

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

<https://elibrary.ru/UOVQJH>

УДК 82.0

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ФАНТАСТИКА КАК РЕЦЕПЦИЯ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, XIX–XX ВВ.

© 2024 г. А.А. Зубов

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Аннотация: В статье рассматривается проблема исторической изменчивости навыка восприятия фантастики. Автор отталкивается от понимания фантастики как типа условности, который, с одной стороны, «остраивает» для читателя мир текста, указывает на его дистанцированность от мира автора и читателя, с другой, способствует погружению читателя в этот мир, позволяет обжить его как «реальный». Процесс восприятия фантастики неоднороден: читатель то соотносит текст со своими знаниями о мире и так идентифицирует фантазийное в нем, то занимает внутритекстовую перспективу и, исходя из нее, трактует изображаемые события и явления. Производимый фантастическим текстом «эффект фантастики» обуславливает семантическую и онтологическую неоднозначность произведения и побуждает читателя последовательно решать, какие части текста следует трактовать в перспективе реальности, а какие — в перспективе текста. Становление этого типа условности в современном виде локализуется в литературной культуре XIX в. и связано с формированием нового читательского запроса на изображение необычного. Исторические трансформации фантастической условности связаны с развитием читательских навыков ее восприятия — включения в интерпретативную работу с текстом и погружения в воображаемые миры; конвенционализация жанров фантастики в литературе XX в. свидетельствует о том, что задачи восприятия, которые эта условность ставит перед читателями, стали привычными.

Ключевые слова: фантастика, фантастическое, фантастическая условность, эффект фантастики, эффект реальности, воображаемый мир, рецепция, история чтения.

Информация об авторе: Артем Александрович Зубов — кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru

Для цитирования: Зубов А.А. Фантастика как рецепция в истории литературы, XIX–XX вв. // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 24–50. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

Настоящая статья является исследованием по истории чтения. Мы исходим из предпосылки, что развитие фантастики в литературе XIX–XX вв. шло параллельно с развитием читательских навыков ее восприятия. Как пишет Е.Н. Ковтун, фантастические элементы в тексте «обуславливают активизацию читательского восприятия», «требуют участия читающего в акте творения той или иной модели реальности» [13, с. 66]. В общем виде это утверждение, пожалуй, справедливо для литературы в целом, тем не менее есть основания полагать, что восприятие фантастики обладает спецификой в том, как именно она вовлекает читателя в творческую работу по реконструкции воображаемого мира текста. Стоит также говорить и об исторической изменчивости навыка чтения фантастики.

Мы отталкиваемся от понимания фантастики как особого типа литературной условности, которая, с одной стороны, «остраивает» для читателя мир текста, указывает на его дистанцированность от мира автора и читателя, с другой — способствует погружению читателя в этот мир, позволяет обжить его как «реальный». Таким образом, в статье мы последовательно рассмотрим следующие вопросы: каким образом распознается фантастичность текста, какие задачи восприятия фантастическая условность ставит перед читателями и как эти задачи решаются, как навык восприятия фантастики формировался в современном виде.

I

Противопоставляя подражание (мимесис) и фантазию как два базовых импульса, лежащих в основе творческой деятельности человека, Кэтрин Хьюм пишет, что при подражании человек опирается

на «консенсус о реальности» (*consensus reality*), т. е. знания о мире и представления о «законах» природы, но с помощью фантазии он может создавать образы и моделировать ситуации, в которых эти представления и «законы» нарушаются [33, р. 20–25]. Этот тезис получает развитие в когнитивной нарратологии: Ян Элбер трактует «консенсус о реальности» как «естественные» (*natural*) когнитивные фреймы и схемы — воплощенные в сознании «когнитивные параметры реального мира», «базовые формы знания о времени, пространстве и других человеческих существах»; отклонения же от этих фреймов и схем рассматриваются ученым как «неестественные» (*unnatural*), или фантастические [26, р. 26]¹. В этой трактовке фантастичность — это объективная и стабильная характеристика некоторых элементов текста, обусловленная тем, что базовые когнитивные параметры реальности в истории человечества практически не меняются. Однако в литературе отклонения от этих параметров могут по-разному воздействовать на читателя. Так, человеческий нос, ставший героем произведения Н.В. Гоголя, вызывает удивление своей «неестественностью», фантастичностью; напротив, говорящие животные в басне или всезнающий рассказчик-«телепат» в «литературном реализме» XIX в. — это узнаваемые литературные конвенции, которые, хотя и представляют собой отклонения от «естественных» когнитивных фреймов и схем, не кажутся фантастическими.

Восприятие того или другого элемента в тексте как фантастического, таким образом, может быть и результатом воздействия текста на читателя. Ю.М. Лотман предлагает трактовать фантастику как эстетический эффект, вызываемый нарушением принятой в тексте нормы семиотического кодирования: «Фантастика реализуется в тексте как нарушение принятой в нем нормы условности. <...> одно описание задает “нормальное”, в соответствии с принятыми нормами условности, отображение, другое — его нарушение в системе фантастического сюжета» [18, с. 202]. В этой интерпретации фантастич-

¹ Элбер намеренно не использует термин «фантастика» из-за его многозначности. Под фантастикой может пониматься и художественный прием, применяемый в разных жанрах, и конкретный исторический жанр (в научных исследованиях понятие “*fantastique*” нередко используется в узком смысле для обозначения романтической фантастики XIX в.), и самостоятельная «отрасль» литературы, противопоставленная «реализму». Тем не менее Элбер оговаривает, что в его концепции понятия «неестественного» и фантастики близки в том смысле, что оба подразумевают отклонение от некой нормы реальности (когнитивной, семиотической, социально конструируемой или какой-то иной). Введение нового термина позволяет ученому избежать путаницы, а также акцентировать внимание на культурной не-относительности фантастики.

ность — относительная, переменчивая характеристика: текст задает читателю горизонт ожиданий в отношении естественного, соответственно, нарушение этих ожиданий воспринимается как фантастика.

Появление фантастического элемента в тексте сигнализирует о его явной вымышленности, фантазийности, «сделанности». Согласно Лотману, фантастика выводит на первый план условность литературного текста, «восстанавливает в сознании коллектива правила соотнесения» [18, с. 201]. При этом сами по себе фантастические элементы семантически неоднозначны: у них нет реального референта, с которым их можно было бы соотнести, их значение читателю необходимо выводить из текста. В то же время фантастический текст может восприниматься как цельный мир, который достаточно «правдоподобен», чтобы читатель мог на какое-то время обжить его как «реальный». Процесс литературного чтения в целом сродни постепенному «погружению» в вымышленный мир, по отношению к которому литературный текст — заведомо неполная, схематичная модель. Этот процесс неоднороден: читатель, по мысли Вольфганга Изера, постоянно перемещается между перспективой реальности и перспективой текста, «колеблется между вовлеченностью в иллюзорный мир текста и отстраненностью от него» [12, с. 216]. Утверждение Изера справедливо и для фантастики: читатель то соотносит текст со своими знаниями о мире и так идентифицирует фантазийное в нем, то занимает внутритекстовую перспективу и, исходя из нее, трактует изображаемые события и явления как соответствующие реальности внутри текста или отклоняющиеся от нее.

Мэри-Лаура Райан и Томас Павел, работающие в рамках теории «возможных миров», утверждают, что при погружении читатель усваивает ряд эксплицитно содержащихся в тексте пропозиций о вымышленном мире, однако основная работа по реконструкции мира произведения заключается в «заполнении пропусков» — самостоятельном додумывании и достраивании общей картины. При «заполнении пропусков» читатели могут как в большей, так и в меньшей степени руководствоваться внешними по отношению к тексту знаниями; как следствие, ученые предлагают говорить о принципах «минимального» и «максимального допущения» (*minimal / maximal departure*), обуславливающих погружение в текст. Согласно Райан, при «минимальном допущении» читатель «заполняет пропуски» на основании всего, что знает о реальности, а подстраивание под текст происходит только в тех случаях, когда на это есть явные указания [36, р. 51]. Это касается, например, и восприятия фантастических существ, на которых читатель проецирует свои представления о че-

ловеческом поведении и так оценивает их правдоподобие. Напротив, при «максимальном допущении», считает Павел, читатель не всегда воспринимает текст только через перспективу реального мира, а способен на время подстраиваться под онтологическую перспективу мира текста [35, р. 174–175]. Фантастические с точки зрения реальности существа могут быть естественными и правдоподобными в контексте изображаемого мира, даже если не все законы этого мира были эксплицированы в тексте. При необходимости читатель может предположить, что какие-то условия, объясняющие поведение существ, просто не были сформулированы и их надо додумать самому².

Содержащийся в тексте мир также характеризуется неоднородностью: в процессе письма автор осуществляет операции селекции, отбора элементов реального мира, которые «переносит» в мир текста, и комбинации, при которой эти элементы пересобираются в новые конструкции [11, с. 187]. Воображаемый мир «собирается» из элементов, которые могут обладать разной степенью вымысленности, реальное и фантазийное часто сосуществуют в рамках одного текста. Причем «доступ» к воображаемому миру читатель получает только через словесную ткань произведения, соотнося значения слов в тексте с базовым словарем. Вместе с тем тот или другой текст может в целом определяться как реалистический или фантастический. Это происходит вследствие того, что в тексте одни части способны оказывать сильное воздействие на другие, производя, таким образом, эффекты, скрывающие от читателя за иллюзией связности неоднородность мира текста, его неполноту по сравнению с реальностью. Один из подобных эффектов был описан Роланом Бартом. Ученый обращает внимание на «лишние», «незначимые детали» в повести Флобера «Простая душа», которые не поддаются ни сюжетной, ни иносказательной интерпретации, они «сопротивляются смыслу» [2, с. 393]. Тем не менее эти детали, как будто случайно попадая в поле зрения читателя, сообщают, что они «просто есть», и тем самым производят «эффект реальности». Создаваемая этими деталями «иллюзия референции» распространяется на окружающий текст, побуждая читателя трактовать и вымысленные элементы (выдуманных героев, события и т. д.) как имеющие реальные референты.

По аналогии с «эффектом реальности» С.Н. Зенкин предлагает говорить об «эффекте фантастики». Ученый опирается на концепцию

² Эта мысль близка рассуждению Дж.Р.Р. Толкина о том, что восприятие фантастического текста требует онтологической самоотдачи читателя и формирования «вторичной веры» (*secondary belief*) [24].

Цветана Тодорова, который трактует фантастику как «особый, проблематичный случай рецепции, когда читатель сталкивается с двойственной кодировкой текста и не может разрешить колебание между двумя несовместимыми кодами, двумя системами правдоподобия — «естественной» и «сверхъестественной»» [8, с. 50]. К этому Зенкин добавляет, что фантастичность не распределена в тексте равномерно, а локализуется в отдельных частях, которые производят эффект фантастики — они «заражают» окружающий текст и побуждают определять его целиком как фантастический [8, с. 52]. Например, эпизоды в историях о путешествии во времени могут ничем не отличаться от исторического или «реалистического» романа, однако появление в том или ином виде «машины времени» обуславливает восприятие текста целиком как фантастического, т. е. изображающего какой-то другой по отношению к реальности мир, в котором подобные перемещения возможны.

В отличие от создающего «иллюзию референции» эффекта реальности, эффект фантастики создает иллюзию «отсутствующего референта». Фантастика, таким образом, представляет собой особый, игровой режим функционирования языкового знака. В данном случае мы опираемся на рассуждения Барта о мифе: согласно ученому, «мифом может стать все, что покрывается дискурсом», так как «определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [1, с. 265]. В отношении фантастики это означает, что любое слово может стать «фантастическим». Разумеется, некоторые слова воспринимаются как более фантастические, чем другие, т. е. как отсылающие к несуществующему, невозможному, необычайному или к чему-то, что считается таковым в рамках той или другой системы представлений. Вместе с тем в художественном тексте при определенной организации дискурса привычные референциальные связи могут нарушаться, в следствие чего обычные («нефантастические») слова будут сигнализировать об отсутствии своего референта. Это отсутствие, однако, будет восприниматься не онтологически, а как художественный эффект. Введение элементов необычайного «остраивает» значения слов в тексте и тем самым проблематизирует процесс семиотического декодирования текста читателем³. С точки зрения восприятия словесной ткани произведения это озна-

³ На это указывает и Илана Гомель, говоря о «мерцающем» (*flickering*) фантастическом хронотопе: он воспринимается одновременно как естественный и сверхъестественный, возможный и невозможный — восприятие фантастики предполагает применение к пространству текста двух (или более) взаимоисключающих объясняющих моделей [32, р. 62].

чает, что эффект фантастики обуславливает сдвиг в значениях слов и фокусирует внимание на словоупотреблении: сохраняют ли слова привычные значения или меняют их в соответствии с особенностями изображаемого мира. Разумеется, колебания могут разрешаться по-разному. Более того, формализация жанров фантастической литературы говорит о том, что некоторые способы разрешения в силу их востребованности в культуре стали конвенциональными — они направляют интерпретативные усилия читателей. Тем не менее, даже когда неопределенность получает в тексте какое-либо разрешение, это не обесценивает колебаний, которые испытывал читатель, так как чтение и конструирование мира в воображении — это динамические процессы.

К сказанному выше следует добавить, что дистанция между реальным миром и миром текста имеет не только содержательное измерение (чем миры различаются, чем похожи), но также метафорическое, иносказательное. Литературное произведение может прочитываться как сложная знаковая конструкция, которая что-то сообщает читателю о его мире и нем самом и которую необходимо интерпретировать, исходя из знаний о других произведениях, литературных и жанровых конвенциях. Так, в перспективе вымышленного мира инопланетянин может быть «реальным» существом, которое связано с биологическими, социальными, политическими и др. аспектами этого мира, но это также и поэтический образ, связанный со сферой имажинарного, — он наделяется культурными смыслами, которые отражают и преломляют отношения в реальном социокультурном контексте. В XX–XXI вв. образ инопланетянина, который наиболее активно разрабатывался в жанре научной фантастики, в результате многократного воспроизведения стал конвенциональным и часто используется для метафорического осмысления проблем межкультурного контакта, а обилие вариантов его исполнения свидетельствует, что он оказался весьма продуктивным и востребованным. В то же время конвенционализация обуславливает появление у образа дополнительных коммуникативных функций в авторско-читательском взаимодействии. Писатели, использующие образ инопланетянина, знают, что у аудитории есть некоторое представление о том, с каким спектром тем и сюжетов он связан, и, соответственно, могут модифицировать имеющиеся значения и достраивать новые. Каждое обращение к этому образу отсылает к сложившейся традиции его использования, которая, однако, не детерминирует, как он должен быть реализован, а служит общим фоном знаний, на основе которых писатели создают новые истории, а читатели могут распознать сдвиг в значении.

В фантастике когнитивное и эстетическое, а также имажинарное тесно переплетены. При погружении в фантастический мир читатель реконструирует его на основании знаний о привычной реальности и постепенно адаптируется к «реальности» внутри текста. Погружение и подстраивание обусловлены эстетическими эффектами. В следующем разделе на двух примерах мы разберем, как функционирует эффект фантастики и как происходит подстраивание читателя под перспективу фантастического текста.

II

При разборе мы будем фокусироваться на факторах, которые, во-первых, сигнализируют о фантастичности текста, во-вторых, побуждают читателя занять внутритекстовую перспективу по отношению к изображаемой ситуации. Оговорим, что, хотя оба рассматриваемые нами примера принадлежат к жанру научной фантастики, наблюдения относительно восприятия фантастической условности, как мы полагаем, справедливы для фантастической литературы в целом.

Первый пример — начало романа Роберта Хайнлайна «Пасынки вселенной» (1941):

Теперь он находился в углу прохода, куда скрылся мут. Коридор был пуст. Двое товарищей приблизились к нему, неловко скользя по полу.
<...>

— Хватит, я сказал! Дуэли за пределами деревни запрещены. Это Правило.

Дальше они продвигались в молчании, легко сбегая вниз по лестницам, пока увеличивающийся с каждой палубой вес не заставил их перейти на более степенный шаг. Наконец они достигли уровня, который был ярко освещен и по высоте был вдвое больше остальных. Воздух был влажным и теплым; растительность закрывала обзор.

— Ну вот мы и внизу, — сказал Хью. — Не узнаю эту ферму. Должно быть, мы спустились с другой стороны.

— Вон фермер, — сказал Тайлер. Он приложил мизинцы ко рту и свистнул, а потом крикнул: — Эй! Земляк! Где мы?

Крестьянин медленно оглядел их, потом неохотно процедил, как дойти до Главного Прохода, откуда можно добраться до их деревни [40, с. 450–451].

Эффект фантастики (отсутствующего референта) в тексте создается за счет того, что знакомые слова, обозначающие привычные объекты (проход, коридор, ферма, лестница и т. д.), используются в непривычных сочетаниях, которые указывают, что вся сцена проис-

ходит в каком-то другом по сравнению с реальностью мире. Сдвиг в значениях в свою очередь обуславливает неопределенность в трактовке происходящего: что это за мир, по отношению к которому подобное словоупотребление оправданно? Текст приглашает читателя к поиску ответа на этот вопрос. В то же время фантастичность текста сразу же нейтрализуется: происходящее необычно для читателя, но естественно для персонажей. По их реакции читатель понимает, что окружение не следует воспринимать как странное, фантастическое. Хотя мир текста реален и естественен для героев, для читателя его «реальность» обусловлена «договором» о значениях слов, условия которого предстоит выяснить самому. Фрагмент демонстрирует отношение к языку, при котором правила референции определяются не только базовым словарем, но и контекстом использования слов; успешность взаимодействия читателя с текстом, таким образом, зависит от способности и готовности подстроиться под коммуникативную ситуацию. В отрывке создается динамическая дистанция между читателем, героем и миром, которая в ходе чтения сокращается: читатель по реакциям героя постепенно узнает, что для него естественно и неестественно, странно и необычно, и так знакомится с миром. По мере развития сюжета «странность» мира объясняется, читатель узнает, что действие романа происходит на космическом «корабле поколений», который так долго путешествует, что его обитатели давно позабыли о пункте назначения и о том, что вообще находятся в космосе. Естественность происходящего для героя, в действительности, происходит из его заблуждения относительно устройства мира. В результате, опыт познания переживает не только читатель, но и герой, который постепенно понимает, что мир устроен иначе, чем казался в начале, — в финале первой части горизонты знаний о мире читателя и героя синхронизируются.

Роман «Пасынки вселенной» считается одним из первых случаев в американской научной фантастике, в котором автор предложил новый подход для изображения фантастического мира. Хайнлайн отказался от введения в текст объясняющих «лекций» в форме обращенных к читателю авторских отступлений или монологов персонажей, условность которых была уже очевидна. Вместо этого он сразу же погружает читателя в «гущу событий», с первых строк «переносит» его в фантастический мир, предлагая самому разбираться в происходящем через соотнесение себя с главным героем; герой, в свою очередь, натурализован в вымышленном пространстве, — для него не существует читателя, которому требуются какие-либо объяснения. Подобный подход, однако, не сработал бы, если бы воображение читателей не

было подготовлено предшествующей традицией жанра. Космический корабль как пространство научно-фантастического повествования разрабатывался в литературе раньше, и к моменту публикации романа оно было хорошо знакомо читателям (см. подробнее: [9]). Соответственно, подход автора позволил посмотреть на уже известное и обжитое пространство с новой перспективы, по-новому ощутить его «чуждость», фантастичность.

Второй пример — начало романа Филипа Дика «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968):

Веселый электрический импульс автоматического будильника-стимулятора настроения разбудил Рика Декарда. Удивленно (его всегда удивляло, что он просыпается вот так, рывком) Рик улыбнулся и поднялся с кровати. На нем была очень яркая, всех цветов радуги пижама. Пока он потягивался, его Иран, спавшая в соседней кровати, открыла серые неведомые глаза, моргнула и опять крепко сомкнула веки [39, с. 162]⁴.

Фантастичность текста создается появлением «стимулятора настроения» — некоего вымышленного устройства, которое, исходя из значений слов, способно управлять настроением человека. Карл Фридман отмечает, что хотя «стимулятор» связан с одной из центральных тем романа — способность к эмоциям отличает человека от робота-андроида, однако контролируемость эмоций делает это различие неоднозначным — его появление в начале настраивает на особый режим восприятия. Авторский неологизм обозначает мир, в котором технологии и эмоции связаны каким-то особым образом и который отличается от знакомой реальности. Текст приглашает читателя выяснить, в чем именно эти различия заключаются. Возможно, «яркая, всех цветов радуги пижама» — это не привычный элемент домашней одежды, а некое футуристическое устройство. А тот факт, что герой и его жена спят в разных кроватях, может быть как частной деталью, сигнализирующей об отношениях между персонажами, так и указанием на социальные конвенции внутри мира текста [31, р. 31]. В сущности, не так важно, что собой представляет это устройство и как оно работает, а важен производимый им эстетический эффект:

⁴ Этот же фрагмент в оригинале: “A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard. Surprised — it always surprised him to find himself awake without prior notice — he rose from the bed, stood up in his multicolored pajamas, and stretched. Now, in her bed, his wife Iran opened her gray, unmerry eyes, blinked, then groaned and shut her eyes again” [41, p. 1].

деталь создает ощущение того, что Марк Анжено называл «отсутствующей парадигмой» — не изображенной в тексте буквально глобальной системой, в том числе языковой, в рамках которой деталь и обозначающее ее слово занимают определенное место [27].

Появление неологизма «остраняет» значения окружающих слов, причем в приведенном фрагменте «остраняющее» воздействие имеет динамический характер. Слово «(не)веселый» / “(un)merry”, появляющееся в первом предложении, в конце абзаца приобретает дополнительное значение, связанное с существующими в мире текста технологиями. Из образного и описательного оно становится обозначением конкретного эффекта: «невеселые глаза» жены героя указывают на то, что она не подверглась действию «стимулятора». Читатель, дочитав до конца абзаца и оглядываясь назад, теперь понимает, что “merry” в начале следует понимать как «веселящий», т. е. оказывающий определенное воздействие. Как объяснял сам Дик, он стремился к тому, чтобы с первых же строк произвести на читателя «шок раз-узнавания» (*shock of disrecognition*): читатель должен и узнать в тексте знакомое на основании знаний о мире и базового словаря, и одновременно осознать частичную нерелевантность этого знания, и, как следствие, через соотнесение себя с героем повествования «перезнать» известное [30, p. 99].

Двусмысленность фрагмента усиливается подобранными автором словами. Словосочетание “mood organ”, переведенное как «стимулятор настроения», можно понимать двояко — буквально и/или метафорически: как описание функций устройства (оно служит своего рода внешним по отношению к человеческому телу «органом») и/или его внешнего вида (оно похоже на музыкальный инструмент орган). Загадочно и слово “piped” в описании работы «будильника-стимулятора» (“surge of electricity **piped** by automatic alarm”): оно указывает и на то, что электрический импульс передается по трубкам, и что импульс, возможно, сопровождается свистящим звуком. Неоднозначность фрагмента, обусловленная фантастичностью происходящего, усиливается неоднозначностью подобранных слов: какова степень их «поэтичности», следует ли понимать их буквально или метафорически?

«Странность» мира для читателя нейтрализуется поведением героя, для которого происходящее естественно, — даже удивление, которое он испытывает от пробуждения («его всегда удивляло, что он просыпается вот так, рывком» [39, с. 162]), показывается как привычное. «Стимулятор» указывает на фантастичность текста, обуславливает интерпретативные колебания читателя, в то же время «незначи-

мые детали» в отрывке создают эффект реальности происходящего⁵. В данном случае этот эффект, однако, обусловлен не объективностью изображения, а вниманием к реакции героя, перспективу восприятия которого читателю предлагается занять⁶.

Предложенный Хайнлайном подход, воспринимавшийся в 1940-х гг. как новаторский, с течением времени стал конвенциональным для научной фантастики. В конце 1970-х гг. писатель и критик Сэмюэл Дилэни рассуждал о языковой специфике жанра, о том, как читателями распознается «научно-фантастичность» текста. В эссе «О 5,750 словах» он разбирает придуманное им предложение «Красное солнце высоко, синее низко» (“The red sun is high, the blue low”). При чтении этой фразы в воображении читателя происходит «настройка резкости»: сначала в поле зрения попадает красное солнце, затем — синее; как только перед мысленным взором предстает картина целиком (два солнца одновременно), читатель переносится в воображаемый мир. Этот перенос возможен благодаря тому, что знакомые слова, оказываясь в непривычном сочетании, «остраивают» значения друг друга, нарушают привычную норму референции [29, p. 6] (см. также: [10]). Эта фраза, как начало романов Хайнлайна и Дика, маркирует фантастичность всего текста и тем самым указывает читателю на неопределенность значений слов: работа по реконструкции мира, к которой приглашается читатель, таким образом, предполагает внимание к словоупотреблению. Разумеется, для того, чтобы эта фраза «сработала», читатель должен обладать определенным навыком ее восприятия — в воображении уже должна существовать идея такого пространства, по отношению к которому фраза будет осмысленной. Конвенционализация этой стратегии переноса читателя в вымышленный мир свидетельствует, что она была освоена писателями, а для читателей стала привычной.

В приведенных примерах мы видим, что функционирование фантастической условности в тексте двояко. Эффект фантастики указы-

⁵ Кэтрин Спенсер показывает, что описанный Бартом эффект реальности не связан только с «литературным реализмом», а работает и в научной фантастике для создания и поддержания иллюзию мира внутри текста [37].

⁶ Ср. с эффектом реальности в реалистическом романе, в котором изображение намеренно обезличивается: «Описание гостинной [в повести Флобера «Простая душа»] довольно явно коннотирует взгляд, скользящий по зримым поверхностям буржуазного интерьера... Чей это взгляд (и, соответственно, опыт)? В силу специфики художественного повествования субъект в точности не определим: в пространстве литературного произведения мы никогда не одиноки, в нем всегда соприсутствуют, не совпадая, но незаметно обмениваясь функциями, — автор, повествователь, рассказчик, персонажи» [4, с. 18].

вает на дистанцированность мира текста от привычного мира, тем самым «остраивает» значения слов и вовлекает читателя в работу по интерпретации текста. Этот эффект обуславливает и динамическую дистанцию между читателем, героем и миром: через соотнесение себя с героем читатель постепенно обживает воображаемое пространство текста. В следующем разделе мы рассмотрим рецепцию фантастической условности в исторической перспективе.

III

Исследователи по-разному подходят к изучению истории фантастики как рецепции. Брайан Эттебери связывает формирование фантастики как особого типа условности с развитием научного изучения древних мифов в XIX в.: «История зарождения фантастики как способа письма — это также история открытия и исследования мифа», — пишет ученый [28, р. 10]. Интерес к мифам и преданиям, охвативший широкие слои населения Европы, США и России в XIX в., выражался не только в издании научных трудов, — распространение также получили переложения древних сказаний (из античной мифологии, а позже других) в популярной, адаптированной форме. Сборники с пересказами были адресованы, прежде всего, тем слоям населения, которые не могли читать мифы в оригинале и не обладали достаточным уровнем начитанности, чтобы понимать их историческое значение. Соответственно, читали их в основном для развлечения в качестве занимательных рассказов о чудесных, невероятных событиях и явлениях. Истории, содержащиеся в подобных сборниках, рассказывали о заведомо невозможном, о том, что не соответствует повседневному опыту и, значит, должно восприниматься как чистый вымысел. В то же время эти истории преподносили как содержащие в себе метафорические послания, которые следует расшифровать. Персонажи и события в этих переложениях изображались как фантастические — как условные знаки, замещающие реальность по неочевидным правилам соотнесения, а значит, семантически неоднозначные: согласно Эттебери, «фантастика неизбежно метафорична, т. к. присутствие невозможного в ней блокирует буквальное прочтение» [28, р. 33]. Эти сборники воспитывали в читателях определенный навык восприятия: невозможность буквального прочтения обуславливает поиск скрытого иносказательного содержания, которое, однако, не детерминировано сложившейся традицией интерпретации мифологических образов и сюжетов. На протяжении XIX–XX вв. фантастика развивалась как способ изображения несуществующего, невозможного, невероятного, вовлекающий читателя в работу по разгадыв-

ванию смысла текста: фантастика позволяет «играть с символами, мотивирует читателя к тому, чтобы воспринимать смысл текста как нечто нестабильное, ускользающее, а не единичное и самоочевидное» [28, p. 6].

Другую точку зрения предлагает Брайан Стэйблфорд: он акцентирует внимание на развитии читательской способности обживать невероятные, фантастические миры. Фантастика как способ создания подобных миров и читательский навык погружения в них, по мысли ученого, развивались под влиянием реалистической романной прозы. Распространение технологий печати и тиражирования литературы обусловили «читательскую революцию» в Европе XVIII в., в ходе которой на смену коллективным практикам чтения вслух пришло индивидуализированное чтение глазами, «про себя». Как следствие, развивались приемы вовлечения читателя в литературный вымысел, благодаря которым читатель, осознавая вымышленность литературного текста, был способен, по словам С.Т. Кольриджа, к «временному отказу от недоверия» [14, с. 98]. Как только была изобретена романная форма, пишет Стэйблфорд, сразу же стал очевиден ее потенциал для изображения фантастических пространств, явлений и существ, которые продолжали привлекать внимание читателей своей экзотичностью, непохожестью на реальность [38, p. xlv]. На протяжении XIX–XX вв. писатели и читатели сообща учились создавать и обживать воображаемые миры фантастики. Хотя, конечно, «задача обучить читателей воспринимать экзотические миры внутри текстов с такой же вовлеченностью и готовностью почувствовать себя в них “как дома”, как при чтении реалистического романа, не была легкой <...> История фантастической литературы — во многом история этого образовательного процесса», — заключает ученый [38, p. xlv]⁷. Тем не менее распространен-

⁷ Оговорим, что ученые работают с понятием “fantasy”. В англоязычном контексте это слово используется как минимум в трех разных значениях и, соответственно, может по-разному переводиться. Во-первых, его можно перевести как «фантазия», т. е. способность человеческого воображения; в этом значении термин “fantasy” использует Кэтрин Хьюм, которую мы упоминали выше. Во-вторых, в узком смысле оно обозначает жанр «фэнтези», — в этом значении понятие вошло в обиход в 1970-е гг., в связи с успехом Толкина в США, и изначально применялось по отношению к трилогии «Властелин колец» и подобным произведениям. Эттебери и Стэйблфорд используют слово в третьем значении — как литературоведческий «родовой» термин, объединяющий различные жанры, в которых изображается столкновение человека с невозможным и необычным, — в этом значении понятие близко термину «фантастика», который мы применяем в нашей работе.

ность и востребованность жанров фантастики в XX–XXI вв. свидетельствуют об успешности этого процесса.

Ученые сходятся в том, что фантастика — это «продукт» просвещения и рационализации мира, ее формирование и развитие в современном виде начинается на рубеже XVIII–XIX вв. Фантастика заимствует многие образы и сюжеты из мифологии и фольклора, однако не воспроизводит их буквально, а преобразует, подстраивая под реалии меняющегося мира, показывает их как неоднозначные. В то же время фантастика позволяет симулировать опыт познания, активизируя читательскую способность занять внутритекстовую перспективу и воспринять изображение как «реальное», даже если оно отклоняется от знаний и представлений о мире. Стоит предположить, что ученые описывают два аспекта одного явления: интерпретативные задачи, которые фантастика ставит перед читателем, не могут быть решены без погружения в мир текста, в котором фантастические с точки зрения реальности явления и существа только и могут существовать и только в котором читатель может с ними взаимодействовать. Оба эти аспекта подразумеваются в понятии фантастики в том значении, в каком оно входит в употребление в европейской культуре XIX в.

Современное значение слова «фантастика» подразумевает оппозицию реального и нереального, возможного и невозможного, существующего и несуществующего: по рассуждению Ж.-П. Сартра, чтобы вообразить кентавра как нечто ирреальное, фантастическое, необходимо, «чтобы мир схватывался именно как мир-где-кентавра-нет, а этот последний может возникнуть только в том случае, если сознание в силу различных мотивов схватило мир именно таким, в котором кентавру нет места» [21, с. 303–304]. Фантастика, иными словами, определяется через своего диалектического «другого» — реальность, которую она одновременно опровергает и подтверждает. Это содержательное наполнение понятия актуализовалось в литературном дискурсе относительно недавно.

Критическая история слова «фантастика» еще не написана, тем не менее, в общих чертах можно указать на определенные семантические сдвиги, которые понятие переживало в истории. Известно, что слово встречается уже в текстах античных философов, однако значение, которым оно тогда наделялось, отличается от современного: «В античности не существовало обобщающего понятия, подобного понятию фантастического в современной литературе, несмотря на то, что оно обозначено словом греческого происхождения», — пишет Т.Г. Мальчукова, и продолжает: «В греческом языке были уже все лексические единицы, породившие в современном русском, как

и в других языках, такие слова, как “фантастическое”, “фантастический”, “фантастичный”, “фантастично”, “фантаст”... Но они обладали несколько иной семантикой» [19, с. 27–28]. Согласно исследовательнице, в античной традиции понятие фантастики обозначало нечто «явленное», «показанное». В философии Платона оппозицию фантастики составляла не действительность, а порождающие ее «идеи» или «сущности». Иными словами, фантастическими были и художественные произведения, и действительность как искаженные отражения мира идей.

Широкое распространение слово «фантастика» приобретает в эпоху романтизма, и, по-видимому, в это время начинает определяться через противопоставление реальности. В 1831 г. Шарль Нодье пишет «манифест» фантастики, в котором трактует ее как особый «жанр» литературы, высвобождающий воображение поэта от «постыдных цепей реальности», т. е. от сложившихся конвенций и необходимости подражать действительности [20, с. 412]. Свой манифест Нодье писал под влиянием статьи Вальтера Скотта «О сверхъестественном в литературе», напечатанной по-английски в 1827 г. и ставшей известной во Франции в 1829 г., когда она была в переведенном виде опубликована в качестве предисловия к изданию произведений Гофмана [15, с. 93]⁸. Текст Скотта — наиболее подробная среди ранних концептуализация фантастики. Согласно романисту, изменения в читательской аудитории обуславливают изменения в литературе: современный, «буржуазный», читатель образован, он верит в свою рациональность и настроен скептически, — однако, все необычное (чудесное, сверхъестественное, волшеббно-сказочное) для него не теряет привлекательности, из-за чего он боится быть уличенным в неспособности мыслить критически, показаться более доверчивым к вымыслу, чем ему хотелось бы:

Пока общество, хоть и разделенное на сословия и звания, оставалось однородным и нерасчлененным, благодаря мрачному туману невежества, равно окутывавшему и знать и простонародье, автору незачем было точно определять, какому слою лиц он адресует свою историю или какими художественными средствами должен он ее украсить... Просвещение, как мы уже говорили, одерживало все большие успехи, и все труднее становилось завоевать внимание образованных кругов неприятными небылицами, которые людей нынешнего поколения пленяют разве что

⁸ Статья Скотта получила распространение и в России, в 1829 г. в переводе она была опубликована в журнале «Сын отечества».

в детстве, тогда как наши предки дарили этим сказкам свое внимание и в юности, и в зрелости, и в преклонные годы.

Обнаружилось также, что со сверхъестественным в художественном произведении следует обращаться еще бережнее, ибо критика теперь встречает его настороженно. Возбуждаемый им интерес и ныне может служить могучей пружиной успеха, но интерес этот легко оскудевает при неумелом подходе и назойливом повторении. К тому же характер этого интереса таков, что его нелегко поддерживать, и можно утверждать, что крупница здесь иной раз действует сильнее целого [22, с. 604–605].

Для удовлетворения парадоксального читательского запроса изобретаются новые способы письма. Автор задается вопросом, как изображать необычное в произведениях так, чтобы образованный, скептически настроенный читатель не отбрасывал их как пустые выдумки, в которые может поверить только малограмотный читатель из народа, а был готов воспринять всерьез. Этим «двунаправленным» «методом письма» (*mode of writing*), в котором переплетаются эстетическое и классовое, становится фантастика: она позволяет читателю сомневаться в реальности необычного, которое может оказаться обманом чувств или намеренной мистификацией, — тем самым она и отвечает на запрос читателя, и не угрожает его вере в собственную рациональность.

Как показывает Ренате Лахманн, романтическая концепция фантастики вбирает в себя традицию «ложного образа» и «остроумной метафоры», получившей развитие в барочной эстетике XVII–XVIII вв. в связи с кризисом теорий подобия и ослаблением влияния риторики. Это особые стилистические фигуры, позволяющие изображать несуществующее: в них отменяется привычный порядок знакового соотношения, они характеризуются «парадоксальным сосуществованием изображения и воображения, речевой репрезентации и отсутствующего референта» [17, с. 73]. В то же время из текста Скотта видно, как происходит подстраивание существовавших ранее поэтических приемов под новый социокультурный контекст и формирующуюся читательскую аудиторию. Предложенное романистом понимание фантастики оказало влияние на последующую традицию ее критического осмысления, в частности пристальное внимание уделяется вопросу, как именно она достигает своих прагматических целей — удовлетворяет интерес читателя, не ставя под сомнение его «современность».

Согласно рассуждению В.С. Соловьева, предложенному в конце XIX в., в фантастике сомнение в реальности необычного обуславливаются тем, что фантастическое «никогда не является, так сказать,

в *обнаженном* виде»: события и явления в тексте «должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность», за реальными явлениями «иногда выступает яснее обыкновенного иная, более существенная и важная, связь и смысл этих явлений» [23, с. 611]. Как следствие, перед читателем ставится задача понять смысл этой скрытой причинности; тем не менее, оговаривает Соловьев, «в подлинно фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной всегдашней связи явлений» [23, с. 610]. Эта трактовка механизма функционирования фантастической условности оказалась продуктивной в науке, в частности (через посредство «Теории литературы» Б.В. Томашевского) она развивается в семиотико-рецептивной концепции Тодорова. Согласно ученому, фантастическое существует до тех пор, пока у читателя сохраняется «двусмысленность», «неуверенность» в объяснении изображаемого события [25, с. 25]; интерпретативное колебание, таким образом, трактуется в качестве конститутивного признака фантастики как литературного жанра, отличающего его от смежных жанров «необычного» и «чудесного», в которых читательские сомнения получают либо рациональное, либо сверхъестественное объяснение. В нашей статье, однако, мы бы хотели сфокусироваться на развитии идей Тодорова в работах Зенкина.

Зенкин указывает на недооценку роли персонажа Тодоровым. В литературной фантастике, особенно «романтического» типа, эффект фантастики создается не только нарушением семиотической меры условности, но также является чьим-то опытом, которому читатель миметически сопереживает; двойное толкование событий, обусловленное этим эффектом, предполагает, что читатель вместе с героем испытывает колебания между приемлемым и неприемлемым с точки зрения рациональной культуры XIX в. объяснением [7, с. 13–14]. В фантастике повествование всегда фокализовано на герое-свидетеле, «через восприятие которого до нас доводятся двусмысленные сообщения», в то время как «автор фантастической истории никогда не излагает ее всецело “от себя” — иначе его абсолютный авторитет неизбежно разрушит, раздавит эффект колебания» [8, с. 53]. «Романтическая фантастика стала одним из проявлений исторической трансформации, изменившей форму литературного мимесиса <...> мысленное подражание чужому опыту, динамическое взаимодействие двух сознаний становится главным событием в процессе чтения» [5, с. 298], — заключает ученый.

Интерпретативные колебания, которые в фантастике XIX в. испытывает читатель, соотнося себя с героем-свидетелем, «воспитывали»

читательскую субъективность — способность к самостоятельному, независимому от автора восприятию и мышлению [8, с. 53] (см. также: [6, с. 191–195]). Это понимание справедливо для романтической литературы XIX в., тогда как в XX в. наблюдается общая тенденция к трансформации модели фантастики; ученые даже предлагают говорить о «неофантастике» XX в., подчеркивая тем самым разрыв в традиции. В неофантастике, согласно Лахманн, которая позаимствовала этот термин у Хайме Алазраки, «прием амбивалентности практически не применяется»: «Герменевтическая игра в объяснимое-необъяснимое или в естественное-сверхъестественное утратила свою привлекательность и не выполняет больше функции создания внутритекстуального напряжения <...>. Неофантастика же не вписывается в критерии, предложенные Кайюа и Тодоровым. Герметично замкнутые на самих себе альтернативные миры неофантастики не допускают ни игру в противоречие между привычным и чужим, ни амбивалентности» [17, с. 50].

С точки зрения организации повествования в «текстах неофантастики ни рассказчик, ни герой не являются инстанцией, ставящей под вопрос ирреальные происшествия, феномены, мысли» [17, с. 76]; одновременно с этим между позициями героя и читателя образуется ценностный «зазор»: то, что кажется странным читателю, является нормой для героя, живущего в мире, устройство которого не согласуется с представлениями о нем читателя [16, с. 64]. Тем не менее, представляется, что между традициями фантастики XIX и XX вв. продуктивнее видеть не разрыв, а рассматривать появление «неофантастики» в качестве закономерного развития навыков восприятия, которые задействовала фантастика в XIX в.

Фара Мендлесон показывает, как на протяжении XIX–XX вв. в литературе последовательно разрабатывались повествовательные структуры, с помощью которых изображается столкновение человека с фантастическим. В «фантастике вторжения» между автором и читателем устанавливается взаимопонимание, так как они разделяют общее знание о естественном и неестественном, затем происходит встреча с фантастическим, которое угрожает «нормальному» состоянию мира, — сюжетная динамика в произведениях этого типа строится на восстановлении «нормы». В «портальной фантастике» фантастическое не вторгается в привычный мир, а происходит перемещение героя, и вместе с ним читателя, в мир фантастический. В этой модели горизонты знания о мире читателя и героя также совпадают, исследование фантастического пространства они осуществляют сообща. В конце XIX в. формируется тип «иммерсивной фантасти-

ки», в которой между читателем и героем создается онтологическая дистанция: для читателя изображаемый мир фантастичен, а для героя — естественен [34, р. xix–xxiv].

Как можно заметить, тип иммерсивной фантастики похож на не-офантастику у Лахманн; однако Мендлесон указывает на глубинное родство трех повествовательных структур. Читатель фантастики всегда перемещается между двумя мирами — реальным и отличающимся от него фантастическим текстовым; в иммерсивной фантастике это перемещение как бы «вынесено за скобки», а в фантастике вторжения и порталной оно является частью сюжета. Для читателя это перемещение сопряжено с частичным отказом от привычных знаний о реальности и способностью занять внутритекстовую перспективу по отношению к изображаемым явлениям: как пишет Мендлесон, фантастический текст приглашает читателя к тому, чтобы занять определенную позицию по отношению к фантастическому в нем, «создать такой виртуальный образ себя, для которого словесная и повествовательная организация конкретного фантастического текста будет осмысленной» [34, р. xviii]. Этот образ создается за счет идентификации с героем, через соотнесение с которым читатель выясняет, какое знание о реальности релевантно для мира текста, а какое нет.

Формирование и распространение форм иммерсивной фантастики в XX в., по мысли исследовательницы, свидетельствует о развитии читательского навыка погружения в фантастические миры. Конвенционализация и популярность жанров научной фантастики и фэнтези говорит о том, что задачи восприятия, которые этот тип фантастики ставит перед читателями, стали привычными — таким образом, если вспомнить известную мысль Вальтера Беньямина, «развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия» [3, с. 150].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
2. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 122–152.
4. Венедиктова Т. К пониманию искусства «лишней детали»: модели-

- рование литературной коммуникации // Миргород. 2018. № 1 (11). С. 11–25.
5. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
 6. Зенкин С. Фантастика и реализм в XIX веке // Призраки, монстры и другие *иные* существа: Метаморфозы фантастики в славянских литературах / сост. А. де ля Фортель. М.: ОГИ, 2018. С. 185–202.
 7. Зенкин С. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // INFERNALIANA. Французская готическая проза XVIII–XIX вв. / сост. С. Зенкин. М.: Ладомир, 1999. С. 5–26.
 8. Зенкин С. Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый / сост. Н. Самутина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 50–65.
 9. Зубов А.А. Когнитивные аспекты восприятия жанров популярной литературы и их историческая изменчивость // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 10–27. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>
 10. Зубов А.А. Удовольствие от чтения научной фантастики: создание идеи и академическая легитимация популярного жанра // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 4. С. 154–163.
 11. Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. С. 186–216.
 12. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–224.
 13. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 405 с.
 14. Кольридж С.Т. Избранные труды / сост. В.М. Герман. М.: Искусство, 1987. 350 с.
 15. Кулик О.П. Понятие фантастического: от истории к современности // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2010. № 7. С. 93–99.
 16. Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. [Б. м.]: Издательские решения, 2017. С. 25–69.
 17. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
 18. Лотман Ю.М. Заметки о структуре художественного текста // Лот-

- ман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. С. 196–202.
19. Мальчукова Т.Г. О фантастическом в античной словесности // Проблемы исторической поэтики. 2016. Вып. 4. С. 27–52.
 20. Нодье Ш. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 407–412.
 21. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
 22. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1965. Т. 20. С. 602–652.
 23. Соловьев В.С. Предисловие <К книге А.К. Толстого «Упырь»> // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 608–613.
 24. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики и другие статьи. М.: Elsewhere, 2006. С. 109–161.
 25. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 144 с.
 26. Alber J. Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama. London; Lincoln: University of Nebraska Press, 2016. 310 p.
 27. Angenot M. The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction // Science Fiction Studies. 1979. Vol. 6, № 1. P. 9–19.
 28. Attebery B. Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 240 p.
 29. Delany S. About 5,750 Words // Delany S. The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction. Middletown: Wesleyan University Press, 2009. P. 1–15.
 30. Dick Ph.K. My Definition of Science Fiction // The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writing / ed. by L. Sutin. New York: Vintage Books, 1995. P. 99–100.
 31. Freedman C. Critical Theory and Science Fiction. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. xx, 206 p.
 32. Gomel E. Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature. London; New York: Routledge, 2014. 226 p.
 33. Hume K. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. London; New York: Routledge, 2014. xvi, 213 p.
 34. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy. Middletown: Wesleyan University Press, 2008. xxv, 306 p.
 35. Pavel Th. Possible Worlds in Literary Semantics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1975. № 34 (2). P. 165–176.

36. *Ryan M.-L.* Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991. viii, 291 p.
37. *Spencer K.L.* "The Red Sun Is High, the Blue Low": Towards a Stylistic Description of Science Fiction // *Science Fiction Studies*. 1983. Vol. 10, № 1. P. 35–59.
38. *Stableford B.* Historical Dictionary of Fantasy Literature. Lanham: The Scarecrow Press, 2005. lxx, 499 p.

Источники

39. *Дик Ф.К.* Гибельный тупик. Калининград: РИФ «Российский Запад», 1993. 434 с.
40. *Хайнлайн Р.* Пасынки вселенной. М.: Эксмо, 2006. 782 с.
41. *Dick Ph.K.* Do Androids Dream of Electric Sheep? London: Gollancz, 2010. 193 p.

FANTASTIC AS RECEPTION IN LITERARY HISTORY, 19TH–20TH CENTURIES

© 2024. Artem A. Zubov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Abstract: The article addresses the problem of historical changeability of the reading skills of the fantastic. The author understands the fantastic as a mode of writing that, on the one hand, “estranges” the world of text for the reader, distances it from the primary, familiar world, and on the other, enables reader’s immersion and adaptation to the fantastic world as “real”. The process of reading fantasy is heterogeneous: the reader correlates the text with the basic knowledge of reality and thus identifies the degree of fictionality of the text, and at the same time occupies the intratextual perspective and, proceeding from it, interprets the depicted events and phenomena as natural or unnatural. The “fantastic effect” produced by a fantastic text causes the semantic and ontological ambiguity of the entire text and encourages the reader to consistently decode which parts should be interpreted in the perspective of reality, and which — in the perspective of the text. The formation of this type of conventionality in its modern form is localized in the literary culture of the 19th century and is connected with the emergence of a readers’ demand for new literary representation of the unnatural. Historical transformations of the

fantastic are connected with the development of readers' skills of its interpretation and immersion in imaginary worlds of fantasy; conventionalization of genres of the fantastic in literature of the 20th century testifies to the fact that the tasks of perception that the fantastic poses to readers have become habitual.

Keywords: the fantastic, fantasy, fantastic mode of writing, the fantastic effect, the reality effect, imaginary world, reception, history of reading.

Information about the author: Artem A. Zubov, PhD in Philology, Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gori, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8566-9517>

E-mail: artem_zubov@mail.ru

For citation: Zubov, A.A. "Fantastic as Reception in Literary History, 19th–20th Centuries." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 24–50. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-24-50>

REFERENCES

1. Barthes, R. *Mifologii* [*Mythologies*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2010. 351 p. (In Russ.)
2. Barthes, R. "Effekt real'nosti" ["The Reality Effect"]. Barthes, R. *Izbrannnye raboty: Semiotika. Poetika* [*Selected Works: Semiotics. Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1989, pp. 392–400. (In Russ.)
3. Benjamin, W. "Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti" ["The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"]. Benjamin, W. *Ozareniiia* [*Illuminations*]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 122–152. (In Russ.)
4. Venediktova, T. "K ponimaniuu iskusstva 'lishnei detali': modelirovanie literaturnoi kommunikatsii" ["Understanding the Art of 'Superfluous' Detail: Modelling Literary Communication"]. *Mirgorod*, no. 1 (11), 2018, pp. 11–25. (In Russ.)
5. Zenkin, S. *Teoriia literature: problemy i rezul'taty* [*Theory of Literature: Problems and Results*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)
6. Zenkin, S. "Fantastika i realizm v XIX veke" ["Fantastic and Realism in the 19th Century"]. *Prizraki, monstry i drugie inakie sushchestva: Metamorfozy fantastiki v slavianskikh literaturakh* [*Ghosts, Monsters and Other Otherworldly Creatures: Metamorphoses of Fantasy in Slavic Literatures*], comp. A. de La Fortelle. Moscow, OGI Publ., 2018, pp. 185–202. (In Russ.)
7. Zenkin, S. "Frantsuzskaia gotika: v sumerkakh nastupaiushchei epokhi" ["French Gothic: in the Twilight of the Coming Era"]. *INFERNALIANA. Frantsuzskaia goticheskaia proza XVIII–XIX vv.* [*INFERNALIANA. French*

- Gothic Prose of the 18th–19th Centuries*], comp. S. Zenkin. Moscow, Lodomir Publ., 1999, pp. 5–26. (In Russ.)
8. Zenkin, S. “Effekt fantastiki v kino” [“The Fantastic Effect in Film”]. *Fantasticheskoe kino. Epizod pervyi* [*Fantastic Cinema: Episode One*], comp. N. Samutina. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 50–65. (In Russ.)
 9. Zubov, A.A. “Kognitivnye aspekty vospriiatiia zhanrov populiarnoi literatury i ikh istoricheskaiia izmenchivost” [“Cognitive Aspects of Reception of Popular Genres and Their Historical Variability”]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 10–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-10-27>
 10. Zubov, A.A. “Udovol’sstvie ot chteniia nauchnoi fantastiki: sozdanie idei I akademicheskaiia legitimatsiia populiarnogo zhanra” [“Finding Pleasure from Reading Science Fiction: Creation of the Idea and Academic Legitimation of the Popular Genre”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, no. 4, 2020, pp. 154–163. (In Russ.)
 11. Izer, W. “Akty vymysla, ili chto fiktivno v fiktsional’nom tekste” [“Acts of Fiction, or What is Fictitious in a Fictional Text”]. *Nemetskoe filosofskoe literaturovedenie nashikh dnei. Antologiya* [*German Philosophical Literary Studies of Our Days. Anthology*], comps. D. Uffelmann, K. Schramm. St. Petersburg, Publishing House Saint Petersburg State University Press, 2001, pp. 186–216. (In Russ.)
 12. Izer, W. “Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod” [“The Reading Process: A Phenomenological Approach”]. *Sovremennaiia literaturnaia teoriia. Antologiya* [*Contemporary Literary Theory. Anthology*], comp. I.V. Kabanova. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2004, pp. 201–224. (In Russ.)
 13. Kovtun, E.N. *Khudozhestvennyi vymysel v literature XX veka* [*Literary Fictionality in the Literature of the 20th Century*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2008. 405 p. (In Russ.)
 14. Coleridge S.T. *Izbrannye trudy* [*Selected Works*], comp. V.M. German. Moscow, Iskustvo Publ., 1987. 350 p. (In Russ.)
 15. Kulik, O.P. “Poniatie fantasticheskogo: ot istorii k sovremennosti” [“The Concept of the Fantastic: from Past to Present”]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya A: Gumanitarnye nauki*, no. 7, 2010, pp. 93–99. (In Russ.)
 16. Lavlinskii, S.P., and V.Ia. Malkina, and A.M. Pavlov. “Fantasticheskoe kak teoretiko-literaturnaia i esteticeskaiia kategoriia” [“Fantastic as a Literary-Theoretical and Aesthetic Category”]. Malkina, V.Ia., and S.P. Lavlinskii, editors. *Grotesknoe i fantasticheskoe v kul’ture: vizual’nye aspekty* [*Grotesque and Fantastic in Culture: Visual Aspects*]. [S. l.], Izdatel’skie resheniia Publ., 2017, pp. 25–69. (In Russ.)

17. Lachmann, R. *Diskursy fantasticheskogo* [*Discourses of the Fantastic*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)
18. Lotman, Iu.M. "Zametki o strukture khudozhestvennogo teksta" ["The Structure of the Artistic Text"]. Lotman, Iu.M. *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* [*History of Typology of Russian Culture*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2002, pp. 196–202. (In Russ.)
19. Mal'chukova, T.G. "O fantasticheskom v antichnoi slovesnosti" ["On the Fantastic in Classical Antiquity"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, issue 4, 2016, pp. 27–52. (In Russ.)
20. Nodier, Ch. "O fantasticheskom v literature" ["The Fantastic in Literature"]. Dmitrieva A.S., editor. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [*Literary Manifestos of Western European Romantics*]. Moscow, Moscow University Press, 1980, pp. 407–412. (In Russ.)
21. Sartre, J.-P. *Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaiia psikhologiia vospriiatii* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 319 p. (In Russ.)
22. Scott, W. "O sverkh'estestvennom v literature i, v chastnosti, o sochineniiakh Ernsta Teodora Vil'gel'ma Gofmana" ["On the Supernatural in Fiction with Particular Attention to the Work of E.T.A. Hoffmann"]. Scott, W. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [*Collected Works: in 20 vols.*], vol. 20. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Fiction Publ., 1965, pp. 602–652. (In Russ.)
23. Solov'ev, V.S. "Predislovie <K knige A.K. Tolstogo 'Upyr'>" ["Preface to A.K. Tolstoy's 'The Vampire'"]. Solov'ev, V.S. *Filosofiia iskusstva i literaturnaia kritika* [*Philosophy of Art and Literary Criticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 608–613. (In Russ.)
24. Tolkien, J.R.R. "O volshebnykh skazkakh" ["On Fairy Stories"]. Tolkien, J.R.R. *Chudovishcha i kritiki i drugie stat'i* [*Monsters and Critics and Other Works*]. Moscow, Elsewhere Publ., 2006, pp. 109–161. (In Russ.)
25. Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [*Introduction into Fantastic Literature*]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi Publ., 1997. 144 p. (In Russ.)
26. Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. London, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016. 310 p. (In English)
27. Angenot, Marc. "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction." *Science Fiction Studies*, vol. 6, no. 1, 1979, pp. 9–19. (In English)
28. Attebery, Brian. *Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2014. 240 p. (In English)
29. Delany, Samuel. "About 5,750 Words." Delany, Samuel. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2009, pp. 1–15. (In English)

30. Dick, Philip K. "My Definition of Science Fiction." Sutin, Lawrence, editor. *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writing*. New York, Vintage Books, 1995, pp. 99–100. (In English)
31. Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2000. xx, 206 p. (In English)
32. Gomel, Elana. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. London, New York, Routledge, 2014. 226 p. (In English)
33. Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. London, New York, Routledge, 2014. xvi, 213 p. (In English)
34. Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Wesleyan University Press, 2008. xxv, 306 p. (In English)
35. Pavel, Thomas. "Possible Worlds in Literary Semantics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 34 (2), 1975, pp. 165–176. (In English)
36. Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 1991. viii, 291 p. (In English)
37. Spencer, Katherine L. "'The Red Sun Is High, the Blue Low': Towards a Stylistic Description of Science Fiction." *Science Fiction Studies*, vol. 10, no. 1, 1983, pp. 35–59. (In English)
38. Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, The Scarecrow Press, 2005. lxx, 499 p. (In English)