

УДК 82.091

Чернецов Алексей Дмитриевич

магистр филологических наук,
младший научный сотрудник
отдела теории и истории литературы
Института литературоведения
Центра исследований белорусской
культуры, языка и литературы
НАН Беларуси
г. Минск, Беларусь

Aliaksei Charniatsov

MA in Philology,
Junior Research Fellow of the
Department of Theory and History of Literature
Institute of Literary Studies
Center for Belarusian Culture, Language
and Literature Researches
NAS of Belarus
Minsk, Belarus
alexchernetsoff@gmail.com

ОТ ВОПРОСОВ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ К СИСТЕМНОЙ МОДЕЛИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается эволюция представлений о фантастической литературе от функциональных и рецептивных подходов к поэтическим моделям, ориентированным на выявление структурного элемента фантастики. Далее в качестве такого элемента предлагается фантастическое допущение. Уточняются критерии фантастического допущения, вводится понятие когнитивного контракта и выделяются три механизма легитимации – рациональный, аксиоматический и иррациональный. В результате формулируется системная модель фантастической литературы, позволяющая точнее определить ее границы и внутреннюю структуру.

К л ю ч е в ы е с л о в а : *фантастика; фантастическое допущение; научная фантастика; фэнтези; мистика; когнитивный контракт; легитимация.*

FROM QUESTIONS OF FANTASTIC POETICS TO A SYSTEM MODEL OF FANTASTIC LITERATURE

This article examines the evolution of conceptualizations of fantastic literature, from functional and receptive approaches to poetic models focused on identifying the structural element of fantasy. This element is proposed as the fantastic assumption. The criteria for the fantastic assumption are clarified, the concept of a cognitive contract is introduced, and three mechanisms of legitimation are identified: rational, axiomatic, and irrational. As a result, a systemic model of fantastic literature is formulated, allowing for a more precise definition of its boundaries and internal structure.

Key words: *fiction; fantastika; fantastic assumption; science fiction; fantasy; mysticism; cognitive contract; legitimation.*

Фантастическая литература с момента своего зарождения остается источником вопросов и предметом дискуссий. Момент этот исследователи определяют по-разному. Некоторые, например Д. Сувин [1], начинают отсчет с первого научно-фантастического романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли (1818), такие как Б. Аттебери [2] датируют рубежом XIX–XX столетий, Г. Уэстфал [3] и другие связывают с возникновением специализированных журналов и объединением вокруг них чита-

тельских сообществ в конце 1920-х годов. Рациональное зерно есть в каждом из этих подходов, но оптимальной представляется датировка рубежом XIX–XX столетий. Тогда уже существовал ряд произведений, которые можно условно назвать ранней фантастической литературой, пред- или протофантастикой: начиная от «Франкенштейна», переходя к раннему фэнтези Дж. Макдональда, У. Морриса, Лорда Дансени, готико-мистическим произведениям Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, Э. А. По и заканчивая большинством произведений Ж. Верна. Но именно на рубеже веков жанр – а точнее две из его крупных зон (научная фантастика и мистика) – обретает черты устойчивой жанровой системы, которая будет развиваться на протяжении XX и начала XXI века.

В этот период выходят «Машина времени» (1895), «Война миров» (1898) и «Человек-невидимка» (1897) Г. Уэллса, которые задают модель системного рационального фантастического допущения с серьезными социальными и философскими последствиями. Дебютирует Э. Р. Берроуз с планетарной фантастикой («Под лунами Марса», 1912), который окажет серьезное влияние на фантастическую литературу. Трансформируется утопия: с одной стороны, возникает антиутопия – «Железная пята» Дж. Лондона (1908), «Машина останавливается» Э. М. Форстера (1909), с другой – в самой утопии всё большая роль уделяется новым технологиям и проектируемому будущему человечества: «На Весте» К. Э. Циолковского (1893), «Красная звезда» А. А. Богданова (1908). Формируется канон мистического жанра: «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (1890), «Великий бог Пан» А. Мейчена (1894), «Дракула» Б. Стокера (1897), «Ивы» А. Блэквуда (1907). Итак, на рубеже веков были сформированы основные ветви развития фантастической литературы – исключая фэнтези, для становления которого требовалась эволюция жанра.

Процесс этот закрепился институционализацией жанра в 1920-е годы, когда стали появляться специализированные журналы, начиная с «Amazing Stories» Х. Гернсбека (1926). Здесь повсюду проявился феномен фантастики – журналы быстро трансформировались из простой площадки для публикации в живое сообщество: читатели писали письма в редакцию с разбором сюжетов и научных допущений, авторы отвечали на критику и выражали свои взгляды на литературу, редакторы формулировали эстетическую позицию издания и тем самым напрямую формировали фантастический канон. Впервые фантастика получила пространство, где жанр мог обсуждать сам себя не только в рецензиях критиков, но и внутри собственного круга. Здесь шли споры о том, насколько строго фантастика должна опираться на науку, должна ли фантастика решать социальные проблемы или оставаться развлечением. И, конечно, здесь решались вопросы *самоопределения* фантастики. Вопросы *определения* начнут появляться позже, когда фантастику станут замечать в академических кругах и воспринимать как требующее анализа явление. Эти дискуссии формировали читательские ожидания и авторские стратегии на десятилетия вперед.

Что же входило в предмет самоопределения и позже определения фантастической литературы?

- Суть фантастики – какова природа явления, его задачи, соотношение с «реалистической» литературой;
- разграничение фантастического как общего свойства литературы и фантастики как конкретного жанра;
- академический статус фантастики – насколько это серьезная литература или развлекательная беллетристика;
- границы жанра – что является фантастикой, а что нет;
- внутренняя дифференциация – какие области можно выделить внутри фантастики и каковы критерии такого выделения.

Эти вопросы в полном объеме – разумеется, с учетом вклада участников дискуссий – перешли к научному сообществу. В рамках этой статьи стоит выделить несколько основных вех, чтобы определить пробелы и последующие успехи, которые приблизили литературоведение к ответам.

Изучение фантастики развивалось в двух основных руслах – *западном* и *русскоязычном*. В западной традиции долгое время отсутствовал единый зонтичный термин для научной фантастики, фэнтези и мистики, однако исследователи часто рассматривали их в связке, что позволяет экстраполировать многие выводы на фантастику как таковую. Так, Р. Кайуа в работе «**Вглубь фантастического**» (1965) определял фантастику как «нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам» [4, с. 110]. Кайуа проводит жесткую границу между сказкой (чудесным) и фантастикой: если в сказке сверхъестественное выступает нормой и не вызывает потрясения, то в фантастике мир изначально рационален и материален. Его структура разрушается агрессивным вторжением аномалии, которая шокирует героя и читателя, опрокидывая привычную картину реальности.

Вскоре вышел труд Цв. Тодорова «**Введение в фантастическую литературу**» (1970), который активно повлиял на дальнейшее изучение области. Речь здесь вновь идет не столько о жанре, сколько о сути фантастического, которое представляется как «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» [5, с. 25]. Фантастика, по Тодорову, – это мимолетное, пограничное состояние. Читатель (вместе с героем) должен сомневаться: происходит ли чертовщина на самом деле или герою это кажется (галлюцинация, сон, безумие). Как только дается точный ответ, фантастика исчезает, превращаясь в один из соседних жанров. Эта концепция особенно продуктивна применительно к мистической литературе и текстам, построенным на границе реального и сверхъестественного. Однако распространять ее на фантастику в целом вряд ли оправданно: научная фантастика и фэнтези в большинстве случаев не строятся на колебании, а прямо утверждают необычайное как реальность художественного мира.

В «**Метаморфозах научной фантастики**» (1977) Д. Сувин отмечает, что научная фантастика – это «Литературный жанр, необходимыми и достаточными условиями которого являются одновременное присутствие острашения и познания, а главным приёмом – изображение придуманного мира, альтернативного среде, окружающей автора» [1, с. 30]. Под острашением он подразумевает создание эффекта новизны, удивления; мир произведения не похож на наш эмпирический мир. Познание у Сувина – это научный или строго рациональный подход. Все изменения в мире объясняются не магией, а логикой, законами науки или социальным развитием. Центральным элементом произведения, по Сувину, становится «новум» – допущение, новый объект или принцип, который перестраивает художественный мир и меняет структуру общества.

В русскоязычной традиции трансформация представлений о фантастике прослеживается наиболее последовательно. Из-за идеологической специфики эпохи легитимной для исследователей признавалась только научная фантастика. В ранних работах, например, в «**Советском научно-фантастическом романе**» (1959) Е. П. Брандиса фантастика определяется как литература, которая воплощает мечту о будущем, опирается на научную гипотезу и показывает процесс творческого труда [6]. А. Ф. Бритиков в «**Русском советском научно-фантастическом романе**» пишет, что фантастика – это жанр с двойственной (промежуточной) природой, объединяющий научное и художественное мышление. Он подчеркивает роль прогностической функции, связывающей оба эти вида познания [7]. Кроме того, Бритиков характеризует научно-фантастический роман не просто как литературный жанр, а как **особый тип искусства** [7].

Один из наиболее известных пионеров фантастологии Ю. И. Кагарлицкий в книге «**Что такое фантастика?**» (1974) пишет: «фантастика возникает тогда, когда рядом с верой встаёт неверие» [8, с. 48]. То есть фантастика появляется только тогда, когда человек осознает границу между вымыслом и реальностью. В миф или сказку древний человек верил безоговорочно – для него это была правда. Фантастика же начинается там, где читатель понимает, что описанного в реальности не существует, но соглашается принять эту условность. Эта мысль перекликается с концепцией колебания Тодорова, но привносит новый оттенок – оттенок осознанного принятия правил игры, что будет важно при дальнейшем изучении.

В работе «**Природа фантастики**» (1985) Т. А. Чернышёва трактует фантастическое как исторически подвижную категорию человеческого сознания, зависящую от уровня знаний конкретной эпохи [9]. Как последовательница Кагарлицкого, Чернышёва определяет фантастический образ через его объективное несоответствие реальности и указывает на двойственность его художественной функции. В зависимости от целей автора этот образ выступает либо как вспомогательный формально-стилевой прием (вторичная условность), либо как содержательно самооценная тема, органи-

зующая вокруг себя весь художественный мир произведения. Хотя идея исторической подвижности и привязки к уровню знаний эпохи может казаться на тот момент устаревшей, мысль о двойственности функции фантастического образа представляется перспективной.

Одна из ведущих современных исследователей фантастики Е. Н. Ковтун в работах **«Поэтика необычайного»** (1999), **«Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведа»** (2007), **«Художественный вымысел в литературе XX века»** (2008) и других вносит весомый вклад в актуальное понимание природы фантастики. Она выделяет два понимания фантастики:

- при широком понимании «фантастическое» выступает в художественном произведении как способ изображения, основанный на одной из разновидностей «явного» вымысла, а фантастика в литературе – как один из типов повествования о необычайном (наряду со сказкой, мифом и др.)» [10, с. 23];

- при узком понимании фантастическое «выступает как особая область художественной словесности, прежде всего современной» [10, с. 24].

Таким образом, Ковтун понимает фантастику как один из типов повествования о необычайном и внутри него определяет жанры через специфику фантастической посылки. В научной фантастике – это рациональная посылка («потенциально возможное») [11, с. 193], а в фэнтези – посылка иррациональная («истинная реальность» вымышленного мира) [11, с. 103].

Из этого обзора видно, что эволюция представлений о фантастике шла от понимания фантастики как функции текста (Брандис, Бритиков) и от акцента на ее восприятии (Тодоров, Кагарлицкий, отчасти Чернышёва) к поэтологическому подходу, ориентированному на выявление того элемента, который отличает фантастику от других типов литературы (Сувин, Ковтун). Можно утверждать, что теперь литературоведение вплотную подошло к решению большинства вопросов, над которыми бились предшественники. Однако этот ключевой элемент, хотя и был нащупан в различных концепциях – как «новум» у Сувина, как «фантастическая посылка» у Ковтун – так и не получил статуса центрального понятия, способного организовать вокруг себя всю теоретическую модель фантастики. Между тем именно такой элемент необходим, ведь без него фантастика описывается через набор признаков, а не через общий конструктивный принцип. Наиболее перспективным кандидатом на эту роль выглядит **фантастическое допущение** – понятие, которое позволяет проследить, как это необычное организует художественный мир и формирует поэтику произведения в целом.

Одно из наиболее известных определений фантастики через фантастическое допущение принадлежит Г. Л. Олди: «фантастика – это литература плюс фантастическое допущение». При этом Олди не был первым, кто ввел понятие в обиход: предположительно, термин впервые использовал Ю. Ю. Зубакин в методическом пособии «Применение фантастических

допущений в курсе развития творческого воображения». Однако именно в афористичной формуле Олди главенствующая роль допущения получила наиболее емкое выражение.

Какова его суть? Суммируя рассмотренные выше исследования и наблюдения за функционированием фантастических произведений, можно сформулировать ряд положений.

1. Не всякое необычное фантастично – иначе к фантастике пришлось бы отнести практически всю литературу. Скажем, в повести «Чалавек ідзе» Янки Мавра часть эволюции человека, занимавшая десятки тысяч лет, ужата в несколько недель, а огромное разнообразие флоры и фауны размещено в пределах сотни километров. Это необычно, но не становится фантастическим допущением, потому что не отступает от законов реальности – маловероятно, но возможно. То есть фантастическое допущение – это **отступление от законов эмпирической реальности**.

2. Фантастическое не возникает из ниоткуда и не исчезает бесследно – оно встроено в причинно-следственную ткань мира. Конкретное фантастическое действие либо выводится из причин (действие магии, результат эксперимента), либо само порождает последствия, которые разворачиваются в сюжете. Единичное нарушение норм реальности без выраженных последствий и без внутренней мотивации не делает произведение фантастическим – такое возможно, например, в готической литературе, магическом реализме или постмодернизме. В фантастике же отступления от законов реальности должны быть системными: они либо многочисленны, либо комплексны, когда одно нарушение касается всего художественного мира и логически из него проистекает. Следовательно, **допущение системно**.

3. Важно исключить случаи, когда речь идет о галлюцинации, сне, видении, ненадежном рассказчике и т. д., которые делают событие недостоверным. Необычное должно объективно существовать в мире произведения – его видят, ощущают, переживают его последствия все или большинство персонажей, а не только один герой в пограничном состоянии сознания. Персонажи должны воспринимать фантастическое как реальное: его последствия очевидны, доступны и остаются фантастическими до самого конца произведения. Последним из фантастики исключаются мистификации вроде «Собаки Баскервилей» А. К. Дойла или «Дзікага палявання караля Стаха» В. С. Короткевича. То есть допущение должно обладать **внутримировой действительностью**.

4. Нужно разграничить случаи, когда фантастическое – это метафора или иная отсылка на нечто вне художественного мира. Так, например, в поэме Янки Купалы «Адвечная песня» явление персонифицированных Жизни, Судьбы, Беды, Голода и Холода не является буквальным, хотя сами эти сущности, конечно, сверхъестественны. Но их роль в другом – показать, что на бытие любого человека действуют разные силы, и их влияние часто трагично. Фантастическое событие не может в первую очередь читаться как

отсылка или иносказание – оно должно выглядеть естественно в рамках этой реальности, проистекать из нее. Следовательно, необычное имеет прежде всего **автологическое прочтение** – буквальное: событие означает именно то, что происходит в мире текста. Оно может быть и металогическим, то есть содержать отсылку к чему-то вне художественного мира, но событие должно быть понятно и без нее.

5. В фантастическом мире предел возможного шире, чем в эмпирической реальности. Объекты и персонажи обладают свойствами, которых не существует в нашем мире: изменение физических законов, сверхъестественные способности. Если в обычном произведении за столом можно сидеть, на нем можно писать, есть, его можно передвинуть, сломать – то в фантастике стол может улететь, телепортироваться, оказаться иллюзией, мимиком. Но эти расширенные возможности должны подчиняться внутренней логике мира – они не возникают произвольно, а объясняются существующими в мире технологиями, магией, аномалиями, сверхъестественными силами, иначе это уже фантазмагория или магический реализм. Следовательно, фантастическое допущение **перестраивает границы возможного**.

6. Допущение выступает несущим элементом произведения: его изъятие разрушает поэтику целиком – сюжет, конфликт, систему образов, хронотоп, саму логику художественного. Скажем, у Л. И. Рублевской в «Дзедях гамункулуса» именно существование гомункулуса, которого выбросили в колодец, формирует завязку и последующую аномалию, которая охватит город много столетий спустя, тайну которой будет разгадывать главная героиня. Если убрать гомункулуса – то и детей гомункулуса не будет, как и произведения в целом. Следовательно, допущение должно оказывать существенное влияние на всю поэтику произведения, то есть **становиться поэтико-эстетической доминантой**.

Если суммировать все предыдущие положения, то выходит, что фантастическое допущение – это системное отступление от законов эмпирической реальности, которое утверждается в художественном мире как действительное, предполагает преимущественно автологическое восприятие, перестраивает границы возможного и становится поэтико-эстетической доминантой текста.

При всей полноте этого определения есть один случай, который оно не отграничивает от фантастики. Речь идет о сказке: там законы эмпирической реальности тоже нарушаются системно, сверхъестественное действительно происходит в художественном мире и воспринимается прежде всего буквально, а уже потом дидактически; оно перестраивает границы возможного и определяет все остальные категории текста.

Здесь эффективной оказывается еще одна категория. Она восходит к Ю. Кагарлицкому с его формулой «неверие рядом с верой», а ещё раньше –

к С. Колтрейну и его «добровольной приостановке недоверия». В текущей трактовке эту категорию уместно назвать **когнитивным контрактом**. Что это такое?

Читатель по умолчанию не готов просто так принять нарушение законов реальности – ему нужна причина согласиться с этой «небылицей» и сделать ее правдоподобной. Когнитивный контракт – это и есть такая договоренность между текстом и читателем: на каких условиях принимается художественная условность и что читатель получает взамен. В каждом жанре этот контракт свой. В сказке он условный: мир не претендует на правдоподобие, оставаясь игровым или дидактическим. В фантастике контракт иной: текст предлагает принять фантастическое допущение в обмен на эмоциональный, познавательный и эстетический опыт. Заключение и соблюдение этого контракта закрепляет допущение во всей его полноте, и читатель воспринимает художественный мир как гипотетически реальный – словно находящийся рядом, хоть и не здесь.

Для дальнейшего понимания сути фантастики во всем ее разнообразии важно определиться с тем, как именно текст выполняет свою часть когнитивного контракта – то есть как он убеждает читателя принять допущение и делает его правдоподобным. С развитием фантастической литературы сложились три ключевых механизма такой легитимации.

Первый – **рациональная легитимация**: допущение мотивировано логически, опирается на научный или наукообразный горизонт и разворачивается через цепь закономерных следствий. Читатель принимает необычное, потому что оно объяснимо и выводимо из заданных предпосылок. Этот тип лежит в основе научной фантастики.

Второй – **аксиоматическая легитимация**: необычное задается как исходная норма мира и не требует внешнего объяснения, но сохраняет внутреннюю последовательность и устойчивость правил. Читатель принимает необычное не потому, что оно объяснено, а потому, что мир в целом логичен и предсказуем в своих правилах. Этот тип характерен прежде всего для фэнтези.

Третий – **иррациональная легитимация**: в текст вторгается элемент принципиальной неопределенности, сохраняющий зону тревоги, непостижимости и онтологической неустойчивости. Читатель принимает необычное именно благодаря ее непостижимости – как предел понимания, за которым начинается иное. Этот тип наиболее тесно связан с мистикой и литературой ужасов.

Итак, фантастика получает определение через структуру своей художественной организации. Фантастическое допущение задает ее конструктивное ядро, когнитивный контракт определяет условия принятия этого ядра читателем, а механизмы легитимации обеспечивают ему убедительность и жанровую дифференциацию. Вместе эти элементы образуют системную модель фантастической литературы, которую можно описать как *особую*

жанровую область, в которой поэтико-эстетической доминантой становится фантастическое допущение. Тем самым фантастика выступает как способ художественного моделирования невозможного, при котором отступление от эмпирической реальности становится основой внутренне последовательного и эстетически значимого мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сувин, Д.* Метаморфозы научной фантастики: Поэтика и история литературного жанра / Д. Сувин. – Мн. : Подсолнечник, 2023. – 432.
2. *Attebery, B.* Strategies of Fantasy / B. Attebery. – Bloomington : Indiana University Press, 1992. – 152 с.
3. *Westfahl, G.* The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction / G. Westfahl. – Liverpool : Liverpool UP, 1988. – 344 с.
4. *Кайуа, Р.* Вглубь фантастического / Р. Кайуа. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.
5. *Тодоров, Цв.* Введение в фантастическую литературу / Цв. Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
6. *Брандис, Е. П.* Советский научно-фантастический роман / Е. П. Брандис. – Л. : Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР (Ленингр. отделение), 1959. – 48 с.
7. *Бритиков, А. Ф.* Русский советский научно-фантастический роман / А. Ф. Бритиков. – Л. : Наука (Ленингр. отделение), 1970. – 448 с.
8. *Кагарлицкий, Ю. И.* Что такое фантастика? / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Худож. лит., 1974. – 352 с.
9. *Чернышёва, Т. А.* Природа фантастики / Т. А. Чернышёва. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1984. – 336 с.
10. *Ковтун, Е. Н.* Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Е. Н. Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур : материалы Междунар. науч. конф. 21–23 марта 2006 г. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. – С. 20–38.
11. *Ковтун, Е. Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа / Е. Н. Ковтун. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 308 с.

Поступила в редакцию 16.06.2026