением Феликса Сорокина, невоплощенным и желанным представлением его о своей «выпрямленной» судьбе. Существуют и точки соприкосновения: оба героя – писатели, и писать они, в сущности, не любят, ибо не находят в осуществляемых формах выражения заветных убеждений и устремлений. Обоим (хотя и в разных формах) мешает в этом существующий политический режим. Оба героя живут в тоталитарном обществе: один – в СССР, другой – в стране, где правит господин Президент, господствует «национальное самосознание» и преследуется «бренчание». Сорокин и Банев оказываются в центре некоторых странных событий, но если Виктор получает хоть какие-то объяснения происходящему, то Сорокин так и остается в неведении.

Можно сопоставить и таких персонажей, как Ирма и Катька – дочери главных героев, соотносимые так же, как и их отцы. Следующая пара – Рита и Диана, причем если Диана – действующее лицо, то Риту можно обозначить только как «внесценический» персонаж. Рема Квадригу можно рассматривать через сопоставление двух персонажей внешней части: Лени Шибзда и Ойла Союзного. Квадрига, как и Ойло Союзное, иногда играет роль шута, комического персонажа, навязчивостью же своей он напоминает Леню Шибзда.

Наиболее сложным оказывается поиск пары в системе персонажей для Михаила Афанасьевича. Правомерно сопоставление Михаила Афанасьевича и Голема: обоим присущи функции «пророка», они обладают большим знанием, чем главные герои, они подсказывают героям возможные поступки и объяснения. Еще одним вариантом пары Михаилу Афанасьевичу оказывается бывший знаменитый философ, а ныне «мокрец» Зурзмандор. И тот и другой говорят с главными героями (Сорокиным и Баневым, соответственно) об их писательском труде, высказывая соотносимые позиции.

Вот что говорит Михаил Афанасьевич: «Поймите, Феликс Александрович, нет мне никакого дела ни до ваших внутренних борений, ни до вашего душевного

смятения, ни до вашего, простите меня, самолюбования. Единственное, что меня интересует, – это ваша Синяя Папка, чтобы роман ваш был написан и закончен. А как вы это сделаете, какой ценой – я не литературовед и не биограф ваш, это, право же, мне не интересно» [ХС, с. 502-503].

Михаилу Афанасьевичу интересно только творческое самоосуществление Сорокина, его Синяя папка. Сорокин как человек его не интересует. Ценность писателя, по его мнению, – в его даре, а не в его житейской личности и судьбе. Зурзматор в разговоре с Баневым о статье против «мокрецов», которую заказал бургомистр и которую герою придется написать несмотря ни на что, говорит почти то же самое: «Видите ли, – сказал Зурзматор, – статья, которую ждет господин бургомистр, у вас все равно не получится... Существуют люди, которые автоматически, независимо от своих желаний трансформируют по-своему любое задание, которое им дается. Вы относитесь к таким людям... О человеческой личности очень мало известно, если не считать той ее составляющей, которая представляет собой набор рефлексов. Правда, массовая личность почти ничего больше в себе и не содержит. Поэтому особенно ценны так называемые творческие личности, перерабатывающие информацию о действительности индивидуально...» [ХС, с. 450-451].

Зурзматор – некогда знаменитый философ, сейчас ученый-мыслитель. Творческая личность его интересует: «Господин президент воображает, что купил живописца Р. Квадригу. Это ошибка. Он купил халтурщика Р. Квадригу, а живописец протек у него между пальцами и умер. А мы не хотим, чтобы писатель Банев протек между чьими-то пальцами, пусть даже нашими, и умер. Нам нужны художники, а не пропагандисты» [ХС, с. 454-455].

Но человеческая личность не интересует и его. Главное в Сорокине и Баневе – их способность творить. Михаил Афанасьевич и Зурзматор указывают путь к разрешению главных вопросов, которые мучают героев. В случае с Сорокиным Михаил Афанасьевич цитирует отрывок из еще не написанной последней главы Синей папки, после чего тот понимает, как должно закончиться произведение всей его жизни и становится «возмутительно, непристойно и

неумело счастлив» [ХС, с. 504]. Банев, мучающийся вопросом о том, на чьей же он стороне, получает ответ, который и без того он практически осуществляет – «оставаться всегда на своей стороне» [ХС, с. 454].

Таким образом, мы видим, что системы персонажей двух романских линий в значительной степени соотносимы друг с другом, следовательно, можно сделать вывод о том, что «Хромая судьба» – сдвоенный вариант «романа о писателе», «стереоскопически» решающий одну задачу – показ творческой личности во всех ее аспектах – от бытового до сакрально-мистического.

ХМ «Хромой судьбы» организуется различными субъективными модальностями: для «внешней» части разделение обусловлено сменой аксиологической модальности, для «внутренней» – эпистемической и аксиологической. Кодексные модальности задают «реальные» и «воспоминаемые» области, выделяемые в зависимости от их способа репрезентации в сознании героев-повествователей. Реальные области при этом выстраиваются по принципу «современного мифа», имеющего в своей структуре области как естественного, соответствующего законам эмпирической реальности, так и сверхъестественного, содержащего «фантастический элемент», считающийся структурообразующим фактором фантастической литературы. При этом основное действие разворачивается в так называемом гибридном мире, соединяющем в себе свойства как естественного, так и сверхъестественного миров.

§2. «Волны гасят ветер»: иерархия эпистемических модальных областей

ХМ повести «Волны гасят ветер» организуется посредством документов, передающих повествование различным персонажам. Используется такой прием не

только и не столько для того, чтобы придать рассказу Каммерера статус хронологического фактографического описания реально происходивших событий, как того требует заявленный Каммерером в начале повествования жанр «мемуара». Каждый из авторов этих документов (в соответствии с жанровой конвенцией) описывает тот фрагмент художественной реальности, который входит в его кругозор, руководствуясь собственными этическими, эстетическими, ценностными и т.д. установками, психологическими и социальными особенностями. Тем самым, ХМ повести конструируется целой иерархией субъективных модальных областей персонажей. Серии документов разного типа группируются вокруг лиц, позиционированных авторами в качестве суммарных субъектов речи.

Объединение субъективных модальных областей по общности взглядов, социального положения и т.д., то есть по доминирующей модальности или знаку модальности, создает модальные области произведения более высокого уровня обобщения.

В создаваемом документами ХМ можно выделить четыре подобных области на основе эпистемологических различий¹. Во-первых, это область, заданная через Каммерера и Глумова, в которой не вызывает сомнения, что таинственные Странники и в самом деле существуют и действуют на Земле.

Во-вторых, это область обычных жителей Земли, людей, которые уверены, что Странников не существует, а если и существуют, то бояться их не нужно. Их позицию отражает, например, мнение Аси Глумовой, жены главного героя.

В-третьих, это область самих люденов, псевдо-Странников. Их «голосом» в повести становится Логовенко, объясняющий в одной из «фонограмм» отличие люденов от людей: «Сейчас, когда я сижу здесь и разговариваю с вами, я отличаюсь от вас только сознанием, что я не такой, как вы. Это один из моих уровней... На других уровнях все другое. Другое сознание, другая физиология... другой облик даже...» [ВГВ, с. 668].

¹ См. схему субъективных модальных областей повести «Волны гасят ветер» (Иллюстрация 3, С. 208)

В-четвертых, это область людей, о проблеме Странников вообще не задумывающихся, организуемая остальными персонажами (например, Бадер, жители поселка Малая Пеша, «чудаки» из Института Чудаков и другие).

Еще один параметр разделения этих групп – аксиологический, основанный на различном понимании добра персонажами. Так, Тойво рассматривает творимое Странниками добро как зло, основываясь на собственном опыте Прогрессора: «Я был Прогрессором всего три года, я нес добро, только добро, ничего, кроме добра, и, господи, как же они ненавидели меня, эти люди! И они были в своем праве. Потому что боги пришли, не спрашивая разрешения. Никто их не звал, а они вперлись и принялись творить добро. То самое добро, которое всегда добро. И делали они это тайно, потому что заведомо знали, что смертные их целей не поймут, а если поймут, то не примут...» [ВГВ, с. 631].

Полностью согласен с ним и его начальник, Максим Каммерер. «Но я-то был выучеником покойного Сикорски! Пока он был жив, я часто спорил с ним и мысленно, и в открытую, когда речь заходила об угрозе человечеству извне. Но один его тезис мне трудно было оспаривать, да и не хотел я его оспаривать: «Мы – работники КОМКОНа-2. Нам разрешается слыть невеждами, мистиками, суеверными дураками. Нам одно не разрешается: недооценить опасность. И если в нашем доме вдруг завоняло серой, мы просто обязаны предположить, что где-то рядом объявился черт с рогами, и принять соответствующие меры вплоть до организации производства святой воды в промышленных масштабах»» [ВГВ, с. 537-538].

Следующий уровень организации ХМ повести представлен областью Каммерера-повествователя и областью, репрезентируемой всею совокупностью приводимых в тексте документов, имеющих 17 различных повествователей. Таким образом конструируются две модальных области, разделенных не только хронологически, но и эпистемически: меняется привычная для человечества картина мира, и Каммерер комментирует события тридцатилетней давности исходя из нового понимания реальности, в то время как используемые им

документы повествуют о событиях с точки зрения «здесь и сейчас», в котором загадка Странников-люденов еще не разгадана.

Мир «Волн» демонстрирует наличие трех основных областей: моделируемого комплексом областей «отрицающих» и «безразличных» персонажей естественную область, сверхъестественную – люденов-Странников и гибридный мир Каммерера и Глумова. Заметим, что в данном случае происходит нехарактерное для структуры мифологического мира перемещение героя из одной сферы в другую: Глумов из гибридного мира перемещается в сверхъестественный.

§3. «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя»: сверхъестественный мир как основа онтологического конструирования художественного мира

Роман «Отягощенные злом» организован по принципу «роман в романе». «Дневник» Мытарина конструирует естественный мир, полностью соответствующий законам реальности в социальном, психологическом, физическом и других аспектах.

К «Дневнику» Игоря Мытарина относятся две эпистемически разделенные¹ области. Первую составляют «Необходимые пояснения», «Необходимое заключение», представляющие собой предисловие и послесловие соответственно, и пояснения, включенные в текст дневника. Вторую – основное содержание записей Мытарина. Разделение производится не только на основании их временной дистанции, но и потому, что хотя повествование и ведется в обоих случаях Игорем Мытариним, считать их равными друг другу не представляется

¹ См. схему текстового подчинения художественных миров романа «Отягощенные злом» (Иллюстрация 7, С. 213)

возможным, и об этом говорит сам герой: «...я, несомненно, засушил и обескровил забавного, трогательного, иногда жалкого юнца, явственно выглядывавшего ранее из-за строчек со своими мучительными возрастными проблемами, со своим гонором, удивительно сочетавшимся у него с робостью, со своими фантазмагорическими планами, великой жертвенностью и простодушным эгоизмом» [ОЗ, с. 8].

В качестве еще одного принципа разделения указанных областей можно считать изменения в рамках нравственных законов: если в начале XXI века идеи Носова не разделяются обществом, то сорок лет спустя «имя Георгия Анатольевича Носова всплыло из небытия, и даже не всплыло, а словно бы взорвалось вдруг, сделавшись в одночасье едва ли не первым в списке носителей идей нашего века» [ОЗ, с. 7].

Область мира, конструируемая «Дневником» Мытарина, организуется группами персонажей, сталкивающимися в основном конфликте, разворачивающемся вокруг Флоры. Прежде всего, это сама Флора, представленная в основном фигурами «нуси», идеолога фловеров, и «куста»¹. Г.А. Носов говорит о них: «Они не бегут во Флору, они образуют Флору. Вообще они бегут не «куда», а «откуда». От нас они бегут, из нашего мира они бегут в свой мир, который и создают по мере слабых сил своих и способностей. Мир этот не похож на наш и не может быть похож, потому что создается вопреки нашему, наоборот от нашего и в укор нашему. Мы этот их мир ненавидим и во всем виним, а винить-то надо нам самих себя» [ОЗ, с. 90].

Область Флоры, отличающаяся от области социалистического Ташлинска, выделяется по аксиологическим параметрам. Если для жителей Ташлинска основную ценность представляют труд, достойная жизнь (в их понимании), то для фловеров материальные ценности интереса не представляют.

Об их ценностях говорит «нуси» в своей проповеди: «Флора знает только один закон: не мешай. Однако, если ты хочешь быть счастливым по-настоящему, тебе надлежит следовать некоторым советам, добрым и мудрым. Никогда не

¹ Сленговое обозначение молодого фловера.

желай многого. Все, что тебе на самом деле надо, подарит тебе Флора, остальное – лишнее. Чем большего ты хочешь, тем больше ты мешаешь другим, а значит, Флоре, а значит, себе. Говори только то, что думаешь. Делай только то, что хочешь делать. Единственное ограничение: не мешай. Если тебе не хочется говорить, молчи. Если не хочется делать, не делай ничего...» [ОЗ, с. 41].

Тем не менее, горожане воспринимают фловеров как грязных наркоманов, развращающих городскую молодежь. Все же, во время посещения «стойбища» Флоры Игорь делает наблюдения, которые оказываются не настолько безрадостными: «Парни были как парни, девчонки – как девчонки. Да, некоторые из них были неумыты. Некоторые были грязны до неприятности. Но таких было немного. А в большинстве своем я видел молодые славные лица – никакой патологии, никаких чирьев, трахом и прочей парши, о которых столько толкуют флороненавистники, и, конечно же, все они разные, как и должно быть. И все-таки что-то общее есть у них. То ли в выражении лиц (очень бедная мимика, если приглядеться), то ли в выражении всего тела, если можно так говорить... И еще – непредсказуемость поступков» [ОЗ, с. 36-38].

Основными противниками Флоры становятся власти города (мэр, инструктор горно, начальник милиции, завгорно Ревекка Самойловна) и ученик Г.А. Носова Аскольд. Сам Г.А. (именно так обозначает Учителя в своем «Дневнике» Игорь Мытарин) пытается спасти Флору.

Она становится объектом приложения сил для педагога, представляющего собой не только воплощение педагогических идеалов Стругацких, но и настоящего «Человека с большой буквы», которого, собственно, и ищет Демиург. Носов уговаривает власти одуматься и быть милосердными и терпимыми, те же, прикрываясь общественным мнением, настаивают на своем. При этом он не действует всеми доступными методами, отказываясь от поддержки тех людей, которые снабжают Флору наркотиками, а потому кровно заинтересованы в ее сохранении.

Почему Флора вообще вызывает ненависть в благополучном Ташлинске, сытом, одетом, приобщенном к достижениям мировой культуры, привыкшем за

десятилетия гласности к свободе выбора образа жизни? И почему эта ненависть всеобща, почему она поразила город целиком, объединив совершенно разных людей?

Обыватели упорно стремятся уничтожить пугающее их «не такое, как надо», будущее, символом которого в романе является Флора. Они стремятся уничтожить его только потому, что оно ставит под вопрос их способ жизни, не рассуждающее подчинение социальному порядку и идеологии. В. Казаков резюмирует: «Ташлинск 2033 года – это микромодель всей нашей страны, продвинутая на два поколения вперед... Что сказать о Флоре? Точка выбора, критерий разделения на «отягощенных» и «свободных» находятся здесь, они – в отношении к Флоре (при всей ее непривлекательности!)» [Казаков, 1989, с. 128].

Противником готовящейся акции выступает лишь учитель Ташлинского лицея Носов, причем позиция Г.А. не до конца принимается даже его учениками. И действительно, «почему Г.А. так рьяно болеет за Флору?» [ОЗ, с. 110]. Игорь Мытарин размышляет над этим: « «Милость к падшим призывал?»

Не то. Совсем не то. Я совершенно точно знаю, вижу, чувствую, что он не считает их падшими. Это мы все считаем их как бы падшими, не в том, так в другом смысле, а он – нет... Все социальные явления на плохое и хорошее делим МЫ, – тоже управляясь при этом какими-то общественными законами» [ОЗ, с. 110].

Учитель переживает не только за детей, ушедших во Флору. В отличие от всех остальных, он видит гораздо дальше и знает, что эта акция искалечит души самих горожан: «Потом они опомнятся, им сделается непереносимо стыдно, и чтобы спасти свою совесть от этого стыда, они дружно примутся оправдывать себя друг перед другом и в конце концов эту самую позорную страницу в своей жизни они представят себе как самую героическую и, значит, изувечат свою психику на всю оставшуюся жизнь» [ОЗ, с. 78-79].

Проблема милосердия – одна из ключевых в повести, она выносится и в эпиграф к произведению (цитата из Евангелия от Иоанна): «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо.

Имя рабу было Малх. Но Иисус сказал Петру: вложи меч в ножны...» [ОЗ, с. 6]. Милосердие и человечность. И Носов говорит Ревекке Гонтарь, которая организует эту акцию: «Человечность, которую вы исповедуете, состоит из одних принципов, вся расставлена по полочкам, там у вас и человечности-то не осталось – сплошной катехизис. Твой ученик лучше сожжет свои старые ботинки, чем отдаст их босому фловелю. И будет считать себя человечным в самом высоком смысле: «Пойди и заработай», – скажет он.

Человечность выше всех ваших принципов, сказал Г.А. Человечность выше всех и любых принципов. Даже тех принципов, которые порождены самой человечностью» [ОЗ, с. 80].

Еще одну группа персонажей составляют лицеисты, ученики Г.А. Они спорят о том, прав учитель или нет: «Все мы ученики Г.А., и все мы обучены свято следовать своим убеждениям. Все мы ненавидим Флору и тем самым не являем собою ничего особенного – целиком и полностью держимся мнения подавляющего большинства. Все мы любим Г.А., и все мы не понимаем его нынешней позиции, а потому чувствуем себя виноватыми перед ним и слегка агрессивными по отношению к нему» [ОЗ, с. 117].

В. Казаков указывает на соответствия между «Гадкими лебедями», составляющими внутреннюю часть романа «Хромая судьба», и романом «Отягощенные злом»: «Очевидны совпадения с декларациями ташлинских «отцов города» и городской верхушки из «Гадких лебедей». Стоит лишь начать – нетолерантность не знает преград. Флора, лица, мокрецы, дети-вундеркинды (да и Лес в «Улитке...») не уживутся с «отягощенными злом». Злом непонимания. Злом неумения или нежелания самостоятельно мыслить. Злом абсолютизации «мнения большинства». Злом чужого, старого, давно уже ненужного опыта, который невозможно выбросить или продать. Эти люди строят будущее – и сами же не готовы к его «жестоким чудесам»» [Казаков, 1989, с. 128].

Область, конструируемая в «Рукописи» Манохина, организуется вокруг фигур Демиурга и его спутника, Агасфера Лукича. Оба они – явно сверхъестественные персонажи, о чем говорит даже внешность Демиурга: «Левой

рукой он ухватился за правую, с хрустом выдернул ее вон и швырнул в угол. Глаза его сделались уже, как дыни, он разинул пасть, изрыгнул непонятную, но явную брань, многоэтажную и древнюю, щучьими зубами впился в первый подвернувшийся локоть левой руки, бешено мотнул медной головищей так, что кисточка парика взвилась дыбом, с тем же хрустом выдернул из себя и левую руку и словно окурок сигары выплюнул ее в бездонную тьму за дверью Кабинета» [ОЗ, с. 104]

Демиург, творческое начало Вселенной, практически всемогущ, поэтому он способен по своему усмотрению изменять пространственные, временные характеристики реальности, свойства человека, и именно поэтому Демиург становится «источником» миров «Рукописи». Например, Демиург создает мир-эксперимент, в который случайно попадает Манохин и где некоторые люди способны поражать обидчиков электрическим разрядом. Но деятельность Демиурга ограничивает одно свойство: он ограниченно всемогущ. Как объясняет Агасфер Лукич: «Когда умеешь все, но никак, никак, никак не можешь создать аверс без реверса и правое без левого... Когда все, что ты умеешь, и можешь, и создаешь доброго, – отягощено злом?..» [ОЗ, с. 75].

Тем не менее, сферы персонажей романа организуются вокруг повествователя, Манохина. Среди них можно выделить следующие¹. Во-первых, это «сверхъестественные» персонажи – Демиург и Агасфер Лукич.

Во-вторых, это «проектеры», приходящие к Демиургу со своими проектами спасения человечества, избранных из которых Демиург поселяет в своей квартире, и по чьим проектам он и создает свои «экспериментальные миры». К этой группе отнесем таких персонажей, как Марек Парасюхин, Гершензон (он же Гершкович), Селена Благая, Колпаков и другие.

В-третьих, особая персонажная сфера организуется фигурой Г.А. Носова, который оказывается именно Человеком с большой буквы, «великим терапевтом», которого ищет Демиург.

¹ См. схему субъективных модальных областей части «Рукопись» романа «Отягощенные злом» (первый уровень) (Иллюстрация 5, С. 211).

В-четвертых, это посетители, которые хотят видеть Демиурга. Это Иуда, Муджжа ибн-Муррара и Бальдур Длинноносый (который только упоминается Манохиным). Посетители и связанные с ними истории, рассказываемые Агасфером Лукичом, становятся персонажными сферами второго уровня¹.

Сам Агасфер Лукич также существо абсолютно фантастическое. Он бессмертен и всезнающ, и именно его воспоминания и образуют области мира, относящиеся к первому веку, где дается трактовка евангельских событий (и где он действует под именем Иоанна), и мир седьмого века в Аравии, когда происходит становление и укрепление ислама (где он известен как Раххаль). Кроме того, Агасфер Лукич скупает души. Да и действия его иногда кажутся совершенно потусторонними, нечеловеческими: «Впервые в жизни я тогда увидел, как изо рта у Агасфера Лукича идет зеленоватый дым, – зрелище по первому разу жутковатое» [ОЗ, с. 47].

Область библейских событий организуется посредством таких персонажей, как Рабби (он же Демиург), Иоанн (Агасфер Лукич), Иуда и другие апостолы. В области, относимой к концу I века, создаваемой рассказом Агасфера Лукича об истинной истории создания Апокалипсиса, действуют Иоанн и его ученик, Прохор. В событиях VII века в Аравии участвуют Раххаль, Садджах, его возлюбленная, и Муджжа ибн-Муррара.

Объединяющим области в единый ХМ принципом является фантастическое допущение – способность Демиурга к расширению и искажению пространственно-временных характеристик. Например, увидев на кухне Иуду, Манохин говорит: «Кто его впустил – так и осталось неизвестным. В конце концов, может быть, и на самом деле никто не впускал, а просто внесло его в нашу прихожую, – и всех делов. Бывали такие случаи. И не раз» [ОЗ, с. 184]. Вспомним, что неизвестным образом среди ночи появляется в прихожей Муджжа ибн-Муррара, давая своим появлением повод к началу «арабской» истории. Так происходит и в случае, когда Агасфер Лукич дважды оказывается в области

¹ См. схему субъективных модальных областей части «Рукопись» романа «Отягощенные злом» (второй уровень) (Иллюстрация 6, С. 212).

«Дневника», а Г.А. Носов попадает в Приемную Демиурга, тем самым через перемещение персонажей связывая две области «Отягощенных злом».

В эту систему пересечений не попадает только область середины XX века в сталинской России, которая не пересекается ни с одной из областей ни пространственно, ни посредством общих персонажей. О месте этой области в структуре мира романа будет сказано позднее, когда мы рассмотрим вопрос об интенциональном конструировании миров произведений Стругацких.

Как и в случае с романом «Хромая судьба», две области, соответствующие двум составляющим произведение текстам, демонстрируют функциональные соответствия персонажей.

Во-первых, это Учителя. В «Дневнике» Игоря Мытарина Учителей даже двое: Г.А. Носов и его сын «нуси». В записях Манохина это Демиург, в воспоминаниях Агасфера о евангельских событиях – Назаретянин, в «арабских главах» – Мусейлима, в сталинской России – «отец народов». Функции учеников-предателей выполняют соответственно население Ташлинска (Носов упоминает, что почти весь город – его ученики или ученики его учеников), Иуда и Петр, Муджжа.

Игорь Мытарин и Агасфер Лукич (Иоанн) – ученики, притом самые любимые и близкие. Но есть и другие. Благочестивый и велеречивый Петр, слабоумный Иуда, ядовитый Фома; воспитанники Ташлинского лицея. Но все они, несмотря на свою любовь и доверие к своим Учителям, все-таки не в силах понять их учения.

Таким образом, через конструирование сопоставимых функционально персонажей и их групп, разделяемых сменой аксиологической модальности, создается общий ХМ романа об учителе, организованный, опять же, по схеме современного мифа. Естественный мир моделируется «Дневником» Мытарина, сверхъестественный – «Рукописью» Манохина, точка же их пересечения (две сцены: появление Г.А. в Приемной Демиурга и появление Агасфера Лукича перед трагической развязкой в мире «Дневника») организует гибридный мир.

Итак, подведем итог: Стругацкие моделируют свои ХМ на основе взаимодействия и пересечения модальных областей персонажей, выделяемых на основании смены аксиологической и эпистемической субъективных модальностей. Пересечение организуется либо посредством перемещающихся персонажей (например, Демиург, Агасфер Лукич), либо через главного героя, имеющего свое «представительство» в каждой области, но не относящегося к ней (например, Виктор Банев, Феликс Сорокин).

Взаимодействие субъективных модальных областей и их организация в единый ХМ происходит в случае с романами «Хромая судьба» и «Отягощенные злом» через использование функциональных персонажных соответствий (например, пары Сорокин – Банев, Ойло Союзное – Квадрига, Аскольд – Колпаков, триада Демиург – Г.А. – нуси).

Миры Стругацких представляют собой образец характерного для модернизма и постмодернизма мира современного мифа, в котором сталкиваются два мира, противопоставленных по своим модальным, в основном, алетическим характеристикам. В то же время все три произведения конструируют гибридные миры, соединяющие в себе свойства естественных и сверхъестественных миров. Основное действие разворачивается в рамках как раз гибридного мира, в котором оказывается главный герой.

Именно конструирование гибридных миров является основной отличительной чертой последнего периода творчества братьев Стругацких. В предшествующие периоды естественная и сверхъестественная модальные области были четко разграничены. На наш взгляд, появление гибридного мира является следствием смены характера фантастического допущения в произведениях 1980-х годов: оно становится более глобальным, влияя на ХМ в целом и позволяя рассматривать естественную модальную область в качестве лишь одной из вариаций общего мироустройства (так, естественный мир Манохина – лишь одно из проявлений созидательной воли Демиурга).

Глава 5.

Интенциональные функции в конструировании художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

§1. Нарративное конструирование онтологии художественного мира в творчестве Стругацких 1980-х годов

В предыдущих главах мы рассмотрели специфику конструктивных элементов и способы организации модальных областей посредством глобальных ограничений – модальностей. Теперь обратимся к анализу повествовательных средств, с помощью которых создаются миры произведений Стругацких. Вначале рассмотрим онтологический статус представленных в мирах фактов и индивидов, то есть реализацию интенциональной функции удостоверения.

Все три произведения, написанные Стругацкими в 1980-х годах, имеют сложную нарративную структуру, связанную с использованием системы вложенных текстов, имеющих различных повествователей.

Во «Введении» к своему «мемуару» Максим Каммерер (повесть «Волны гасят ветер») описывает его так: «Основу предлагаемого мемуара составляют документы. Как правило, это стандартные рапорты-доклады моих инспекторов, а также кое-какая официальная переписка... Далее, значительную часть текста составляют главы-реконструкции. Эти главы написаны мною и на самом деле представляют собой реконструкцию сцен и событий, свидетелем которых я не был. Реконструирование происходило на основании рассказов, фонозаписей и позднейших воспоминаний людей, в этих сценах и событиях участвовавших, как-то: Ася, жена Тойво Глумова, его коллеги, его знакомые и т.д.» [ВГВ, с. 535-536].

«Мемуар» Каммерера создает внешнюю нарративную сферу, служащую обрамлением для внутреннего повествования, организуемого входящими в состав

повести документами. Некоторые из этих документов также приписаны Каммереру.

При этом Каммерер мемуара (обозначим его как Каммерер-1) и Каммерер документов (Каммерер-2) имеют различные временные точки зрения, организуя таким образом синтез ретроспективной и синхронной точек зрения. «Данная форма показывает, что все действие, в общем, совершается в прошлом, но в этом прошлом рассказчик занимает синхронную позицию. Таким образом, можно считать, что в этом случае имеет место совмещение двух типов рассказчика, соответствующих двум различным точкам зрения: общий рассказчик (функционирующий во всем повествовании в целом), по отношению к которому действие относится к прошлому, и частный рассказчик (функционирующий специально в данной конкретной сцене), по отношению к которому действие происходит в настоящем» [Успенский, 2000, с. 127].

Каммерер и во «Введении» разграничивает себя как действующее лицо описываемых событий и как повествователя, комментирующего эти события спустя более тридцати лет: «Наконец, я позволил себе слегка разбавить текст мемуара, несущий информацию, собственными реминесценциями, несущими информацию не столько о тогдашних событиях, сколько о *тогдашнем Максиме Каммерере пятидесяти восьми лет*. Поведение *этого человека* в изображенных обстоятельствах даже мне представляется сейчас, спустя тридцать один год, не лишенным интереса... [курсив мой. – И.Н.]» [ВГВ, с. 536]. Именно разграничение двух повествовательных «ипостасей» Каммерера задает разделение на два мира, отличающихся своими эпистемическими характеристиками, о котором говорилось в предыдущей главе нашей работы.

Точки зрения Каммерера-1 и Каммерера-2 разграничиваются не только во временном плане, но и относительно положения их в описываемом мире. Каммерер-1 занимает позицию, внешнюю по отношению к описываемому, тогда как Каммерер-2 – внутреннюю.

При описании в главах-реконструкциях происходивших событий создается ситуация, когда «автор, оставаясь на позициях того или иного персонажа, (т.е.

продолжая вести описание с его точки зрения), как бы забегают вперед, вдруг открывая нам то, чего персонаж – носитель авторской точки зрения – знать никак не может (но о чем он должен узнать позже, по прошествии некоторого времени)» [Успенский, 2000, с. 118]. Например, часты в комментариях Каммерера-1 такие замечания: «Ни он, ни я не подозревали тогда, конечно, что именно в ту минуту он сделал свой первый шаг к Большому Откровению» [ВГВ, с. 546] или «...тогда мне и в голову не приходило, что с него начнется та цепочка событий, которая сыграет решающую роль в моем приобщении к Большому Откровению» [ВГВ, с. 560].

Каммерер-1 передает повествование авторам документов, а том числе и Каммереру-2. Документы имеют двенадцать различных нарраторов, организующих мир описываемого и занимающих различные временные, идеологические и пространственные позиции по отношению к рассказываемому.

Выделенные нами модальные области повести имеют своих нарраторов-представителей, за исключением мира люденев-Странников: в основном людене появляются в рапортах инспекторов КОМКОНа-2, при этом не являясь актерами. Единственный представитель этой модальной области, которому дано слово, – Даниил Логовенко, он и рассказывает о том, кто такие людене, какова их деятельность на Земле и каковы их цели.

Эта информация образует область неустойчивого, поскольку передана через актора и не подтверждена ни другими персонажами (при этом другие персонажи воспринимают Логовенко как не заслуживающего доверия), ни нарраторами. Но и быть опровергнута эта информация не может. Таким образом создается условная сфера люденев, только намеченная, но не раскрытая в повести. И открытым остается вопрос о достоверности этой модальной области.

Каммерер-1, как повествователь более высокой инстанции с большим знанием о мире, чем нарраторы вложенных текстов, имеет больший авторитет, а следовательно, и удостоверительную силу. Тем самым он выполняет роль авторитетного нарратора, хотя и повествует от первого лица. Организация повествования по каналам «текстов-представителей» каждого мира позволяет

показать основной конфликт произведения «изнутри», обнаружить проблематику повести. Использование системы «вложенных» текстов и нарраторов различного уровня создает многоуровневую систему фикциональных миров, отличающихся своими эпистемологическими и онтологическими характеристиками. Совмещение различных точек зрения нарраторов задает панорамную картину описываемого мира.

Использование ретроспективной и синхронной точек зрения нарратора характерно и для «Отягощенных злом». Нарратор «Дневника» Игорь Мытарин занимает внешнюю ретроспективную позицию по отношению к описываемым событиям в своих комментариях, «Необходимом предуведомлении» и «Необходимом заключении». Функция такого приема та же, что и в случае повести «Волны гасят ветер», – удостоверение предоставляемой «я»-повествователем информации посредством внешней точки зрения нарратора с большим знанием.

Внутренняя часть романа, «Рукопись» Манохина, организована «я»-нарратором. При этом лицо, которому принадлежит повествование об исторических событиях, установить невозможно: то ли Манохин пересказывает истории Агасфера Лукича, то ли повествует сам Агасфер Лукич, то ли вмешивается другой нарратор, не являющийся действующим лицом описываемого мира. Единственным указанием на правильность второго варианта является отрывок, завершающий рассказ о любви Раххалия и Садджах: «Я смотрел, как он [Агасфер Лукич. – И.Н.] плачет мутными, старческими слезами, и поражался ему, и не понимал его, и думал: нет, видно, никогда не распадается цепь времен, ибо воистину, как смерть, крепка любовь, люта, как преисподняя, ревность, и стрелы ее – стрелы огненные...» [ОЗ, с. 182]. Но в то же время сам рассказ ведется от третьего лица: «Был некто Нахар ибн-Унфува по прозвищу Раджаль или Раххаль, что означает "много ходящий пешком", "много путешествующий", или, говоря попросту, "бродяга", "шляющийся человек"» [ОЗ, с. 172].

Еще одним эпизодом с неопределенным повествователем становится самое начало «Рукописи», где описывается произошедший при появлении Демиурга в Ташлинске его разговор с Агасфером Лукичом. Повествование здесь носит характер литературный, книжный, что входит в противоречие с указанным жанром – «Рукопись», т.е. по сути тот же дневник, который должен быть ориентирован прежде всего на разговорность стиля. Повествование здесь принадлежит не Манохину, формальному автору рукописи. В самом деле: Манохин может рассказывать только о тех событиях, свидетелем которых он является, а при разговоре Демиурга и Агасфера Лукича другие персонажи не присутствуют.

В случае повести «Волны гасят ветер» и «Отягощенные злом» можно говорить о различных трансформациях «я»-повествования, которые приводят к усилению достоверности описываемого. «Многие традиционные Ich-формы усиливают авторитет нарратора, адаптируя жанры естественного (нелитературного) дискурса: письмо, протокол, дневник, мемуары, рукопись, часто публикуемые посмертно «редактором», связанным с текстом счастливым случаем... В современной литературе появляются чисто литературные (неестественные) Ich-формы, которые доказывают, что этот тип стал конвенциональным. Нарратив остается формально в первом лице, но отменяет семантические и прагматические ограничения субъективного дискурса. Следовательно, нарратив узурпирует удостоверительную силу, основанную на конвенции. Автор пишет наиболее неестественный текст: речь от первого лица с семантическими свойствами и перформативной силой авторитетной Eг-формы» [Doležel, 1998, p. 156].

В случае романа «Хромая судьба» повествование во «внешней» части ведется от первого лица и принадлежит главному герою, Феликсу Сорокину. Временная и пространственная точки зрения ограничены сферой прямого видения и пространством нахождения персонажа: для повествования избираются только те события, участником которых является Феликс Сорокин. Так, главная сюжетная линия включает в себя другие сюжеты, которые не только непосредственно

связаны с основным действием, но и являются необходимым звеном для интерпретации произведения, но эти потенциальные сюжетные линии исключены из повествования, как они исключены из знания героя. Повествование от первого лица подразумевает, что сообщаемые нарратором сведения о мире должны быть удостоверены персонажами, и только тогда они получают статус фактов.

В связи с этим отметим, что указанные выше «мистические» сюжетные линии такого удостоверения не получают, т.е. относятся к сфере предполагаемого. Так, например, происходящее на Банной, куда писатели должны принести свои рукописи, чтобы «помочь науке», вызывает на встрече в ресторане ожесточенные споры, и персонажи выдвигают различные версии по этому поводу: «Дисциплинированный Гарик сходил туда сразу же, еще в октябре. Абсолютно ничего интересного. Довольно убогая машина, может быть ЕС-1020, а может быть, и вовсе какой-нибудь "Минск" поплоше. Сидит тунеядец в черном халате, берет у тебя рукопись и по листочку сует ее в приемную щель. На дисплее загораются цифры, а засим можешь спокойно идти домой.

Жора, побывавший там под самый Новый год, возразил, что никакой машины там не было, а были там какие-то серые шкафы, тунеядец был не в черном халате, а в белом, и пахло там печеной картошкой» [ХС, с. 269].

Статус неустоверенного «мистических» сюжетных линий демонстрируется и в структурах дискурса. Дискурс Сорокина, повествующий о перечисленных событиях, отличается тем, что о них говорится как о явлениях бытовых, а не мистических. Сам герой воспринимает эти события как странные, но не находящиеся за пределами возможного: «Мне не раз приходилось выслушивать более или менее слезливые истории о потерянных железнодорожных билетах, украденных паспортах, сгоревших дотла квартирах... Но история, которую преподнес мне золотоволосый горбун, показалась мне восхитительной с чисто профессиональной точки зрения. Грязноватый падший ангел был просто талантлив! Такая выдумка сделала бы честь и самому Г. Дж. Уэллсу» [ХС, с. 404]. Читатель осознает, что описываемые события принадлежат к явно невероятным, однако речь Сорокина о них вступает в противоречие с такой

установкой: история с падшим ангелом воспринята им как банальное попрошайничество, пусть и весьма оригинальное.

В «мистических» сюжетных линиях, за исключением линии «Испитала» и Михаила Афанасьевича, мистическая трактовка стремится к подтверждению, которого не случается. Так, в сюжетной линии падшего ангела Сорокин отдает партитуру Труб Страшного суда знакомому композитору, чтобы тот высказал свое мнение, но линия обрывается чуть ли не комическим образом: «Проклятые ноты, свернутые в трубку, он судорожно сжимал в волосатых кулаках, прижатых к груди. Он молчал, а у меня так перехватило дух от ужасного предчувствия, что и я не мог выговорить ни слова и только посторонился, давая ему дорогу.

Ноги подо мной подогнулись, и я остановился в дверях, ухватившись за косяк. Он молчал, и мне казалось, что молчание это длится невероятно долго. Более того, мне казалось, что оно никогда не кончится, и у меня возникла дикая надежда, что оно никогда не кончится и я не услышу никогда тот ужас, который принес мне Чачуа. Но он все-таки заговорил:

– Слушай... – просипел он, отрывая руки от лица и запуская пальцы в густую шерсть над ушами. – Опять «Спартак» пропер! Ну, что ты будешь делать, а?» [ХС, с. 433].

В отличие от повествования о «мистических» событиях, где Сорокин говорит в рамках дискурса вполне бытового, стилистически не маркированного, в данном случае, когда речь идет только о том, что «Спартак опять пропер», используется «высокая», книжная речь, как если бы говорилось действительно о Страшном суде: «проклятые ноты», «перехватило дух от ужасного предчувствия», «ужас, который принес мне Чачуа». Содержание и форма здесь вступают в противоречие, обманывая читательское ожидание. С одной стороны, о мистическом повествуется как о бытовом, всем странным событиям дается реалистическое объяснение, с другой – бытовые события приобретают на короткое время оттенок необычайного. Сам Сорокин, тем не менее, ощущает странность происходящего, о чем говорит так: «Но почему после этой беседы у

меня словно занозы какие-то засели в сознании? Где-то вот здесь, за ушами, будто зудит что-то» [ХС, с. 423].

Компоненты «мистического» дискурса тесно сплетены с дискурсом «бытовым». Так, Сорокин постоянно рассуждает о том «кудеснике», который ответствен за его хромую судьбу. Все происходящие события связываются с «деятельностью» этого кудесника. Таким образом обретает характеристики личности абстрактное понятие Судьбы, являющееся одним из ключевых в романе, о чем свидетельствует его название. В результате Сорокин как вполне возможное воспринимает то, что Михаил Афанасьевич и есть Булгаков, столь любимый им писатель. Однако мы можем объяснить происходящие с Сорокиным события и вполне реалистически: не было никакого эликсира бессмертия (вспомним о киносценарии «Пять ложек эликсира», представляющем собой вариант сюжета «Хромой судьбы»), а был секретный институт, о котором и знать-то не положено. Именно такое объяснение и принимается самим Сорокиным.

О возможности двойной интерпретации текста говорит и писатель-фантаст Станислав Лем в работе «Фантастика и футурология»: «Читатель располагает двумя ключами гетерогенных порядков, одинаково открывающих замки смысловых значений текстов. Но лишь один ключ дает связное целое, другой разделяет текст на отдельные фрагменты, соединенные друг с другом чисто случайно. Эта неуравновешенность (здесь – распад, там – целое) вызывает неустойчивую реакцию читателя при выборе решения, которое должно установить, что, собственно, произошло и что бы это значило» [Лем, 2004а, с. 144].

Принимая указанные «отрывочные» линии сюжета в реалистическом ключе, мы имеем лишь ряд странных совпадений. Принимая же фантастическое объяснение, мы получим вполне стройную и логичную систему: мафусаллин – это эликсир бессмертия, странный молодой человек – действительно падший ангел. И, по логике развития, Михаил Афанасьевич – тот самый, и Сорокин не ошибся. Тогда в реальности мира «Хромой судьбы» на самом деле действуют отношения

«текст – реальность», обратные действительности, то есть текст является для реальности порождающим фактором.

С какой же целью особенности реализации функции удостоверения и структуры дискурса выстраивают такую систему? С одной стороны, эта система позволяет активизировать читательское восприятие, заставив его разгадывать сюжетную загадку. С другой же стороны, она организует особый мир со своими законами, и субъективность его восприятия подчеркивает статус этого мира как индивидуального опыта, открытого лишь избранным, истинно талантливым людям.

Проблема удостоверения описываемого во внутренней части романа снимается, поскольку оно имеет статус фикционального. «В саморазоблачающемся повествовании – обычно известном как метапроза – акт удостоверения аннулирован, будучи разоблаченным. Процедуры создания вымысла показаны открыто. Саморазоблачающийся нарратив – наиболее эффективный пример созидательной силы литературы, используемой для генерирования новых смыслов путем выставления напоказ ее скрытых, конвенциональных основ. В парадигматическом случае метапрозы текст конструирует ХМ и историю его конструирования... Постмодернистская метапроза обнажает не только акт создания мира, но и все акты и типы литературной коммуникации – чтение, толкование, комментирование, критику, интертекстуальность» [Doležel, 1998: P. 162].

Субъективированная форма повествования от третьего лица во «внутренней» части романа является средством соединения двух частей. Подобная форма, когда совмещаются повествования героя и автора, позволяет на нарративном уровне укрепить связь между частями романа: нарратор «внутреннего» романа, повествующий от третьего лица, может ассоциироваться читателем с Сорокиным, героем «внешнего» романа, которому и приписывается авторство.

В то же время такая форма повествования может интерпретироваться читателем как результат склонности героя к авторефлексии: писательская

метапозиция Банева-писателя по отношению даже к Баневу-материалу заставляет его воспринимать и излагать события в отстраненной манере от третьего лица. Писательское сознание героя во всем происходящем побуждает его видеть сюжеты (достаточно вспомнить шесть описаний мытья Дианы или намерение написать нового «Гаммельнского крысолова»). Даже в безличном, на первый взгляд, изложении рассказов, которые пишет Виктор, можно найти следы личностного восприятия Банева: «На одной вечеринке он встречается женщину по имени Нора, очень похожую на Диану» [ХС, с. 505]. Здесь дается оценка и сопоставление с известным «реальному» автору, но неизвестному повествуемому миру рассказов Банева человеком.

Избранная Стругацкими форма повествования помогает авторам добиться решения сразу двух задач. Во-первых, точка главного героя, участника событий, позволяет добиться особого сопереживания читателя герою, в большей степени, чем в объективном повествовании, доверять ему и разделять его позицию. Немаловажно, что рассказ через точку зрения Банева позволяет дать эмоциональную оценку событиям, а также предложить несколько интерпретаций происходящего с различных позиций, объединенных одним сознанием. Формальная же организация повествования от третьего лица создает ощущение объективности, достоверности описания, не зависящего от воли героя, поскольку поддерживается конвенцией.

Благодаря позиции «внешнего» романа реальность части «Феликс Сорокин» приобретает статус реальности более высокого уровня, чем реальность части «Банев». В связи с этим отметим, что действие части «Феликс Сорокин» происходит в реальности, наиболее приближенной к исторической действительности, тогда как часть «Банев» изначально несет в себе установку на фикциональность и фантастичность. Тем самым, моделирующая реальность «романа о писателе» оказывается воссоздающей «зеркальную» перспективу отражений «матрешечного» типа как на уровне самоактуализации ХМ текста, так и в плоскости его повествовательной презентации.

Итак, рассмотрев проблему реализации функции удостоверения в романах «Хромая судьба» и «Отягощенные злом», а также повести «Волны гасят ветер», мы пришли к следующим выводам. Во-первых, Стругацкие используют различные трансформации «я»-нарратива, позволяющие включить его в «конвенцию о доверии» и тем самым увеличить авторитет нарратора. Во-вторых, с той же целью используется разделение синхронной и ретроспективной позиций повествователя. В-третьих, Стругацкие в отношении вставного романа в «Хромой судьбе» снимают вопрос о достоверности описываемого мира через определение этого мира как фикционального в данной реальности. В-четвертых, область неустоверенного моделирует сверхъестественные миры, которые либо недоступны, либо определяются как открытые лишь избранным в результате личного опыта, но трансформированный «я»-нарратив не позволяет свести этот сверхъестественный мир к полностью несуществующему, как, например, в случае с измененными состояниями сознания (сон, галлюцинация).

§2. Роль интертекста в конструировании имплицитных значений художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов.

Как показывает Умберто Эко в работе «Роль читателя», интертекст играет важнейшую роль при реконструировании читателем ХМ произведения. Воспринимающее сознание ориентируется на жанровые, ситуативные, сюжетно-фабульные схемы, традиции восприятия и трактовки образов и типов, предлагаемые ранее усвоенными текстами. В произведениях братьев Стругацких обращает на себя внимание множество цитат, аллюзий и реминисценций.

Поэтому мы считаем необходимым рассмотреть в нашей работе эту грань конструирования ХМ в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких.

Если в случае с повестью «Волны гасят ветер» роль интертекста ограничивается заданностью восприятия через жанровые модели детектива и произведений о разведчиках, то романы «Отягощенные злом» и «Хромая судьба» широко используют «чужие» тексты.

Цитаты из произведений японских авторов использовались Стругацкими и до создания романа «Хромая судьба», например, эпитафия к повести «Улитка на склоне». Но только в «Хромой судьбе» японский текст стал особо значимым, что определяется в первую очередь генезисом романа: «Роман этот возник из довольно частного замысла: в некоем институте вовсю идет разработка фантастического прибора под названием *Menzura Zoili*, способного измерить ОБЪЕКТИВНУЮ ценность художественного произведения. Сам этот термин мы взяли из малоизвестного рассказа Акутагавы...» [Стругацкий, 2004f, с. 714] – объясняет Б.Н. Стругацкий. Поэтому цитате и реминисценциям на рассказ отводится особое место. Цитата из него («С тех пор, как изобрели эту штуку, всем этим писателям и художникам, которые торгуют собачьим мясом, а называют его бараниной, – всем им теперь крышка!» [ХС, с. 272]) появляется в эпизоде, в котором главный герой, писатель Феликс Сорокин с братьями-литераторами в Клубе Союза Писателей обсуждает профессиональные вопросы. Эта цитата становится «ударной», подводя итог эпизода.

Другая реминисценция («– Мяса! <...> Но только не псины» [ХС, с. 504]) включена в заключительную фразу главного героя, также подводя итог, но уже всего произведения.

Menzura Zoili упоминается и в разговоре главного героя, писателя Феликса Сорокина с таинственным Михаилом Афанасьевичем [ХС, с. 415-417], расширяя тем самым тему писателя, поддерживаемую и «булгаковской» линией. С рассказом «*Menzura Zoili*» связана одна из основных проблем романа «Хромая судьба» – проблема самоопределения и истинного пути писателя: отсылка к рассказу участвует в моделировании мира «неискреннего», ремесленнического

писательства, организуемого такими персонажами, как Ойло Союзное и Костя Кудинов.

Если обращение к рассказу Акутагавы помогает усилить «писательскую» линию романа, то использование японского языка в речи рассказчика устанавливает иные соответствия. «Прообразом Ф. Сорокина взят был А.Н. [Аркадий Стругацкий – И.Н.] с его личной биографией и даже, в значительной степени, судьбой...» [Стругацкий, 2004f, с. 714]. Вспомним, что А.Н. Стругацкий – военный переводчик с японского, перевел, в том числе, «Сказание о Ёсицунэ», аллюзии на которое также присутствуют в тексте «Хромой судьбы». Использование в речи Сорокина японского языка подчеркивает автобиографический характер романа¹.

Другой смысловой центр «Хромой судьбы», связанный с японским текстом – эпитафия:

«Как пляшет огонек!

Сквозь запертые ставни

Осень рвется в дом» [ХС, с. 192].

Б.Н. Стругацкий вспоминает: «...Эпитафия была найдена – мучительно грустная и точная хокку старинного японского поэта Райдзана об осени нашей жизни» [Стругацкий, 2004f, с. 714]. Введение такого эпитафия позволило сделать смысловой акцент не только на писательской теме, но и на «человеческом» аспекте. Недаром Б. Стругацкий назвал «Хромую судьбу» «признанием в старости» [Стругацкий, 2004f, с. 715].

Другой важной интертекстуальной линией романа «Хромая судьба» является «булгаковская» линия. Появление этой линии также связано с авторским замыслом и было намечено в начале работы над романом: «К этому моменту все узловые ситуации и эпизоды были определены, сюжет готов полностью, и

¹ Заметим, что Стругацкие отдали своему герою не только повесть «Гадкие лебеди», но и другие произведения, в том числе написанные А.Н. Стругацким, фигурирующие в романе в качестве «черновиков» и набросков. Использование в романе «Хромая судьба» автобиографических элементов позволяет установить соответствия между этим романом и autofiction (см. [Кучина, 2008]). Автобиографическая литература и autofiction стала развиваться во второй половине 1980-х годов после начала перестройки и пользовалась большой читательской популярностью.

окончательно сформулировалась литературная задача: написать булгаковского «Мастера»-80, а точнее, не Мастера, конечно, а бесконечно талантливый и замечательно несчастного литератора Максудова из «Театрального романа» – как бы он смотрелся, мучился и творил на фоне неторопливо разворачивающихся, «застойных» наших «восемидесятых»» [Стругацкий, 2004f, с. 714].

Упоминание о Булгакове и его «Театральном романе» есть и в самом тексте «Хромой судьбы». Феликс Сорокин, выбирая себе книгу со своих полок, говорит следующее: «Михаил Булгаков. Я некоторое время рассматривал коричневый корешок, уже помятый, уже облупившийся местами, и внизу вон какая-то заусеница образовалась... Нет, хватит, впредь я эту книжку никому больше не дам. Неряхи чертовы. «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом тысяча девятьсот восемнадцатый, от начала же революции – второй...»

– Нет, – сказал я вслух. – Я сейчас «Театральный роман» почитаю. Ничего на свете нет лучше «Театрального романа», хотите бейте вы меня, а хотите режьте...

И я извлек с полки томик Булгакова и обласкал пальцами, и огладил ладонью гладкий переплет, и в который уже раз подумал, что нельзя, грешно относиться к книге как к живому человеку» [ХС, с. 429].

Получается весьма интересное «зеркало»: Сорокин, образ которого во многом ориентирован на Максудова, героя «Театрального романа», считает, что нет ничего лучше «Театрального романа».

Но главной частью «булгаковской» линии становятся не цитаты и реминисценции, а образ таинственного Михаила Афанасьевича. Сорокину кажется, что Михаил Афанасьевич – это сам Булгаков: «А я смотрел на него, и поражался сходству с портретом в коричневом томике, и поражался, что за три месяца никто из наших пустобрехов не узнал его и сам я умудрился не узнать его с первого взгляда там, на Банной» [ХС, с. 499]. Однако Михаил Афанасьевич такое мнение опровергает: «Меня действительно зовут Михаил Афанасьевич, и говорят, что я действительно похож, но посудите сами: как я могу быть им? Мертвые умирают навсегда, Феликс Александрович. Это так же верно, как и то,

что рукописи сгорают дотла. Сколько бы ОН ни утверждал обратное» [ХС, с. 499]. Как мы видим, Михаил Афанасьевич не только отрицает, что он – Булгаков, но и опровергает в своих высказываниях известные цитаты из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Михаил Афанасьевич использует и аллюзии на роман Булгакова: «...не ждите вы для себя ни света, ни покоя. Никогда не будет вам ни покоя, ни света» [ХС, с. 503].

Другая цитата из романа «Мастер и Маргарита» принадлежит речи Сорокина. Ее использованием он хочет дать понять Михаилу Афанасьевичу, что тот узнал: «– Вот-вот! – подхватил я, продолжая напирать в каком-то горестном отчаянии. – «Свежесть бывает только одна – первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая!»» [ХС, с. 499]

В использовании цитат и аллюзий мы можем видеть аналогию с развертыванием сюжета: Сорокин, используя цитату, дает понять Михаилу Афанасьевичу, что считает того Булгаковым. Михаил Афанасьевич, опровергая известную цитату, опровергает тем самым, что он и есть Булгаков. Но использованием аллюзии на «Мастера и Маргариту» сам же себя опровергает, оставляя вопрос открытым.

Нельзя не сопоставить образ Михаила Афанасьевича в романе «Хромая судьба» и образ Воланда в романе «Мастер и Маргарита». Оба они выполняют функцию сверхъестественных героев, высших сил. В самом деле, в таинственном Михаиле Афанасьевиче есть что-то демоническое: его интересует только Синяя папка Сорокина, а не его личность, и он произносит «отповедь» Сорокину, который хотел совета и сочувствия.

Невозможно удержаться от искушения поставить образ Михаила Афанасьевича в ряд с такими «демоническими» образами произведений Стругацких, как Кристоаль Хозевич Хунта («Понедельник начинается в субботу»), «Сказка о Тройке») и Демиург («Отягощенные злом»).

Заметим, что «булгаковская» линия проходит только через «внешний» роман «Хромой судьбы». Во «внутренней» части никаких отсылок к булгаковскому тексту нет.

Диапазон интертекстуальных отсылок в романе «Хромая судьба» весьма обширен: от Библии («...Лука, Матфей, Иоанн и еще кто-то – всего четверо» [ХС, с. 357]) до анекдотов («...и вышел. Весь в белом» [ХС, с. 265] – фраза из анекдота: «И тут выхожу я – весь в белом!»).

Можно отметить многочисленные аллюзии на Салтыкова-Щедрина, что вообще характерно для творческого метода Стругацких. Отметим, например, следующее: «Аллегорические телодвижения» [ХС, с. 257] – выражение М. Салтыкова-Щедрина из «Современной идиллии» («Устав о благопристойном обывателей в своей жизни поведении, п. 1 «О благопристойном поведении на улицах и площадях», ст. 11-я: «<...> Буде же встретится дама незнакомая, то таковой поклона не отдавать, а продолжать путь в молчании, не дозволяя себе никаких аллегорических телодвижений»). Или такая скрытая цитата: «– Брось! <...> Какой закон? Напирай плотней! <...> Главное, напирай плотней!» [ХС, с. 264] – и у М. Салтыкова-Щедрина в «Помпадурках и помпадуршах»: «– Брось! – Куда тут бросишь! Закон, братец! – Ну и пушай его! Закон в шкафу стоит, а ты напирай! ...напирай плотней!»).

Отметим, что отсылки к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина появляются исключительно в ироническом контексте, когда речь идет об окружающей героя советской действительности. Таким образом, в романе появляются сатирические нотки. То, что цитаты из текстов Салтыкова-Щедрина появляются в рабочем дневнике Сорокина, свидетельствует о том, что и самому Сорокину ироничное (сатирическое) восприятие действительности не чуждо. Еще одно подтверждение – «Современные сказки» Сорокина. Появляются реминисценции на творчество Салтыкова-Щедрина и в прозвищах персонажей – Ойло Союзное, Гнойный Прыщ.

Сорокин как писатель-баталист сам сопоставляет свои произведения с творчеством К. Симонова, В. Быкова, В. Кондратьева, вводя их таким образом в существующую литературную традицию: «Симонов у нас есть, нежно мною любимый Константин Михайлович, и Василь Быков, горький мастер, и несравненный Богомолов, и поразительный «Сашка» есть у Вячеслава

Кондратьева, и Бакланов Гриша, тоже мой любимый, и ранний Бондарев... Да мне их всех и не перечислить. И не надо. К чему мне их перечислять, мне плакать надо, что никогда мне не быть среди них, – не заслужил я этого кровью, потом, грязью окопной не заслужил и теперь никогда уже не заслужу. Вот и выходит, что никакой нет разницы между маститым Феликсом Сорокиным и мальчишечкой пятьдесят четвертого года рождения, взявшемся вдруг писать о Курской дуге, – не о БАМе, заметьте, писать взявшемся и не о склоке в родном НИИ, а о том, что видел он только в кино, у Озерова видел» [ХС, с. 259-260]

Сопоставив литературную традицию изображения войны, представленную здесь самым Сорокиным через произведения К. Симонова, В. Быкова и других, и мнение о своих произведениях самого Сорокина, мы можем получить представление о том, что же пишет Сорокин. Вкупе с приводимыми в тексте романа цитатами из произведений Сорокина это помогает нам представить себе Сорокина-писателя.

Роль, аналогичную роли «булгаковской» линии для «внутреннего» романа играют отсылки к творчеству Э. Хемингуэя (есть они и во «внешнем» романе). Например: «Ирония и жалость» [9. С. 305; 481] (как способ отношения к окружающему миру, предложенный Баневым гимназистам) – название песни из романа Э. Хемингуэя «Фиеста (И восходит солнце)». Или: «Смерть после полудня» [ХС, с. 310] (так называет Павор роман Банева «Беда приходит в полночь») – заглавие трактата Э. Хемингуэя. То, что Павор невольно сопоставляет произведения Хемингуэя и Банева, дает нам представление о творческом методе самого Банева.

Во «внутреннем» романе также интересно включение в текст песни В. Высоцкого, приписанной Виктору Баневу. Такое включение воспринималось современниками как очень прозрачный намек. Банева сравнивали с бардом, которому тоже запрещали «бренчать». Таким образом, роман сразу же получал оттенок злободневности. Вместе с тем использование известной песни вводило некий вымышленный мир в рамки известных всем советских реалий, которые описываются в основной части романа.

Интересен тот факт, что во «внешнем» романе, реальность которого явно ориентирована на реалистическое воспроизведение исторической действительности 1980-х годов, многочисленны аллюзии на различные фантастические произведения, такие, как рассказ Г. Уэллса «Волшебная лавка», К. Саймака «Кольцо вокруг Солнца», повесть Р. Брэдбери «Марсианские хроники», роман А. Ефремова «На краю Ойкумены». Отчасти это можно связать с «Современными сказками» Сорокина, о которых критики «писали, что я [Сорокин. – И.Н.] подражаю не лучшим американским образцам (Сейчас эти образцы признаны лучшими)» [ХС, с. 401]. С другой стороны, появление аллюзий на фантастические произведения можно связать и со странными событиями, происходящими с Сорокиным. Не менее интересно и то, что во «вставном» романе отсылки к фантастическим произведениям нет вообще. Следовательно, можно говорить о том, что интертекстуальный пласт романа по параметру фантастичности вступает в противоречие с изображением ХМ.

Как и «Хромая судьба», роман «Отягощенные злом» явно преемственно связан с романом М.А. Булгакова, и эта связь заставляет некоторых исследователей упрекать Стругацких и в плагиате, и в попытках полемики с Булгаковым. Рассмотрению параллелей и различий романов М.А. Булгакова и братьев Стругацких на различных уровнях (сюжетном, композиционном, персонажном) посвящено достаточное количество работ (см., например, [Иванюта, 1993; Капрусова, 2002; Северова, 2002; Сербиненко, 1989; Харитонова, 2008а; Харитонова, 2008b]). Тем не менее, говорить о прямом заимствовании невозможно: Стругацкие выстраивают очевидные и косвенно-фрагментарные параллели между героями «Отягощенных злом» и персонажами «Мастера и Маргариты», но затем эти параллели перетолковываются и становятся ложными. Можно говорить о том, что общая модель построения текста романа есть воплощение мотива «искажения», роль которого будет подробно проанализирована в следующем параграфе. Текст Булгакова «уточняет» текст Евангелий, текст Стругацких использует текст Булгакова как парадигматическую основу для построения новых «вариантов» на этой «парадигматической» основе.

Важнейшим «пратекстом» для «Отягощенных злом» («сквозь» и «до» Булгакова) представляется нам и Библия, точнее, Новый Завет в ее составе.

«Отягощенные злом» включают 5 эпизодов на темы, связанных с евангельскими героями. Собственно евангельскими сюжетами являются только рассказ Иуды о событиях на Тайной Вечере и после нее вплоть до бегства Петра и начало истории Иоанна, в которой даются характеристики Учителю и некоторым апостолам. Еще один эпизод повествует о «настоящей» причине распятия. Сопоставим традиционную христианскую трактовку этих событий с версией Стругацких.

Несомненно, важнейшей фигурой обоих текстов является Иисус, или Назаретянин, как он именуется в повести. Если в позднейшей христианской традиции божественность Иисуса сомнений не вызывает, а символ веры отстаивает его двоякую сущность богочеловека, то в произведении Стругацких об этом не говорится ни слова. Трансцендентным существом Иисус предстает перед нами уже в образе Демиурга. «Наш Иисус-Демиург совсем не похож на Того, кто принял смерть на кресте в древнем Иерусалиме – две тысячи лет миновало, многие сотни миров пройдены Им, сотни тысяч благих дел совершены, и миллионы событий произошли, оставив – каждое – свой рубец. Всякое пришлось Ему перенести, случались с Ним происшествия и поужаснее примитивного распятия – Он сделался страшен и уродлив. Он сделался неузнаваем. (Обстоятельство, вводящее в заблуждение множество читателей: одни негодуют, принимая нашего Демиурга за неудачную копию булгаковского Воланда, другие – попросту и без затей – обвиняют авторов в проповеди сатанизма, в то время, как наш Демиург на самом деле – это просто Иисус Христос две тысячи лет спустя)» [Стругацкий, 2004j, с. 638].

Однако нам кажется, что образ Демиурга у Стругацких выстроен сложнее, чем та версия, которую предлагает читателям один из авторов романа. Во-первых, перед нами, очевидно, то высшее существо, которое христианская традиция называет Господом или Богом (в единственном числе).

Во-вторых, тот же Символ веры трактует нам Бога как Троицу, единую в трех своих ипостасях: Бог-отец (творец всего сущего, Демиург, ветхозаветный Яхве), Бог-сын (воплощение Бога в человеческой плоти, Иисус Назаретянин), Бог-дух (божественная благодать, ниспосылаемая Богом праведникам, творческая сила Бога, мистическое свойство его природы).

В-третьих, трактовка Бога Стругацкими учитывает арианско-манихейскую проблему, сформулированную в первые века христианства: может ли быть Добро без Зла, дух без материального если не воплощения, то хотя бы материального проявления, несет ли на себе персть земная власть своей земности, будучи даже преображенной духовно (отсюда эпитафия из Гете у Булгакова и рассуждения об «ограниченном [законами созданного Тобою же мироздания – И.Н.] всемогуществе» божества у Стругацких).

Наконец, в-четвертых. Эпитафия к роману у самих Стругацких отсылает нас еще к одной формуле, ставшей названием произведения и почерпнутой из учений гностиков, – к умозрительно выстроенной «небесной» иерархии «чинов» и «производителей», в чреде которых собственно Творец мира сущего, Демиург оказывается всего лишь одной из низших надмирных инстанций, но как раз той, которая озабочена возвращением расы духовных существ, могущих преодолеть свою земность и «отягощенность злом». На эти аспекты трактовки своего Демиурга указывают Стругацкие в тексте романа, но в комментарии к нему Борис Натанович счел возможным (по-видимому, в полемических целях отражения необоснованных обвинений в свой с братом адрес) акцентировать только одну, так сказать, наиболее «безупречную» сторону созданного писателями образа.

В доказательство наших суждений приведем некоторые наблюдения по тексту «Отягощенных злом». Рассматривая Демиурга как воплощение триединого Бога, констатируем, что в его облике явно доминируют черты бога-отца. Во-первых, не даром он назван Демиургом, то есть творцом. Акт творения описан еще в Ветхом Завете, и одно из имен Демиурга, упоминающихся в «Рукописи» – Яхве, то есть бог-отец в ветхозаветной традиции. Во-вторых, Муджжа ибн-Мурара, требуя, чтобы его допустили к Демиургу, называет последнего Рахманом, а у

Бартольда мы находим: «Рахманом иногда называли бога евреи талмудического периода; в Йемене слово рахман встречается и в христианских надписях, в формуле св. троицы, для обозначения бога-отца» [Бартольд, 1996, с. 561]. В третьих, даже поведение и характер Демиурга напоминают традицию скорее ветхозаветную, где по сравнению с Иисусом Бог-отец карающ и не исполнен к отступникам любви и милосердия, а праведников он не «любит», а «возвышает».

Если Стругацких личность Иисуса интересует не как фигура мифологическая, то с какой стороны рассматривать его образ в романе? Уже постоянное употребление в качестве Его имен слов Учитель и Рабби (что одно и то же) наводит на мысль, что Назаретянин Стругацких – прежде всего Учитель, идеолог. Об этом же нам говорит и Агасфер Лукич: «Он все знал заранее. Не предчувствовал, не ясновидел, а просто знал. Он же сам все это организовал. Вынужден был организовать».

«Осанна». Какая могла быть там «осанна», когда на носу Пасха, и в город понаехало десять тысяч проповедников, и каждый проповедует свое. Чистый Гайд-парк. Никто никого не слушает, шум, карманники, шлюхи, стража сбилась с ног» [ОЗ, с. 57].

Христианская традиция дает нам совершенно иную трактовку распятия. Оно становится символическим действием, принесением в жертву Сына Божьего во искупление грехов человечества. Именно распятие становится конечной целью Иисуса на земле, и конечно, он не мог не знать об этом (вспомним его моление Отцу в Гефсиманском саду). Для Назаретянина же распятие становится не целью, а средством. Средством проповеди добра и мира, средством рассказать людям, как нужно жить, средством заставить задуматься.

Мысль о том, что распятие спланировано Назаретянином, повторяется в рассказе Иуды. История Иуды опровергает, опять же, сложившуюся в христианстве традицию. Предательство становится исполнением воли любимого Рабби. Повествование о «предательстве» недаром принадлежит самому Иуде. Кому же знать, как не ему, о том, что произошло пасхальным вечером? «Можно много и полезно рассуждать о психологии апостола-предателя – на этот счет

существует обширнейшая литературная традиция. Но выведение Иуды в центр повествования (Л.Х. Борхес, Л. Андреев, Х. Панас и др.), восприятие Иуды как персонифицированного воплощения Наивысшего Зла (Данте, Салтыков-Щедрин и др.) – вещь типичная. Стругацкие не оставляют от этого мифа камня на камне именно путем «дегероизации» Иуды. При сохранении общей фабулы все знаки заменены на противоположные – предательства как такового нет, есть лишь лживая версия. Даже пресловутые серебряники отбирает у Иуды весь из себя «положительный» Петр, что уж вовсе несообразно ни с какими канонами христианского мифа» – отмечает В. Казаков [Казаков, 1989, с. 125].

Христианская традиция опровергается и в образах апостолов. Ученики изображены в подчеркнуто бытовом плане, во многом они неприятны, особенно в рассказе слабоумного Иуды: «Опасный Иоанн со своим вечным страшным кинжалом бросает ему сандалии – чтобы к утру починил! Ядовитый, как тухлая рыба, Фома для развлечения своего загадывает ему дурацкие загадки, а если не отгадаешь – «показывает Иерусалим». Спесивый и нудный Петр ежеутренне пристаёт с нравоучениями, понять которые так же невозможно, как речи Рабби, но только Рабби не сердится никогда, а Петр только и делает, что сердится да нудит» [ОЗ, с. 185].

Отталкивание от канонического текста Библии происходит и в рассказе о судьбе Иоанна-Агасфера в ранней истории создания Апокалипсиса, Откровения Иоанна Богослова. Этот текст в версии Стругацких теряет свою религиозность, боговдохновенность. История его получает рациональное и этико-психологическое, так сказать, «гуманитарное» объяснение.

Можно говорить о том, что религиозный, мифологический текст Евангелий в трактовке Стругацких приобретает подчеркнуто «реалистический» характер. На первый план в этих событиях выходит фигура символическая и «парадигматически» продуктивная роль Учителя, а не сакральная «личность» Бога во всем могуществе своих творящих, всеведующих и всеблагих возможностей.

Становится ясно, что параллели «Отягощенных злом» с романом Булгакова и, в особенности, с Библией носят не внешний, интертекстуальный (и только!) характер. Явно не случайно и чисто фонетическое совпадение имен Га-Ноцри и Г.А. Носов. Не случайна и фамилия автора «Дневника», ученика Г.А., Игоря Мытарина. «Мытарин» – это очевидный намек на мытаря, то есть на евангелиста Левия Матфея. Но уже не как на «глухого» «летописца» пути Иисуса (хотя он в «Дневнике» тоже постоянно фиксирует свою неспособность понять мотивы, поступки, слова своего учителя), а как на человека, уверовавшего в Христа, тотчас бросившего свое доходное и презренное занятие и пошедшего вослед Учителю, подобно «рыбакам»-апостолам Андрею, Петру, Якову. Заметим подчеркнутую братьями-писателями мысль о том, что «в традиции Петр представляет экзотерическую, всенародную сторону христианства... Иоанн же – эзотерическую сторону, то есть мистический опыт, открытый лишь избранным, немногим» [ОЗ, с. 83]. Как можно думать, фигура Игоря-Матфея у Стругацких объединяет в себе обе эти противоположности.

Можно констатировать, что ХМ романа А. и Б. Стругацких «Отягощенные злом» представляет собой следствие весьма непростых и многоуровневых творческих операций авторов произведения. Булгаковский текст становится в романах «Хромая судьба» и «Отягощенные злом» структурной и концептуальной основой, но с последующим их топологическим и семантическим сдвигом, перетолкованием и остранением; применительно к евангельский же текст десакрализируется, происходит его культурная и психологическая детерминация, развертывание в категориях философско-этической рефлексии.

В повести «Волны гасят ветер» практически нет отсылок к прецедентным высказываниям и текстам. В этом произведении Стругацкие используют сложившуюся традицию научной фантастики в изображении контакта с иной цивилизацией. В традиционном НФ-произведении, посвященном этой теме, обычно присутствуют два взаимодействующих мира, представляющих две стороны контакта, чаще всего конфликтующих. И центре подобного произведения оказывается герой-борец с пришельцами. И в самом деле, сюжет

повести, на первый взгляд, разворачивается в соответствии с требованиями жанра, когда Каммерер и Тойво начинают свое расследование. Однако сюжет «Странники прогрессируют Землю» оказывается ложным ходом, главный «борец с пришельцами» оказывается одним из них, а сами пришельцы – новым витком эволюции человечества.

Таким образом, интертекст в романе «Хромая судьба» становится способом раскрытия образа главного героя и разделения двух «писательских» микромиров романа. В случае повести «Волны гасят ветер» Стругацкие используют прецедентный жанр в качестве отвлекающего приема, обманывая читательское ожидание, настроенное на довольно избитый сюжет. Применительно же к роману «Отягощенные злом» читательское ожидание, основанное на интертексте, постоянно обманывается, предлагая совершенно иную версию известных событий, реализуя тем самым один из важнейших мотивов романа, о котором подробнее будет говориться в следующем параграфе работы.

§3. ИмPLICITНЫЕ значения в структуре художественного мира в творчестве братьев Стругацких 1980-х годов

Обратимся к иным способам конструирования имPLICITНЫХ значений, используемых А.Н. и Б.Н. Стругацкими в произведениях 1980-х годов. Прежде всего рассмотрим сферу лакун.

Псевдолакуны, связанные с принципиальной онтологической неполнотой ХМ и определяемые отбором фактов для конструирования мира, необходимым образом присутствуют во всех трех произведениях, созданных Стругацкими в 80-х годах. Например, в романе «Хромая судьба», где протагонист-нарратор, советский писатель Феликс Сорокин, повествует о своей жизни, для создания его

биографии отбираются основные вехи его судьбы: первая любовь, Великая Отечественная война и служба в армии, женитьба и развод; такие же вехи отобраны и для создания его биографии творческой: любимые книги и авторы, первый написанный рассказ, черновики произведений, наконец, заветная «Синяя Папка».

Существование подобных лакун в романе «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» впрямую заявляется повествователем: «Разумеется, я полностью опустил целые страницы, носящие дневниково-интимный характер, страницы, касающиеся других людей и не касающиеся Георгия Анатольевича... В процессе работы я все это элиминировал беспощадно, ибо считал – и считал совершенно справедливо, – что незачем мне выпячивать себя в трагедии моего учителя. Все-таки книга эта прежде всего о нем и только потом уже – обо мне» [ОЗ, с. 8].

Собственно лакуны используются Стругацкими на нескольких уровнях. В повести «Волны гасят ветер» и романе «Отягощенные злом» Стругацкие используют безэквивалентную лексику для описания фантастических подробностей, вводимых в произведение. Например, «глайдер», «нуль-транспортировка», «функи», «неедяки» (заимствованное у Ильи Варшавского), «контакторы», «синхролайтинги». В романе «Хромая судьба» подобная лексика не используется, поскольку время и место действия вполне реалистичны: Москва, январь 1982 года.

Особенность использования безэквивалентной лексики у Стругацких заключается в том, что она не получает каких-либо объяснений в противоположность, например, научно-фантастическим текстам, в которых изобретение технического новшества, для описания которого и вводится подобная лексика, является основой сюжета. В произведениях Стругацких безэквивалентная лексика служит исключительно для создания антуража «другого мира».

При этом соблюдается необходимая психологическая достоверность описываемого, поскольку читателю реалии ХМ подаются как знакомые из собственного опыта. «Такой подход придает повествованию связность в «миротворении». Повествования, в которых читателю подробно объясняются

особенности мира фантазии и предлагаются рациональные подходы, подпорченные одновременной фантазией, лишаются живой автономности. В произведение неизбежно закрадывается язык земной науки (или его имитация), а тем самым будто чужак в мир фантазии проникает стандартный «нулевой» мир, с которым уже соотносятся особенности воображаемого мира. Тогда разрывается единство повествования, ибо нельзя уже скрыть того, что базовым аутентичным языком описания становится уже не тот, который представляет феномены фантастического универсума, а тот, который их истолковывает» [Лем, 2004а, с. 459-460].

В повести «Волны гасят ветер» Стругацкие используют прием экспликации лакуны, когда лакуна обозначена текстом, а не конструируется «нулевой фактурой». В одном из фрагментов, обозначенном как фонограмма, где представитель люденов объясняет происхождение, задачи и современную деятельность группы, появляются записи подобного типа:

«КОМОВ. Я не понял, что произошло. Это фокус? Я бы...

(В фонограмме ЛАКУНА: 12 минут 23 секунды.)

ЛОГОВЕНКО. ...совершенно другой» [ВГВ, с. 668]

Прием этот имеет содержательную функцию. «Мы не знаем, о чем, собственно, говорил люден Логовенко Комову и Горбовскому, но ощущение значительности как бы сказанного чувствуется очень сильно» [Прашкевич, 1989, с. 590] – замечает Г. Прашкевич. Другую интерпретацию смысла этих лакун предлагает Ивонна Хауэлл. По ее мнению, «авторы полагают, что читатели и пережившие «В круге первом» Солженицына поймут, что/кто скрывается за «странной манерой вести переговоры»» [Howell, 1994, p. 47].

Лакуны эти читатель может интерпретировать и заполнять различным образом, но некое ощущение значимости сказанного, но не явленного читателю, и понимание сверхчеловеческих способностей и чуждости люденов остается. Эти лакуны также становятся и толчком для дальнейшего развития событий повести: Каммерер уговаривает главного героя, Тойво Глумова, стать одним из люденов, чтобы он «заполнил эти лакуны».

Область гипотетического, в отличие от лакунарной, гораздо обширнее. Возникает эта сфера в основном как результат монтажа, т.е. соположения разнородных элементов мира и конструирующего его текста.

Область гипотетического конструируется, в частности, в результате использования открытого финала, характерного для творчества Стругацких уже с начала 1960-х годов. Развязка произведений опущена, хотя в предисловиях к своим повествованиям нарраторы обозначают эмоциональный фон опущенной развязки, в свете которого читатель и должен воспринимать всю рассказываемую историю: «трагедия» [ОЗ, с. 8], «страшное лето» [ОЗ, с. 11], «ужас, отчаяние, бессилие» [ВГВ, с. 535].

Отметим, что в романе «Хромая судьба» прием открытого финала не используется. Связано это, на наш взгляд, с установкой на имитацию «реалистической» традиции, для которой характерно сведение области имплицитных значений к минимуму, а также ее маскировка, когда читатель практически не ощущает отсутствия информации о репрезентируемом мире.

Еще одна область гипотетического – принцип, организующий в рассматриваемых произведениях разнородные тексты в единое художественное целое. В повести «Волны гасят ветер» и романе «Отягощенные злом» повествователи прямо указывают на наличие этой связи, но не раскрывают ее, например, Каммерер указывает: «...материалы подбирались мною в соответствии с определенными принципами, в суть которых вдаваться у меня нет ни желания, ни особой необходимости» [ВГВ, с. 535]. В случае этой повести тексты объединены не только как последовательно развертывающие сюжет раскрытия тайны, но и как раскрывающие сквозную проблематику повести, заявленную во многих, казалось бы, не относящихся к событиям, текстам. Это вопрос о том, что же такое человек? И может ли называться человеком тот, у кого «все другое. Другое сознание, другая физиология... Другой облик даже...» [ВГВ, с. 668]?

Организирующим принципом в романе «Отягощенные злом» становятся сквозные мотивы. Мы выделяем их четыре: учительство, предательство, непонимание и искажение (заметим, что указанные мотивы были выделены Б.М.

Гаспаровым при анализе мотивной структуры «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова [Гаспаров Б., 1994]). В соответствии с этими мотивами персонажи выполняют определенные функции, которые были рассмотрены нами в ранее при выделении субъективных модальных областей. Пафос учительства и способов (стратегий и технологий) формирования Человека становится главным, он «провокационно» заявлен уже в начале произведения: “We must find a way... to make indifferent and lazy young people sincerely eager and curious – even with chemical stimulants if there is no better way”¹ [ОЗ, с. 14]. «Дневник» – это история Учителя, как и рассказы Агасфера Лукича о евангельских событиях. «Рукопись» – повествование о том, как Учитель ищет Человека. «Значит, Г.А. пытается воспитать Человека, Демиург стремится Человека найти. При его всемогуществе нет большой разницы между «отыскать» и «создать» – по сути, Ткач занят тем же, что и ташлинский учитель. Они повторяют и как бы продолжают друг друга. Расходящиеся линии романа оказываются гранями многомерного единства», – отмечает С. Переслегин [Переслегин, 1989].

Мотивы искажения и непонимания – также один из важнейших в произведении. Мотив искажения вводится с помощью мира сталинской России: «Рассказывают, что когда товарищу Сталину демонстрировали только что отснятый фильм "Незабываемый 1919-й", атмосфера в просмотровом зале с каждой минутой становилась все более напряженной. На экране товарищ Сталин неторопливо переходил из одной исторической ситуации в другую, одаря революцию единственно верными решениями, и тут же суетился Владимир Ильич, то и дело озабоченно произносящий: "По этому поводу вам надо посоветоваться с товарищем Сталиным", – все было путем, но лицо Вождя, сидевшего по обыкновению в заднем ряду с погашенной трубкой, порождало у присутствующих все более тревожные предчувствия. И когда фильм окончился,

¹ «Мы обязаны изыскать способ... превращать безразличных и ленивых молодых людей в искренне заинтересованных и любознательных – даже с помощью химических стимуляторов, если не найдется лучшего способа». Источник цитирования: D. Gabor “Inventing the future”, ch.9, “The Paradise of the Common Man”. – Penguin Books, 1964, p. 126.

товарищ Сталин с трудом поднялся и, ни на кого не глядя, произнес с напором: "Нэ так всо это было. Савсэм нэ так".

Фильм, впрочем, прошел по экранам страны с обычным успехом и получил все полагающиеся премии» [ОЗ, с. 62-63].

Агасфер Лукич и Иуда настаивают на том, что в Евангелиях события рассказаны «совсем не так». История создания Апокалипсиса тоже оказывается искаженной: Прохор, «ученик» Иоанна-Агасфера, последовавший за учителем в ссылку, записывает его «откровения» (которые являлись на самом деле рассказами о мире будущего): «Прохор был великий писатель и, как все великие писатели, прирожденный мифотворец. Воображение у него было развито превосходно, и он с наслаждением и без каких-либо колебаний заполнял по своему разумению все зияющие дыры в рассказах и объяснениях пророка.

Далее. Прохор изначально убежден был в том, что перед ним действующий пророк во плоти. Иоанн-Агасфер делился знанием, Прохор же записывал пророчества» [ОЗ, с. 129].

Мотив непонимания заявляется уже в начале романа, когда Мытарин признается, что никогда не понимал ход мысли и действия своего учителя. Также для него остается загадкой, какое значение может иметь переданная ему учителем «Рукопись». Также и ученики Г.А. не понимают его позицию. Мотив предательства реализуется в трех сюжетных линиях: апостолы предают Назаретянина, Муджжа предает своего учителя Масламу, Аскольд предает Г.А. Носова.

Для структуры «Отягощенных злом» характерен «параллелизм сдвига» (термин С. Переслегина). Эпизоды, образующие смысловую пару, связаны не зеркальным отражением, а, скорее, преобразованием текстового пространства-времени. На символическом уровне ситуации повторяются, на уровне непосредственного восприятия роман демонстрирует нам последовательно развертывающееся повествование.

1. Разговор Демиурга с Агасфером Лукичом о современном состоянии дел и посещение Г.А. и Мытаринным стойбища Флоры. Объединяет эти эпизоды «взгляд

сверху» на общество, в случае с Демиургом – на весь социум в целом, в случае Мытарина – на Флору. Выводы, сделанные обоими наблюдателями, для общества весьма нелестны.

2. Колпаков, автор идеи организовать Страшный суд при помощи ядерного оружия, делит человечество на козлиц и агнцев. Аскольд, ученик Г.А., делит человечество на достойных и недостойных жить. А вот позиция Аскольда относительно Флоры: «Перед нами выбор: либо мир труда, либо мир разложения. Поэтому у каждого тунеядца не может быть образа жизни, у него может быть только образ неотвратимой гибели, и только в выборе этого образа гибели мы можем позволить себе некоторое милосердие» [ОЗ, с. 103-104]. Очень важно то, что Аскольд – ученик Г.А., ведь «Демиург – творческое начало, производящее материю, ОТЯГОЩЕННУЮ ЗЛОМ» [ОЗ, с. 9]. Колпаков, в сущности, является творением Демиурга, «материей, отягощенной злом».

3. Проповедь нуси и статья Г.А. Сближает два эпизода призыв к милосердию и недеянию зла ближним.

4. История двух предательств: Иуда и Муджжа ибн-Мурара.

5. Важнейшая смысловая пара произведения. Идет на смерть Рабби. «Это же был для Него единственный шанс высказаться так, чтобы Его услышали многие! (...) Не оставалось Ему иной трибуны, кроме креста» [ОЗ, с. 57]. Обречен Г.А. Оказалось, что в социалистическом Ташлинске «крест» – это единственная возможность заставить задуматься хотя бы десять человек. На этом уровне проявляется триединство образов Рабби, Демиурга и Г.А., причем точкой пересечения оказывается милосердие, рассматриваемое как ключ к воспитанию Человека. Проповедь добра и мира, попытка заставить людей задуматься и смерть во имя этого.

Бытие в мире романа организовано главным принципом – «отягощенностью» злом. Этот закон универсален, ему подчиняется прежде всего творец этого мира, который не способен создать добро без зла. В этом и состоит трагичность мира. Г.А. жертвует собой и становится носителем идей века. Иисус распят на кресте, чтобы быть услышанным, и его учение становится одним из

определяющих в истории человечества. Но при этом по-настоящему задумается десяток человек из нескольких тысяч.

Именно большинство, которое не способно задуматься, и определяет действительность во всех ее аспектах: социальном, этическом, эстетическом, аксиологическом. Именно большинство формулирует нравственные принципы, не замечая их противоречивости. Нерассуждающее большинство боится и ненавидит инакомыслящих: Флору, лицеистов, «громобоев», как боялись и ненавидели ссыльные на Патмосе Иоанна.

Чтобы изменить общество, изменить большинство, необходимо изменить человека. И именно для этого нужны учителя. Для этого Демиург ищет Человека с большой буквы. Мытарин определяет качества, необходимые настоящему учителю:

«Понимание и милосердие.

Понимание – это рычаг, орудие, прибор, которым учитель пользуется в своей работе.

Милосердие – это этическая позиция учителя в отношении к объекту его работы, способ восприятия.

Там, где присутствует милосердие, – там воспитание. Там, где милосердие отсутствует, – где присутствует все, что угодно, кроме милосердия, – там дрессировка.

Через милосердие происходит воспитание Человека.

В отсутствие милосердия происходит выработка полуфабриката: технарь, работяга, лабух. И, разумеется, береты всех мастей. Машины убийства. Профессионалы» [ОЗ, с. 96].

Призыв к милосердию и человечности заявляется уже в эпиграфе к роману: «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо. Имя рабу было Малх» [ОЗ, с. 6]. Вспомним, что в Евангелии от Иоанна, цитируемом здесь, далее говорится: «Но Иисус сказал Петру: вложи меч в ножны...».

Именно указанные имплицитные значения, восстанавливаемые читателем, и приводят к объединению двух частей романа в единое целое. «Это история Рабби (двухтысячелетней давности), это история его же, но сегодня (можно и завтра – Демиург существует вне времени, а точнее, сразу во всех временах), а также история современного Христа – Учителя Г.А. Носова. Зло нельзя выкорчевать (не выкорчевав при этом человечество). Но Зло можно вылечить, как лечат запущенную (и даже генетическую!) болезнь. Собственно, в этом суть его поисков и суть его последней надежды», – объясняет Борис Стругацкий [Стругацкий, 2004j, с. 638]. Произведение Стругацких организует сквозная проблематика: поиск и возвращение, сотворение Человека «терапевтическими», а не все еще преобладающими «хирургическими» способами.

В романе «Хромая судьба» область гипотез создается за счет области неустойчивого, о которой говорилось выше. В точке неопределенности интерпретации, когда читатель не в состоянии определить, в реалистическом или же сверхъестественном ключе трактовать описываемое, и возникает, по мнению Ц. Тодорова, эффект фантастического [Тодоров, 1997].

У. Эко отмечает, что в подобных ситуациях читатель должен самостоятельно восполнить пробелы текста, давая свою интерпретацию событий: «На уровне структур дискурса читатель приглашается заполнять различные пустоты во фразовых пространствах... На уровне же нарративных структур от читателя ожидаются предсказания-предвидения относительно будущего развития фабулы ...автор уверен, что читатель уже сам «написал» некую главу-фантазм... – «главу», которая не явлена на уровне структур дискурса, но которая считается как бы осуществленной с точки зрения последовательности повествования. И текст имплицитно подтверждает правильность этой главы-фантазма, «написанной» читателем в порядке предположения» [Эко, 2005, с. 366-367].

Пример подобной «главы-фантазма» создали сами Стругацкие – киносценарий «Пять ложек эликсира». Хотя сюжет этого произведения и не совсем точно соответствует сюжету «Хромой судьбы», а конкретно, линии «мафусаллина», и изменены (все же узнаваемы) имена персонажей, мы можем

получить некую интерпретацию происшедшего с Сорокиным. События эти получают сугубо фантастическое объяснение: причиной всего происходящего становится эликсир бессмертия, которого хватает только на пять человек. Вспомним, что таков и сюжет ненаписанного произведения Сорокина, которое должно было войти в цикл «Современные сказки». То есть вновь подтверждается тезис Г. Иванюты [Иванюта, 1993] о том, что «Хромая судьба» демонстрирует обратное отношение текста и реальности («Сначала написал, а потом все это и произошло»).

Роман конструирует проблемное поле свободного/несвободного писательства и предназначения писателя. Авторы стремятся раскрыть все аспекты личности писателя, от бытового уровня до мистического, сакрального. Роман представляет репрезентацию драмы писателя в двух «зеркала»: социально-историческом, культурном, «реальном» и художественно-моделируемом, метафизическом, психологическом. Объединяясь, два произведения, отражаясь друг в друге, создают художественную «стереографию» крупного литературного масштаба вместо локальных «монографий» публицистического («Хромая судьба») или утопического («Гадкие лебеди») характера.

Использование имплицитных значений является одним из важнейших приемов конструирования мира произведения в творчестве Стругацких. Б.Н. Стругацкий вспоминал, как они «ощутили всю сладость и волшебную силу ОТКАЗА ОТ ОБЪЯСНЕНИЙ. Любых объяснений – научно-фантастических, логических, чисто научных или даже псевдонаучных. Как сладостно, оказывается, сообщить читателю: произошло ТО-ТО и ТО-ТО, а вот ПОЧЕМУ это произошло, КАК произошло, откуда что взялось – НЕ СУЩЕСТВЕННО! Ибо дело не в этом, а совсем в другом, в том самом, о чем повесть» [Стругацкий, 2004b, с. 679-680]

Специфика индивидуального творческого метода Стругацких проявляется в основном нарративном принципе, конструирующем онтологическую структуру ХМ. Фактуальное ядро миров рассматриваемых произведений конструирует миры, внутренние законы существования и развития которых не противоречат

социальным, историческим, психологическим или физическим законам эмпирической реальности читателя. Например, таким образом моделируется обыденный мир советского писателя Сорокина или мир провинциального Ташлинска.

Области же неустойчивого или относительно устойчивого связаны с «фантастическим допущением», которое и принято считать «жанрообразующим» признаком фантастики. Оно дает импульс конструированию ХМ, а затем отходит на второй план (поскольку не имеет статуса полностью достоверного), оставляя в центре внимания не событийный ряд, а психологические реакции персонажей на происходящее, позволяя раскрыть социально-философскую проблематику произведений. В этом проявляется отличие творчества Стругацких от основной массы фантастических произведений, где центральное место отводится развитию вводимого фантастического допущения.

Лакуны позволяют авторам включить читателя в фикциональный мир, заставить принять его как знакомый и сопереживать героям и событиям. Гипотезы побуждают читателя подключать свой личный опыт для расширения явных и скрытых значений, предлагаемых текстом. Имплицитные значения различных типов на разных уровнях текста создает зияния, пропуски в конструируемом авторским сознанием ХМ.

Читательское сознание реконструирует ХМ в его целостности, тогда как репрезентируемый текстом ХМ дискретен. Именно область имплицитного, как ни парадоксально, является универсальным средством монтажа разнородных элементов в общем художественном целом, и восстановление смысловых, логических пропусков – основная задача, стоящая перед читателем Стругацких. Всегда считавшие фантастику частью не развлекательной, но серьезной литературы, писатели стремились к тому, чтобы читатель не столько следил за развитием сюжета, сколько осмысливал этические, экзистенциальные, аксиологические проблемы, поднимаемые в произведении, и использование имплицитной сферы позволяет им решить эту задачу.

Заключение

В ходе проведенного исследования поставленная цель нашего исследования, состоящая в выявлении специфики творческого метода фантастов А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов в аспекте конструирования ХМ произведения, была достигнута в полной мере.

Исходя из избранной методологии исследования, основанной на концепции теории возможных миров литературы, мы сформулировали определение ХМ литературного произведения как семиотической макроструктуры, состоящей из конечного числа элементов и их системного взаимодействия, организуемой глобальными ограничениями (модальностями) и созданной авторской интенцией. В соответствии с предложенным алгоритмом анализа конструирования ХМ был проанализирован весь комплекс эпических произведений братьев Стругацких, созданных в соавторстве с 1955 по 1991 год. В результате решения поставленных задач мы можем прийти к следующим выводам.

В нашем исследовании мы проследили эволюцию творческого метода А.Н. и Б.Н. Стругацких в аспекте конструирования ХМ произведения. На основе изложенного можно сделать вывод о том, что различные периодизации их творчества, основанные на анализе тематики и проблематики произведений, смене творческого метода (переход от «твердой НФ» к социально-философской фантастике), историко-биографическом подходе, соотносимы с периодизацией, предлагаемой в данной работе. При этом можно утверждать, что некоторые произведения, которые сами авторы определяли как «проходные», создавались по тем же «лекалам», что и произведения предыдущего периода (например, «Парень из преисподней», «Повесть о дружбе и недружбе»). Также стоит оговорить существование произведений, ставших «переходными» явлениями в творчестве братьев Стругацких, знаменующими новый период в подходе к конструированию

ХМ и потому соединяющими в себе черты произведений различных периодов («Стажеры», «Хищные вещи века», «Пикник на обочине», «Жук в муравейнике»).

Братья Стругацкие в начале своего творческого пути создают произведения в духе советской фантастики, рисуя утопический мир будущего, соблюдая все каноны жанра, в том числе в аспекте конструирования ХМ: герои противостоят не друг другу, а природе чужой планеты, при этом внимание героя-новичка, ведущего повествование, сосредоточено на описании чуждой природы и технических достижений человечества.

Переход А.Н. и Б.Н. Стругацких к социально-философской проблематике отразился на конструкции ХМ произведения. Со сменой типа героя, который стал способен не только на физическое действие, но и на рассуждение, появляется и разделение на модальные области, а герой оказывается на границе, давая им оценку.

Таким образом, очевиден вектор изменения подхода братьев Стругацких к созданию ХМ произведения до 1980-х годов: смена проблематики ведет к изменению типа героя, отказу от природного компонента в структуре ХМ, изменению принципа отбора элементов предметного мира (от технических подробностей к деталям быта), усложнению структуры модальных областей и возрастанию дискретности ХМ.

Можно также говорить о «спиральном» развитии подхода А.Н. и Б.Н. Стругацких к конструированию ХМ произведения, в частности, в таком его аспекте, как статус фантастического допущения. В первом и втором периоде творчества (с 1955 по 1964 гг.), когда писатели только вырабатывают свою творческую манеру, фантастическое составляет фактуальное ядро ХМ, имплицитные значения в сверхъестественной модальной области (где и разворачивается действие) минимизируются. В третьем периоде (1965-1970 гг.) ХМ конструируется обратным образом: сверхъестественная модальная область представляет собой сферу гипотетического, неустойчивого. На наш взгляд, эти изменения связаны с ориентацией на «притчевость» произведений этого периода, которая была ранее отмечена исследователями: фантастическое задает

общую модель неких условий, задающих этическую проблему, а затем на первый план выходят поступки и решения героев. В этот период Стругацкие ставят в произведениях глобальные проблемы: цена человеческого достоинства («Второе нашествие марсиан», «Обитаемый остров»), столкновение настоящего и будущего («Улитка на склоне», «Гадкие лебеди»), жизнь в тоталитарном обществе («Обитаемый остров»). Как следствие, фокус неизбежно смещается на раскрытие проблематики, а не развитие фантастического допущения (например, научной теории).

В четвертом периоде (1971-1979 гг.) происходит возврат (но на новом уровне) к предшествующей схеме: действие разворачивается в сверхъестественной области, естественная область крайне дискретна. В то же время возрастает и количество имплицитных значений в области сверхъестественного. Такой подход вполне объясним: на первый план в этот период выходит проблема морального выбора, фантастическое допущение как раз и создает этическую дилемму, но разворачивается только в пределах, необходимых для раскрытия проблематики.

При анализе конструкции ХМ повести «Волны гасят ветер» и романов «Хромая судьба» и «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» подтвердилось, что произведения А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов представляют собой отдельный этап творческой биографии писателей.

Очевидно, что произведения этого периода демонстрируют более сложную по сравнению с предыдущими периодами творчества структуру модальных областей, связанную как с усложнением композиции произведений (использование системы вложенных текстов различных уровней), так и с усложнением проблематики. Как и в предшествующих произведениях, алетическая модальность задает первоначальное разделение на модальные области, которые затем делятся аксиологически, при этом каждый вложенный текст задает свой набор модальных областей.

Важным аспектом конструирования ХМ является смена типа героя. Если ранее в творчестве Стругацких для героя основным типом действия было

действие физическое, то в 1980-х это герой-свидетель, наблюдатель, который почти не совершает физических действий, либо действия не приносят ожидаемого результата, становятся бессмысленными. В сфере ментального действия доминирует уже не рассуждение, а рефлексия, что также специфично для произведений 1980-х годов. По этой причине в анализируемых произведениях «сюжет действия» редуцирован, на первый план выходит «сюжет рефлексии». Собственно событийная канва произведений выстраивается по схеме «эпистемического поиска», и для героя характерно минимальное знание о ХМ, что приближает героя к читателю.

Подчеркнем и то обстоятельство, что по сравнению с предыдущими периодами усиливается роль, которую играют имплицитные значения, выступающие как средство «соединения значений» и активизации читателя.

Стругацкие считали одной из главных задач своего творчества дать импульс к читательскому размышлению о проблемах этических, цивилизационных и т.д. В качестве способов достижения этой цели они используют имплицитные значения различных типов на разных уровнях текста, провоцируя читателя домысливать некоторые ситуации, опущенные в повествовании, решать поставленные проблемы и активно взаимодействовать с текстом и миром. Ту же функцию выполняет и интертекст, создавая «фоновые» миры, задавая стратегию чтения и расширяя ХМ произведения.

Стругацкие вводят в ХМ своих произведений фантастические элементы, которые задают основной конфликт произведения и исходную ситуацию, которая, однако, развивается далее в полном соответствии с психологическими и социальными законами эмпирической реальности. В результате организуется гетерогенный мир современного мифа, в котором сталкиваются два мира, противопоставленных по своим алетическим характеристикам. В точке их соприкосновения образуется гибридная область, соединяющая в себе свойства естественных и сверхъестественных миров, в которой и происходит основное действие.

Пятый период творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких (1980-1991) логически продолжает развитие той «эволюционной спирали» творческого метода, о которой говорилось ранее. Появление гибридной области является следствием смены характера фантастического допущения в произведениях 1980-х годов: оно становится более глобальным, естественная модальная область становится лишь одной из вариаций общего мироустройства (так, естественный мир Манохина – лишь одно из проявлений созидающей воли Демиурга).

Учитывая указанное спиральное развитие подхода братьев Стругацких к конструированию ХМ произведения, можно сделать вывод о том, что «Гадкие лебеди» в качестве «Синей Папки» писателя Сорокина оказались не случайно. Два произведения связаны не только персонажными соответствиями и общностью тематики, они строятся на основании одних и тех же принципов, в отличие от романа «Град обреченный», принадлежащего к четвертому периоду.

Стругацкие используют различные приемы и принципы для создания подобной конструкции ХМ. Основным нарративным принципом, реализующим гетерогенность, является трансформация «я»-нарратива, позволяющая достичь нескольких задач: придать миру необходимую достоверность и в то же время сосредоточить внимание не на фантастическом антураже описываемого, а на проблематике произведения.

Подобной же цели служат и образы главных героев, становящихся точкой пересечения линий взаимодействия других персонажей, оцениваемых с позиции героя-повествователя, постоянно пытающегося определить собственную точку зрения и сделать правильный выбор, недаром как повесть «Волны гасят ветер», так и роман «Отягощенные злом» созданы как попытка осмысления героями давно прошедших событий.

Итак, мы можем говорить о несомненной специфичности творческого метода Стругацких в аспекте конструирования ХМ. Как можно заметить, вся конструкция ХМ направлена на решение основной творческой задачи: исследование человека, его психологии и его поступков, проверке героя на

прочность в ситуации этического выбора, что является магистральной линией русской литературы вообще и литературы второй половины XX века в частности.

Введение же фантастического элемента выполняет функцию расширения возможностей реальности, а не самоценно, как часто происходит в этом роде словесности. Оно задает такие параметры поля выбора, которые невозможно смоделировать в жестких рамках «реалистической» традиции (как, например, проблема столкновения прошлого и будущего, проходящая через все творчество писателей).

Отметим, что подобная конструкция задается не тематикой произведений (как мы видели, она абсолютно различна) и даже не типом фантастического (научное допущение или мистическое), а следовательно, составляет особый метод Стругацких.

Как было показано нами в данном исследовании, несомненна творческая эволюция Стругацких в аспекте конструирования ХМ. Они прошли путь от подражания советской фантастике через освоение лучших образцов фантастики мировой к собственному творческому методу.

Некоторые исследователи (например, [Ковтун, 2008], анализируя роман «Хромая судьба», и [Милославская, 2008], основываясь в том числе на опубликованных нами работах) относят творчество А.Н. и Б.Н. Стругацких к литературе постмодернизма. Несомненно, что некоторые черты их произведений соотносимы с такими принципами постмодернизма, как смешение жанров, широкое использование имплицитных значений, интертекстуальность, дискретность. Тем не менее, отнесение творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких к этому направлению, на наш взгляд, неоправданно, поскольку мировоззрение Стругацких противоречит основным принципам постмодернистского взгляда на мир.

По нашему мнению, творческий метод Стругацких, писателей популярных и даже культовых, оказал большое влияние на литературный процесс. Так, расширение границ реальности за счет фантастических элементов – один из излюбленных приемов постмодернистской литературы, а создание гибридных миров – неотъемлемая черта творчества такого известного писателя, как В.

Пелевин (заметим в этой связи, что в начале своего творческого пути Пелевин получил признание именно как фантаст, а повесть «Омон Ра» была удостоена двух премий – «Интерпресскон», вручаемой на конвенте фантастов, и «Бронзовой улитки», литературной премии Бориса Стругацкого).

В качестве дальнейших перспектив исследования проблем, затронутых в нашей работе, обозначим несколько направлений. Во-первых, анализ в русле использованной нами методологии произведений, созданных А.Н. и Б.Н. Стругацкими отдельно, и опубликованных под псевдонимами С. Витицкий, С. Бережной, С. Ярославцев, позволит сопоставить творческую манеру каждого из соавторов с той, которая присуща написанным совместно произведениям. Во-вторых, перспективным, на наш взгляд, является исследование процесса работы братьев Стругацких над текстами произведений в аспекте конструирования ХМ, поскольку опубликованные и доступные черновики произведений позволяют сравнить различные варианты текстов и влияние изменения творческого замысла на конструирование ХМ произведения. В-третьих, возможно специальное исследование процесса реконструирования ХМ произведений Стругацких читателем, поскольку прагматический аспект был затронут нами не в полной мере. В-четвертых, перспективным представляется сопоставительный анализ творческого метода братьев Стругацких с методом современных им авторов как фантастической литературы, так и «мэнстрима», который позволил бы определить возможное взаимное влияние творчества братьев Стругацких и других авторов, более четко соотнести творчество А.Н. и Б.Н. Стругацких с литературным процессом 1950-1990-х годов, что, несомненно, актуально в современном литературоведении.

Список литературы

Материал исследования¹

1. *ПГ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Песчаная горячка [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 11. Неопубликованное. Публицистика. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 69-78.
2. *СБТ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Страна багровых туч [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 33-332.
3. *Извне* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Извне [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 333-394.
4. *СР* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Спонтанный рефлекс [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 397-416.
5. *ЧуП* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Человек из Пасифиды [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 417-444.
6. *ШС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Шесть спичек [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 445-464.
7. *СКИБР* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Испытание «СКИБР» [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 465-483.
8. *ЗЭ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Забытый эксперимент [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 484-507.
9. *ЧасП* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Частные предположения [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 508-529.
10. *ЧП* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Чрезвычайное происшествие [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 530-546.
11. *Пна* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Путь на Амальтею [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 547-626.
12. *ПХХIIв* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Полдень. XXII век [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 2. 1960-1962. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2003. – 2-е изд., испр. – С. 5-308.

¹ В ссылках на материал исследования используются принятые самими авторами сокращенные обозначения произведений (см., например, «Комментарии к пройденному» Б.Н. Стругацкого)

13. *Ст* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Стажеры [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 2. 1960-1962. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2003. – 2-е изд., испр. – С. 309-538.
14. *ГТС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Год тридцать седьмой [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 11. Неопубликованное. Публицистика. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 170-181.
15. *ВНИВ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. В наше интересное время [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 2. 1960-1962. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2003. – 2-е изд., испр. – С. 539-548.
16. *ПкБ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Попытка к бегству [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 5-118.
17. *ДР* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Далекая Радуга [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 119-244.
18. *ТББ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Трудно быть богом [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 245-424.
19. *ПНвС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Понедельник начинается в субботу [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 425-640.
20. *ПЛнПП* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Первые люди на первом плоту [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 643-653.
21. *БЗЛ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Бедные злые люди [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 654-658.
22. *ХВВ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Хищные вещи века [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 5-182.
23. *Б(УнС-1)* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Беспокойство (Улитка на склоне-1) [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 183-286.
24. *УнС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Улитка на склоне [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 287-494.
25. *ВНМ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Второе нашествие марсиан [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 495-576.
26. *СоТ-1* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Сказка о Тройке-1 [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 5. 1967-1968. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 5-194.
27. *СоТ-2* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Сказка о Тройке-2 [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 5. 1967-1968. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 195-314.

28. *ОО* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Обитаемый остров [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 5. 1967-1968. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 315-634.
29. *ОуПА* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Дело об убийстве, или Отель «У Погибшего Альпиниста» [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 5-196.
30. *М* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Малыш [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 197-342.
31. *ПнО* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Пикник на обочине [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 343-504.
32. *ПуП* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Парень из преисподней [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 505-606.
33. *ЗМЛДКС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. За миллиард лет до конца света [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.7. 1973-1978 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.– Донецк: «Издательство Сталкер», 2009. – 2-е изд., испр. – С. 5-132.
34. *ГО* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Град обреченный [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.7. 1973-1978 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.– Донецк: «Издательство Сталкер», 2009. – 2-е изд., испр. – С. 133-518.
35. *ПоДиН* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Повесть о дружбе и недружбе [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.7. 1973-1978 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.– Донецк: «Издательство Сталкер», 2009. – 2-е изд., испр. – С. 519-568.
36. *ХС* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Хромая судьба [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.8. 1979-1984 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.– Донецк: «Издательство Сталкер», 2004. – 2-е изд., испр. – С. 191-530.
37. *ВГВ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Волны гасят ветер [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.8. 1979-1984 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: «Издательство Сталкер», 2004. – 2-е изд., испр. – С. 531-688.
38. *ОЗ* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.9. 1985-1990 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: «Издательство Сталкер», 2004. – 2-е изд., испр. – С. 5-194.
39. *Бондаренко, Курильский, сост., 2008* Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942-1962 гг. [Текст] / сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. – М.: АСТ; Донецк: НКП, 2008. – 640 с.
40. *Бондаренко, Курильский, сост., 2009* Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1963-1966 гг. [Текст] / сост. С.П. Бондаренко, В.М. Курильский. – Киев: НКП, 2009. – 637 с.
41. *Бондаренко, сост., 2006* Неизвестные Стругацкие. От «Понедельника...» до «Обитаемого острова: черновики, рукописи, варианты [Текст] / сост. С.П. Бондаренко. – Донецк: Сталкер, 2006. – 524 с.
42. *Бондаренко, сост., 2008* Неизвестные Стругацкие. От «Града обреченного» до «Бессильных мира сего»: черновики, рукописи, варианты [Текст] / сост. С. П. Бондаренко. – Донецк: Сталкер, 2008. – 510 с.

43. *Бартольд, 1966* Бартольд, В.В. Мусейлима [Текст] / В. Бартольд // Сочинения. В 9 т. Т.6. – М.: Изд. "Наука". Главная редакция восточной литературы, 1966. – С. 549 – 574.
44. *Булгаков, 1990* Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков. – Чебоксары: Чувашское книжное изд-во, 1990. – 367 с.

Научные, литературно-критические работы и справочные издания

45. *Абрамова, Гладкова, 2001* Абрамова, М.А., Гладкова, О.В. Видение [Текст] / М.А. Абрамова, О.В. Гладкова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 123-124.
46. *Александрова, 2004* Александрова, Т.Л. Художественный мир М. Лохвицкой [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Т.Л. Александрова. – М., 2004. – 256 с.
47. *Амусин, 1988a* Амусин, М. Далеко ли до будущего?: О прозе А. Стругацкого и Б. Стругацкого [Текст] / Марк Амусин // Нева (Л.). – 1988. – № 2. – С. 153-160.
48. *Амусин, 1988b* Амусин, М. «Фловеры» из Флоры [Текст] / Марк Амусин // Смена (Л.). – 1988. – 11 сентября.
49. *Амусин, 1989* Амусин, М. В зеркалах будущего [Текст] / Марк Амусин // Лит. обозрение (М.). – 1989. – № 6. – С. 37-39.
50. *Амусин, 1996* Амусин, М. Братья Стругацкие: Очерк творчества [Текст] / Марк Амусин. – Иерусалим: БЕСЭДЕР. – 1996.
51. *Амусин, 2000* Амусин, М. Стругацкие и фантастика текста [Текст] / Марк Амусин // Звезда (СПб.). – 2000. – № 7. – С. 208-216.
52. *Амусин, 2001* Амусин, М. Власть воображения [Текст] / Марк Амусин // 22 (Тель-Авив). – 2001. – № 120. – С. 125-137.
53. *Амусин, 2005* Амусин, М. Стругацкие и принцип неопределенности [Электронный ресурс] / Марк Амусин // Нева. – 2005. – №4. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/4/am16.html>
54. *Амусин, 2013* Амусин, М. От утопии к атараксии [Текст] / Марк Амусин // Вопросы литературы. – 2013. – №4. – С. 224-255.
55. *Андреева, 2008* Андреева, В.А. Особенности художественного хронотопа в современном нарративе [Текст] / В.А. Андреева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Серия Филология. – 2008. – № 2. – С. 143-155.
56. *Аношина, 2006* Аношина, А.В. Художественный мир Варлама Шаламова [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Аношина. – Северодвинск, 2006. – 177 с.
57. *Арбитман, 1989a* Арбитман, Р.Э. Время «Времени дождя» [Текст] / Роман Арбитман // Заря молодежи (Саратов). – 1989. – 25 марта. – С. 9.
58. *Арбитман, 1989b* Арбитман, Р.Э. “Вернуть людям духовное содержание...”: Человек и книга в фантастике А. и Б. Стругацких [Текст] / Роман Арбитман // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. – Саратов, 1989. – Вып. 5. – Ч.2. – С. 133-144.
59. *Арбитман, 1990* Арбитман, Р.Э. Морская... и прочая пена: Обзор. справка по фантастике[Текст] / Р. Арбитман. – Ростов-на-Дону: Всесоюз. Совет КЛФ, 1990. – 24 с.

60. *Аристотель, 2007* Аристотель. Поэтика. [Текст] / Аристотель; Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой // Поэтика. Риторика. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – С. 21-80.
61. *Арнольд, 1992* Арнольд, И.В. Проблемы интертекстуальности [Текст] / И.В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. – 1992 – Вып.4 – С. 53 – 61.
62. *Арутюнова, 1990* Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
63. *Атарова, Лесскис, 1976* Атарова, К.Н., Лесскис, Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе [Текст] / К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. – 1976. – Т. 35. – № 4. – С.343-356.
64. *Ауэрбах, 2000* Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе [Текст] / Эрих Ауэрбах. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 511 с.
65. *Бабенко, 1982* Коллективное интервью, взятое у Аркадия Натановича Стругацкого семинаром молодых писателей-фантастов 17 марта 1982 года в редакции журнала "Знание-Сила" ("в подвале у Романа") [Электронный ресурс] / Записал В. Бабенко. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/int/ans-kafe.htm>
66. *Базылев, 2007* Базылев, О.С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора [Текст] / О.С. Базылев // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – Т. 12, № 2. – С. 99-102.
67. *Баландина, 2003* Баландина, М.Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / М.Б. Баландина. – Магнитогорск, 2003. – 185 с.
68. *Бардасова, 1995* Бардасова, Э.В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Э.В. Бардасова. – Казань, Казанский государственный университет. – 1995. – 159 с.
69. *Барт, 1980* Барт, Р. Текстовый анализ [Текст] / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. – М.: Прогресс, 1980. – С. 307-312.
70. *Барт, 1987* Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов [Текст] / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 387-422.
71. *Бахтин, 1975* Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6-71.
72. *Бахтин, 2000* Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук [Текст] / М.М. Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 336 с.
73. *Белый, 2010* Белый, А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей [Текст] / Андрей Белый. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – 528 с.
74. *Беляев, 1938* Беляев, А.. Создадим советскую научную фантастику [Текст] / А. Беляев // Детская литература – 1938 – № 15-16. – С. 1-8
75. *Богданов, 1987* Богданов, В.А. Роман [Текст] / В.А. Богданов // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 329-333.

76. *Бондаренко, ред., 2004a* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 629-637.
77. *Бондаренко, ред., 2003a* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 2. 1960-1962. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2003. – 2-е изд., испр. – С. 551-561.
78. *Бондаренко, ред., 2004b* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 3. 1961-1963. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 661-678.
79. *Бондаренко, ред., 2004c* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 579-595.
80. *Бондаренко, ред., 2004d* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 5. 1967-1968. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 637-644.
81. *Бондаренко, ред., 2004e* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 609-619.
82. *Бондаренко, ред., 2009* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.7. 1973-1978 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: «Издательство Сталкер», 2009. – 2-е изд., испр. – С. 571-581.
83. *Бондаренко, ред., 2004f* Из критики тех лет [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.8. 1979-1984 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 691-706.
84. *Бондаренко, ред., 2004g* Из критики тех лет: «Отягощенные злом» [Текст] / Под ред. С.П. Бондаренко, Л. Филиппова // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.9. 1985-1990 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 621-630.
85. *Бондаренко, ред., 2004h* Из критики тех лет: «Хромая судьба – Гадкие лебеди» [Текст] / Под ред. С.П. Бондаренко, Л. Филиппова // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.8. 1979-1984 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 697-703.
86. *Борборотько, 2007* Борборотько, В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике [Текст] / В.Г. Борборотько. – М.: КомКнига, 2007. – 288 с.
87. *Борода, 2008* Борода, Е.В. От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века [Текст] / Е.В. Борода // Филология и человек. – 2008. – № 4. – С. 21-27.
88. *Бочаров, 1985* Бочаров, С.Г. О художественных мирах [Текст] / С.Г. Бочаров. – М.: Советская Россия, 1985. – 296 с.
89. *Бочкова, 2006* Бочкова, О.С. Категории модальности, времени и пространства в жанре НФ [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О.С. Бочкова. – Саратов, 2006. – 25 с.
90. *Бремон, 1972* Бремон, К. Логика повествовательных возможностей [Текст] / К. Бремон // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972. – С. 108-135.
91. *Бремон, 1983* Бремон, К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа [Текст] / К. Бремон // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов – М.: «Радуга», 1983 – С. 429-436.

92. *Брикер, 1994* Брикер, Б. Наказание в романе М.Булгакова “Мастер и Маргарита”. Типология мотива [Текст] // Russian literature. – Amsterdam, 1994. – Vol. 35. N 1. – P. 1-38.
93. *Бритиков, 2000* Бритиков, А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература: Некоторые проблемы истории и теории жанра [Текст] / А.Ф. Бритиков. – СПб.: Творческий центр «Борей-Арт», 2000.
94. *Бройтман, 2001a* Бройтман, С.Н. Диалог [Текст] / С.Н. Бройтман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК “Интелвак”, 2001. – С. 225-227.
95. *Бройтман, 2001b* Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 420 с.
96. *Брюсов, 1975* Брюсов, В.Я. Собрание сочинений в 7 томах [Текст] / Валерий Брюсов. – М.: Художественная литература, 1975. – Т. 6 – 656 с.
97. *Ван Дейк* Ван Дейк, Т.А. К определению дискурса [Электронный ресурс] / Т.А. Ван Дейк. – Режим доступа: <http://www.psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>
98. *Вардзелашвили, 2003* Вардзелашвили, Ж. «Возможные миры» текстуального пространства [Текст] / Ж. Вардзелашвили // Санкт-Петербургский государственный университет и Тбилисский государственный университет. Научные труды. Серия: филология. – СПб.-Тбилиси, 2003. – Выпуск VII. – С. 37-45.
99. *Васюченко, 1989* Васюченко, И. Отвергнувшие воскресенье (заметки о творчестве А. и Б. Стругацких) [Текст] / Ирина Васюченко // Знамя, 1989 – №5. – С. 83–87.
100. *Владимирский, 2002* Владимирский, В. Ключ от Зеленой Дверцы [Текст] / В. Владимирский // Звездная дорога (Красногорск). – 2002. – №№ 5-6. – С. 134-136. [Рец. на кн.: Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений в 11 т. Т. 11: Неопубликованное. Публицистика. – СПб.: Terra Fantastica, Донецк: Сталкер, 2001].
101. *Володихин* Володихин, Д. Фантастика в литературе [Электронный ресурс] / Дмитрий Володихин. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/FANTASTIKA_V_LITERATURE.html
102. *Галина, 2002* Галина, М. Этот хрупкий фантастический мир [Текст] / М. Галина // “Роскон 2002”: Литературная конференция. – М.: Международный центр фантастики, 2002. – С. 36-47.
103. *Гаспаров Б., 1994* Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
104. *Гаспаров М., 1997* Гаспаров, М.Л. Художественный мир М. Кузмина: Тезаурус формальный и тезаурус функциональный [Текст] / М. Л. Гаспаров // Избранные труды: [В 3 т.]. Т. II. О стихах. – М.: Яз. русск. культуры, 1997. – С. 416–433.
105. *Гаспаров М., 2001* Гаспаров, М.Л. Поэтика [Текст] / М.Л. Гаспаров, Г.М. Фридлиндер, А.П. Чудаков // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК “Интелвак”, 2001. – С. 785-793.
106. *Геллер, Нике, 2003* Геллер, Л., Нике, М. Утопия в России [Текст] / Л. Геллер, М. Нике; пер. с фр. И. В. Булатовского. – СПб.: Гиперион, 2003. – 310 с.
107. *Голова, 1999* Голова, С.В. Проблемы культуры, цивилизации и язычества в художественном мире Ф.М.Достоевского [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.В. Голова. – М., 1999.
108. *Голубев, 1996* Голубев, А. Необычный мир Стругацких [Текст] / А. Голубев // Книжное обозрение. – 1996. – № 3. – С.16 – 18.

109. *Гопман, 2001* Гопман, В.Л. Научная фантастика [Текст] / В.Л. Гопман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С.621-625.
110. *Греймас, 2004* Греймас, А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода [Текст] / Альгирдас-Жюльен Греймас; пер. с фр. Л. Зиминой. – М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
111. *Греймас, Курте, 1983* Греймас, А.-Ж., Курте Ж. Семиотика: объяснительный словарь теории языка [Текст] / А.-Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов – М.: «Радуга», 1983 – С. 483-550.
112. *Грицанов, 2002* Грицанов, А. Стругацкие [Текст] / А. Грицанов // Всемирная энциклопедия: Философия XX век / Главн. науч. ред. и сост. А.А.Грицанов. – М.: АСТ; Минск: Харвест; Современный литератор, 2002. – С. 750.
113. *Давыдов, 2004* Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова [Текст] / Сергей Давыдов. – СПб.: Кирцидели, 2004. – 158 с.
114. *Демчук, 1999* Демчук, Н.Р. Художественный мир прозы Т.Шевченко (проблема психологического анализа) [Текст] : дис... канд. филол. наук / Н.Р. Демчук. – Львов, 1999. – 212 с.
115. *Дранов, 2004a* Дранов, А.В. Актуализация [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 29-30.
116. *Дранов, 2004b* Дранов, А.В. Виртуальный смысл [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 90.
117. *Дранов, 2004c* Дранов, А.В. Выстраивание смысла [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 92.
118. *Дранов, 2004d* Дранов, А.В. Коммуникативная неопределенность [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 186-187.
119. *Дранов, 2004e* Дранов, А.В. Конкретизация [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 190-191.
120. *Дранов, 2004f* Дранов, А.В. Рецептивная эстетика [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 350-353.
121. *Дранов, 2004g* Дранов, А.В. Стратегия текста [Текст] / А.В. Дранов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 387-388.
122. *Евдокимов, 1999* Евдокимов, А. Гадкие лебеди [Текст] / А. Евдокимов // Час (Рига). – 1999. – 20 окт. (№ 244). – С. 9.
123. *Егоров, 2007* Егоров, Б.Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель [Текст] / Б.Ф. Егоров. – СПб.: Искусство-СПБ, 2007. – 416 с.
124. *Еремин, 2004* Еремин, М.А. Внутренний мир драматургии Н. В. Гоголя [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / М.А. Еремин. – Самара, 2004 – 156 с.
125. *Ермакова, 2004* Ермакова, Г.А. Эстетические основы художественного мира Г.Н. Айги [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Г.А. Ермакова. – Чебоксары, 2004 – 418 с.

126. *Ефремов, 1982* Ефремов, И. Страна фантазия / И. Ефремов // На суше и на море. – М.: Мысль, 1982. – №22. – С. 324-327.
127. *Женетт, 1998* Женетт, Ж. Фигуры [Текст] / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
128. *Жожикашвили, 2001* Жожикашвили, С.В. Дневник [Текст] / С.В. Жожикашвили // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 232-234.
129. *Жолковский, 1996* Жолковский, А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака [Текст] / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: Прогресс: Юниверс, 1996. – С. 209-239.
130. *Жолковский, Щеглов, 1986* Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе [Текст] / А. Жолковский, Ю. Щеглов. – Tenaflly, N.J.: Эрмитаж, 1986.
131. *Записка, 1966a* Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о недостатках в издании научно-фантастической литературы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/kpss_1.htm
132. *Записка, 1966b* Записка комитета по печати при совете министров ссср об издании научно-фантастической литературы [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/kpss_2.htm
133. *Заря молодежи, 1988* Без вымысла: Дискуссия о новом романе А. и Б.Стругацких [Текст] / В.Соколенко, Д.Ванюков, В.Казаков, С. Солопов, С. Сергиевский, Р.Арбитман // Заря молодежи (Саратов). – 1988. – 22 окт. – С. 8-9.
134. *Зеркалов, 1991* Зеркалов, А. Игра по собственным правилам [Текст] / А. Зеркалов // Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – М.: Текст, 1991. – С. 5-18.
135. *Зеркалов, 1995* Зеркалов, А. Бессилие богов [Текст] / А. Зеркалов // Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. / А. Стругацкий, Б. Стругацкий. – М.: Текст, 1995. – С. 492-493.
136. *Иванов, 1950* Иванов, С. Фантастика и действительность [Текст] / С. Иванов // Октябрь. – 1950. – № 1. – С. 155-164
137. *Иванюта, 1993* Иванюта, Г.Л. Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких: “Хромая судьба” [Текст] / Г. Л. Иванюта // Вестник Удмуртского университета (Ижевск). – 1993. – № 4. – С. 112-114.
138. *Ивин, Никифоров, 1997a* Ивин А.А., Никифоров А.Л. Модальная логика [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 204-205.
139. *Ивин, Никифоров, 1997b* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Абсолютные и сравнительные модальности [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 6-7.
140. *Ивин, Никифоров, 1997c* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Аксиологическая модальность [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 10.
141. *Ивин, Никифоров, 1997d* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Вывод логический [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 56-57.

142. *Ивин, Никифоров, 1997e* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Деонтическая модальность [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 80-83.
143. *Ивин, Никифоров, 1997f* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Значение [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 113-114.
144. *Ивин, Никифоров, 1997g* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Индивид [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 122-123.
145. *Ивин, Никифоров, 1997h* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Интенционал и экстенционал [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 129-131.
146. *Ивин, Никифоров, 1997i* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Концепт [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 149.
147. *Ивин, Никифоров, 1997j* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Логика высказываний [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 161.
148. *Ивин, Никифоров, 1997k* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Модальность [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 205-207.
149. *Ивин, Никифоров, 1997l* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Оператор [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 244-245.
150. *Ивин, Никифоров, 1997m* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Прагматика [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 275.
151. *Ивин, Никифоров, 1997n* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Референт [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 298.
152. *Ивин, Никифоров, 1997o* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Референция [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 298.
153. *Ивин, Никифоров, 1997p* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Умозаключение [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 345.
154. *Ивин, Никифоров, 1997q* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Факт [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 352-354.
155. *Ивин, Никифоров, 1997r* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Экстенциональность [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 369.
156. *Ивин, Никифоров, 1997s* Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Экстенциональный контекст [Текст] / А.А. Ивин, А.Л. Никифоров // Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 369-370.
157. *Изотов, Изотова, 2002* Изотов, В.П., Изотова, И.В. Некоторые филологические подробности фантастического творчества братьев Стругацких [Текст] / В.П. Изотов, И.В. Изотова. – Орёл, 2002. – 61 с.
158. *Икрамов, 1993* Икрамов, К. Трагедия затаенного стыда: К вопросу о трансформации источников [Текст] / К. Икрамов // Независимая газета – М., 1993. – 3 марта. – С. 5.
159. *Ильин, 1996* Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996 – 260 с.

160. *Ильин, 2001a* Ильин, И.П. Интертекстуальность [Текст] / И.П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 307-309.
161. *Ильин, 2001b* Ильин, И.П. Нарратология [Текст] / И.П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 608-610.
162. *Ильин, 2004a* Ильин И.П. Авторская маска [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 24-25.
163. *Ильин, 2004b* Ильин, И.П. Наррататор [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 274-275.
164. *Ильин, 2004c* Ильин, И.П. Нарратив [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 275-277.
165. *Ильин, 2004d* Ильин, И.П. Нарративная типология [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 277-280.
166. *Ильин, 2004e* Ильин, И.П. Нарратор [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 282.
167. *Ильин, 2004f* Ильин, И.П. Нонселекция [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 295-297.
168. *Ильин, 2004g* Ильин, И.П. Повествовательные уровни [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 316-317.
169. *Ильин, 2004h* Ильин, И.П. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 324-328.
170. *Ильин, 2004i* Ильин, И.П. Эпистемологическая неуверенность [Текст] / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 478-479.
171. *Ильина, 2002* Ильина, Н.Г. Поэтический мир современной чувашской лирики [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Ильина. – Чебоксары, 2002.
172. *Ингарден, 1962* Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
173. *Исангазин, сост.* Творчество Стругацких в калейдоскопе критики [Электронный ресурс] / Сост. М.Ф. Исангазин. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec00.htm>
174. *Каганская, 2004* Каганская, М. Вчерашнее завтра: Книга о русской и нерусской фантастике [Текст] / Каганская М., Бар-Селла З., Гомель И. – М.: РГГУ, 2004. – 328 с.
175. *Казаков, 1989* Снегирев, Ф. (Казаков, В.) Время учителей [Текст] / Ф. Снегирев // Советская библиография. – 1989. – №2. – С. 123-129.
176. *Казаков, 1991* Казаков, В. Аннигилизм критики [Текст] / В. Казаков // Сизиф (Л.). – 1991. – № 1. – С. 123.

177. *Казаков, 1993* Казаков, В. После пятой рюмки кофе: О некоторых последствиях редактирования повестей братьев Стругацких [Текст] / В. Казаков // Галактические новости (Владимир). – 1993. – № 1. – С. 2-3.
178. *Казанцев, 1979* Казанцев, А. Приглашение к мечте [Текст] / А. Казанцев // Фантастика. – М., 1979. – С.360-364.
179. *Кайтох, 2003* Кайтох, В. Братья Стругацкие. Очерк творчества [Текст] / Войцех Кайтох // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.12, дополнительный / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк, 2003. – С. 409-670.
180. *Кайуа, 2006* Кайуа, Р. В глубь фантастического [Текст] / Роже Кайуа // В глубь фантастического. Отраженные камни. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С. 7-128.
181. *Камильянова, 1999* Камильянова, Ю.М. Мир прозы Бориса Зайцева (1900-1920-е годы) [Текст] / Ю.М. Камильянова. – Уфа, 1999.
182. *Канчуков, 1988* Канчуков, Е. ...Каждый город и весь мир принадлежал им по праву: Детство в прозе Стругацких [Текст] / Е. Канчуков // Детская литература.- 1988. – № 3. – С. 29-33.
183. *Капрусова, 2002* Капрусова, М. Булгаковская традиция в романе Стругацких "Отягощенные злом" [Текст] / М. Капрусова // Актуальные проблемы современной литературы : Сб. мат-лов межвузовской научно-практической конференции. – Курган: Курганский гос. ун-т, 2002. – С. 25-33.
184. *Каспэ, 2007* Каспэ, И. Смысл (частной) жизни, или Почему мы читаем Стругацких? [Электронный ресурс] / Ирина Каспэ. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/88/ka9.html>
185. *Кастанеда, 1999* Кастанеда, Г.-Н. Художественный вымысел и действительность: их фундаментальные связи. Очерк онтологии совокупного опыта [Электронный ресурс] / Гектор-Нери Кастанеда. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_06.htm
186. *Ковтун, 2008* Ковтун, Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века [Текст] / Е.Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.
187. *Кожевникова, 1994* Кожевникова, Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. [Текст] / Н. Кожевникова. – М.: Институт русского языка РАН, 1994. – 335 с.
188. *Кормилов, 2001a* Кормилов, С.И. Реализм [Текст] / С.И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 858-863.
189. *Кормилов, 2001b* Кормилов, С.И. Сюжет [Текст] / С.И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 1048-1050.
190. *Котельников, 2008* Котельников, В.А. Воинствующий идеалист Аким Волынский [Электронный ресурс] / В.А. Котельников. – Режим доступа: http://www.literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1204022521&archive=&start_from=&ucat=&
191. *Кравченко, 1998* Кравченко, С.И. Художественный мир Андрея Платонова : сатирический аспект творчества прозаика [Текст] : дис... канд. филол. наук / С.И. Кравченко. – Киев, 1998. – 171 с.
192. *КЛЭ* Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. [Текст] / Гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1962–1978.

193. *Кувшинов, 2004* Кувшинов, Ф.В. Художественный мир Д.И. Хармса: структурообразующие элементы логики и основные мотивы [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Ф.В. Кувшинов. – Липецк, 2004. – 167 с.
194. *Кузнецова, 2003* Кузнецова, А.В. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950-1990-е гг. [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / А.В. Кузнецова – М., 2003. – 248 с.
195. *Кузнецова, 2007* Кузнецова, А.В. Братья Стругацкие: феномен творчества и феномен рецепции [Текст] / Алла Кузнецова. – Липецк: Крот, 2007 – 84 с.
196. *Курильский, 2014* Комментарии к Собранию сочинений Стругацких (издательство «Сталкер») [Электронный ресурс] / подг. В. Курильский. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/ludeni/kur002.htm>
197. *Кучина, 2008* Кучина, Т.Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века [Текст] / Т.Г. Кучина. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. – 269 с.
198. *Лакуны, 2003* Лакуны в языке и речи [Текст] : Сб. научных трудов / Под ред. Ю.А. Сорокина, Г.В. Быковой. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2003. – 257 с.
199. *Лакуны, 2005* Лакуны в языке и речи [Текст] : Сб. научных трудов / Под ред. Ю.А. Сорокина, Г.В. Быковой. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2005. – Вып. 2. – 123 с.
200. *Ланин, 2001* Ланин, Б.А. Антиутопия [Текст] / Б.А. Ланин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 38-39.
201. *Левин, 1998* Левин, Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: Текст в тексте у Х.Л. Борхеса [Текст] / Ю.И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998 – С. 435–454.
202. *Леви-Стросс, 1983* Леви-Стросс, К. Структура и форма [Текст] / Клод Леви-Стросс // Семиотика / Сост. Степанов Ю.С. – М.: Радуга, 1983 – С. 400-428.
203. *Лем, 2004a* Лем, С. Фантастика и футурология [Текст] : в 2 кн. Кн. 1 / Станислав Лем; пер. с пол. С.Н. Макареца; под ред В.И. Борисова. – М.: АСТ, Ермак, 2004. – 591 с.
204. *Лем, 2004b* Лем, С. Фантастика и футурология: в 2 кн. Кн. 2 [Текст] / Станислав Лем; пер. с пол. Е.П. Вайсброта; под ред В.И. Борисова. – М.: АСТ, Ермак, 2004. – 667 с.
205. *Леонтьев, 1863* Леонтьев, К.Н. Наше общество и наша изящная литература [Электронный ресурс] / К. Леонтьев. – Режим доступа: http://knleontiev.narod.ru/texts/nashe_obshestvo.htm
206. *Леонтьев, 1882* Леонтьев, К.Н. Страх Божий и любовь к человечеству [Электронный ресурс] / К. Леонтьев. – Режим доступа: http://knleontiev.narod.ru/texts/strah_bojiy.htm
207. *Леонтьев, 1890* Леонтьев, К.Н. О романах гр. Л.Н. Толстого [Электронный ресурс] / К. Леонтьев. – Режим доступа: <http://knleontiev.narod.ru/texts/analys1.htm>
208. *Ли Хун, 2006* Ли Хун. Художественный мир А. В. Вампилова – драматурга [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Ли Хун. – М., 2006. – 223 с.
209. *Линков, 1982* Линков, В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова [Текст] / В.Я. Линков. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 128 с.
210. *Лихачев, 1967* Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.

211. *Лихачев, 2007* Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения [Текст] / Д.С. Лихачев // Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб.: Паритет, 2007. – С. 232-251.
212. *Лозинская, 2004* Лозинская, Е.В. Эко, Умберто [Текст] / Е.В. Лозинская // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 472-473
213. *Лозинская, 2007* Лозинская, Е.В. Лоранд Р. Рассказывать историю или рассказывать мир [Электронный ресурс] / Е.В. Лозинская. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/36751382.pdf>
214. *Лотман, 1970* Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
215. *Лотман, 2002* Лотман, Ю.М. Заметки о структуре художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – С. 196 – 202.
216. *Лотман, 2005* Лотман, Ю.М. Замечания о структуре повествовательного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // О русской литературе. Статьи и исследования (1958 – 1993). – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 789 – 793.
217. *Лузина, 1995* Лузина, С.А. Художественный мир Дж.Р.Р.Толкьена: Поэтика, образность [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.А. Лузина. – М., 1995. – 20 с.
218. *Лукин, 2005* Лукин, В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум [Текст] / В.А. Лукин. – М.: Издательство «Ось-89», 2005. – 560 с.
219. *Манн, 1994* Манн, Ю.В. Автор и повествование [Текст] / Ю. Манн // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 431-480.
220. *Мансков, 1999* Мансков, С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского: Лирический субъект; категориальность; диалог сознания [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.А. Мансков. – Барнаул, 1999. – 201 с.
221. *Маркина, 2006* Маркина, Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Маркина. – Самара, 2006. – 222 с.
222. *Маркова, 2003* Маркова, Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Маркова. – Екатеринбург, 2003 – 46 с.
223. *Махов, 2001* Махов, А.Е. Демоническое [Текст] / А.Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 213-218.
224. *Мельничук, 2005* Мельничук, О.А. Типология художественных произведений с повествованием от первого лица [Текст] / О.А. Мельничук // Вестник Якутского государственного университета. – 2005. – Т. 2, № 1. – С. 41-46.
225. *Милославская, 2008* Милославская, В.В. Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма [Текст] : дисс. ... кан. филол. наук / В.В. Милославская. – Ставрополь, 2008. – 184 с.
226. *Мильдон, 2006* Мильдон, В.И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания [Текст] / Валерий Мильдон. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. – 288 с.

227. *Мукаржовский, 1975* Мукаржовский, Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве [Текст] / Ян Мукаржовский // Структурализм: за и против. Сборник статей / Под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 164-192.
228. *Муллучанова, 2006* Муллучанова, Г.Х. Художественный мир татарской поэзии Сибирского региона: 1990 – 2005 гг. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Г.Х. Муллучанова. – Казань, 2006. – 196 с.
229. *Муравьев, 1987* Муравьев, В.С. Антиутопия [Текст] / В.С. Муравьев // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 29-30.
230. *Муравьев, 2001* Муравьев, В.С. Фантастика [Текст] / В.С. Муравьев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПКи "Интелвак", 2001. – С. 1119-1124.
231. *Мышкина, 2002* Мышкина, А.Ф. Внутренний мир чувашской художественно-публицистической повести 50 - 90-х гг. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.Ф. Мышкина. – Чебоксары, 2002. – 276 с.
232. *Надежкина, 2008* Надежкина, Т.О. Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» [Текст] : дисс ... канд. филол. наук / Т.О. Надежкина. – Владивосток, 2008. – 215 с.
233. *Назаренко, 2006а* Назаренко, М.И. Исторический дискурс как пародия ("Гисторические материалы Федота Кузьмича Пруткова (деда)") [Текст] / М.И. Назаренко // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. – К.: Логос, 2006. – Вып. VIII. – С. 120-134.
234. *Назаренко, 2006б* Назаренко, М.И. «Возможные миры» в исторической прозе [Текст] / М.И. Назаренко // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. – Киев: БИТ, 2006. – Вып. X. – С. 105–115.
235. *Некрасов* Некрасов, С. Власть как насилие в утопии Стругацких: опыт деконструкции [Электронный ресурс] / Сергей Некрасов. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec01.htm>
236. *Николаева, 2000* Николаева, Е.В. Художественный мир Льва Толстого: 1880-1890-е годы [Текст] / Е.В. Николаева. – М., 2000.
237. *Никулина, 2005* Никулина, А.К. Художественный мир романов Торнтон Уайлдера [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.К. Никулина. – Уфа, 2005. – 282 с.
238. *Нямцу, Беридзе, 2001* Нямцу, А., Беридзе, А. Функциональность литературных традиций в романе А. и Б.Стругацких "Хромая судьба" [Текст] / А. Нямцу, А. Беридзе // Науковий вісник Чернівецького університету (Чернівці). – 2001. – Вип. 106. – С. 30-37.
239. *Окулов, 2002* Окулов, В. Цитаты всегда лгут: О книгах и чтении в творчестве Стругацких [Текст] / В. Окулов // Лит. Россия (М.). – 2002. – 23 авг. (№ 34). – С. 15.
240. *Оленский, 2004* Оленский, Б.И. Народно-патриотический пафос как стихия света в художественном мире Леонида Леонова : От "Бурыги" до "Русского леса". Историко-литературный и актуальный контекст [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Б.И. Оленский. – Краснодар, 2004. – 232 с.
241. *Оффлайн «ВГВ»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. «Волны гасят ветер» [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t01.htm
242. *Оффлайн «Литература»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. О других писателях, о литературе вообще и фантастике в частности [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t33.htm

243. *Оффлайн «ОЗ»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. «Отягощенные злом» [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t11.htm
244. *Оффлайн «Прототипы»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. Прототипы [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t37.htm
245. *Оффлайн «Творчество»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. Вопросы по творчеству АБС [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t24.htm
246. *Оффлайн «ХС»* Оффлайн интервью с Борисом Стругацким. «Хромая судьба», «Гадкие лебеди» [Электронный ресурс] / ред. В.И. Борисов. – Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t23.htm
247. *Палиевская, 2004* Палиевская, Ю.В. Структура – фактура [Текст] / Ю.В. Палиевская // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 389-340
248. *Панченко, 2008* Панченко, Н.В. «Власть референции» в процессе композиционного построения художественного текста (на материале современной художественной прозы) [Текст] / Н.В. Панченко // Филология и человек. – 2008. – № 1. – С. 85-97.
249. *Переслегин, 1989* Переслегин С. Скованные одной цепью: Предисловие к роману Аркадия и Бориса Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» [Электронный ресурс] / С. Переслегин. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec03.htm>
250. *Переслегин, 1997a* Переслегин, С. Бриллиантовые дороги [Текст] / Сергей Переслегин // Страна багровых туч. Путь на Амальтею. Стажеры / Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. – М., 1997. – С. 5-35.
251. *Переслегин, 1997b* Переслегин, С. Последние корабли свободного поиска [Текст] / Сергей Переслегин // Обитаемый остров. Малыш / Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. – М., 1997. – С. 5-7.
252. *Переслегин, 1998a* С. «Личное дело» Господа Бога. Предисловие к книге Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Второе нашествие марсиан. Град обреченный [Электронный ресурс] / С. Переслегин. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/peres110.htm>
253. *Переслегин, 1998b* Переслегин, С. Бесконечность простых решений [Текст] / Сергей Переслегин // Парень из преисподней. Беспокойство. Жук в муравейнике. Волны гасят ветер / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – М., 1998. – С. 5-11.
254. *Переслегин, 1999* Переслегин, С. Следствие по делу о гибели мира [Текст] / Сергей Переслегин // Пикник на обочине. Отель «У Погибшего Альпиниста». Улитка на склоне / Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. – М., 1999. – С. 614 – 620.
255. *Пискунов, Пискунова, 1988* Пискунов, В., Пискунова, С. Уроки зазеркалья [Текст] / В. Пискунов, С. Пискунова // Октябрь (М.). – 1988. – № 8. – С. 188-198.
256. *Полоцк, 1985* И снова Максим Каммерер... [Текст] : беседа с Аркадием Стругацким / Записал Ил. Полоцк // Советская молодежь (Рига). – 1985. – 4 января. – С. 4.
257. *Поляков, 1995* Поляков, С. Педагогика братьев Стругацких [Текст] / С. Поляков // Первое сентября. – 1995. – 11 ноября. – С. 3.
258. *Потебня, 1976* Потебня, А.А. Эстетика и поэтика [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
259. *Прашкевич, 1989* Прашкевич, Г. Братья по разуму [Текст] / Г. Прашкевич // Волны гасят ветер. / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – Томск, 1989. – С. 588-592.

260. *Прието, 1983* Прието, А. Из книги «Морфология романа» [Текст] / А. Прието // Семиотика / Сост. Степанов Ю.С. – М.: Радуга, 1983. – С. 360-399.
261. *Пропп, 1969* Пропп, В.Я. Морфология сказки [Текст] / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
262. *Пчелкина, 2006* Пчелкина, Т.Р. Автор и герой в художественном мире А.И. Куприна : Типология и структура [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Т.Р. Пчелкина. – Магнитогорск, 2006. – 194 с.
263. *Ратькина, 2008* Ратькина, Т. Анализ или насмешка? «Фантастическое литературоведение» в контексте полемики о специфике познания в гуманитарных науках [Электронный ресурс] / Т. Ратькина. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4/ra3.html>
264. *Ревич, 1985* Ревич, В. Перекресток утопий / В. Ревич // Орион: Сб. науч.-фантаст. повестей и рассказов / Сост.: Н. Беркова. - М.: Моск. рабочий, 1985. - С. 309
265. *Ревич, 1998a* Ревич, В.. В коммуне – остановка [Электронный ресурс]/ В. Ревич - Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/revich_20_02.htm
266. *Ревич, 1998b* Ревич, В. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны [Текст] / Всеволод Ревич. – М., 1998. – 384 с.
267. *Родичев, 2005* Родичев, Д. Звездный тандем: Миры и книги братьев Стругацких [Текст] / Д. Родичев // Мир фантастики (М.). – 2005. – № 1 (17). – С. 35-37.
268. *Роднянская, 1987* Роднянская, И.Б. Автора образ [Текст] / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 13-14.
269. *Роднянская, 2001* Роднянская, И.Б. Художественное время и художественное пространство [Текст] / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 1174-1177.
270. *Рожков, 2007* Рожков, В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа "Трудно быть богом" [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / В.В. Рожков. – Новосибирск, 2007. – 228 с.
271. *Розанов, 1989* Розанов, В.В. Мысли о литературе [Текст] / В.В. Розанов. – М.: Современник, 1989. – 607 с.
272. *Рублев, 1995* Рублев, К. Блеск голубоватого пенсне [Текст] / Константин Рублев // Двести (СПб.). – 1995. – Дек. – № Е (6). – С. 6-31.
273. *Руднев, 1996* Руднев, В.П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» [Текст] / В. Руднев. – М.: Гнозис, 1996. – 207 с.
274. *Рымарь, 2006* Рымарь, Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство/не искусство» [Текст] / Н.Т. Рымарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». – 2006. – № 1 (4). – С. 247-256.
275. *Свирский, 1998* Свирский, Г. Мир современной русской фантастики и – трагический натурализм. Братья Стругацкие и – Веничка Ерофеев "Москва-Петушки" [Текст] / Г. Свирский // На Лобном месте: Литература нравственного сопротивления 1946-1986. – М. : Крук, 1998. – Изд. 2-е, доп. – С. 244-253.
276. *Северова, 2001* Северова, Н.Г. Художественный мир Стругацких [Текст] : Факультатив по литературе / Н.Г. Северова. – Екатеринбург: Издательство АМБ, 2001. – 98 с.

277. *Северова, 2002* Северова (Качмазова), Н. Знак скрытой истины: Писатель: Принц и нищий [Текст] / Н. Северова (Качмазова) // Литературная Россия (М.). – 2002. – 9 авг. (№32). – С.12-13.
278. *Сербиненко, 1989* Сербиненко, В. Три века скитаний в мире утопии [Текст] / В. Сербиненко // Новый мир. – 1989. – №5. – С. 242-255
279. *Серио, ред., 1999* Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса [Текст] / Общ. ред. П. Серио. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. – 416 с.
280. *Силантьев, 2004* Силантьев, И. В. Поэтика мотива [Текст] / Игорь Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
281. *Скаландис, 2008* Скаландис, А. Братья Стругацкие [Текст] / Ант Скаландис. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 702 с.
282. *Соколова, 2004* Соколова, Е.В. Интенция [Текст] / Е.В. Соколова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 163.
283. *Соливетти, 2005* Соливетти, К. Автор и его зеркала [Текст] / Карла Соливетти. – СПб.: Алетейя, 2005. – 248 с.
284. *Соловьев, 1991* Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика [Текст] : Сб.ст. / Владимир Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
285. *Спиваковский, 1997* Спиваковский, П.Е. Полифония трансцендентальных миров (Некоторые особенности художественной структуры эпопеи А.И. Солженицына «Красное колесо») [Текст] / П.Е. Спиваковский // Филол. науки. – 1997. – № 2. – С. 34-46.
286. *Степанов, 1995* Степанов, Ю.С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности [Текст] / Ю.С. Степанов // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35-73.
287. *Страхов, 1984* Страхов, Н.Н. Литературная критика [Текст] / Н.Н. Страхов; вступит. ст., составл. Н.Н. Скатова; примеч. Н.Н. Скатова и В.А. Котельникова. – М.: Современник, 1984. – 431 с.
288. *Стругацкие, 1985* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Сто строк о фантастике [Текст] / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий // Знамя юности (Минск). – 1985. – 19 мая. – С. 4.
289. *Стругацкие, 2007* Стругацкий, А.Н., Стругацкий, Б.Н. Публицистика [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 11. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2007. – 732 с.
290. *Стругацкий, 2003* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1960-1962 гг. [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 2. 1960-1962. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2003. – 2-е изд., испр. – С. 562-582.
291. *Стругацкий, 2004a* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1955-1959 гг. [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. 1955-1959. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 638-664.
292. *Стругацкий, 2004b* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1961-1963 гг. [Текст] / Б.Н. Стругацкий // Собрание сочинений. В 11 т. – Т. 3. 1961-1963 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – 2 изд., испр. – Донецк: Сталкер, 2004. – С. 679-702
293. *Стругацкий, 2004c* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1964-1966 гг. [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 4. 1964-1966. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 596-619.

294. *Стругацкий, 2004d* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1967-1968гг. [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 5. 1967-1968. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 653-670.
295. *Стругацкий, 2004e* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1969-1973 гг. [Текст] // Собрание сочинений в 11 т. Т. 6. 1969-1973. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 2-е изд., испр. – С. 635-654.
296. *Стругацкий, 2004f* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1979-1984 гг. [Текст] / Б.Н. Стругацкий // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.8. 1979-1984 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – 2-е изд., испр. – Донецк: Сталкер, 2004. – С. 707–726.
297. *Стругацкий, 2004j* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному. 1985-1990 гг. [Текст] / Б.Н. Стругацкий // Собрание сочинений. В 11 т. – Т.9. 1985-1990 / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – 2-е изд., испр. – Донецк: Сталкер, 2004. – С. 633–639.
298. *Стругацкий, 2009* Стругацкий, Б.Н. Комментарии к пройденному [Текст] // Собрание сочинений. В 11 т. Т.7. 1973-1978 гг. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий.– Донецк: «Издательство Сталкер», 2009. – 2-е изд., испр. – С. 582-590.
299. *Тамарченко, 2001a* Тамарченко, Н.Д. Архитектоника [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 61-62.
300. *Тамарченко, 2001b* Тамарченко, Н.Д. Повествование [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 750-751.
301. *Тамарченко, 2001c* Тамарченко, Н.Д. Точка зрения [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 1078-1079.
302. *Тамарченко 2008a* Тамарченко, Н.Д. Мир персонажей [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Идательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 122-123.
303. *Тамарченко 2008a* Тамарченко, Н.Д. Миф в литературе [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Идательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 123-124.
304. *Тарлышева, 2004* Тарлышева, Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир : Жанровая природа, образная специфика, эволюция [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Тарлышева. – Владивосток, 2004. – 186 с.
305. *Татару, 2009* Татару, Л.В. Точка зрения и ритм композиции нарративного текста (на материале произведений Дж. Джойса и В. Вулф) [Текст] : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Л.В. Татару. – Саратов, 2009. – 45 с.
306. *Тельпов, 2009* Тельпов, Р.Е. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Р.Е. Тельпов. – М., 2009. – 244 с.
307. *Тодоров, 1975* Тодоров, Ц. Поэтика [Текст] / Цветан Тодоров // Структурализм: за и против. Сборник статей / Под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975 – С. 37-113.
308. *Тодоров, 1983a* Тодоров, Ц. Понятие литературы [Текст] / Цветан Тодоров // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов – М.: Радуга, 1983. – С. 355-369.
309. *Тодоров, 1983b* Тодоров, Ц. Семиотика литературы [Текст] / Цветан Тодоров // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов – М.: Радуга, 1983. – С. 350-354.

310. *Тодоров, 1997* Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу [Текст] / Цветан Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
311. *Толмачев, 2004* Толмачев, В.М. Точка зрения [Текст] / В.М. Толмачев // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 404-405.
312. *Толоконникова, 2002* Толоконникова, С. Преломление традиции образа Иуды Л.Андреева в романе братьев Стругацких "Отягощенные злом" [Текст] / С. Толоконникова // Актуальные проблемы современной литературы: Сб. мат-лов межвузовской научно-практической конференции. – Курган: Курганский гос. ун-т, 2002. – С. 69-76.
313. *Толоконникова, 2005* Толоконникова, С.Ю. Неомифологизм в русской литературе конца 19-20 века [Текст] / С.Ю. Толоконникова. – Борисоглебск, 2005. – 90 с.
314. *Топоров, 1993* Топоров, В. Братья по разуму [Текст] / В. Топоров // Смена (СПб.). – 1993. – 8 апр. (№ 85). – С. 6.
315. *Тюпа, 2002* Тюпа, В.И. Очерк современной нарратологии [Электронный ресурс] / В.И. Тюпа. // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5-31.
316. *Успенский, 2000* Успенский, Б.А. Поэтика композиции [Текст] / Борис Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
317. *Фатеева, 2006* Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности [Текст] / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с.
318. *Федоров Г.И., 1997* Федоров, Г.И. Своеобразие художественного мира чувашской прозы 1950-1990-х годов [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Г.И. Федоров. – Казань, 1997.
319. *Федоров Ф.П., 1988* Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время [Текст] / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.
320. *Федоровская, 1999* Федоровская, О.В. Поэтический мир португальского символизма: Гомеш Леал, Эужениу де Каштру, Камилу Песанья [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.В. Федоровская. – М., 1999. – 331 с.
321. *Филиппов, 2001* Филиппов, Л. От звезд – к терновому венцу: Чутье на неисправности [Текст] / Л. Филиппов // Собрание сочинений: В 11 т. – Т.11. / Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. – Донецк: Сталкер; СПб: Terra Fantastica издательского дома "Corvus", 2000-2001. – С. 636-725.
322. *Фома, 2007* [Тема номера: Стругацкие: православный взгляд] [Текст] // Фома. – 2007. – № 4 (48)
323. *Фрумкин, 2004* Фрумкин, К. Г. Философия и психология фантастики [Текст] / К.Г. Фрумкин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
324. *Хализев, 2001a* Хализев, В.Е. Вымысел [Текст] / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 153-156.
325. *Хализев, 2001b* Хализев, В.Е. Композиция [Текст] / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 387-388.
326. *Хализев, 2002* Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 2002. – Изд. 3-е, испр. и доп. – 437 с.

327. *Харитонов, 1998* Харитонов, Е. Фантастоведение: Кто есть кто: Стругацкий Аркадий Натанович (1925-1991), Стругацкий Борис Натанович (р.1933) [Текст] / Е. Харитонов // Библиография (М.). – 1998. – № 5. – С. 96-97.
328. *Харитонова, 2008a* Харитонова, З.Г. Булгаковские традиции в романе братьев Стругацких «Отягощенные злом» [Текст] / З.Г. Харитонова // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2008. – Т. 150. – Кн. 6. – С. 99-106.
329. *Харитонова, 2008b* Харитонова, З.Г. М.А. Булгаков и братья Стругацкие: принцип структурной цитации в романе «Отягощенные злом» [Текст] / З.Г. Харитонова // Вестник Тамбовского государственного университета. – 2008. – Вып. 11 (67). – С. 277-281
330. *Хибба, 1995* Хибба, Л.А. Художественный мир абхазской прозы 60-80-х годов [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Л.А. Хибба. – Владикавказ, 1995.
331. *Цурганова, 2004a* Цурганова, Е.А. Интенциональность [Текст] / Е.А. Цурганова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 162-163.
332. *Цурганова, 2004b* Цурганова, Е.А. Рецептивная критика [Текст] / Е.А. Цурганова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 348-350.
333. *Цурганова, Махов, 2004* Цурганова, Е.А., Махов А.Е. Изер, Вольфганг [Текст] / Е.А. Цурганова, А.Е. Махов // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Интрада, 2004. – С. 159-160.
334. *Чернец, 1999* Чернец, Л.В. Мир произведения [Текст] / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая Школа: «Академия», 1999. – С. 191-202.
335. *Чудаков, 1992* Чудаков, А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков [Текст] / А. П. Чудаков. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
336. *Чупринова, 1999* Чупринова, Н.Ю. Женские образы в художественном мире И.А.Гончарова [Текст] : дис... канд. филол. наук / Н.Ю. Чупринова. – Харьков, 1999. – 178 с.
337. *Шалганов, 1986* Шалганов, А. Вполне земные заботы [Текст] / А. Шалганов // Лит. газ. (М.). – 1986. – 20 авг. (№ 34 (5100)). –С. 4.
338. *Шенле, 1997* Шенле, А. Теории фикциональности: критический обзор [Текст] / А. Шенле // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 41-53.
339. *Шестопалов, 1990* Шестопалов, О. Тридцать лет спустя [Текст] / О. Шестопалов // Хромая судьба / Стругацкий А., Стругацкий Б. – М., 1990. – С. 462-479.
340. *Шехтман, 1990* Шехтман, М. Б. Стругацкие contra Ефремов: Литературно-критическая проблематика в фантастике [Текст] / М.Б. Шехтман // Критика в художественном тексте: Сб. научных трудов – Душанбе, 1990. – С.100-109.
341. *Шмид, 2003* Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003 – 312 с.
342. *Шпильман, 2006* Шпильман, М.В. Коммуникативная стратегия "речевая маска": на материале произведений А. и Б. Стругацких [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / М.В. Шпильман. – Новосибирск, 2006. – 229 с.
343. *Эко, 2003* Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.
344. *Эко, 2005* Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.

345. *Эко, 2006* Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике [Текст] / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 412 с.
346. *Язев, 1994* Язев, С. Три беседы с Борисом Стругацким [Электронный ресурс] / С. Язев. – Режим доступа: <http://sf.convex.ru/abs/int/inters.htm>
347. *Яковлев, 2001* Яковлев, М.В. Мистическое [Текст] / М.В. Яковлев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 555-559.
348. *Якубовский, 1987* Якубовский, М. Шаги «Хромой судьбы» [Текст] / М. Якубовский // Звезда (Ростов-на-Дону). – 1987. – 28 июня. – С. 4.
349. *Якушева, 2001* Якушева, Г.В. Воспитания роман [Текст] / Г.В. Якушева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: ИНИОН РАН, НПК "Интелвак", 2001. – С. 148-149
350. *Ashline, 1995a* Ashline, W.L. The problem of impossible fictions [Текст] / William L. Ashline // Style. – 1995. – № 29.2. – P. 215-234.
351. *Ashline, 1995b* Ashline, W.L. Virtual Worlds. – book reviews [Текст] / William L. Ashline // Style. – 1995. – № 29.2. – P. 333-337.
352. *Bilek, 2006* Bilek, P.A. Reading Prague: narrative domains of the image of the city in fiction [Текст] / Petr A. Bilek. // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 249-257
353. *Cervenka, 2006* Cervenka, M. "Discovering" the Fictional Worlds of lyric poetry [Текст] / Miroslav Cervenka // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 240-248
354. *Charles, 1995* Charles, M. A postmodern challenge to reference-world construction: Gilbert Sorrentino's 'Mulligan Stew' [Текст] / May Charles // Style. – 1995. – № 29.2 – P. 235-260.
355. *Csicsery-Ronay, 1993* Csicsery-Ronay, I., Jr. Towards the Last Fairy Tale: On the Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' SF, 1963-72 [Текст] / Istvan Csicsery-Ronay, Jr. // Science Fiction Studies. – 1993. – № 38, 13:1 – P. 1-41.
356. *Doležel, 1995* Doležel, L. Fictional worlds: density, gaps, and inference [Текст] / L. Doležel // Style. – 1995. – № 29.2 – P. 201-214.
357. *Doležel, 1998* Doležel, L. Heterocosmica. Fiction and possible worlds [Текст] / Lubomír Doležel. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. – 339 p.
358. *Doležel, 2010* Doležel, L. Possible Worlds of Fiction and History : Postmodern Stage [Текст] / Lubomír Doležel. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. – 171 p.
359. *Fort, 2006a* Fort, B. Are fictional worlds really possible? A short contribution to their semantics [Текст] / Bohumil Fort // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 189-197.
360. *Fort, 2006b* Fort, B. How many kinds of fictional worlds are there? [Текст] / Bohumil Fort // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 272 – 279.
361. *Gakov, 1982* Gakov, V. A Test of Humanity (About the Work of the Strugatsky Brothers) [Текст] / V. Gakov // Soviet Literature. – 1982. – № 1. – P. 154-161.
362. Goetsch, P. Reader figures in narrative [Текст] / Paul Goetsch // Style. – 2004. – Vol. 38. – №2. – P. 188- 202.
363. *Gomel, 1995* Gomel, E. The Poetics of Censorship: Allegory as Form and Ideology in the Novels of Arkady and Boris Strugatsky [Текст] / Elana Gomel // Science Fiction Studies. – 1995. – № 65, 22:1. – P. 87-105.
364. *Gomel, 2004* Gomel, E. Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self [Текст] / Elana Gomel // Science Fiction Studies. – 2004. – № 94, 31:3. – P. 358-77.

365. *Harshaw, 1984* Harshaw, B. Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework [Текст] / B. Harshaw // Poetics Today. – 1984. – Vol. 5.2 – p. 227-251.
366. *Howell, 1994* Howell, Y. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky [Текст] / Yvonne Howell. – New York: Peter Lang, 1994. – 172 p.
367. *Iser, 1970* Iser, W. Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa [Текст] / W. Iser. – Konstanz: Universitätsverlag, 1970. – 38 S.
368. *Jedlicková, 2008* Jedlicková, A. An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory [Текст] / Alice Jedlicková // Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel / Ed. Elke D'hoker and Gunther Martens. – Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008. – P. 281-302.
369. *Jedlicková, 2006* Jedlicková, A. From otherworldliness and a two-world scheme to "Heterocosmica": a visit to a museum with Cortazar and Nabokov [Текст] / Alice Jedlickova // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 258-271.
370. *Kubicek, 2006* Kubicek, T. Mimesis and the subject in the light of the cognitive impulse and the theory of fictional worlds [Текст] / Tomas Kubicek // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 198-209.
371. *Landon, 1998* Landon, B. Science Fiction After 1900: From the Steam Man to the Stars [Текст] / Brooks Landon // Science Fiction Studies. – 1998. – № 74, 25:1. – P. 118-23.
372. *Maitre, 1983* Maitre, D. Literature and Possible Worlds [Текст] / Doreen Maitre. – London: Pembrige Press, 1983. – 128 p.
373. *Malmgren, 1992* Malmgren, C.D. Worlds Apart: Narratology of Science Fiction [Текст] / Carl D. Malmgren // Science Fiction Studies. – 1992. – № 56, 19:1. – P. 109-116.
374. *Margolin, 1990* Margolin, U. Individuals in narrative worlds: An ontological perspective [Текст] / Uri Margolin // Poetics Today. – 1990. – Vol. II. – P. 843-871.
375. *Margolin, 1998* Margolin, U. Possible Worlds in Literary Theory. – Book reviews [Текст] / Uri Margolin // Style. – 1998. – Vol. 29. - №2. – P. 337.
376. *Margolin, 2002* Margolin, U. Naming and believing: practices of the proper name in narrative fiction [Текст] / Uri Margolin // Narrative. – 2002. – № 10.2 – P. 107-127.
377. *Martin, 2004* Martin, T.L. Poiesis and Possible Worlds : A Study in Modality and Literary Theory [Текст] / Thomas L. Martin. – Toronto: University of Toronto Press, 2004. – 256 p.
378. *McCormick, 1996* McCormick, P. Literary Fictions and Philosophical Theories : The Possible-Worlds Story [Текст] / Peter McCormick // Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics. / Ed. Calin Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh. – Toronto: University of Toronto Press, 1996. – P. 48-62.
379. *McGuire, 1986* McGuire, P.L. Red Stars: Political Aspects of Soviet Science Fiction [Текст] / Patrick L. McGuire // Science Fiction Studies. – 1986. – № 40, 13:3. – P. 403-404.
380. *Papousek, 2006* Papousek, V. Representation of being and existence in an epistemically limited fictional world [Текст] / Vladimir Papousek // Style. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 231- 239
381. *Pavel, 1975* Pavel, T.G. 'Possible Worlds' in Literary Semantics [Текст] / Thomas G. Pavel // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1975. – № 34.2. – P. 165-176.
382. *Pavel, 1981* Pavel, T.G. Ontological Issues in Poetics : Speech Acts and Fictional Worlds [Текст] / Thomas G. Pavel // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1981. – № 40. – P. 167-178.
383. *Pavel, 1983a* Pavel, T.G. Borders of Fiction [Текст] / Thomas G. Pavel // Poetics Today. – 1983. – № 4.1 – P. 83-88.

384. *Pavel, 1983b* Pavel, T.G. Incomplete Worlds, Ritual Emotions [Текст] / Thomas G. Pavel // *Philosophy and Literature*. – 1983. – № 7. – P. 48-57.
385. *Pavel, 1986* Pavel, T.G. Fictional Worlds [Текст] / Thomas G. Pavel. – Cambridge, London: Harvard University Press, 1986. – 178 p.
386. *Pavel, 2000* Pavel, T.G. [Review] "Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds" [Текст] / Thomas Pavel // *Comparative Literature*. – 2000. – Vol. 52. - №3. – P. 266-268.
387. *Pierce, 1989* Pierce, J.J. Foundations of Science Fiction: A Study in Imagination and Evolution [Текст] / John J. Pierce // *Science Fiction Studies*. – 1989. – № 48, 16:2. – P. 231-35.
388. *Ronen, 1986* Ronen, R. Space in fiction [Текст] / Ruth Ronen // *Poetics Today*. – 1986. – № 7.3. – P. 421-438.
389. *Ronen, 1990a* Ronen, R. Paradigm shift in plot models : An outline of history of narratology [Текст] / Ruth Ronen // *Poetics Today*. – 1990. – № 11. – P. 817-842.
390. *Ronen, 1990b* Ronen, R. The Semiotics of Fictional Time: Three Metaphors in the Study of Temporality in Fiction [Текст] / Ruth Ronen // *Style*. – 1990. – № 22. – P. 22-44.
391. *Ronen, 1994* Ronen, R. Possible worlds in Literary Theory [Текст] / Ruth Ronen. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 244 p.
392. *Ronen, 1995* Ronen, R. Philosophical realism and postmodern antirealism [Текст] / Ruth Ronen // *Style*. – 1995. – № 29.2 – P. 184-200.
393. *Ronen, 1996* Ronen, R. Are fictional worlds possible? [Текст] / Ruth Ronen // *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. / ed. Calin Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh. – Toronto: University of Toronto Press, 1996. – P. 21-29.
394. *Ronen, 1997* Ronen, R. Description, Narrative and Representation [Текст] / Ruth Ronen // *Narrative*. – 1997. – № 5.3 – P. 274-286.
395. *Ryan, 1980* Ryan, M.-L. Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Poetics*. – 1980. – № 9.4. – P. 403-422.
396. *Ryan, 1984* Ryan, M.-L. Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Style*. – 1984. – № 18. – P. 121-139.
397. *Ryan, 1991a* Ryan, M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory [Текст] / Marie-Laure Ryan. – Bloomington: Indiana University Press, 1991. – 304 p.
398. *Ryan, 1991b* Ryan, M.-L. Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Poetics Today*. – 1991. – № 12.3. – P. 553-576.
399. *Ryan, 1995* Ryan, M.-L. Allegories of immersion: virtual narration in postmodern fiction [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Style*. -1995. – № 29.2. – P. 262-286.
400. *Ryan, 2001* Ryan, M.-L. The Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Narrative*. – 2001. – № 9.2. – P. 146-152.
401. *Ryan, 2005* Ryan, M.-L. Possible-worlds Theory. Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative [Электронный ресурс] / Marie-Laure Ryan. – Режим доступа: <http://users.frii.com/mlryan/pws.htm>
402. *Ryan, 2008* Ryan, M.-L. Fiction [Текст] / Marie-Laure Ryan // *The International Encyclopedia of Communication*. Volume 4. / ed. Wolfgang Donsbach. – Oxford, UKMalden, MA: Wiley-Blackwell. – 2008. – P. 1808-1812.
403. *Ryan, 2009a* Ryan, M.-L. Cheap plot tricks, plot holes, and narrative design [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Narrative*. – 2009. – № 17. – P. 56-75.

404. *Ryan, 2009b* Ryan, M.-L. Temporal paradoxes in narrative [Текст] / Marie-Laure Ryan // *Style*. – 2009. – № 43.2. – P. 142-164.
405. *Salvestroni, 1984* Salvestroni, S. The Ambiguous Miracle in Three Novels by the Strugatsky Brothers [Текст] / Simonetta Salvestroni // *Science Fiction Studies*. – 1984. – № 34, 11:3. – P. 291-303.
406. *Sladek, 2006* Sladek, O. Types of worlds: on relations between the Prague School and the theory of fictional worlds [Текст] / Ondrej Sladek // *Style*. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 210-220.
407. *Stanzel, 2004* Stanzel, F.K. The "complementary story": outline of a reader-oriented theory of the novel [Текст] / Franz K. Stanzel // *Style*. – 2004. – Vol. 38. - №2. – P. 203-220.
408. *Ștefănescu, 2007* Ștefănescu, M. A Brief Survey of Possible-Worlds Literary Semantics [Электронный ресурс] / Maria Ștefănescu. – Режим доступа: http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2007_tom2/35.stefanescu_maria.doc
409. *Strugatsky, 1991* Strugatsky, A. Science Fiction Teaches Civic Virtues: An Interview with Arkadii Strugatsky [Текст] / Arkadii Strugatsky // *Science Fiction Studies*. – 1991. – № 53, 18:1. – P. 1-10.
410. *Sture, ed., 1988* Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences : Proceedings of Nobel Symposium 65 (Research In Text Theory) [Текст] / ed. by Allen Sture. – Berlin: De Gruyter, 1988. – 456 p.
411. *Suvin, 1974* Suvin, D.R. The Literary Opus of the Strugatskij Brothers [Текст] / Darko R. Suvin // *Canadian-American Slavic Studies*. – 1974. – Vol. 8. – № 3. – P. 454-463.
412. *Trail, 1996* Trail, N. Possible Worlds of the Fantastic : The Rise of the Paranormal in Fiction [Текст] / Nancy Trail. – Toronto: University of Toronto Press, 1996. – 191 p.
413. *Turecek, 2006* Turecek, D. The theory of fictional worlds, aesthetic function, and the future of literary history [Текст] / Dalibor Turecek // *Style*. – 2006. – Vol. 40. - №3. – P. 221-230.
414. *Waters, 2009* Waters, A.E. Hoping for the best, imagining the worst: dystopian anxieties in women's SF pulp stories of the 1930s [Текст] / Alice E. Waters // *Extrapolation*. – 2009. – Vol. 50, № 1. – P. 61-79.
415. *Westfahl, 1993* Westfahl, G. "The Closely Reasoned Technological Story": The Critical History of Hard Science Fiction [Электронный ресурс] / Gary Westfahl – Режим доступа: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/60/westfahl60art.htm>
416. *Yezzi, 2008* Yezzi, D. Grammars of a possible world [Электронный ресурс] / David Yezzi. – Режим доступа: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/grammars-of-a-possible-world-3807>

Приложение А (обязательное)

**Таблица 1. – Периодизация творчества А.Н. и Б.Н. Стругацких в аспекте
конструирования художественного мира произведения**

Период	Произведения
Первый	Песчаная горячка - 1955 Страна багровых туч – 1955-1957 Извне – 1958 Спонтанный рефлекс – 1958 Человек из Пасифиды – 1958(?) Шесть спичек – 1958 Испытание СКИБР – 1959 Забывтый Эксперимент – 1958 Частные предположения – 1958 Чрезвычайное происшествие – 1959 Путь на Амальтею – 1959 Полдень. XXII век – 1960-1962 (+редакция 1967) В наше интересное время – 1961
Переходный этап	Стажеры – 1961
Второй	Год тридцать седьмой – 1961-1965 (?) Попытка к бегству – 1962 Далекая радуга – 1962 Трудно быть богом – 1962-1963 Понедельник начинается в субботу – 1963-1964 Первые люди на первом плоту – 1963 Бедные злые люди – 1963-1964
Переходный этап	Хищные вещи века – 1963-1964
Третий	Улитка на склоне (Беспокойство) – 1965 Второе нашествие марсиан – 1966 Сказка о Тройке – 1967 Обитаемый остров – 1967 Дело об убийстве, или Отель «У Погибшего Альпиниста» - 1969 Малыш – 1970

Переходный этап	Пикник на обочине – 1971
Четвертый	Град обреченный – 1967-1972 Парень из преисподней – 1973 За миллиард лет до конца света – 1973-1974 Повесть о дружбе и недружбе – 1977
Переходный этап	Жук в муравейнике – 1975-1979
Пятый	Хромая судьба (+Гадкие лебеди – 1966-1967) – 1980-1982 Волны гасят ветер – 1983-1984 Отягощенные злом – 1981-1988

Таблица 2. – Конструктивные элементы, глобальные ограничения и нарративная организация художественного мира в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Песчаная горячка	4	Алетическая субъективная	Слабо проявлено	нет	нет	Сильно	Да	Крайне низкая	Er-form	1
Страна багровых туч	1	нет	Сильно проявлена	нет	Средне	Средне	Да	Высокая	Er-form, Er-form, субъективированное; Ich-form	3
Извне	2	алетическая	Сильно проявлена	нет	Сильно	нет	нет	Высокая	Ich-form	3
Спонтанный рефлекс	1	нет	Сильно проявлена	нет	Средне	нет	нет	Высокая	Er-form	1
Человек из Пасифиды	2	эпистемическая	Сильно проявлена	нет	Средне	нет	Мало	Крайне низкая	Er-form	1
Шесть спичек	2	аксиологическая	Слабо проявлено	нет	Сильно	нет	нет	Крайне низкая	Er-form	1

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Испытание СКИБР	1	нет	Слабо проявлено	Нет	Нет	Нет	Мало	Средняя	Er-form, субъективированное	1
Забывтый эксперимент	2	алетическая	Сильно проявлена	Нет	Средне	Нет	Да	Высокая	Er-form, e	1
Частные предположения	1	нет	Средне проявлено	Нет	Нет	Нет	Да	низкая	Er-form, субъективированное	3
Чрезвычайное происшествие	2	алетическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Нет	Да	Высокая	Er-form,	1
Путь на Амальтею	1	нет	Сильно проявлена	Нет	Средне	Нет	Да	Высокая	Er-form, субъективированное	1
Полдень. XXII век	1	нет	Сильно проявлена	Нет	Средне	Нет	Да	Высокая	Er-form,	Множеств о фокусов
Год тридцать седьмой	1	нет	Слабо проявлено	Нет	Сильно	Нет	Нет	низкая	Er-form, субъективированное	1

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Стажеры	2	аксиологическая	Сильно проявлена	Нет	Средне	Сильно	Да	Высокая	Er-form, субъективированное	8
В наше интересное время	1	Нет	Средне проявлено	Нет	Нет	Нет	Нет	Крайне низкая	Er-form,	1
Попытка к бегству	3	Деонтическая, аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Сильно	Средне	Мало	Средняя	Er-form,	1
Далекая Радуга	2	аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Средне	Средне	Да	Высокая	Er-form, субъективированное	2
Трудно быть богом	2	Аксиологическая и деонтическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Сильно	Нет	Высокая	Er-form, субъективированное Er-form,	1
Понедельник начинается в субботу	2	Эпистемическая Аксиологическая алетическая	Средне проявлено	Нет	Сильно	Нет	Нет	Высокая	Ich-form	1

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Первые люди на первом плоту	2	алетическая	Сильно проявлена	Нет	Средне	Нет	Мало	Средняя	Er-form,	1
Бедные злые люди	2	аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Сильно	Нет	Нет	Низкая	Er-form; Ich-form	2
Хищные вещи века	2x2	аксиологическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Средне	Нет	Высокая	Ich-form	1
Беспокойство	2	алетическая	Средне проявлено	Нет	Сильно	Нет	Да	Средняя	Er-form	1
Улитка на склоне	1x2	Алетическая, Аксиологическая, деонтическая	Сильно проявлена	Средне	Сильно	Средне	Да	Высокая	Er-form, субъективированное	2
Второе нашествие марсиан	2x2	Алетическая аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Сильно	Средне	Нет	Высокая	Ich-form	1
Гадкие лебеди	2x2x 2	Алетическая аксиологическая	Сильно проявлена	Сильно	Сильно	Сильно	Нет	Средняя	Er-form, субъективированное	1

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Сказка о Тройке-1	2	аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Средне	Нет	Мало	Высокая	Ich-form	1
Сказка о Тройке-2	2	аксиологическая	Средне проявлено	Нет	Средне	Нет	Мало	Высокая	Ich-form	1
Обитаемый остров	2x2x2+1	Деонтическая Аксиологическая Эпистемическая алетическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Сильно	Да	Высокая	Er-form	2
Дело об убийстве, или Отель «У Погибшего Альпиниста»»	2x2	Алетически, аксиологическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Средне	Нет	Высокая	Ich-form	1
Малыш	3x2	Алетическая, аксиологическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Средне	Мало	Высокая	Ich-form	1
Пикник на обочине	2x2	Алетическая аксиологическая	Сильно проявлена	Средне	Сильно	Сильно	Да	Высокая	Er-form, субъективированное; Ich-form	1
Град обреченный	2x2	Алетическая эпистемическая	Сильно проявлена	Средне	Сильно	Сильно	Нет	Высокая	Er-form, субъективированное	1

Произведение	Количество модальных областей	Сменяющаяся модальность	Степень проявления категории физического действия	Степень проявления категории ментального действия			Наличие сил природы	Плотность предметного мира	Тип повествования	Количество повествовательных фокусов
				Рефлексия	Рассуждение	Спор				
Парень из преисподней	2x2	Аксиологическая алетическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Нет	Да	Высокая	Ich-form	1
За миллиард лет до конца света	2x2	Алетическая аксиологическая	Средне проявлено	Сильно	Сильно	Сильно	Мало	Высокая	Er-form, субъективированное	1
Повесть о дружбе и недружбе	2	алетическая	Сильно проявлена	Нет	Сильно	Нет	Нет	Высокая	Er-form, субъективированное	1
Жук в муравейнике	2x2x 2+1	Алетическая аксиологическая	Сильно проявлена	Средне	Сильно	Сильно	Мало	Высокая	Er-form, субъективированное; Ich-form	2
Хромая судьба	2x3x 2	Алетическая аксиологическая	Средне проявлено	Сильно	Сильно	Нет	Мало	Высокая	Ich-form	1
Волны гасят ветер	2x3	Алетическая аксиологическая	Средне проявлено	Сильно	Сильно	Сильно	Мало	Высокая	Er-form, субъективированное; Ich-form	18
Отягощенные злом, или Сорок лет спустя	2x4 2x2x 3	Алетическая аксиологическая	Средне проявлено	Сильно	Сильно	Сильно	Да	Высокая	Er-form, субъективированное; Ich-form	2

Иллюстрация 1. – Схема субъективных модальных областей внешней части романа «Хромая судьба»

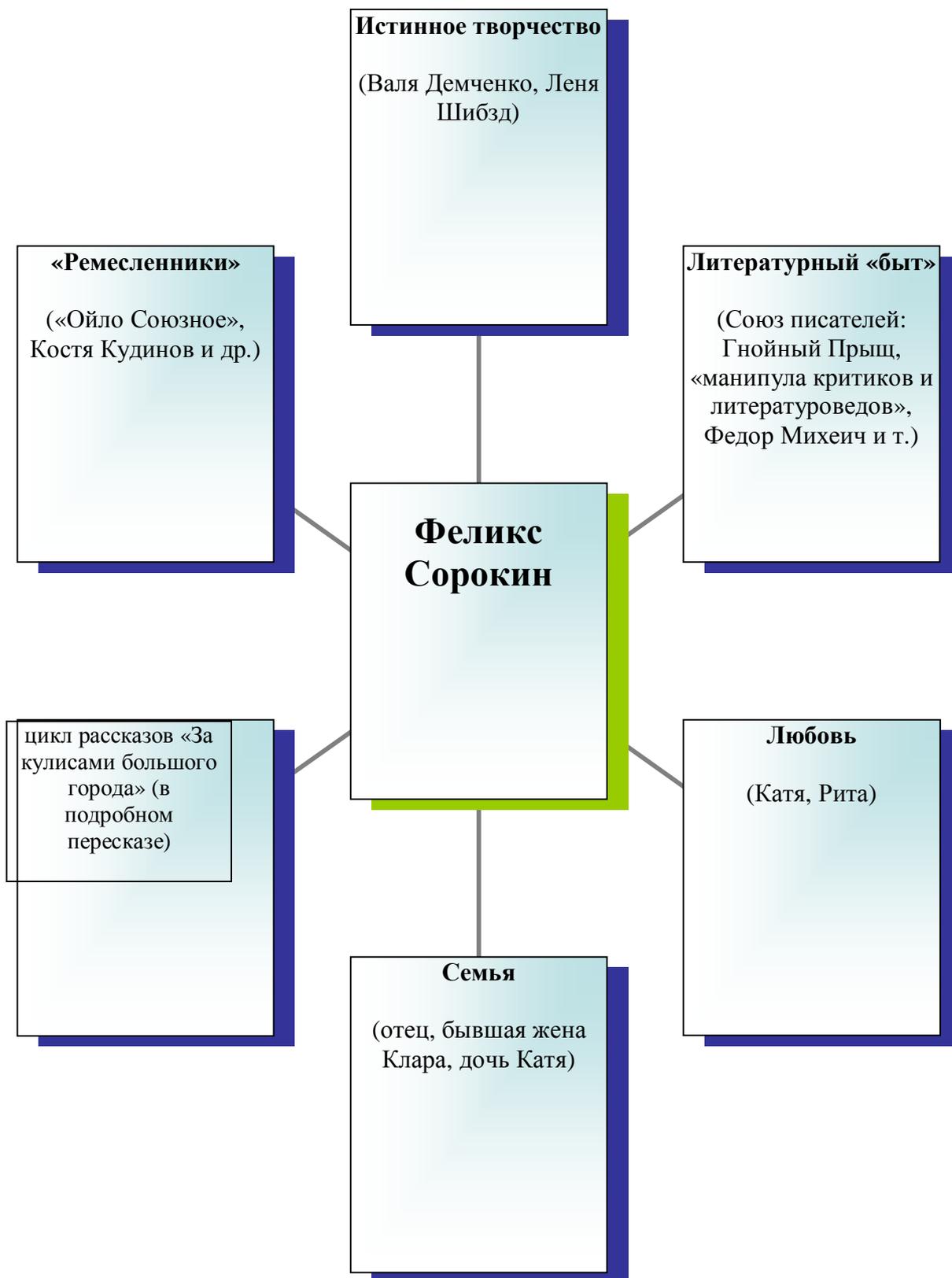


Иллюстрация 2. – Схема субъективных модальных областей внутренней части романа «Хромая судьба»

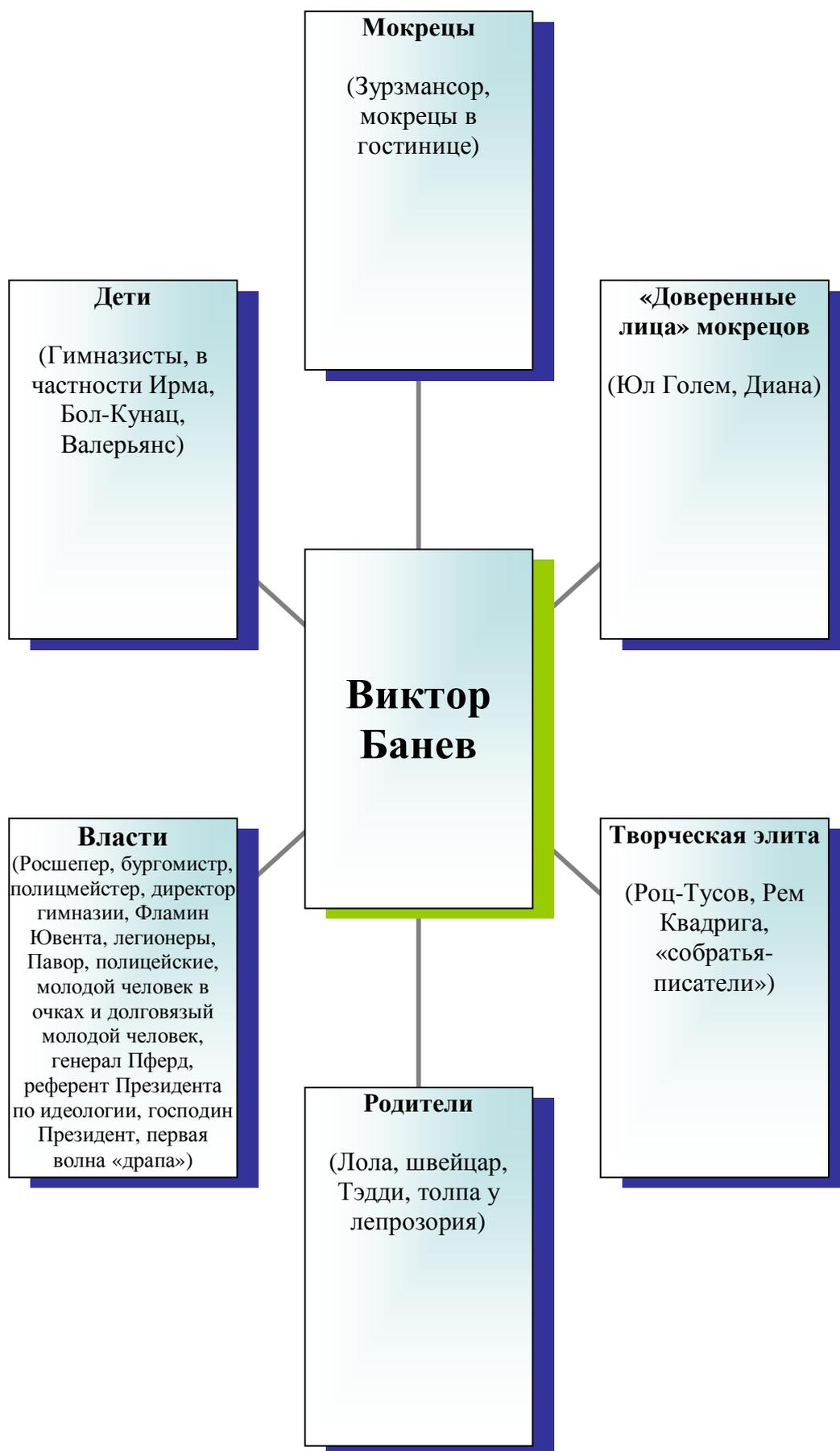


Иллюстрация 3. – Схема субъективных модальных областей повести «Волны гасят ветер»

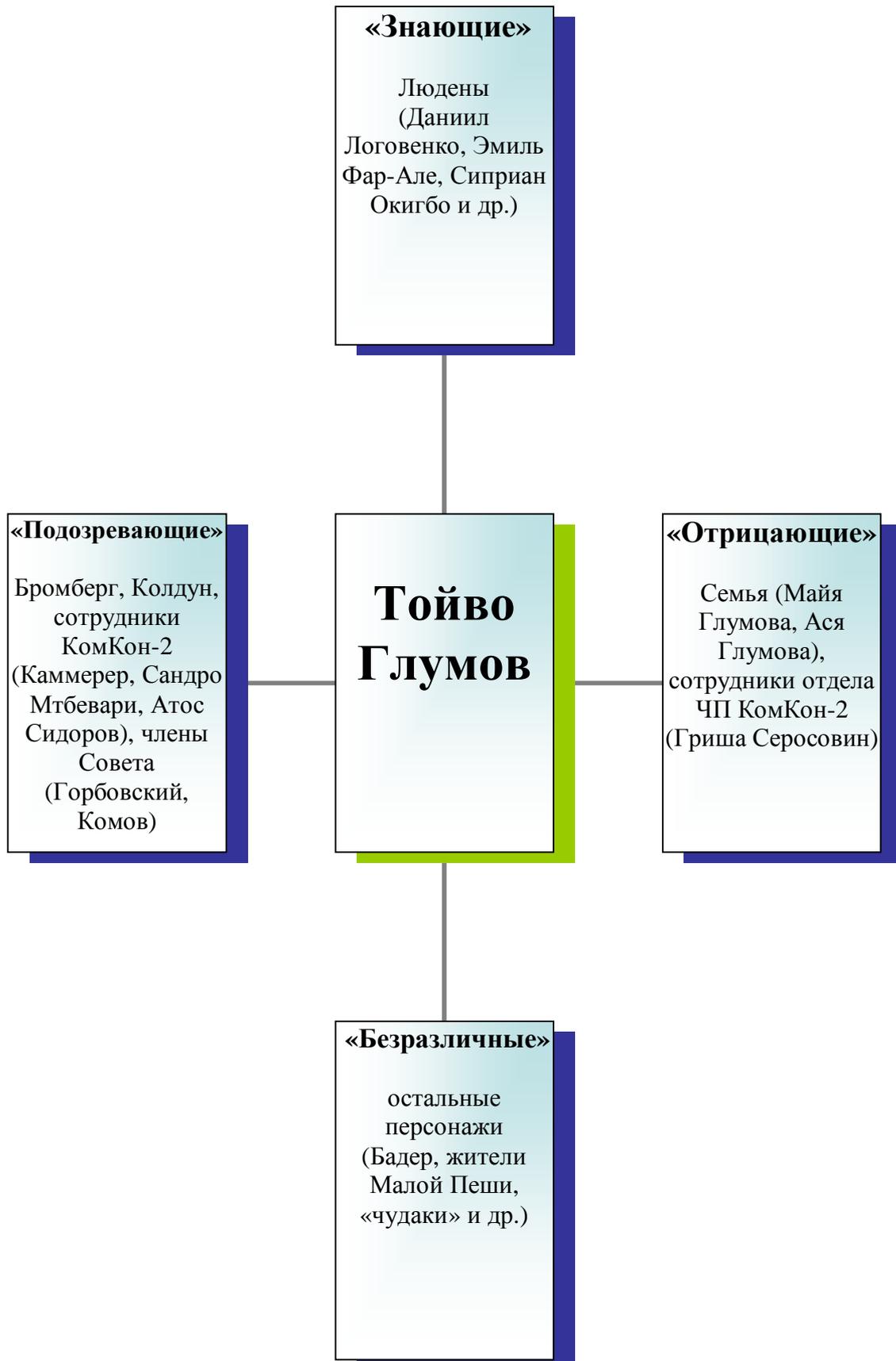


Иллюстрация 4. – Схема субъективных модальных областей части «Дневник» романа «Отягощенные злом»

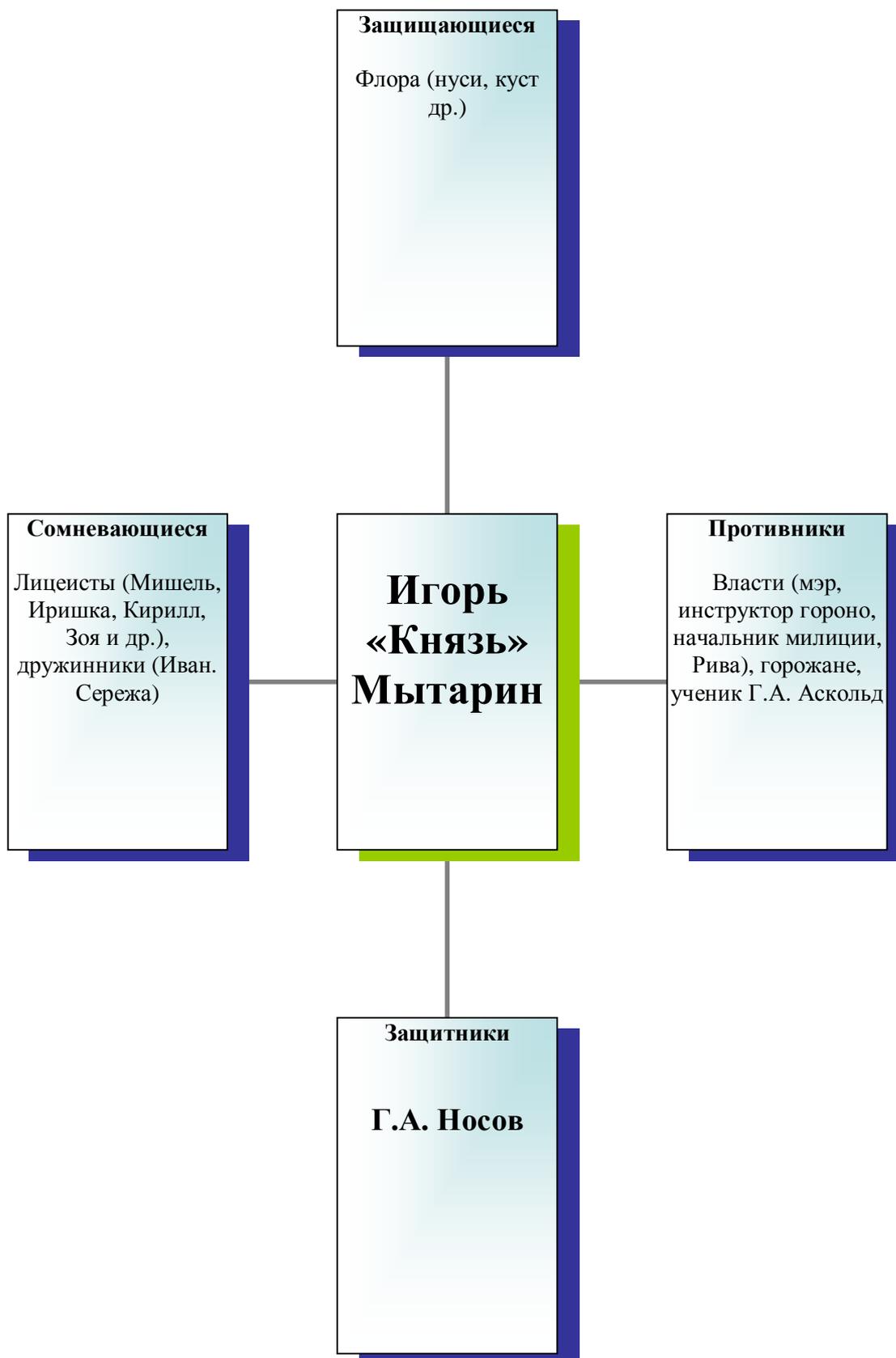


Иллюстрация 5. – Схема субъективных модальных областей части «Рукопись «ОЗ»» романа «Отягощенные злом» (первый уровень)

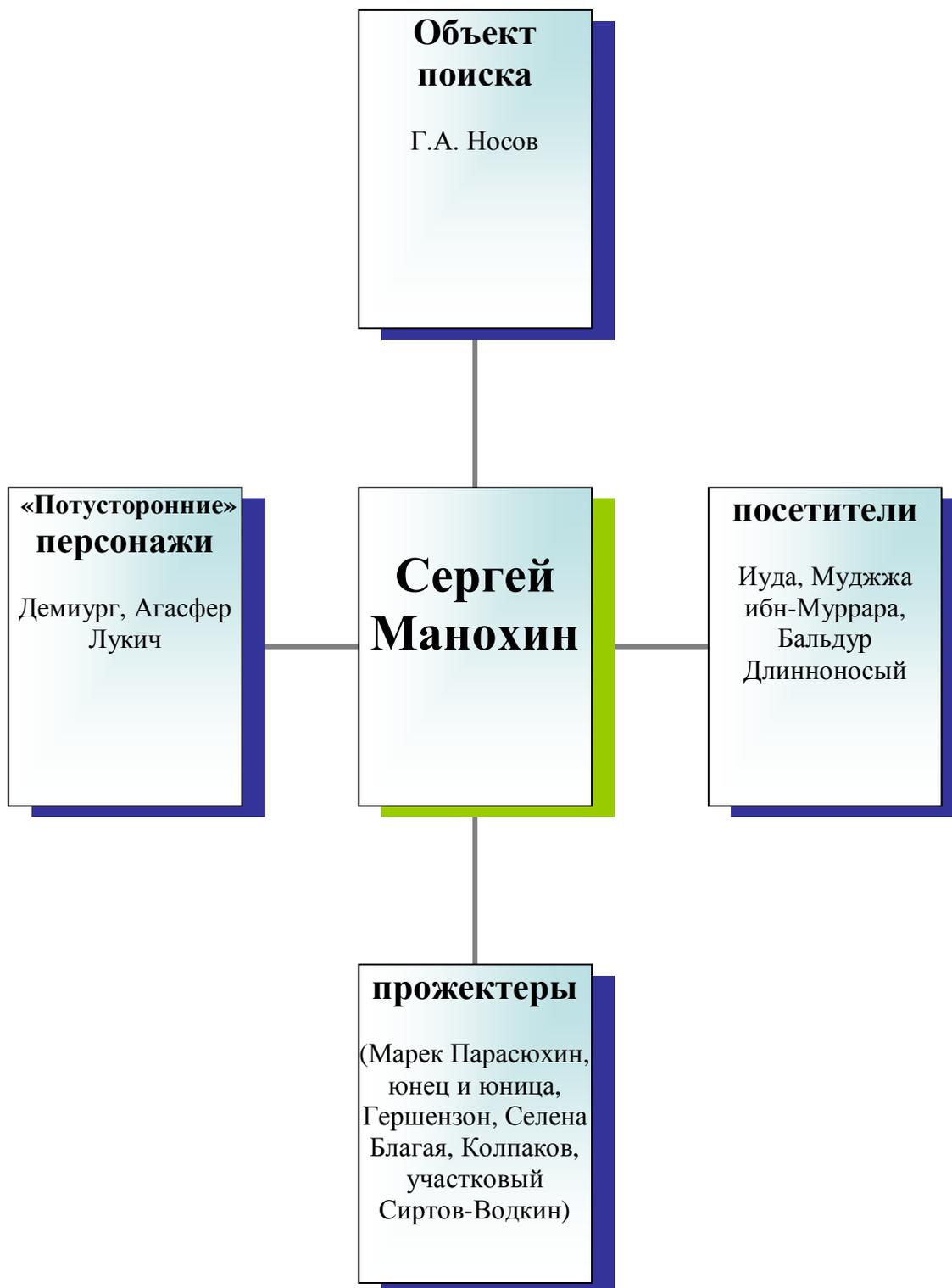


Иллюстрация 6. – Схема субъективных модальных областей части «Рукопись «ОЗ»» романа «Отягощенные злом» (второй уровень)

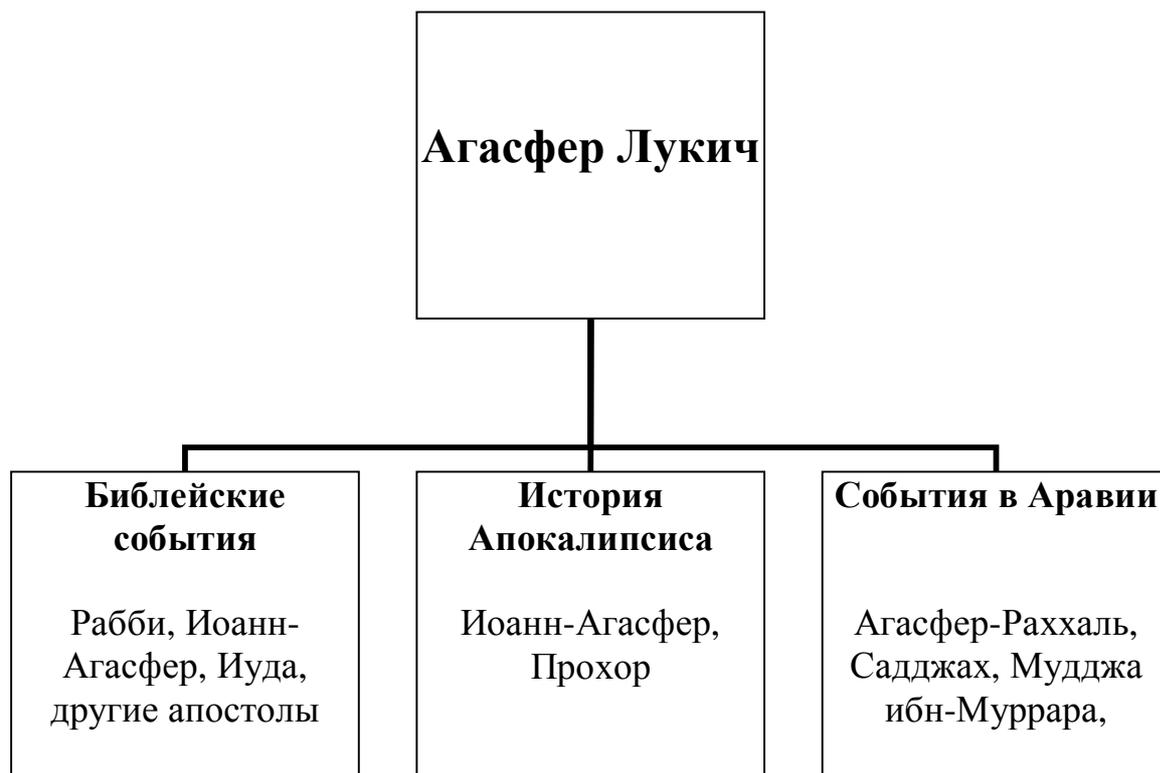


Иллюстрация 7. – Структура текстового подчинения модальных областей художественного мира романа «Отягощенные злом»

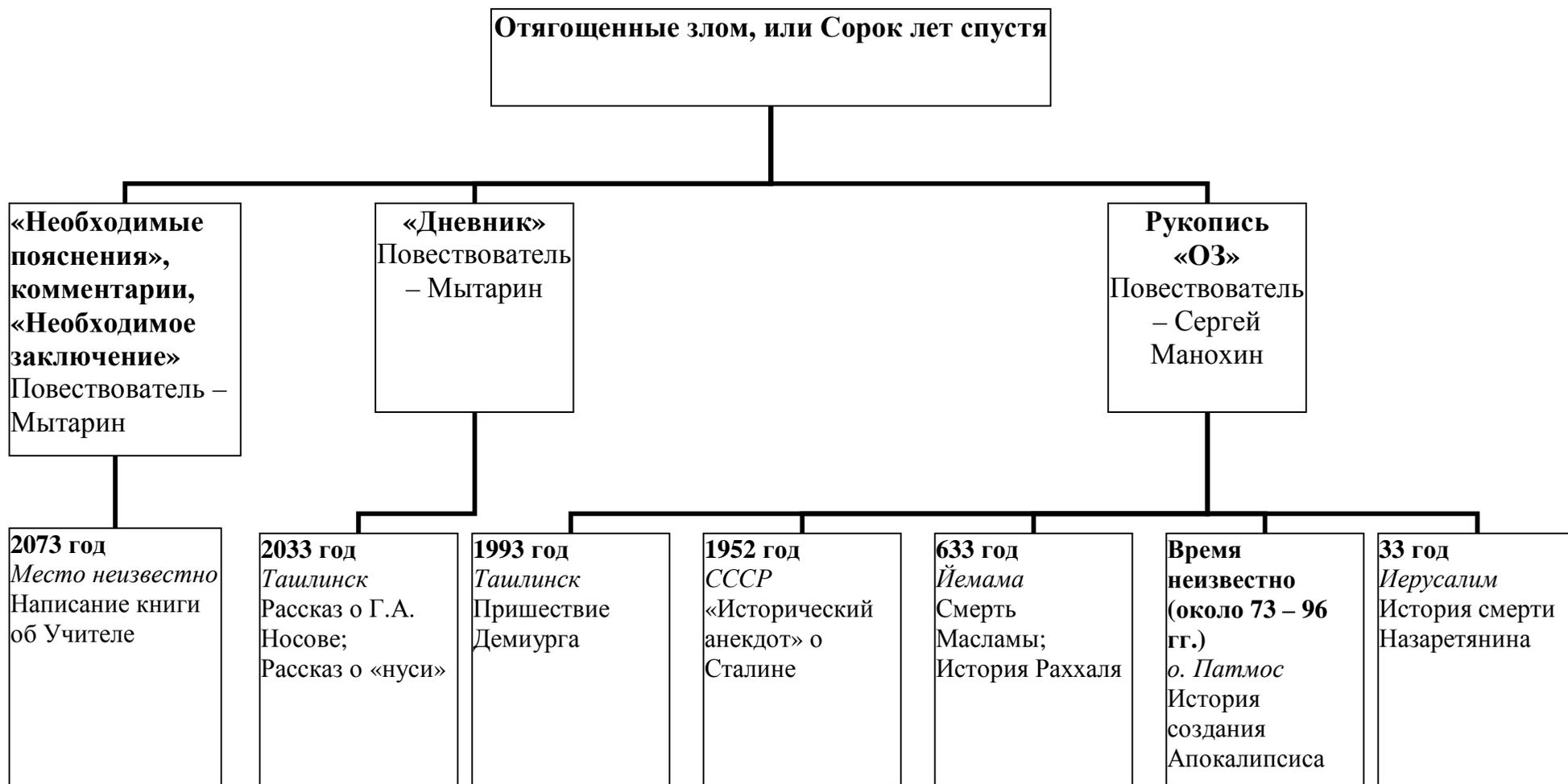


Иллюстрация 8. – Схема структуры вложенных текстов в романе «Хромая судьба»

