



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Фантастический хронотоп в произведениях Б.Н. и А.Н. Стругацких «Улитка на склоне» и «Пикник на обочине»

Исполнитель Бокова Алена Ильинична
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой


(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«13» июня 2019 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	10
1.1 Фантастический хронотоп как явление.....	10
1.2 Особенности фантастического хронотопа в литературе XX века...	25
Вывод.....	32
ГЛАВА 2. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БРАТЬЕВ СТРУГАЦКИХ.....	3
2.1 Фантастический хронотоп в "Пикнике на обочине".....	33
2.2 Фантастический хронотоп в "Улитке на склоне".....	39
Вывод.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	5
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Литература XX века - период непростой, сложный и двойственный. Литературный процесс данного периода в сегодняшний день изучается особенно основательно. Жанровая особенность текстов является фактором большого количества диспутов среди ученых -литераторов. По сей день

невозможно конкретно выразить такие определения, как "антиутопия", "научная фантастика", "социальная фантастика", "фэнтези" и прочее. Это объясняется тем, что жанры, сформировавшиеся во второй половине XX столетия, синкретичны и впитывают в себя компоненты других жанров, поэтому представить единственное определение и конкретно систематизировать произведение почти невозможно.

Первоначально под названием "научная фантастика" понимались только те произведения, которые прогнозировали научные изобретения в будущем. Позже термин несколько расширился и начал включать в себя ещё и "социальную фантастику, т.е. утопии и антиутопии. Со временем научные проблемы начали вытесняться проблемами общества, и произведения научной фантастики становились орудием для борьбы идей среди противоборствующими сторонами. Так как писатель был неограничен в создании мира, в который он имел возможность поместить разногласие, научная фантастика все чаще стала именоваться "интеллектуальной литературой".

Как правило, русских фантастов оставляли без внимания, так как ученые полагали, то такие произведения не несут в себе культурной значимости. В XXI столетии, к примеру, принято причислять произведения научно-фантастического жанра к разделу беллетристики. К сожалению, XXI век для российской фантастики и фэнтези стал губительным - среди тысячи посредственных книг трудно найти по-настоящему важную для жанра. Сюжетная линия и герои однообразны, развитие героя в книгах или не происходит вообще, или стремится к деградации. Современная отечественная литература в целом переживает полный упадок сейчас. Совершенно обратная ситуация протекала с фантастической литературой в России в XX столетии. Отличительная черта отечественной социальной фантастики складывается в том, что за передним планом вымышленности стоял глубокий философский смысл. Произведения трудны для осмысления,

большая часть из них считается искусным смешением трех реальностей - научной, повседневной и вымышленной. Сказочный слой в текстах проявляется разными методами: сюжетной линией, хронотопом, системой образов и действием героев, взаимоотношением среди читателей и главным героем.

К писателям второй половины XX столетия причисляются Аркадий и Борис Стругацкие. Безусловно, их вклад в эпопею отечественной литературы огромен. Они стали первыми писателями-фантастами в России.

В первую очередь нужно конкретно разделить понятия "фэнтези" и "фантастика". Существенное различие состоит в том, что фэнтези не стремится разъяснить происходящее в выдуманном мире с точки зрения науки и техники. В связи с этим принято считать, что фантастика, в том числе научная, не имеет ничего общего с сказкой и мифом, а тексты фэнтезийного характера считаются перевоплощением и интерпретацией сказок. Бесспорно, в фэнтезийных текстах доля сказочного значительно выше, нежели в произведениях научно-фантастических, однако при этом формирование жанра "фантастика" произошло значительно раньше.

Первоначальные поджанры фантастики зафиксированы в древних текстах, к примеру, в "Одиссее" Гомера. Сюжетная линия, система образов и героев, их отклик на происходящие события считаются началом всей западноевропейской фантастической литературы.

Целью данной работы является выделение научного хронотопа в творчестве Аркадия и Бориса Стругацких. Для примера и детального разбора были выбраны два произведения: "Пикник на обочине" и "Улитка на склоне", поскольку именно в этих текстах можно проследить взаимодействие двух хронотопов - фантастического и сказочного.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что творчество отечественных писателей-фантастов, в том числе Аркадия и Бориса Стругацких, изучено не в полном объеме.

Научная новизна работы заключается в определении научного хронотопа и в его роли в жанре "фантастика".

Были поставлены следующие задачи:

1. Проследить хронотоп в русской научно -фантастической литературе XX века;
2. Исследовать произведения "Пикник на обочине" и "Улитка на склоне" в контексте сравнения научного и сказочного хронотопов, формирующ их фантастический хронотоп.

Объектом данной работы являются роман "Улитка на склоне" и повесть "Пикник на обочине" Аркадия и Бориса Стругацких.

Предметом данной работы является фантастический хронотоп в указанных произведениях «Улитка на склоне» и «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких.

Гипотеза заключается в том, что в данных произведениях прослеживается две линии хронотопа: научная и сказочная, формирующие собственно фантастический хронотоп.

В ходе работы были использованы следующие методы исследования: описательный метод; сравнительно -исторический метод; сравнительно - сопоставительный метод; метод интертекстуального анализа, обобщение и систематизация полученных результатов.

Конец XIX - начало XX столетий обычно связывают с приходом яркого расцвета отечественной литературы, так называемым "Серебряным веком". Но культуре данного этапа свойственны глубокие противоречия.

Колоссальный скачок России в техническом развитии, борьба противоположных укладов и культур существенно меняли самосознание творческой интеллигенции. Снова появляется заинтересованность к

"бессмертным" вопросам - суть жизни и смерти, представления добра и зла. Возрождается заинтересованность к религии.

Технический прогресс и великие научные открытия пошатнули уже сложившиеся классические представления об устройстве мира. Возник парадоксальный вывод: «материя исчезла». В связи с этим, новое видение мира обозначило новое лицо реализма XX века. Колоссальные последствия для человечества также оказал кризис веры. Культ чувственных наслаждений, оправдание зла и смерти в мире, поклонение своеволия личности, подтверждение права на насилие - все это свидетельствует о непоправимом глубоком кризисе души и сознания. В русской литературе XX века ощущается дефицит старых, привычных представлений об искусстве и культуре, начинает формироваться переоценка ценностей.

Обновление литературы приводит к появлению новых течений и школ. «Образовались три основные ветки, по которым развивалась русская литература: реализм, модернизм, литературный авангард».

В литературе XX века неразрывно связывались между собой модернизм и реализм. Для большинства произведений становится характерен фантастический абсурд, как новая экспериментальная форма.

Литература стала постепенно наполняться новой философией. На передний план выходят темы войны, революции, проблемы религиозного восприятия, трагедия личности, которая утратила свою внутреннюю гармонию. Лирические герои обретаю решительность, «становятся смелыми и непредсказуемыми».

На протяжении всего существования литературы, она соотносилась с мифологическим наследием. В период XX века ученые сравнили мифы многих стран и народов, тем самым выявив общие темы для всей мифологии. В связи с этим, писатели стали намеренно составлять свои тексты таким

образом, что они обретали новое содержание на фоне таких мифологических моделей, приобретая глубокий многогранный смысл.

Использование сюжетов и героев, которые уже встречались в существовавшей ранее культуре, стало тем приемом, который помогал донести автору до читателей главную идею произведения. Писатели стали обращаться к мифу не как к непоколебимой модели искусства, а как к источнику поэтической образности. Обозначение уже существующих реалий XX века через реалии мифологические помогает писателям наполнить их глубочайшим смыслом, приобрести вневременные черты. Высочайшую роль играют сами заимствования - именно от них зависит степень переосмысления художником мифологического прошлого. Наиболее ярко цели заимствования стоит учитывать в те моменты, когда используется только часть сюжета или ряда персонажей. Искусный писатель может предать нейтральному мифу любую дополнительную окраску.

Существенное влияние на литературу XX века оказало давление новой власти на писателей и поэтов. Началась так называемая эмиграция, которая длилась на протяжении практически всего столетия.

Рассматривая традиционную точку зрения, при которой научная фантастика представляется собой своего рода вариацию популяризации науки, априори считается, что существует ряд четких отличий между народной сказкой и научной фантастикой. С одной стороны, изображение невозможного, безусловно, сближают сказку и фантастику, но с другой в произведениях фантастического жанра поэтика уходит на задний план и выступает в качестве основы для изображения научно-фантастической идеи.

Идея о сопоставлении научной фантастики и волшебной сказки нередко высказывалась писателями-фантастами на протяжении нескольких десятилетий, однако изначально суждения о сходстве жанров носили лишь характер предположения. В конце 30-х годов А.Р. Беляев первый высказался о тесной взаимосвязи между сказочным и научно-фантастическим

произведением: «Всем известны сказочные сапоги -скороходы, ковер-самолет, волшебные зеркала, при помощи которых можно видеть на далекое расстояние. Подобные сказки - предшественники научной фантастики». Окончательно эта идея стала очевидной к началу 80 -х годов и закрепились в положениях М. Горького и роли сказки в литературе.

В 70-е годы предпринимались попытки более тесного обоснования схождения фольклорной сказки и научной фантастики. Они основывались в первую очередь на анализе поэтики научно -фантастической литературы. Здесь стоит отметить работы Т.А. Чернышевой, которые смогли доказать, что «мир современной фантастики создается не одним и только чудесами науки, он буквально «начинен» сказочными и мифологическими образами».

В романе «Улитка на склоне» в главах про управление для Переца, Кима, Домарощинера и других героев территорий управления считается дом, разница в его восприятии, как любимого или нелюбимого, временного или постоянного, а лес ровно как в сказках, - это окружающий мир. Выходя за территорию управления, герой попадает в лес.

Если рассматривать территорию управления в романе, биостанцию, то, как и в сказках, это часть является полностью освоенным человеком пространством, в отличие от леса, который человек только пытается покорить и всеми силами стремится к этому. Наиболее ярко такое противостояние «леса» и «дома» в контексте «освоенное» и «неосвоенное» наблюдается в первом печатном варианте повести, до его переиздания: «...директор Базы реально мог управлять только ничтожным кусочком территории своей планеты, крошечным каменным архипелагом в океане леса, покрывавшего континент. Лес не только не подчинялся Базе, он противостоял ей со всеми ее миллионами лошадиных сил, с вездеходами, дирижаблями и вертолетами, с ее вирусифобами и дезинтеграторами. Собственно, он даже не противостоял. Он просто не замечал Базы».

Во второй версии это противопоставление уже не выражается настолько ярко, но из контекста в целом это противостояние «леса» и «дома» угадывается достаточно четко, чтобы говорить о его присутствии в тексте.

В роли границы между территориями «дома» и «леса» в романе, как и в волшебных сказках, выступает дорога. Однако если в сказках дорога обычно обозначается тропинкой в лесу, которая чаще всего позволяет герою попасть из мира реального в мир волшебный, то в романе дорогая - это огромное бетонное шоссе: «...строил ты здесь стратегическую дорогу, клал бетонные плиты и далеко по сторонам вырубал лес, чтобы могли при необходимости приземляться на эту дорогу восьмимоторные бомбовозы». Если брать во внимание, что дорогу (границу) строила такие лесопроходцы, как Густав, то разделение между миром «леса» и «дома» становится еще непроходимее.

В книге «Волшебные-сказочные корни научной фантастики» Е.М. Неелов предлагает типы героев в произведениях научной фантастики, которые разделяются по жанровой обусловленности: «ученый, (У)», «не-ученый, (-У)» и «чудесный персонаж» или «чудесное происшествие, (ЧП)». Ученый воплощает в себе традиции науки, а не-ученый - жизни. Однако в романе «Улитка на склоне» «жанрово-обусловленное противопоставление позиции персонажей (У и -У) у них естественным образом, что в научной фантастике бывает не так уж часто, мотивировано характерами героев, как бы вырастает из этих характеров»

ГЛАВА 1.

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

1.1 Фантастический хронотоп как явление

Перед тем, как говорить о фантастическом хронотопе в русской литературе XX века стоит начать с самого определения "хронотоп".

Изначально, данный термин был введен А.А. Ухтомским для своих физиологических исследований и обозначал "закономерную связь пространственно-временных координат". Позже М.М. Бахтин перевел данное определение в гуманитарную сферу и начал подразумевать под ним "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений".

В своем труде "Формы и времени хронотопа в романе" М.М. Бахтин подробно рассуждает о хронотопе начиная с древних времен и заканчивая современной для него литературой. Ученый говорит о том, что хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности.

Пространство и время являются первоначальными категориями картины мира. Первые мифологические картины мира представляли пространство и время как основные элементы, из которых построен весь мир. Таким образом, в Упанишадах появляются понятие акаша (пространство) и кала (время). В Авесте первое божество Зерван (время) порождает остальной мир путем общения с самим собой. В греческих мифах Хаос и Хронос порождают мир.

А.Я. Гурьевич назвал время и пространство среди универсальных категорий культуры наряду с изменением, причиной, отношением чувственного к сверхчувственному, отношением частей к целому. Из этих космических категорий в каждой культуре строится модель мира. Эти категории включены в знаковые системы культуры: язык, мифология и т.д. [13, 46].

Проблема определения понятий художественного времени и художественного пространства связана, прежде всего, с необходимостью отличать их от нехудожественного времени и пространства.

Художественное время и художественное пространство это взаимосвязанные категории. В литературной критике до сих пор ведутся дискуссии о том, насколько тесно они связаны и какая из этих категорий лидирует. Однако связь между художественным временем и художественным пространством не является абсолютной. Эти категории на определенном уровне анализа можно рассматривать как независимые категории, которые помогут объяснить уникальное свойство любого искусства выражать время в пространстве и пространство во времени.

Первая детальная концепция художественного пространства была разработана О. Шпенглером в книге "Закат Европы" (1918). Он подчеркнул важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом, и для всех видов искусства, которые существуют в конкретной культуре. Шпенглер связывает проблему пространства и художественного пространства со смыслом жизни и смерти, а глубину пространства со временем и судьбой. Главной характеристикой пространства является его глубина. Жизнь, движимая судьбой, ощущается, пока мы не спим, как ощущаемая глубина, только глубина - это реальное измерение [42, 78].

Художественное пространство растет, согласно Шпенглеру, из глубин культуры, определяется им как органически целым, а не является конструкцией, придуманной кем-то, введенной в действие в определенное время. Такое пространство, подчиненное символике культуры, прежде всего ощущается, но не произносится и не находит выражения в концепциях. В его создании важнейшую роль играют все составляющие произведения искусства.

Анализ художественного пространства в рамках феноменологической и экзистенциалистской традиции представлен в работах М. Хайдеггера. Он различает несколько типов пространственности, включая пространство науки и связанные с ним технологии, пространство повседневного поведения и

общения, пространство искусства. Положение о сводимости каждого пространства к объективному мировому пространству не кажется Хайдеггеру убедительным, поскольку неясно, что вообще такое пространство, как оно существует и как оно связано с физико-техническим пространством. Художественное пространство как результат взаимодействия искусства и пространства следует понимать не как воспроизведение или завоевание физико-технического пространства, а на основе понимания места и пространства, или простора [37, 320].

В работах П.А. Флоренского художественное пространство - это не только единое, неструктурированное место, не простая графа, но самодостаточная реальность, организованная насквозь, нигде не ограниченная, имеющая внутренний порядок и структуру [36, 453].

Художественное время, - по мнению В.В. Федорова - является важнейшей характеристикой художественного образа, обеспечивающего целостное восприятие поэтической реальности, созданной автором в работе [34, 26]. Д.С. Лихачев отметил, что художественное время - это феномен самостоятельной художественной ткани литературного произведения, подчиняющего свои художественные задачи как грамматическому времени, так и философскому пониманию писателя. Это не взгляд на проблему времени, а само время, воспроизведенное и изображенное в художественном произведении [20, 210-211].

Когда связь между временем и пространством в художественном произведении становится неразделимой, они образуют определенный континуум, который необходимо исследовать в целостности, поскольку он имеет независимое значение в тексте. Чтобы определить тесную связь между временем и пространством, А. Ухтомский ввел, а М. Бахтин развил термин хронотоп, который наиболее полно рамкрывает взаимозависимость временных и пространственных координат. В литературном и художественном произведении происходит сжатие пространства-времени,

принятое в осмысленное и конкретное целое. Время здесь сгущается, становится художественным и видимым, пространство усиливается, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Признаки времени обнаруживаются в пространстве, а пространство воспринимается и измеряется временем. Это пересечение рядов и будет называться художественным хронотопом [3, 234-235]. М.М. Бахтин дополнит свои наблюдения: в окончательном тексте его работы хронотоп истолкован не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как образ этой взаимосвязи (например, дорога), как преимущественная точка для развертывания сцен (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения), как способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения (идей, философских и социальных обобщений и т.д.). Такой широкий спектр определений одного понятия возник не случайно. Бахтин был увлечен главной целью - доказать возможность и плодотворность последовательного хронотопического подхода к разным уровням художественного текста. Вариативность определения понятия отражала специфику проявлений хронотопа на отдельных уровнях (образ, мотив, сюжет, композиция и т.д.). Инвариантом для всех толкований служит первое определение понятия. Суть хронотопа - в существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений. Если при анализе взаимосвязь не учитывается, то употребление термина хронотоп теряет всякое значение.

В своей работе "Формы времени и хронотопа в романе" М. Бахтин рассматривает несколько типов романа и на основе проведенного анализа выделяет разновидности хронотопа, уделяя особое внимание проблеме времени как ведущему началу в хронотопе. Анализируя античный греческий роман, ученый подчеркивает:

Авантюрный хронотоп, имеет следующие особенности. В структуре художественного мира этого романа ничего не меняется, мир остается таким

же, каким был. "Это пустое время ни в коем случае не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего времени". Он состоит из коротких отрезков, соответствующих индивидуальным приключениям; внутри каждого такого приключения время организовано технически. Это время лучше всего характеризуется концепциями внезапно и точно, поскольку это время начинается и вступает в свои права, когда нормальны и прагматически или причинно-значимый ход событий прерывается и дает место для вторжения в чистую случайность [3, 242 -243]. Время приключений события, - пишет М.М. Бахтин, - есть определенной время вмешательства иррациональных сил в жизнь человека, вмешательства с судьбы, богов, демонов, магов, волшебников, в более поздних авантурных романах - злодеев, который используют в качестве оружия одновременно случайность и разницу во времени. Поэтому вся инициатива в авантурное время принадлежит именно этим силам.

Пространство греческого приключенческого романа характеризуется обширностью, то есть связь между пространством и временем в этом романе носит чисто технический характер. Авантурные события греческого романа не связаны с социально-политическими, культурными, историческими особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе. Поэтому все приключения греческого романа воспроизводимы: то, что происходит в Вавилоне, могло произойти в Египте или Византии [3, 247]. Время приключений также характеризуется обратимостью, так как не оставляет значимых следов. Таким образом, авантурный хронотоп характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, статических, обратимых моментов временных рядов и из перемещаемостью в пространстве.

М. Бахтин акцентирует внимание на хронотопной природе мотивов. Одним из самых важных он называет мотив встречи. Важность мотивов в структуре авторского хронотопа также указывает В.Е. Хализев: "Авторский

хронотоп запечатлен в литературных произведениях в виде мотивов, которые часто принимают символический характер и обозначают определенную картину мира" [38, 214].

Второй тип античного романа - авантюрно-бытовой роман, в котором метаморфоза стала формой отражения и образа частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого [3, 262]. Человеческая жизнь в таком романе изображена в главных переломных моментах кризиса, когда человек становится другим [3, 264]. Тем не менее, нет становления в точном смысле, но есть кризис и возрождение последующей жизни [3, 264]. Продолжительность жизни после перерождения лежит за пределами романа. Время в романе такого типа не бесследно: оно оставляет глубокий и неизгладимый след как для самого человека, так и для всей его жизни. Но в то же время это авантюрное время: это время исключительных, необычных событий, и эти события определяются случайно [3, 265]. Однако, несмотря на то, что временные ряды романа необратимы и целостны, он закрыт, изолирован и не локализован в историческом времени. В авантюрно-бытовом романе жизненный путь человека (в его основных поворотных точках) сливается с его реальным пространственным путем - дорогой, то есть с его странствиями, таким образом осознавая себя в метафоре своего жизненного пути, который играет большую роль в фольклоре. Таким образом, на основе этого романа создается своеобразный новый хронотоп с фольклорной основой. Движение человека в космосе перестает носить абстрактный технический характер: пространство становится конкретным, наполняется смыслом реальной жизни, находится в тесной связи с героем и его судьбой и наполнено более существенным временем [3, 269]. Конкретность хронотопа дороги позволяет широко развернуть в ней жизнь. Однако эта жизнь находится вдали от дороги и на ее боковых дорожках. Сам главный герой и главные поворотные моменты в его жизни находятся вне повседневной жизни. Он только наблюдает за ним, иногда вторгается в него как инопланетная сила, иногда он надевает

домашнюю маску, и по сути он не вовлечен в жизнь и не определяется повседневной жизнью [3, 273]. Этот хронотоп чрезвычайно насыщен; поэтому такие моменты, как встреча, разделение, столкновение, полет и т.д. приобретают новое, гораздо более конкретное и хронотопическое значение [3, 270].

Третий тип античного романа, на который обратил внимание М. Бахтин - это биография и автобиография. Они основаны на новом типе биографического времени и новом, специально сконструированном образе человека, идущего своей жизнью [3, 274]. М. Бахтин называет платоновским первый тип (поскольку он нашел наиболее отчетливое и ранее выражение в трудах Платона). Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. Он основан на хронотопе - жизненном пути искателя истинного значения [3, 274], чья жизнь делится на точно ограниченные эпохи или этапы. Путь проходит через самоуверенное невежество, самокритический скептицизм и самопознание к истинному знанию [3, 274]. Второй тип включает риторическую автобиографию и биографию, которые были полностью определены конкретным общественно-политическим событием. Поэтому важную роль в них играл не только и не столько внутренний хронотоп (то есть пространство-время изображаемой жизни), но, прежде всего, тот внешний и реальный хронотоп, в котором это изображение его или чужая жизнь совершается как гражданско-политический акт общественного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого настоящего хронотопа, в котором раскрывается (публикуется) собственная или чужая жизнь, грани образа человека и его жизни обрезаются, дается определенное их освещение. Это настоящий хронотоп - это область (агора) [3, 275].

Анализируя рыцарский роман, М. Бахтин указывает на наличие в нем авантюрного хронотопа, в котором время делится на серию авантюрных сегментов, внутри которых он организован абстрактно -технически [3, 296], и

его связь с пространством тоже техническая. Здесь мы сталкиваемся с одной и той же случайной одновременностью и феноменами разных времен, одной и той же игрой по расстоянию и близости, одинаковыми задержками. Рядом с греческим и хронотопом этого романа является разнообразный инопланетный и несколько абстрактный мир [3, 297]. В авантюрное время происходит вмешательство случайности, судьбы, богов и т.д. Временные ряды внезапно нарушаются, и события получают неожиданный поворот. В рыцарских романах это внезапно нормализуется, становится чем-то определяющим и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудо становится обыденным (не переставая быть чудесным). Весь мир попадает под категорию внезапных, под категорию чудесных и неожиданных случайностей [3, 297-298]. Такой чудесный мир в авантюрное время представляет собой своего рода хронотоп этого романа, каждая вещь которого очарована или просто обладает какими-то чудесными свойствами. Сам мир оказывается наполнен символикой, приближающейся к восточной сказке. Кроме того, само время становится несколько чудесным. Появляется невероятный гиперболизм времени, часы растягиваются, дни сжимаются до момента, и само время может быть очаровано; здесь проявляется влияние снов на время, то есть здесь проявляется специфическое искажение временных перспектив, характерных для снов. Сны уже не просто элемент контекста, они начинают приобретать формирующую функцию, а также видения, похожие на сон (очень важная организационная форма в средневековой литературе). В общем, в рыцарском романе появляется субъективная игра времени, эмоционально-лирическое растяжение и сжатие его (за исключением сказочных деформаций), исчезновение целых событий как не происходивших. Эта субъективная игра совершенно чужда античности [3, 299]. Субъективная игра со временем, нарушение элементарных временных отношений и перспектив в хронотопе чудесного мира соответствует субъективной игре с пространством, нарушению элементарных пространственных отношений и перспектив. Но такое

искажение пространства становится символическим. Влияние средневековой потусторонней вертикали становится чрезвычайно сильным. Весь мир пространства-времени подвергается символическому отражению. Время в действии самой работы полностью выключено. В конце концов, это видение, которое длится очень мало в реальном времени, значение самого видимого - вне времени (хотя оно связано со временем). Временная логика этого вертикального мира - это чистая одновременность всего (или существование всего в вечности), в котором все, что разделено на земле, делится на время. В то же время введенные временем (ранне/позднее) деления становятся незначительными. Чтобы понять мир, нужно сравнивать все за один раз, то есть в контексте одного момента нужно видеть весь мир одновременно [3, 300-301]. только таким образом, в чистой одновременности (в безвременье) может быть раскрыто истинное значение того, что было, что есть и что будет, потому что то, что их разделяло - время - лишено истинной реальности и постигающей силы [3, 302-303]. В то же время образы людей, населяющих этот вертикальный мир, глубоко исторические, на каждом из них изображены знаки времени, следы эпохи [3, 303].

М. Бахтин уделяет особое внимание идиллическому хронотопу, выделяя несколько его видов: любовная идиллия (пастораль), сельскохозяйственный труд, ремесленный труд, семья. Помимо этих типов довольно часто встречаются смешанные типы, в которых доминирует тот или иной момент (любовь, работа или семья). Общие черты этих типов определяются их общим отношением к непрерывному единству фольклорного времени. Это выражается, прежде всего, в особой взаимосвязи времени и пространства: идиллическая жизнь и ее события неотделимы от конкретной пространственной области, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. тот пространственный мир ограничен и доминирует сам по себе, не связан с остальным миром. но жизнь ряда поколений, локализованная в этом ограниченном космическом мире, может быть бесконечно долгой. Единство жизни поколений (в целом, жизни людей) в идиллии в большинстве случаев

по существу определяется единством места от которого эта жизнь не отделена во всех своих событиях [3, 347]. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные границы между отдельными жизнями и между разными фазами одной и той же жизни. Циклический ритм времени, характерный для идиллии, создается путем смягчения всех граней времени и единства пространства. Вторая особенность идиллии - это строгое ограничение лишь нескольких основных жизненных реалий. Любовь, рождение, смерть, брак, работа, еда и напитки, возраст - вот главные реалии идиллической жизни. В маленьком мире идиллии они близки друг к другу, между ними нет резких контрастов. Идиллия не знает жизни. Все, что есть жизнь по отношению к значимым и уникальным биографическим и историческим событиям, вот только самое важное в жизни. И все эти основные реалии жизни даны в идиллии в расслабленной и сублимированной форме. Таким образом, половая сфера почти всегда входит в идиллию в сублимированной форме [3, 348]. Третья черта идиллии - это сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для природных явлений и событий [3, 348].

М. Бахтин обратил особое внимание на хронотоп порога, который также можно совместить с мотивом встречи. Само слово "порог", наряду с прямым, приобрело метафорическое значение и используется для обозначения кризисной, критической жизненной ситуации. В литературе хронотоп порог всегда метафоричен и символичен, иногда в открытом, но чаще в неявном виде. Время в этом хронотопе, по сути, является мгновением, как будто не имеющим длительности и не выпадающим из нормального хода биографического времени [3, 389].

М. Бахтин также называет значение хронотопов. Итак, ученый выделяет сюжетообразующее и изобразительное значение хронотопов: они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе узлы сюжета связаны и развязаны. В то же время приобретает в

них чувственно-визуальный характер; Сюжетные события в хронотопе конкретизированы, заросли плотью, залиты кровью. Вы можете сообщить о событии, вы можете дать точные инструкции о месте и времени его возникновения. Но событие не становится имиджем. Хронотоп также обеспечивает значительную почву для показа событий. И именно благодаря особой концентрации и конкретизации это займет время - время человеческой жизни, историческое время - в определенных частях пространства. Это создает возможность построить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Хронотоп служит преобладающей точкой для разворачивания сцен в романе, в то время как другие связующие события, которые далеки от хронотопа, даны в форме сухого осознания и коммуникации [3, 393-394]. Хронотоп служит упреждающей точкой для разворачивания сцен в романе, в то время как другие события связывания, далеки от хронотопа, даны в формуле сухого осознания и коммуникации [3, 394]. Таким образом, хронотоп как преобладающая материализация в пространстве является центром конкретизации, воплощением всего романа [3, 395].

Ю.М. Лотман рассматривает художественное пространство как модель мира этого автора, как модель культурных, исторических, социальных, политических, религиозных, нравственных идей, которые помогают человеку осознать окружающий его мир на определенных этапах его духовной истории.

Он различает точечное, линейное, плоское и трехмерное пространство. Линейный и плоский могут иметь вертикальную или горизонтальную ориентацию. Образ линейного пространства в искусстве - это дорога, символизируемая запретом движения в направлении, где пространство ограничено (это означает, что нужно съехать с дороги).

Определенный тип пространства может выступать в качестве двумерной локальной этической метафоры. В этой связи выделяются герои замкнутого

пространства и герои открытого космоса, а также герои пути и герои степи. Герои пути движутся по заданной пространственной этической траектории и имеют запрет на боковое движение. У героев степи такого запрета нет, а их передвижения в космосе характеризуются свободой и непредсказуемостью. Их функция заключается в преодолении границ. Понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, кто уже разработал свой абстрактный язык и отделил пространство как определенный континуум от его конкретного наполнения [21, 254]. В то же время синтагматика эпизодов становится чрезвычайно важной, простота их выделения. Вот сближение истории с картиной.

Основным свойством границы с точки зрения литературной критики является ее непроницаемость. Внутренняя структура разграниченных частей пространства должна быть различной. Это может быть деление на пространство своих и чужих, живых и мертвых, бедных и богатых и т.д. В этом случае Ю.М. Лотман отмечает, что случай, когда пространство текста разделено некоторой границей на две части и каждый символ принадлежит к одной из них, является основным и самым простым [21, 278]. Возможны более сложные случаи, когда разные герои не только принадлежат разным пространствам, но также связаны с разными, иногда несовместимыми типами деления пространства. Один и тот же мир текста оказывается по-разному расчлененным применительно к разным героям. Существует некая полифония пространства, игра разных типов деления [21, 279].

Художественное пространство в литературном произведении, - пишет Ю.М. Лотман - это континуум, в котором размещаются персонажи и выполняется действие [22, 258]. Читатель часто буквально воспринимает художественный мир и поэтому стремится отождествить его с физической реальностью. Однако существование особого художественного пространства, которое вовсе не сводится к простому введению определенных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным только тогда,

когда мы сравниваем воплощение одного и того же сюжеты с разными видами искусства [22, 251].

Ю. Ломан обращает особое внимание на различие между понятиями пути и дороги. Путь, которым может быть пространственно представлен в виде линии, представляет собой непрерывную последовательность состояний, каждое из которых предсказывает последующее. Понятно, что каждое предыдущее состояние должно переходить только в одно последующее состояние (другие возможности интерпретируются как отклонения от пути) [22, 285]. "Дорога" - это некий тип художественного пространства, "путь" - это движение литературного персонажа в этом пространстве. "Путь" - это реализация (полная или неполная) или неосуществление "дороги" [22, 290]. Более того, "дорога" не принадлежит ни одному из типов пространств, она проходит через них.

Ю. Ломан также отмечает, что в структуре текста пространственные противопоставления могут иметь совершенно непространственное значение: высокие-низкие, правые-левые, близкие-дальние, открытые-закрытые, разделенные - не разделенные, дискретные - непрерывные концепции оказываются быть материалом для построения совершенно непространственного контента и получать ценность: ценный - не ценный, хороший - плохой, свой - чужой, доступный - недоступный, смертный - бессмертный и т.д [22, 159].

Т.В. Цивьян указывает, что система бинарных оппозиций является способом описания сложных параметров мироздания (пространственно - временного, причинно-следственного, этического, количественного, семантического характера), которые составляют модель мира: земное/подземное царство, вправо/влево, восток/запад, север/юг и т.д.; со структурой времени - день/ночь, свет/темнота, лето/зима, весна/осень и т.д.; с социальными категориями - мужчина/женщина, старший/младший (в разных значениях - возраст, родословная, социальная), личная/чужая,

близкая/удаленная, внутренняя/внешняя (последние два относятся пространству, в данном случае (метафорический) и т.д. Этот набор включает в себя более общую оппозицию, определяющую его режим: сакральное/мирское (профаническое) [39, 6].

В.Н. Топоров, исследуя проблему пространства и текста, отмечает, что тексты так называемого расширенного типа - художественные, некоторые виды религиозно-философских, мистических и т.д. соответствуют специальному пространству - мифопоэтическому, которое выступает против геометрически однородного, сплошное пространство.

В сакральных ситуациях, которые характеризуют высший уровень реальности, пространство и время образуют единый пространственно - временной континуум с неразрывной связью между составляющими его элементами [32, 231]. В.Н. Топоров отмечает, что в мифопоэтическом хронотопе время конденсируется и становится формой пространства (оно обобществляется и, таким образом, появляется наружу, откладывается, расширяется), его новое (четвертое) измерение. Пространство, наоборот, заражено внутренне интенсивными свойствами времени (темпорализация пространства), втягивается в его движение, укореняется в мифе, разворачивающемся во времени, сюжете (то есть в тексте). Все, что происходит или может происходить в мире мифопоэтического сознания, определяется не только хронотопом, но, по сути, хронотопно, в соответствии с его происхождением [31, 232]. Следовательно, описание пространства происходит от определения теперь-здесь, а не только здесь, поскольку описание времени основано не на сейчас, а на теперь-здесь.

Неразрывная связь пространства и времени в мифопоэтической модели мира подтверждается этимологически: русск. время - из и.-евр. *uert-men-, от 'вертеть, вращать', т. е. 'круг, поворот', оборот' или его развертывание в пространстве - др.-инд. vartman- 'путь, тропа' (ср. vi-varta- букв. 'разворот') [31, 232].

Одна из важнейших особенностей пространства (пространства -времени) состоит в том, что оно не предшествует вещам, которые его наполняют, а, наоборот, состоит из них. Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещь; вне вещей его не существует [31, 234]. Пространство (Космос) всегда противопоставлено непространству (Хаосу), которое занимает периферийное положение по отношению к Космосу. Таким образом, пространство (точнее, пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано со временем, с которым оно связано с взаимным влиянием, взаимным определением, но и с материальным содержанием (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакральные и мифологические объекты из сферы культуры и т.д.), т.е. все, что та или иначе организует пространство, собирает его, сплачивает и коренится в одном центре [31, 234]. По мере того, как мы движемся от периферии к центру, святость пространства увеличивается, а сам центр отмечен алтарем, храмом, крестом, мировым деревом, камнем, миром. Гора, высшая персонифицированная сакральная ценность (или ее образ) [31, 256].

Понимание категории хронотопов продолжается в последних исследованиях. Итак, В.Г. Цукин, подчеркивая широту бахтинского понимания хронотопа, предлагает свое собственное определение: хронотоп - это пространственно-временная форма и жанровая полнота, присущая процессу, событию или состоянию субъекта. Это не только пространство - время, но и время достижения. Исследователь предложил различать хронотоп встречи, посещения, спектакля, литургии, праздника, путешествия, свидания, брака, близкого свидания, сна, отдыха, болезни, суда, заключения, охоты, сражения, катастрофы, рождения, жизни, смерти (как законченный акт, а не неопределенное состояние после этого акта [40, 60]), погребения, крещения. В то же время город, дом, корабль и целый ряд многочисленных локусов также могут превратиться в хронотоп, но только если процесс или событие происходит в их пространстве. Тогда будет удобнее называть эти

хронотопы по-разному: жизнедеятельность города, функционирование дома и плавание на корабле [40, 60]. Пространственно-временной континуум также может быть связан, по мнению автора, с состоянием духовного экстаза, меланхолии и т.д. Но в случае, когда эти условия вызваны присутствием в определенном месте (например, в храме) в определенное время (континуум поклонения). В этом случае хронотоп будет участвовать в литургии в храме. Отмечая целостность и недискретность хронотопа, В. Щукин тем не менее выделяет в нем три основных элемента: период времени, в который происходит конкретное достижение; Локус - это место в пространстве, удобное для данного процесса или события и, наконец, жанровая ориентация достижения [40, 60].

Итак, под хронотопом мы будем понимать существенную взаимосвязь временных и пространственных связей, художественно освоенных в литературе [3, 234-235]. Хронотоп служит для овладения реальной временной реальностью, позволяя ее существенным моментам вести к художественному плану. Характеризуется дискретностью и многомерностью пространства, неравномерностью и обратимостью хода времени.

1.2 Особенности фантастического хронотопа в литературе XX века

Хронотоп - это фундаментальная категория, которая позволяет построить полноценную образную модель познаваемой реальности. На самом деле жизнь человека всегда реализуется в четко определенных пространственно-временных координатах.

М.М. Бахтин впервые ввел понятие "хронотоп". Он понимает образное пространство-время которые влияет на всю структуру произведения искусства. Как показывает история литературы, существует много разных типов хронотопов, но в нашем исследовании мы сосредоточимся на суперслове фантастического хронотопа. Известно, что в научной литературе хронотоп как условная система может быть изменен по желанию художника,

с учетом сокращений, различных степеней сжатия, пробелов, инверсий и т.д. Но в научно-фантастической литературе хронотоп претерпевает самые радикальные преобразования, в силу самой природы научной фантастики как таковой.

Одним из вариантов такой трансформации является такое авторское послание, как предположение о фантастическом в повседневной жизни. Предположения такого рода объясняются тем, что человек еще не полностью осознал окружающую действительность, в связи с этим допускается существование элементов фантазии, которые формируют вероятность выхода за границы реальности. Используя определение фантастики, данное писателем, эссеистом и философом Роже Кайуа, можно выделить категорию чудесного, которая более точно объясняет эффект присутствия в координатах реальности: "нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес" [16, 4]. Это создает особый хронотоп, который не выходит за рамки повседневной жизни, но и в то же время включает в себя элементы чудесного, фантастического.

Эффект от присутствия фантастики в научной фантастике сохраняется, но оказывается внутренне вполне логичным. Это связано с тем, что элементы фантастики получают рациональное, научное объяснение.

Но не все работы имеют фантастическое начало и очерчивают границы повседневной жизни. Часто писатели-фантасты создают хронотопы, которые никоим образом не соответствуют и не идентичны нашей реальности. Конечно, в работах всегда создается модель мира, которая является условной. Но в фантастической литературе построен параллельный мир, в котором фантастика включает в себя элементы фантастики. Автор, основываясь на явлениях реальности, формирует новый мир.

Итак, в фантастической литературе пространственно-временная организация претерпевает различные метаморфозы. Писатели-фантасты создают хронотопы, которые имеют специфические характеристики, чтобы подчеркнуть их семантическую уникальность и многомерность.

Категории времени и пространства являются важными инструментами моделирования литературы, поскольку они определяют формы пространственно-временной организации труда - хронотоп. В то же время пространство хронотопа образует сюжетный план, время - сюжет. Подчеркнем, что пространственно-временная организация художественного мира в литературе XX в. гораздо сложнее по сравнению с традиционными пространственно-временными парадигмами прошлых литературных эпох. Писатели демонстрируют виртуозную игру со временем и пространством, используя временные сдвиги, спряжения многовременных слоев, расширяют пространственные ограничения, обусловленные временем.

Среди многочисленных деятелей отечественного литературного процесса XX в. и в целом научно-фантастической литературы, в частности наиболее примечательным является труд А.Р. Беляева, для романов и рассказов которого характерен своеобразный индивидуальный образ художественного пространства и времени, анализ которого, на наш взгляд, позволяет выявить особенности представлений о мире и человеке в его прозе.

Весьма примечателен с точки зрения специфики пространственно-временных отношений рассказ "Хойти-Тойти" (1930). Здесь, в зависимости от уровней развертывания сюжета, представлены несколько типов хронотопов. Точнее, каждый условно идентифицировал в период работы жизнь слона (цирк - самый последний период; первый дневник, описывающий операцию, которая привела к появлению Сапиенса (Хойти-Тойти) и жизни в Африке; второй дневник с описанием от первого лица о путешествии слона из Африки в Европу) соответствует особому хронотопу.

Первый период описывает конец долгого жизненного пути главного героя - слона Хойти-Тойти с пересаженным гипофизом ученого. Описание ведется от третьего лица, и читатель знакомится со слоном одновременно с публикой, пришедшей в цирк. Этот период его жизни описывает его деятельность в цирке, его побег в результате оскорблений, преследований и, наконец, его возвращению. Время между каждым из этих важных событий максимально сжато, а его отсутствие компенсируется описанием реакции других на действия главного героя. Есть некоторые особенности биографического времени: "Характер не растет и не меняется, – он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале – он становится полным и округленным в конце", "черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени" [3, 292]. С самого начала истории мы будем узнавать больше о Хойти-Тойти, пока его неизменный, но изначально скрытый от нас образ не станет полным.

Второй период представлен через описание операции и жизни слона в виде дневника со слов доцента Вагнера-Пескова. Здесь используется локальное пространство-время, сам Песков присутствует как на операции, так и в последующих наблюдениях за животным, ставшим человеком. События организованы последовательно, о чем свидетельствуют даты внесения записей в дневник.

Третий период также соответствует особому типу хронотопа - авантюрному времени с домашним временем (по мнению М.М. Бахтина), которое вполне сопоставимо с хронотопом "Золотого осла". Беляевский Хойти-Тойти, который раньше был человеком, идентичный "Золотому ослу" Апулея, описывает свой реальный путь путешествий в виде слона от первого лица (=Люций в образе осла). "Я действительно превратился в слона, как Луций в осла, силой волшебства современной науки" [4, 346]. Как и должно быть на этот раз, биография Сапиенса описана не полностью, и акцент делается только на исключительные события его жизни: первые ощущения

после метаморфозы, встреча с леопардом, другими слонами, знакомство с браконьерами и т.д. Более того время между этими событиями сжимается до минимума, а между перерывами, составляющими несколько дней, сообщается только одно или два предложения. Однако есть важное отличие от "Золотого осла" Апулея: герой Беляева не искатель приключений, и, хотя метаморфозы произошли по его воле, это было результатом действий профессора Вагнера, который преследовал позитивную цель. Поэтому образ главного героя, в отличие от Люция, - это образ ученого, серьезного, здравосыслящего. "Слон протянул хобот почти к самому уху Вагнера и начал очень быстро шипеть с короткими перерывами: – Ф-фф-фф-ф-фф-фф-фф... “Точно азбука Морзе”, – подумал Денисов" [4, 318].

Каждый из периодов происходит в определенной области. Если первоначальные события разворачиваются в небольшой части Берлина, то постепенно пространственные рамки расширяются - от дербей Африки до путешествия из Африки в Берлин. Кроме того, примечательно, что в сюжете хронотоп дороги со всеми присущими ей случайными столкновениями и препятствиями играет роль сюжетообразующей. Следуя по дороге (прогулка Вагнера, Сапиенса и Денисова после того, как слон сбежал из цирка), читатель узнает о жизненном пути Хойти-Тойти (второй и третий период), новый виток жизни слона начинается с полета, который привел к концу нормального хода, поэтому мотив дороги ставится на высокое место.

Произведение построено по принципу кольцевой композиции - "Хойти-Тойти" заканчивается короткой экскурсией в жизнь слона после возвращения с прогулки, описанной в условном первом периоде. "ХойтиТойти продолжает работать в цирке Буша, честно зарабатывая свой ежедневный трехсотшестидесятикилограммовый паек и удивляя не только берлинцев, но и многих иностранцев, специально приезжающих в Берлин посмотреть на “гениального слона”" [4, 365].

Таким образом, хронотоп повести А. Беляева "Хойти -Тойти" варьируется в зависимости от описанного периода жизни главного героя в соответствии с изменениями условий жизни Сапиенса, чей рассказ прозаик ищет с максимальной точностью. В своем рассказе прозаик продемонстрировал виртуозную игру с пространством и временем, сочетающую несколько типов хронотопов в одной работе, разбивающую и перестраивающую обычные и временные рамки, а также син тезирующую мотивы, характерные для разных типов хронотопов, в одном хронотопе.

Проблема жанра в современной литературной критике является одной из наиболее актуальных проблем. она до сих пор не решена с какой -либо приемлемой ясностью.

Критика называет научную фантастику "жанровой литературой". Означает ли это, что вся другая литература не является общей? А что это вообще означает - жанровая и не жанровая литература?

Так называемая "школьная литература" учит нас тому, что литературный жанр - это "определенный вид литературных произведений того же рода", Это определение настолько расплывчато, что в нем жанр может быть абсолютно любым.

Любители научной фантастики, обсуждая эту тему между собой, часто говорят: "фантастический жанр", "жанр фэнтези" и так далее. Другие решительно выступают против, противопоставляя слово "жанр" слову "метод".

С одной стороны, художественная литература присуща тому, что определяет жанр - например, по словам Гаспарова, жанр - это "Исторически сложившийся набор поэтических элементов различных видов, не порожденных друг от друга, но связанных друг с другом как результат долгого сосуществования".

Если ли такая коллекция поэтических элементов в научной фантастике? Есть. Пусть не каждый из нас обращается к ним сразу, но если кто-то попытается в двух словах объяснить собеседнику, что за книга "451 градус по Фаренгейту" или "Обитаемый остров", то скажет "фантастика", достаточно, чтобы представить поэтику жанра в общих чертах - хотя эти черты сложно определить.

Поэтические особенности жанра выводимы друг от друга? Нет. Это произошло исторически? Да. Так значит - фантастика - это жанр?

Но как насчет того, что этот жанр - если это жанр - пересекает границы не только других жанров - романа, рассказа - не только своего рода литература, но и вид искусства? Если фантастический фильм, фантастическая живопись, фантастическая поэзия и песня возможны, фантастическая игра - компьютерная и на земле?

Но если принять аристотелевское определение жанра как совокупность художественных норм, то окажется, что он отсутствует в научной фантастике. Поэтому некоторые писатели-критики предпочитают называть художественную литературу художественным приемом или творческим методом. Братья Стругацкие в одном из своих интервью сказали следующее: "Нам кажется, что художественная литература - это отрасль литературы, которая подчиняется всем литературным законам и требованиям, рассматривает общие литературные проблемы (такие как: человек и мир, человек и общество, и т.д.), но характеризуется специфической литературной техникой - введение элемента необычно".

Может ли нас удовлетворить это определение?

Нет. И вот почему.

Является ли подводная лодка необычной? То есть, конечно, не каждый владеет личным батискафом - но во всех странах, которые имеют приличный выход к морю, много подводных лодок в эксплуатации. Мы все к этому

привыкли, это повседневная реальность нашей жизни. Но это не делает реалистичным роман Ж. Верна "80000 лье под водой". Так же как это не стало реалистичным, например, книга Брэдбери "451 градус по Фаренгейту", хотя все необычные элементы, описанные в ней, давно стали реальностью.

Итак, сводя художественную литературу как художественный метод к введению необычного, мы не решаем проблему, а лишь умножаем недоразумения. Введение необычного элемента в качестве жанрообразующего элемента присуще некоторым литературным жанрам - сказке, притче, агиографии, аллегорической прозе, брошюре. Итак, роман В. Войновича "Москва 2042" фантастичен по всем формальным признакам - но издательские компании не спешат печатать его в серии научной фантастики, и это правильно: это политическая брошюра. И введение необычного в качестве поэтического элемента, не формирует жанровые особенности, - нам будет сложно назвать род и тип литературы, которые обходятся без него.

Однако, если мы зададим себе вопрос - существует ли определенный литературный жанр, в котором введение элемента необычного является жанрообразующей особенностью? Мы ответим на этот вопрос очень быстро: да, есть - это сказка, в некотором роде - старшая сестра фантастики.

Но если мы рассмотрим существование сказки в культуре как жанр, то обнаружим, что этот жанр с художественной литературой связан не только с введением элемента необычного. Как и фантазия, сказка пересекает границы не только разных видов литературы - но и самой литературы: есть невероятные фильмы, невероятные спектакли, картины и музыка для невероятных сюжетов. Подобно фэнтези, сказка, будучи отдельным жанром, порождает в себе поджанры - сказки о животных, сказки бытовые, авторские, фольклорные. И все это не мешает повести повсеместно признать литературным жанром. Так почему же это должно предотвратить выдумку?

Вывод

Жанр не рождается из ничего. "Выбор того или иного жанра, стиля или художественного направления писателем - это тоже выбор языка, на котором он будет говорить с читателем. Этот язык входит в сложную иерархию художественных языков данной эпохи, данной культуры, данного народа или данного человечества (в конце концов, такая постановка вопроса обязательно возникает)" (Ю. Лотман). Мы называем фантастику жанром или методом - это выбор языка, на котором писатель говорит с читателем. Но язык - это вполне определенная и описанная реальность. Что отличает язык художественной литературы от любого другого языка, на котором человек искусства разговаривает с читателем?

Смею сказать, что это выбор хронотопа. По словам Бахтина, в целом "вход в сферу смыслов осуществляется только через врата хронотопа".

Хронотоп, если кратко его описать, - это художественный образ места и времени. Он существует во всех видах искусства, где хронотоп имеет значение именно потому, что хронотоп, образ места и времени, является ключевым жанрообразующим реальность.

Чем фантастический хронотоп отличается от любого другого? Тот факт, что фантастический хронотоп каким-то образом имеет такой образ места и времени, которого нет и не может быть - но он описан здесь и как тот, который может существовать где-то при определенных условиях.

В теории хронотопа заложено еще много возможностей. Из открытия Бахтина сделаны только первые выводы. Однако в последние годы термин "хронотоп" настолько широко распространился, что порой употребляется в самом неожиданном контексте. Смысл категории постепенно размывается, а некорректное использование термина создает новые трудности для исследователей.

По видимому, причину противоречий в трактовке понятия надо искать в первоисточнике. Казалось бы, Бахтин дал четкое определение хронотопа:

сущетсвенная взаимосвязь временных и пространственных о тношений, художественно освоенных в литературе. Но в основном тексте статьи он использовал хронотоп только как категорию исторической поэтики, а вернувшись к работе почти через пятьдесят лет и обратившись к проблемам общей поэтики, дал несколько вариаций первоначального определения понятия. В окончательном тексте хронотоп истолкован не только как взаимосвязь времени и пространства, но и как образ этой взаимосвязи, как "преимущественная точка для развертывания "сцен" (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения), как способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения (идей, философских и социальных обобщений и т.п.). Столь широкий спектр определений одного понятия возник не случайно. Бахтин был увлечен главной целью - доказать возможность и плодотворность "последовательно хронотопического подхода" к разным уровням художественного текста. Вариативность определения понятия отражала специфику проявлений хронотопа на отдельных уровнях. Инвариантом для всех тол кований служит первое определение понятия. Суть хронотопа - в существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений. Если при анализе взаимосвязь не учитывается, то употребление термина "хронотоп" теряет всякое значение. Следует обратить внимание еще и на то, что для Бахтина была важна лишь существенная взаимосвязь, то есть несущая определенную смысловую нагрузку в художественном тексте. Определяя границы хронотопического анализа, он выделил "сферу смыслов", не поддающуюся пространственно-временным определениям. По мнению Бахтина, изначально существующие абстрактные "смыслы" могут быть доступны человеку лишь в знаковой форме, то есть материализовавшись в пространстве.

Особенностью описания М.М. Бахтиным категорий пространства и времени, изучение которых в разных моделях мира стало позднее одним из основных направлений исследования вторичных моделирующих семиотических систем, является внедрение понятия «хронотоп». В своем

докладе, прочитанном в 1938 году, свойства романа как жанра М.М. Бахтин в большей степени выводил из «переворота в иерархии времен», изменения «временной модели мира», ориентации на незавершенное настоящее. Рассмотрение здесь -- в соответствии с разобранными выше идеями -- является одновременно семиотическим и аксиологическим, так как исследуются «ценностно-временные категории», определяющие значимость одного времени по отношению к другому: ценность прошлого в эпосе противопоставляется ценности настоящего для романа. В терминах структурной лингвистики можно было бы говорить об изменении соотношения времен по маркированности (признаковости) -- немаркированности.

Воссоздавая средневековую картину космоса, Бахтин приходил к выводу о том, что «для этой картины характерна определенная ценностная акцентировка пространства: пространственным ступеням, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени». С этим связывается роль вертикали (там же): «Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной», что прослеживается не только в системе образов и метафор, но, например, и в образе пути в средневековых описаниях путешествий. К близким выводам пришел П.А. Флоренский, отмечавший, что «искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами <.,.> Средневековье увеличивает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание, причем этот процесс наблюдается в западной средневековой фреске», <...> «важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты».

Подтверждением этой мысли служит проведенный М.М. Бахтиным анализ хронотопа романа переходного периода к эпохе Возрождения от

иерархической вертикальной средневековой картины к горизонтали, где основным становилось движение во времени из прошлого в будущее.

Понятие «хронотоп» -- это рационализированный терминологический эквивалент к понятию той «ценностной структуры», имманентное присутствие которой является характеристикой художественного произведения. Теперь уже можно с достаточной долей уверенности утверждать, что чистой «вертикали» и чистой «горизонтали», неприемлемым из-за их однотонности, Бахтин противопоставлял «хронотоп», совмещающий обе координаты. Хронотоп создает особое «объемное» единство бахтинского мира, единство его ценностных и временных измерений. И дело тут не в банальном постэйнштейновском образе времени как четвертого измерения пространства; бахтинский хронотоп в ее ценностном единстве строится на скрещении двух принципиально различных направлений нравственных усилий субъекта: направления к «другому» (горизонталь, время - пространство, данность мира) и направления к «я» (вертикаль, «большое время», сфера «заданного»). Это придает произведению не просто физическую и не только смысловую, но художественную объемность.

ГЛАВА 2.

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. И Б. СТРУГАЦКИХ.

2.1 Фантастический хронотоп в "Пикник на обочине"

"Пикник на обочине" - это фантастическая история братьев Стругацких, впервые опубликованная в 1972 году. Эта история лидирует среди других произведений авторов по количеству переводов на иностранные языки и публикаций за пределами бывшего СССР. По состоянию на 1998 год Бори Стругацкий насчитал 38 изданий этой истории в 20 странах [41].

На английском языке повесть опубликована в переводе Антонины Буа. Предисловие к первому американскому изданию этой истории было написано Теодором Старжоном. Послесловие к немецкому изданию 1977 года было написано С. Лемом, который высоко оценил эту работу.

По сюжету снят в 1979 году фильм Андрея Таровского "Сталкер". В 2000 году Соединенные Штаты объявили о намерениях представить новую экранизацию большого бюджета.

Термин "сталкер" неуклонно вошел в русский язык и, по мнению авторов, стал самым популярным из созданных ими неологизмов. В

контексте книги сталкер - это человек, который, нарушая запреты, проникает в Зону и удаляет из нее различные артефакты, которые они обычно продают впоследствии и зарабатывают себе на жизнь. В русском языке после фильма Тарковского этот термин приобрел значение проводника, который руководит походами в различные запрещенные или малоизвестные территории. Понятие "Зона" стало тесно связано с зоной отчуждения в Чернобыле после аварии на АЭС в 1986 году.

Традиционно научная фантастика воспринималась как двухуровневый жанр приключенческой литературы, использующий такие мощные художественные средства, как моделирование иной, неземной или мифологической реальности, в которой находят свое место болезненные аспекты современной жизни. Такие методы расширения мира повседневной реальности, основанные на элементах легендарного, сказочного или мифического мира, используются в литературе с древних времен. Достаточно вспомнить европейский фольклор, где возможности персонажей расширяются благодаря обладанию различными божественными или героическими чертами и качествами: будь то неуязвимость от меча и другого оружия, как в случае с Ахиллесом или Зигфридом [14], и так далее.

В этой истории была создана некая модель "западного" общества, которая столкнулась с чрезвычайными обстоятельствами и в меру своих возможностей и в соответствии со своей моралью и философией адаптируется к ним. Модель довольно закрыта; о мире, который окружает вымышленную и не вымышленную страну, мы почти не знаем.

Фантастическая история братьев Стругацких "Пикник на обочине" относится к жанру научной фантастики. Особый хронотоп в истории - Зона. Зона этого места была после посещения Земли инопланетянами. Внешне пространство не выглядит особенным: "дома как дома, ремонт, конечно, требуют, но ничего особенного нет" [34, 185]. Как будто персонажи попадают в "зазеркалье", где вещи на первый взгляд выглядят совершенно

знакомыми, но на самом деле это только их отражения с искаженными характеристиками. Вы ни во что здесь не верите. Любой шаг может быть смертельным. Сакральная природа хронотопа подчеркивается тем, что время очень сильно. Он не подчиняется земным законам. Герой условно делит его на день и ночь. Граница между Зоной и обычным миром отчетливо видна ("по этой колючке было видно, как четко Зона себя обозначает: черные заросли у самой мостовой словно косой срезало" [34, 186]). Впоследствии была построена стена, которая визуализирует близость этого пространства .

История происходит на Земле, предположительно, в 70 -х годах 20-ого века в городе Хармонте, в вымышленной англоязычной стране.

Примерно за 13 лет до начала событий, описанных в книге, в нескольких местах земного шара происходит высадка инопланетян. Зоны расположены вдоль линии на поверхности земли, проекция так называемого радианта Пимана - точки, лежащей на прямой линии, соединяющей Землю и Денеб. Быстро стало ясно, что люди и животные не могут жить в зонах, и все население было немедленно эвакуировано из них. Сами зоны окружены строго охраняемым забором и официально стали предметом тщательного научного изучения. Также очень быстро обнаруживается, что в зонах много артефактов неизвестного назначения. Некоторые из них очень полезны - например, они могут лечить болезни, некоторые - просто странные игрушки, а некоторые - чрезвычайно опасное оружие.

Создается множество гипотез, по-разному объясняющих, что такое Зоны и как они нужны инопланетянам, чтобы связаться с нами. Один из героев книги, доктор Валентин Пильман, образно полагает, что все артефакты - "пустышки", "этаки", "браслеты" - это просто космический мусор, оставленный инопланетянами на планете Земля во время случайного посещения, сродни пустому банку и бутылки, забытые после человеческого пикника на обочине дороги.

Одной из главных тем этой истории являются моральный выбор тех, в чьи руки попадают артефакты Зоны, как человечество ими воспользуется, которые, строго говоря, мало понимают, какова цель этих опасных игрушек, неизвестно, почему пришельцы ушли.

Одна из зон была недалеко от города Хармонт. Главный герой книги Редрик Шухарт, житель Хармонта, становится сталкером, то есть зарабатывает на жизнь, беря артефакты из Зоны, которые имеют необычные свойства и продаются за большие деньги. Сюжет книги построен как описание жизни Шухарта с 23 до 31 года. Большую часть своей жизни он был незаконным преследователем, преступником, он находился в тюрьме, в молодости он был официальным сотрудником Института внеземных культур. Другая тема этой истории - искривленная судьба хорошего человека в целом, который становится преступником, выполняя всю "грязную работу" для дилеров, которые получают гораздо больше, чем он.

Сталкеры, как правило, рожают детей с многочисленными физическими и биологическими отклонениями от нормы, и медицина не может найти причины для этого (в частности, в атмосфере Зоны нет радиации и или химических примесей). Та же участь постигла единственную дочь Шухарта - Мартышку. Редрик любит свою жену и дочь, но иногда теряет связь со своей семьей из-за тюремного заключения. Стоит также отметить, что Редрик неоднократно изменял своей жене с Дино и Барбридж. Тем не менее, он не может отказаться идти к Зоне, которая разрушила его жизнь - отчасти из-за желания получать большие деньги, а не считать их, но в основном из-за магнитного притяжения Зоны, что понятно только настоящему сталкеру. В Зоне он чувствует себя на своем месте и без него уже не может.

В конце книги Шухарт планирует и выполняет свою последнюю миссию в Зоне: он решает найти "Золотой шар" - артефакт, который, согласно легенде, может удовлетворить самое сокровенное желание того, кто его обнаружит. Шухарт отправляется к Шару, будучи полностью

разочарованным в своей жизни и людях, как последняя надежда. Трудность миссии заключается не только в том, что дорога к Шару смертельна, но и в том, что последняя ловушка на пути к ней требует жертв - одной человеческой жизни. И Шухарт приносит эту жертву в форме своего компаньона, молодого человека, который попросил его ученичества - Артура Барбриджа.

Отец Артура - старейший сталкер по прозвищу Стервятник, известный тем, что кто ходил с ним в зону не возвращался. У Барбриджа двое нормальных здоровых детей - исключение среди сталкеров. Барбридж тайно сказал Шухарту, что он умирал своих детей с Золотого шара. Сам он больше не может добраться до Шара, потеряв обе ноги в Зоне - тогда Редрик вытащил его на себе. Стервятник раскрыл Шухарту местонахождение Шара не только из благодарности - он надеялся, что Шухарт сможет вернуть его ноги. Барбридж не знает, что Редрик взял Артура с собой.

Финал книги остается открытым - Артур умирает, Редрик ползет к шару, тщетно пытаясь сформулировать свое самое сокровенное желание. Он помнит свою увечную жизнь, пытается вспомнить что-то яркое, но ему это не удается. В результате он не может думать ни о чем, кроме того, что Артур воскликнул за несколько секунд до своей смерти: "С часья для всех, даром, и пусть никто не уйдёт обиженный!".

Неиссякаемый объект фантастической литературы - разумное нечеловеческое существо. Как может автор - человек - описать существо, определенно наделенное разумом, но столь же определенно - не человек? Голое утверждение о его рациональности не подходит, потому что этот жанр должен работать с фактами. Здесь писатели-фантасты также прибегают к различным стратегиям. Тот, который оказался лучшим для богословия - оставаться таинственным, не может использоваться в той же степени: инопланетяне, в конце концов, не боги, а материальные существа, такие как мы. Автор описывая их с помощью различных видимых противоречий,

требует, чтобы читатель поверил во что-то абсурдное, поскольку установление догм (несмотря ни на что) не в руках писателя.

Стругацкие реализовали стратегию сохранения секретов с помощью чрезвычайно разрушительной тактики - тщательного изучения почти под микроскопом происходящего. Мы только узнаем из слухов, что эксперименты проводятся на "магнитных ловушках", обнаруженный в зонах, и что где-то другие институты по изучению внеземных культур пытаются понять природу новоприбывших. Мы не будем ничего знать о том, что они думают о зонах правительства, о том, как появление зон сказалось на мировой политике. Напротив, мы являемся свидетелями практически мельчайших подробностей некоторых эпизодов из жизни "сталкера", нового контрабандита, который извлекает объекты из Зоны, поскольку на них есть спрос. С мгновенными набросками роман показывает, как Зона, как инородное тело, попавшее в человеческое тело, была окружена сетью интересов - интересов, которые связаны с официальной защитой Зоны (то есть ООН), но также полиция, контрабандисты, и ученые, а также - давайте не будем забывать о них - представители индустрии развлечений. Эта среда Зоны с кольцом лихорадочной активности выписана с огромной социологической достоверностью. Конечно, это изображение одностороннее, но у авторов были причины сосредоточиться на тех персонажах, чья деятельность значительна, но в то же время естественным образом противопоставлена типичной научно-фантастической схеме. Чувство восхищения и тоски, вызванное в читателе, ядром повествования, является результатом ограниченного поля зрения. Научная и паранаучная литература, порожденная высадкой инопланетян, несомненно, должна стать источником еще более острых противоречий. Высадка инопланетян, несомненно, должна форсировать новые мировоззрения и образ мыслей, вероятно, это не оставит равнодушным искусство и религию, хотя наш взгляд на всю смену обязательно ограничен обрывками парня, который играет роль маленького человека, муравья в муравейнике.

2.2 Фантастический хронотоп в "Улитке на склоне"

"Улитка на склоне" - это произведение, события которого происходят в особом пространстве и текут в течение особого времени. Пространство и время в литературе и других видах искусства - это категории, которые изображаются и передаются в виде опыта: "...то есть происходит интериоризация (внутреннее видение этих сущностей)" [32, 86].

"Улитка на склоне", как указывают сам и авторы, похожа на две истории в одной, содержит два независимых сюжета. Каждый сюжет проявляется через большое пространственное изображение. Два мира - Лес и Управление по делам Леса - противоположны друг другу как по составу, так и по содержанию, но они связаны невидимыми нитями. Композиционный параллелизм выражается в чередовании глав. Следует иметь в виду, что в первоначальных публикациях две части были представлены отдельно и напечатаны в разных источниках. И после этого они были объединены в одну историю.

Понимание авторского намерения и целостного восприятия художественной реальности произведения может быть достигнуто только путем всестороннего анализа взаимосвязи и взаимодействия пространства в произведении, иными словами, приизучении хронотопа, который отражает "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе" [2, 122]

В рассказе А. и Б. Стругацких можно выделить два основных хронотопных изображения: лес и управление, которые следует рассматривать поочередно и в сравнении, поскольку они намеренно соотносятся авторами в идеологических терминах. В то же время при сравнении пространственные изображения Управления и Леса противоположны друг другу. Пространство Управления - изолированное общество; это сосредоточено вокруг здания

Управления. Однако это узкое, закрытое место постоянно соотносится с открытым пространством леса.

Первый хронотоп - Управление по Лесу. В главах об Управлении центральным персонажем является Перец, который прибыл на Белые скалы с Материка и страстно мечтает попасть в лес: "Вот я очень давно думал о лесе, спорил о лесе, видел его в моих снах, но я даже не подозревал, что он существует в действительности" [34, 302]. Управление - это социальный хронотоп. Об этом свидетельствуют многочисленные реалии современных авторов жизни, которые включены в ткань повествования. Одной из главных черт того времени была административно-командная и бюрократическая система, элементы которой легко узнаваемы в истории.

Основным художественным приемом, который Стругацкие используют в этой части истории, является гротеск. В формировании гротеска, по мнению Ю.В. Манна играет важнейшую роль "сознательное нарушение правдоподобия ради достижения наибольшего художественного эффекта" [23, 25] и "ощущение ненормальности, "странности" явления, становящееся не только предметом изображения, но, в известном смысле, и его способом" [23, 18]. Ю. Манн пишет, что основой гротеска является алогизм, но "алогизм гротескного сохраняет свою силу...постольку, поскольку отражает реальную действительность, реальные закономерности" [23, 18]. Гротеск достигается с помощью "остранения" (термин В.Б. Школовского), "сгущения красок, линий" [23, 7]. Изменение реальных пропорций мира и постоянное равновесие на грани реальности и вымысла порождает особый хронотоп, существенной особенностью которого является гротеск, придавая произведению ощущение абсурда и бессмысленности происходящего. За внешней искусственностью неестественность гротескного образа всегда скрывает глубокое содержание и типичные черты реальности. На первый взгляд, пространство Управления - это образ повседневной работы из жизни обычной организации и повседневной жизни ее членов. Однако в

действительности общество, показанное в рассказе, представляет собой "конгломерат людей, живущих в хаосе, беспорядке, занятых бесцельным, никому не нужным трудом, исполняющих глупые законы и директивы" [34, 589].

Второе пространственно-временное изображение появляется в главах о Лесе. Лес - это естественный хронотоп. В то же время это сказочное, фольклорное пространство со сложной, неоднозначной символикой, олицетворяющей что-то чуждое, тайное и опасное. Показателен образ жизни жителей леса, несчастных и невежественных деревенских жителей. Поведение крестьян полностью лишено причинно-следственных связей. Их слова, поступки и мотивы противоречат логике и здравому смыслу. Многочисленные попытки Кандида найти дорогу в город сводятся к бесконечной кумуляции с упоминанием близлежащих мест: Тростники - Муравейники - Новая деревня - Глиняная поляна. Крестьяне смутно представляют пространство за пределами села. Тип мышления несколько сродни особой "дурацкой логике" героев сказок о дураках. Кандид устает от бесконечных глупых разговоров с жителями деревни.

Лес - определенно мистическое, заколдованное место - появляется в истории Стругацких как живой организм. Это "животное, которое затаилось когда-то в ожидании, а потом заснуло и проросло грубым мхом". Лес полон неизвестных секретов, это "бесформенная маска, скрывающая лицо, которое никто никогда не видел" [34, 289]. Войти в лес - значит войти в другой мир, темный, неизвестный и опасный.

С точки зрения зрения психологии, лес является символом бессознательного и женского начала. Не случайно Славные подруги, новая "прогрессирующая <...> биологическая цивилизация женщин" [34, 63], начала свою деятельность в лесу. Женщины освоили самые сложные биотехнологии, они научились жить на суше и в воде и сумели поставить на службу таинственные природные явления Пандоры, став хозяевами планеты.

Однополая цивилизация ведет себя агрессивно по отношению к людям, живущим традиционным способом. Так, в повести "Улитка на склоне" в одном горизонтальном пространстве прошлое и будущее сталкиваются с остатками человеческой цивилизации, в некоторых чертах напоминающей земную цивилизацию конца двадцатого века.

Путешествие по Лесу - сказочная традиция. Согласно книге В. Проппа "Исторические корни волшебной сказки" "лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев" [29, 151]. Обычно в лесу начинаются приключения сказочного героя. Лес "дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный" [29, 151]. Лес также является местом инициации. Пропп авторитетно заявляет: "Обряд посвящения производился всегда именно в лесу. Это – постоянная, неизменная черта его по всему миру" [29, 151].

Уход героя в лес - это символическая смерть перед возрождением во время посвящения, что предполагает преодоление препятствий. Подобная инициация предпринята Кандидом. Он и Нава идут по лесу в Город, до которого еще никто не дошел. На пути героя ждут препятствия: воры, с которыми он может легко справиться, проверка сна, очевидно, сказочный фольклорный мотив. Кроме того, у Кандида есть аналоги магического помощника, Карл Этингер, и магический предмет - скальпель. В лесу героя повсюду скрывается опасность, все призрачно, обманчиво. Он наткнулся на препятствие - "дубина проскочила сквозь нее, как сквозь тень" [34, 355]; сегодня была деревня, завтра на ее месте только озеро; огромное здание появляется ночью с нуля, крестьяне входят в него и никогда не возвращаются.

Согласно теории Бахтина, в художественном хронотопе время "сгущается, уплотняется, становится художественно - зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство

осмысливается и измеряется временем" [31, 60]. По словам Бахтина, пришло время подчинить конструкцию и развертывание пространственной модели. Однако, как в хронотопе леса, так и в хронотопе Управления, пространство становится ведущей категорией. Он перестает быть абстрактным фоном и становится полной, даже доминирующей категорией поэтики. В лему это также особое, дискретное пространство, в котором может случиться что угодно. Эти два мира, лес и правительство, сосуществуют одновременно, почти не пересекаясь, параллельно. В управлении время традиционно соответствует прошлому, настоящему и будущему, события непрерывны и необратимы, развиваются линейно, хотя имеют признаки "авантюрного" и состоят из "случайных одновременностей и случайных разновременностей". Но особенность хронотопа Управления заключается в том, что в нем преобладает "разновременность". То есть часто герой получает неправильное время и место и не достигает того, к чему стремится.

В хронотопном изображении леса есть особое, сюрреалистическое, фантастическое время, свойствами которого являются его постоянная изменчивость, нестабильность, способность к различным видам преобразований. Он может стать дискретным или сжатым в одно мгновение, происходящим в одно мгновение или бесконечно посторяющимся, как в истории Стругацких. Для самого Кандида время млилось в ряд однообразных дней, которые не имеют точного измерения. Каждый день в деревне - это бесконечно повторяющиеся разговоры героя о его уходе.

Неопределенность времени, проведенного в деревне, выражается в слове, которое Кандид ежедневно повторяет: "завтра". Неизвестно, как долго это повторялось, но состояние героя оставалось неизменным до того момента, как он наконец отправился в путь. С этого начинается развитие сюжета. После того, как герой покидает деревню, время заметно ускоряется динамикой событий. Когда трудная дорога из деревни в Город преодолевается, внутренне пространство героя расширяется. Находясь в

деревне, Кандид не может думать ни о чем. По дороге он внезапно вновь появляется, потеряв способность рассуждать.

Хронотоп доминирует в тексте, сами персонажи не могут контролировать свою судьбу. Даже Кандид, который активно пытается достичь своей цели и сбежать из леса, терпит неудачу. И в отличие от Перца, героя, которого скорее можно назвать пассивным, Кандид не слается и решает продолжить бой. Таким образом, подчиняя главных героев самим себе, хронотопы леса и управления также выполняют функцию формирования сюжета.

С точки зрения идеи автора, Управление Леса, это "бредовая пародия на любое государственное учреждение», символизирует настоящее «со всем его хаосом», «исполненное человеческих ошибок и заблуждений" [34, 589]. Лес, в первую очередь, - это будущее, которое не совпадает с человеческими ожиданиями, о которых ничего не известно. Это выше морали, вне совести. "Мы не знаем даже, будет ли мир Будущего хорош или плох — мы в принципе не способны ответить на этот вопрос, потому что, скорее всего, он будет нам безмерно чужд, он будет до такой степени не совпадать с любыми нашими о нем представлениями, что к нему нельзя будет применять понятия «хороший», «плохой», «неважный», «ничего себе" [34, 66].

Примечательно, что намеки на авторскую интерпретацию можно увидеть в эпиграфах, выбранных авторами. Первый эпиграф - отрывок из поэмы Б. Пастернака "За поворотом":

За поворотом, в глубине

Лесного лога

Готово будущее мне

Верней залога.

Его уже не втянешь в спор

И не заластишь,

Оно распахнуто, как бор,

Всё вглубь, всё настежь [34, 288].

Также в повести "Улитка на склоне" есть другой тип хронотопа - онейрический хронотоп, которые представляет собой "композиционную и сюжетную петлю с кольцевым возвращением в исходный локус и топос" [31, 14]. Онейрическое пространство - это "область сновидений, мечтаний, миражей, галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя" [31, 15]. Сон по своей природе считается мнимой смертью, и оставление героя спать позволяет автору организовать некую стрессовую ситуацию, которая повлияет на дальнейшую судьбу персонажа. По словам Ю. Лотмана, сон - это "семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка. Основная особенность этого языка - в его огромной неопределенности" [21, 124]. Кроме того, пространство снов - "нереальная реальность" - "отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. <...> Перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности" [21, 125].

Онейрические мотивы являются неотъемлемой частью хронотопа Леса и Канцелярии и, в свою очередь, образуют хронотоп внутри хронотопа. Онейрический хронотоп закрыт и отделен от пространства и времени произведения, вписанного в два основных хронотопа. Особенностью онейрического хронотопа является его укорочение по отношению к хронотопам Леса и Управления. Онейрический хронотоп Перца и онейрических образ хронотопа, в который попадает Кандид, являются двумя особыми островами мира сновидений в общей пространственной и временной организации произведения.

Перец первым оказывается в этом пространстве, попадая в библиотеку. Библиотека является социальным, закрытым пространством. Выбор библиотеки в качестве убежища многое говорит о Перце как личности. При создании онейрического хронотопа авторы используют технику необъявленного сна, поэтому в рассказе происходит незаметный переход из реальности в сон. Момент вхождения в такой онейрический хронотоп сам герой не осознает, но установить его можно только в момент его ухода, когда персонаж понимает, что он спит. И герой, и читатель сбиты с толку, дезориентированы. Незаметно для них пространство расширяется, время начинает жить по своим законам: кажется, оно исчезает, хотя раньше оно развивалось линейно и объективно. Трудно установить границы снов и реалий из-за масштабности и достоверности описания того, что происходит во сне. Пространство мечты существует внутри пространства художественного мира истории. Во сне Перца преобладает не визуальное, как это обычно бывает, а слесное и ментальное. Монолог героя, адресованный книгам, представляет собой не что иное, как размышления о ситуации в обществе Бюро, стремлении к реальным человеческим отношениям, стремлению к пониманию, а также к тому, куда человечество ведет прогресс.

"Ну, что стоите, сказал он книгам. Бездельники! Разве для этого вас писали? Доложите, доложите-ка мне, как идет сев, сколько посеяно? Сколько посеяно: разумного? доброго? вечного? И какие виды на урожай? А главное — каковы всходы? Молчите... Вот ты, как тебя... Да -да, ты, двухтомник! Сколько человек тебя прочитало? А сколько поняло? Я очень люблю тебя, старина, ты добрый и честный товарищ. Ты никогда не орал, не хвастался, не бил себя в грудь. Добрый и честный. И те, кто тебя читает, тоже становятся добрыми и честными. Хотя бы на время. Хотя бы сами с собой... Но ты знаешь, есть такое мнение, что для того, чтобы шагать вперед, доброта и честность не так уж и обязательны. Для этого нужны ноги. И башмаки. Можно даже немые ноги и нечищенные башмаки" [34, 335].

Ситуация временной остановки, когда Кандид и Нава входят в заброшенную деревню, особенно важна для понимания намерения авторов. С одной стороны, целый ряд мотивов этой части сюжета типологически близки к сказке: ночь в лесу, дом, в котором падают герои, переплетение сна и реальности, и, наконец, побег героев.

Пространство заброшенной деревни изображено как чужеродное, опасное для обычного человека. Особенно остро это ощущает Нава, чья жизнь была связана с деревенским образом жизни. Она встревожена отсутствием запахов живой деревенской жизни и "мертвой тишиной" на улице. Во всех домах есть спящие люди. Ночью герои сами чувствуют сонливость. В традиционной культуре бессонница, "молчание, тишина являются проявлениями эзотеризма сферы смерти" [27, 124]. Заброшенная деревня действительно мертвая зона. Но исчезающая здесь жизнь - результат чудовищного эксперимента, который проводится по воле женщин - представителей "прогрессирующей" цивилизации. События, происходящие в "странной деревне", окутаны тайной, смысл которой ни до конца понятен ни герою, ни читателю.

Оказавшись в заброшенной деревне, Кандид и Нава не могут устоять перед сном. Дальнейшие события Кандид воспринимает исключительно как продолжение своих собственных мечтаний. Герой ощущает происходящее как жуткое видение, кошмар, он в сомнамбулическом состоянии. Одно видение сменяется другим, человек который наблюдает за героями, кажется Кандиду очень знакомым. Только утром Кандид и Нава понимают, что ночной инцидент не был сном, когда они находят доказательства его реальности: скальпель и исчезнувшая деревня. Созданное хромотопное изображение является особым во всех отношениях. Фактически, будучи лишь воображаемым сном, хромотоп не теряет общих мотивов, наполненных визуальными образами, которые кажутся иллюзорными, но приобретает материальность. Онейрический хромотоп - это особое пространство и особое

время. Онейрическое время - это время, заключенное во сне, и, следовательно, в одномерическом тексте. Значение пространства в онейрическом хронотопе ощущается в гораздо более высоком порядке, в значительном времени. Значение пространства в онейрическом хронотопе ощущается в гораздо более высоком порядке, в значении времени. Именно категория пространства в онейрическом хронотопе является решающей.

Знаменитое хокку Кобаяси Исса: "Тихо, тихо ползи, \ Улитка, по склону Фудзи \ Вверх, до самых высот!" [34, 288] дало название роману Стругацких "Улитка на склоне". Авторы использовали стихотворение средневекового поэта как эпиграф. Хокку, в котором воплощалась ирония нравов, современная для японского поэта эпохи, получила в произведении А. и Б. Стругацких совершенно иной, в некотором роде, экзистенциальный контекст. Путь улитки к вершине горы превращается в метафору бессмысленности героев повести. В названии повести можно выделить как интертекстуальный хронотоп склона, доминирующей ценностью которого также является пространство. Гора, горная сторона - естественное пространство. Склон можно назвать как положительным, так и отрицательным хронотопным способом. Это указывает на восходящее движение к цели; это пространство направлено на движение вперед. Но хронотоп склона также подразумевает невозможность остановки и неизбежное падение при прекращении движения. Время в хронотопе линейно, долго. Это время, необходимое для трудного и долго путешествия. Неизвестно, достигает ли улитка своей цели. Вершина горы для героев этой истории - это будущее, к которому стремятся Кандид и Перец, и есть слабая надежда, что для них там найдется место.

Таким образом, в повести Стругацких "Улитка на склоне", в двух сюжетных линиях, одновременно присутствуют несколько разных хронотопов, которые приобретают полноценный идеологический и художественный смысл, если смотреть на них целостно. Хронотопы изображений Леса, Управления и онейрических хронотопы (библиотека,

заброшенная деревня) необходимы для понимания текста. Одно из хромотопных изображений получено в заголовке повести; это метафорический интертекстуальный хромотоп склона, семантическое содержание которого становится очевидным после анализа всех хромотопических образов произведения, в котором находятся персонажи. Различные хромотопы позволяют нам раскрыть идеологическую основу истории и приблизиться к пониманию авторской интерпретации текста.

Вывод

Итак, можно сделать следующие выводы.

Повесть "Улитка на склоне" - результат сложной работы автора по замыслу. По мере создания работы сцена действия, внешний вид художественного мира и детали, из которых он состоит, имена героев и сами идеи, которые братья Стругацкий внесли в историю, несколько раз менялись. В процессе создания новой концепции, мир и герой "Улитки на склоне" - результат взаимодействия разных версий истории. Это связано с изменением мировоззрения писателей-фантастов, политической ситуацией в стране, литературными дискуссиями и цензурными ограничениями.

Перец и Кандид как герои научно-фантастического произведения обусловлены жанром. Оба являются учеными и часто делают то, что делал бы человек, преданный науке. Но эта позиция определяется характером. Кроме того, это может варьироваться в зависимости от ситуации. Герои описаны в мельчайших психологических деталях, и, как и в психологической прозе, их действия непредсказуемы. Братья Стругацкие были против ограниченного понимания научной фантастики как особого предметного жанра и аргументировали ее равенство с реалистической литературой. Поэтому во многих своих рассказах писатели рассматривали современные темы и проблемы и поэтому стремились точно психологически раскрыть образы, которые были не идеальными людьми для научной фантастики из

далекого будущего, но реальными, похожими на современников братьев Стругацких.

Мир в научной фантастике работает, ограничивает и определяет действия героя. Перец и Кандид зависят от откружающих обстоятельств, но в то же время они сохраняют внутреннюю свободу и в конечном итоге не сливаются с миром. Кандид идет вразрез со всеми трудностями в соответствии со своими моральными убеждениями. История Перца не рассказана. Он может либо примириться и научиться жить по законам реальности Управления, либо, как Кандид, продолжать противостоять абсурду мира, либо, в отчаянии, покончить с собой, что более вероятно и подтверждается введением композиционных мотиваций. Итак, можно сделать следующие выводы.

Повесть «Улитка на склоне» - результат сложной работы авторского замысла. По мере создания произведения несколько раз менялось место действия, облик художественного мира и составляющие его детали, имена героев и сами идеи, которые вкладывали братья Стругацкие в повесть. В процессе создания появилась новая концепция, но мир и герой в «Улитке на склоне» - итог взаимодействия разных вариантов повести. Это связано с изменением мировоззрения фантастов, с политической ситуацией в стране, с литературными дискуссиями и цензурными ограничениями.

К приемам, при помощи которых создается образ леса, относятся:

- общелитературные (пейзаж, описания, тропы, метафоры, часто имеющие символическое значение, особые цвета, звуки, запахи);
- собственно фантастические (овеществление как выражение характера, внутренних черт через внешние образы, частный случай - овеществление метафор, сращение признаков разных предметов, в результате чего формируются новые качества, оживление неживого, создание новых слов);

· особый прием, характерный для творчества братьев Стругацких, а в особенности, для «Улитки на склоне» - избыточность описаний, сравнений, тропов, красок.

Лес в повести имеет волшеббно-сказочные истоки. По мнению Е.М. Неёлова, «пример полного использования структуры волшеббно -сказочного леса дает первая часть дилогии А. и Б. Стругацких “Улитка на склоне”». Как и в сказке, в повести лес выполняет функцию задерживающей преграды между двумя мирами: своим и чужим. Это место опасное. Но в темном бору герой встречается и с волшебным помощником, получает волшебный предмет, заходит в дом - символ перехода в иной мир, оказывается в ситуации выбора. В «Улитке на склоне» возникает особый «хронотоп», похожий на фольклорный. Место и время действия - неопределенное. Пространство обладает «сверхпроводимостью» для главного героя. Внутреннее время подчиняется законам композиции волшебной сказки. Но, в отличие от фольклорных произведений, в повести много описаний, очень важны раздумья, мысли героя, подчеркивается сознательность его выбора.

Образ леса встречается почти во всех произведениях братьев Стругацких. В ранних повестях, утопиях, таких, как «Полдень, XXII век», лес - часть счастливого будущего. Вокруг домов земляны посажены красивые деревья, цветы. Рядом со зданиями расположены парки, а лес - светлый, сосновый, в нем люди собирают землянику, играют, радуются жизни. В других повестях темный бор - символ неизвестного, место, где происходят непонятные события, он выполняет сказочную функцию границы. Например, в «Трудно быть богом», в «Улитке на склоне».

Мир Управления по делам леса создается по-другому: при помощи сатиры, гротеска, часто доходящих до абсурда, таких приемов как удвоение, размножение предметов, превращение. Авторы соединяют несоединимое, они наполняют пространство Управления предметами и явлениями, которые

относятся к разным эпохам. Собственно -фантастический прием - оживление техники, изображение разумных машин.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенность описания М.М. Бахтиным категорий пространства и времени, изучение которых в разных моделях мира стало впоследствии одним из основных направлений исследования вторичных моделей семиотических систем, является введение понятия "хронотоп". В своем докладе, прочитанном в 1938 году, свойства романа как жанра М.М. Бахтин в большей степени выводит из себя "революцию иерархии времен", изменение "временной картины мира", ориентацию на незаконченное настоящее. Рассмотрение здесь - в соответствии с рассмотренными выше идеями - является как семиотическим, так и аксиологическим, поскольку исследуются "категории ценности-времени", определяющие значимость одного времени по отношению к другому: ценность прошлого в эпосе противопоставляется ценности настоящего для романа. С точки зрения структурной лингвистики можно было бы говорить об изменении соотношения времен в зависимости от маркировки (знака) - без маркировки.

Вообще, влияние Стругацких на дальнейшую литературу «антиутопий» - огромно. Можно не колеблясь утверждать, что такие современные повести,

как «Мародёр» и «Каратель», как бы к ним не относиться, своим основанием имеют именно лучшие работы Стругацких. Именно через внутренний мир героя, через тот странный и жуткий диалог, на ощупь во тьме, читателя заставляют физически узнать и потрогать, что такое человеческая душа, в своей не очень прочной связке с телом имеющая отстранённое от тела сознание и видение окружающего. Мистика «высвобождения -перехода» в «Карателе» оставляет читателя самого сделать выбор: идти за яростью возмездия и наполнить себя её плодами или остановиться на щемящем душу неотмщении? Но так или иначе - оставляет его на пороге безальтернативно распахнутой перед ним вечности. Жизнь может стать сплошным страданием и абсолютным кошмаром, но вечность всё равно распахнётся и изменит всё совершенно, как бы ты не был в своём отчаянии к этому готов...

Для Стругацких самым страшным образом будущего становится именно толпа: огромная, неуправляемая масса человекообразных, которые, ради удовлетворения своих животных инстинктов и самых элементарных жизненных потребностей, готовы на любое зло, которое они сотворят с лёгкостью. И с особым наслаждением эта толпа раздавит более умного, более чистого, более благородного, в порыве восторга от удовлетворения самой древней страсти - зависти. Именно через такую толпу действует зло. Причём не мелкое, а именно Зло, в своём онтологическом начале. Если ещё отдельно взятый её представитель способен на нечто человеческое в определённых условиях самоотрезвления и страдания, то в своей массе она никогда и ни при каких обстоятельствах не способна ни на саморегуляцию, ни на самоограничение, ни на жертвенность ни - тем более - на подвиг. Она есть абсолютная и послушная игрушка Зла, его любимое орудие для разрушения всего тонкого, красивого, божественного. Такая толпа - водится только страстью, легко в ней разжигаемую, и потому всегда, через это разжигание - и ни через что другое! - управляемую. Все большевизмы, нацизмы, исламизмы и прочие «измы» - начинаются и осуществляются этой слепой толпой, за которой всегда стоит хитрый и лукавый дирижёр. Никогда не

являющий толпе своей мерзкой хари, но подбрасывающий ей в качестве вождей и лидеров - крикливых и корыстных выходцев из неё самой, так сказать «плоть от плоти» её порода. Потому что только такие выходцы из неё могут стать её кумирами, демонстрируя собою толпе, для каждой её частички, «равные возможности». Показывая собой шоу, издавая «фабрики звёзд», уверяя своим примером любого из толпы в возможности и ему самому стать нечто в будущем, в глазах всё той же толпы...

Стругацкие идеально обобщили труды многих философов, писателей и иных деятелей культуры, они не гнушаются использованием в своих произведениях чужих высказываний и цитат, плодов народного творчества и тем более собственных умозаключений. Стругацкие - это литература обобщения и выбора наилучшего из мирового опыта.

Итак, мы видим, что братья Стругацкие, глубоко вникли в нравственные и духовные вопросы человечества и в своих произведениях, используя мировой культурный опыт и идеи мировых философов, отразили различные пути решения этих проблем, указали на иные их стороны, дали ответы и положили цель многим действиям человечества.

Философская фантастика Стругацких рассматривает такие проблемы философии, как вопрос о происхождении человечества, вопрос религии, воспитания потомков, прогнозирование дальнейшего развития человечества и направления его пути; прогнозирование проблем, которые могут возникнуть в будущем, копание в человеческой психологии, возможность оправдания безнравственных поступков, смешение добра и зла, белого и чёрного, парадоксальность всей человеческой жизни, роль писателя в обществе, роль интеллигенции, движение исторического процесса и так далее...

То есть получается, что несамостоятельный жанр фантастики, не признаваемый читающим обществом у Стругацких получает статус

философского и огромную популярность, завоёванную не только глубиной тем, но и захватывающим, неожиданным сюжетом, специфическим юмором и прозрачностью языкового стиля. После прочтения книг братьев Стругацких может сложиться разное мнение о правоте тех или иных героев. Но один вывод очевиден: надо доверять друг другу, видеть в каждом доброе начало. И наверное, не всегда надо рассуждать с позиций железной логики, но стоит прислушиваться и к себе, к своей совести, к своему сердцу.

Стругацкие не пессимистичны. Они предлагают выход даже в самых критических ситуациях. В “Гадких лебедях” его ищут и находят дети как наименее испорченная часть человечества. В “Хищных вещах века” у детей есть шанс начать строить жизнь заново и добраться до прекрасного завтра. Важно понять это сегодня, пока еще не стало поздно. Это и есть основная идея произведений братьев Стругацких.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Амусин М. Братья Стругацкие. Очерк творчества. Израиль: Бесэдер., 1996. 188 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 122 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе //Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Художественная литература, 1975. - с.234-407.
4. Беляев А.Р. Голова профессора Доуэля. Повести и рассказы. М. : Правда, 1987. 464 с.
5. Борода Е. Отечественная фантастика как реализация эстетического ресурса русской литературы начала XX века. Тамбов: изд-во Першина Р.В., 2007. 173 с.
6. Борода Е.В. Век XXI: мир новых возможностей или счастливый сон человечества? (по повести братьев Стругацких "Хищные вещи века") // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия: Филология. 2009. №2 (26)
7. Борода Е.В. Испытание властью как фактор становления характера героя в романе братьев Стругацких "Град обреченный" // Русская словесность. Научно-теоретический и методический журнал. 2009. №3.
8. Борода Е.В. От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века // Филология и человек. Научный журнал. Барнаул. 2008. №4
9. Бочкова, О. С. Категории модальности, времени и пространства в жанре научной фантастики (на материале русско - и англоязычных текстов) : дис. ... канд. филол. наук / О. С. Бочкова. — Саратов, 2006. — 189 с.
10. Ваганова И. Языковая игра в ментальных пространствах произведений художественной фантастики: на материале творчества А. и Б. Стругацких, Диссертация кандидата филологических наук.ю Екантерибург, 2009.
11. Вишневский Б. Аркадий и Борис Стругацкие. Двойная звезда. М.: Terra Fantastica, 2003. 384 с.

12. Геллер Л. Вселенная за пределами догмы: Размышления о советской фантастике. Лондон, 1985. 444 с.
13. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М., 1972.
14. Гуревич А.Я. Сигурд // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., Российская энциклопедия, 1994. – Т.2. – С. 432 – 433.
15. Кайтох В. Братья Стругацкие: очерк творчества. М.: АСТ, 2003. 608
16. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 277 с.
17. Кузнецова А. Братья Стругацкие: феномен творчества и феномен рецепции. Дипломная работа, Липецк: Крот, 2007. 84 с.
18. Кузнецова А. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950-1990-е гг. Диссертация кандидата филологических наук, Москва, 2004.
19. Кузнецова А., Ашкинази Л. Еврейская тема в творчестве Стругацких. Материалы постмодернизма. - Диссертация кандидата филологических наук, Ставрополь, 2008.
20. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М.,1979.
21. Лотман Ю.М. Структура художественного текста
22. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Он же. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Кн. для учителя. - М.: Просвещение, 1988. - с.251-293.
23. Манн Ю. В. О гротеске (в литературе). – М., 1966. – 184 с.
24. Милославская В. Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма. - Диссертация кандидата филологических наук, Ставрополь, 2008.
25. Надежкина Т. Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких "Обитаемый остров", "Жук в муравейнике", "Волны гасят ветер". Диссертация кандидата филологических наук, Владивосток, 2008.
26. Надежкина Т. Три мифа Стругацких: монография. Владивосток: Морской гос. ун-т им. адм. Г.И. Невельского, 2010. 197 с.

27. Невская Л. Г. Молчание как атрибут сферы смерти. – М., 1999. – 134 с.
28. Некрасов С. Власть как насилие в утопии Стругацких: опыт деконструкции. - <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec01.htm>.
29. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – 335 с.
30. Рожков В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа "Трудно быть богом". Диссертация кандидата филологических наук, Новосибирск, 2007.
31. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография. – Алматы, 2013. – 520 с.
32. Савельева В.В. художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алматы, 1996. – 192 с.
33. Скаландис А. Братья Стругацкие. М.: АСТ, 2008. 736 с.
34. Стругацкие А. и Б. Собрание сочинений в 11 томах. – М.: Сталкер, 2003. - 288 с.
35. Тельпов Р. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких. Диссертация кандидата филологических наук, Москва, 2009.
36. Успенский Б.А. Поэтика композиции. - СПб: Азбука, 2000.
37. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. - Т.2. - М., 1990.
38. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. - М.: Просвещение, 1986.
39. Хайдеггер М. Время и бытие. - М., 1993.
40. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. - М.: Наука, 1990. - 207 с.
41. Чупринин С. Фантасты братья Стругацкие: Жизнь и творчество www.rusf.ru/abs/encycly/abs_chup.htm.
42. Шпенглер О. Закат Европы. - Т.1. - М., 1993.
43. Шпильман М. Коммуникативная стратегия "речевая маска": на материале произведений А. и Б. Стругацких. Диссертация кандидата филологических наук, Новосибирск, 2006.

44. Щукин В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) // Вопросы философии. - 2004. - №10. - с.47-64.
45. Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990
46. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. — М., 1994
47. Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994.
48. Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 1999.
49. Харитонов Е. «Русское поле» утопий // <http://www.fandom.ru/aboutfan/fantasto/haritonove.htm>.
50. Чаликова В. Идеологии не нужны идеалисты // Завтра: Фантаст, альманах. Вып. 2- М.: Текст. - 1991.- С. 206-211 (По материалам сайта <http://www.fandom.ru/aboutfan/chalikova2.htm>).
51. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. (по материалам сайта <http://book.studentport.ru/card.php?idbook=24455>).
52. Шестопалов О. Тридцать лет спустя // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Хромая судьба. Хищные вещи века. Фантастические повести. — М., 1990.