

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

<https://elibrary.ru/XOXWIB>

УДК 821.161.1.0



Научная статья / Research Article

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

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ В ФАНТАСТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920-Х ГГ.

© 2024 г. Д.Д. Николаев

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Аннотация: В статье рассматривается фантастическая составляющая в изображении прошлого, настоящего и будущего в литературе русского зарубежья 1920-х гг. Время, в котором ведется фантастическое повествование, отражает временные связи внутри художественного текста, а не вне его, и является художественным отражением реального настоящего. В фантастических моделях выделяются те, где фантастическое не преобладает над историческим, и те, где представлена альтернативная история, которая сближается с *fantasy* в исходной посылке всемогущества авторской фантазии. Показано, что действие большинства фантастических произведений, созданных писателями русского зарубежья в 1920-е гг., разворачивается в России — полностью или частично. Это может быть Россия прошлого («Пугачев-победитель» М.К. Первухина), Россия будущего («За чертополохом» П.Н. Краснова, «Диктатор мира» А.М. Ренникова) или Россия настоящего («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого). Но в любом случае в таких произведениях мы, как правило, имеем дело не со «столкновением эпох», а с проекцией современного общественно-политического, идеологического и духовно-нравственного конфликта, и приведшего к появлению литературы русского зарубежья как таковой.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, П.Н. Краснов, И.С. Лукаш, М.А. Булгаков, А.М. Ренников, М.К. Первухин, модели фантастического,

фантастическое время, комическое, сатира, альтернативная история, достоверность, общественно-нравственный конфликт.

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>

E-mail: DDNikolaev@mail.ru

Для цитирования: Николаев Д.Д. Прошлое, настоящее и будущее в фантастике русского зарубежья 1920-х гг. // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 203–233. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

В работах, опубликованных в данном издании, фантастика понимается очень широко, что, безусловно, не вызывает возражений. Но в настоящей статье мы будем исходить из представления о сути фантастического, которое изложено в теоретическом разделе монографии «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза» [2, с. 226–238].

И речь в статье пойдет не о прошлом, настоящем и будущем вообще — как они отражаются в фантастических произведениях, — а именно о фантастической составляющей в изображении прошлого, настоящего и будущего. Подчеркнем также сразу, что время, в котором ведется повествование, не имеет прямой связи с тем, изображается прошлое, настоящее или будущее, поскольку оно отражает в первую очередь временные связи внутри художественного текста, а не вне его.

«Реальное» прошлое, настоящее и будущее отличаются от художественного прошлого, настоящего и будущего прежде всего тем, что их одновременное существование невозможно. Они неизбежно последовательны — и одно сразу же исключает другое. Мы не можем в реальности находиться одновременно в прошлом, настоящем и будущем — в то время как специфика построения автором художественного текста предполагает как раз обратное. Он одновременно оперирует прошлым, настоящим и будущим, свободно меняя происходящее в каждый момент действия создаваемого произведения по своему усмотрению.

В то же время между реальным и художественным есть и важнейшее сходство: наш взгляд на происходящее всегда есть точка зрения

настоящего, вне зависимости от того, проецируется она через художественный вымысел или без него. Какой бы невероятной ни являлась создаваемая картина мира, в какое бы далекое будущее или прошлое ни проникал взгляд писателя, какие бы неведомые миры он ни описывал — все это проекция не прошлого, не будущего и не инопланетного, а конкретного земного настоящего, четко датируемого временем создания произведения.

И прошлое, и настоящее, и будущее в фантастических произведениях, как и в любых других, являются художественным отражением реального настоящего. Но отражается оно в фантастике о будущем, о прошлом и о настоящем в 1920-е гг. — и не только в этот период — неодинаково.

1.

В отличие от будущего, которого мы не знаем, а потому и можем допустить в будущем, особенно в отдаленном, самые невероятные с современной точки зрения события и явления, прошлое нам хорошо известно. Во всяком случае, мы имеем некое устоявшееся представление о том, каким прошлое было.

Очевидная граница фантастического в прошлом чаще всего начинается там, где историческое прошлое заканчивается и начинаются времена легендарные, уже допускающие множественность трактовок, среди которых находится место и фантастическому. Здесь в качестве примера можно назвать многочисленные произведения об Атлантиде, палеонтологические романы и т. д.

При обращении к прошлому, знакомому по учебникам истории, другим фактическим источникам, в конце концов — по собственному опыту, который подчас простирается довольно глубоко по времени, фантастика вступает в противоречие с этими самими учебниками, источниками и опытом.

Разумеется, есть важнейшая для фантастики модель с путешествием в прошлое с помощью машины времени или иным путем, но в таких произведениях фантастика часто используется как вспомогательный прием, пусть и ключевой с точки зрения развития сюжетного действия. Само путешествие — это, конечно, фантастика, но затем в качестве одного из вариантов мы имеем дело с «позицией наблюдателя»: оказавшийся в другой эпохе человек фиксирует и передает нам свои впечатления от увиденного в прошлом.

С точки зрения создания текста эти впечатления основываются на имеющихся у автора представлениях об описываемой эпохе, почерпнутых из учебников и трудов по истории или исторических источ-

ников — документов, мемуаров и пр. Даже если писатель дает волю фантазии при изображении прошлого — позволяет, к примеру, до-историческим людям приручить мамонтов, историческое все равно, как правило, превалирует над фантастическим. «Базой» становится имеющееся на данный момент представление о прошлом, в которое уже фантастом вносятся какие-то коррективы.

Другой вариант строится на активном вмешательстве путешественника во времени в события прошлого. Обычно он встраивается в «историческое», используя навыки и знания, перенесенные в прошлое из современного мира. Эта модель, к примеру, реализована в 1889 г. М. Твенем в знаменитом романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». В основе таких произведений лежит конфликт исторического и современного или прошлого и будущего, но каждое из них само по себе также не несет или почти не несет в себе фантастического. Да и конфликт может рассматриваться как фантастический лишь с точки зрения приема, но не по существу, поскольку невероятным является масштаб «временного разрыва», а не собственно столкновение разных эпох, вполне возможное и в реальности как в конкретный момент времени за счет разноуровневого развития стран и народов, так и из-за происходящих на протяжении человеческой жизни внешних по отношению к личности, да и внутренних перемен.

Типологически близка к модели путешествия в прошлое и другая, использующая фантастическую мотивировку реальных исторических событий. Здесь уже фантастика выходит на первый план, но реального переосмысления истории с точки зрения событийной не происходит. Меняется мотивировка исторических событий, их цели и причины, иногда появляются дополнительные действующие силы — условные инопланетяне, строящие египетские пирамиды, но фантастическое объяснение того, как и почему что-то создавалось, в остальном не разрушает хорошо знакомое по учебникам историческое прошлое.

Изображение прошлого в общем-то и здесь остается в рамках конвенционально исторического: пирамида не превращается в параллелепипед, строится по-прежнему в Египте, а не переносится на Землю с Марса, — да, ее могут возводить силой мысли, с помощью волшебного зелья, а затем использовать для космической навигации, но все это не трансформирует глобально прошлое с точки зрения современности и современность с точки зрения прошлого.

Таким образом, мы можем сказать, что в произведениях о прошлом, построенных по перечисленным выше моделям, фантасти-

ческое не преобладает над историческим, фантастика позволяет прошлому сохранить привычную для читательской аудитории историческую устойчивость.

Иной тип произведений — то, что сейчас называется альтернативной историей. Интересно, что в ставшем уже привычным термине акцентируется не фантастическое, а историческое, хотя к историческим такие произведения никакого отношения не имеют, поскольку не соблюдается базовое требование «исторической достоверности»¹. Они абсолютно противоположны историческим по своим художественным установкам, хотя технически также строятся на использовании исторических реалий и исторических источников в качестве исходного материала. Но «альтернативная история» — это фантастика [3], в которой историческое принципиально используется как неисторическое, фантастика, которая отвергает исторический подход и сближается с *fantasy* в исходной посылке всемогущества авторской фантазии, конструирующей по своему усмотрению мира и характеры. В данном смысле представленное в альтернативной истории прошлое по сути является «сказочным», но сказочность замаскирована за счет псевдодокументальности: использования реальных имен, ситуаций, деталей и пр.

В этой модели фантастическое не просто преобладает над историческим, а подменяет собой историческое, под него мимикрируя, то есть фактически показанное прошлое является не прошлым из нашей устойчивой парадигмы прошлого / настоящего / будущего, а прошлым в каком-то параллельном мире с параллельной парадигмой. Теоретически все произведения об «альтернативной истории» следует отнести к фантастике о «параллельных мирах», но практически авторская установка предполагает иное их восприятие читательской аудиторией.

«Параллельность» эта умышленно скрывается, чтобы в читательском сознании прошлое историческое и неисторическое смешивались до состояния неразличения. Однако именно в «альтернативной истории» мы имеем дело с конфликтом фантастического и исторического, пусть и вынесенным за рамки собственно художественного текста. Конфликт строится на предполагаемом знании читателем «неальтернативной истории», с которой он соотносит происходящее в книге. Без этого обязательно присовокупляемого при прочтении к тексту знания альтернативная история перестает быть таковой и фантастика в произведении вообще перестает восприниматься как

¹ См. главу «Что такое историческая проза?» в кн.: [2, с. 475–490].

фантастика. Для несведущего читателя, не способного заметить масштаб отклонения, фантастическое прошлое в «альтернативной истории» уравнивается с нефантастическим прошлым в обычном историческом романе, а для читателя, вообще не знакомого с реальными историческими фактами, обретает характер внеисторического «сказочного» прошлого: «За тридевять земель, в тридесятom царстве жил да был...»

Произведений, в которых мы переносимся в прошлое, в фантастике русского зарубежья 1920-х гг. немного, но все же есть примеры использования и первой, и второй моделей. В прошлое из настоящего отправляется герой пьесы А.М. Ренникова «Тамо далеко» («Чертова карусель»). Фантастическое у Ренникова получает затем нефантастическое обоснование — все происходит, как часто бывает при таком построении сюжета, особенно в произведениях, предназначенных для сцены, во сне, а заодно появляется и мотив нечистой силы [2, с. 467–474].

Пьеса «Тамо далеко» была поставлена Русским литературно-художественным обществом 2 июля 1922 г. в Белграде, где и происходило ее действие в настоящем. Но из Сербии автор переносил главного героя в дореволюционный Петербург. Когда в дальнейшем Ренников переехал во Францию и существенно переработал текст, в прошлое герой уже отправлялся из Парижа. В новой редакции фантастический элемент играл более весомую роль, что было в значительной степени обусловлено большей временной дистанцией с дореволюционным прошлым и осознанием невозможности к нему возвращения не только буквально (хронологическим перемещением), но и исторически — в результате скорого падения власти большевиков, на которое в 1922 г. еще сохранялась надежда. Эта перемена отразилась и в смене названия, отражающего и сюжетное возвращение в прошлое: вместо «Тамо далеко» Ренников озаглавил пьесу «Чертова карусель».

О том, как воплощался фантастический элемент сюжета «Тамо далеко» в белградской постановке, мы можем судить по отчету в белградской газете «Новое Время»:

Прыгунцов, уже изрядно выпивший, пьет еще, прямо из бутылки, и, не раздеваясь, закрывается одеялом и засыпает.

Прыгунцову снится сон.

Во время сна из соседней кафаны (ресторана) раздаются от поры до времени звуки «Тамо далеко», которые Прыгунцов слышит сквозь сон и которые врываются диссонансом в картины его прежней жизни. Так, в конце второго действия в кафане играют попури из «Фауста» и Пры-

гунцову тотчас же мерещится черт в красном одеянии, с которым он и заключает сделку.

Прыгунцову снится, что он в «отдельном кабинете», где поют цыгане. Все его знакомые — генерал, барон, князь, его жена, наконец... он сам — сидят за богато сервированным столом, на котором шампанское и фрукты. Фраки мужчин, декольте дам... Он пытается кричать им, хочет предупредить о грозящем несчастье. Бесполезно. Его не слышат. Наконец, ему удается оттянуть от стола своего двойника. Он убеждает его, умоляет послушать его советов. Тщетно. Тот, другой, принимает все за галлюцинацию и убегает от него. Все уезжают домой, и Прыгунцов остается один. В отчаянии он призывает черта и продает ему свою душу за то, чтобы вернуть, если не «юность», то по крайней мере жизнь, какой она была 10 лет тому назад, в 1912 году.

В третьем действии мы на квартире Прыгунцова в Петербурге на Миллионной. Происходит много забавных *qui pro quo* между хозяином и прислугой, между хозяином и гостями и женой. Прыгунцов и у себя в квартире никак не может отрешиться от знания того, что произошло за эти 10 лет и от своих беженских привычек. После нескольких его чудачеств лакей решает, что он накануне чересчур перепил:

— Ишь нарезался! <...>

Гости прямо утверждают, что он рехнулся, а жена посылает за психиатром.

Прыгунцов заказывает по телефону 20 дюжин крахмальных рубашек, 30 пар башмаков, 10 пар высоких сапог для эвакуации и т. п., заказывает для десятилетней Ниночки (которую он по ошибке считает взрослой барышней) корзину хризантем, приказывает продавать за пустяк свое имя и делает еще массу «глупостей». Жена говорит, что она поедет в Ниццу.

— А визы? — поражается Прыгунцов.

Жена полуконфузливо, полукапризно жалуется, что ей надо отдохнуть от петербургской жизни, так как скоро будет бэби.

— Да, да, будет Вася, — объявляет Прыгунцов.

В последнем действии большой вечер на дому у Прыгунцовых по случаю юбилея хозяина.

Юбиляр продолжает чудить. Перемешивая русские слова с сербскими, он приводит в изумление всех окружающих.

Вечер кончается скандалом. Юбиляр перепугал маленькую Ниночку и, видя, что его никто не понимает, обращается к гостям с громовой обличительной речью.

— Я сумасшедший? — кричит он. — Не я сумасшедший, а вы несчастные, ослепленные...

Он просыпается, разбуженный толчками жены и криками торговли молоком:

— Млеко! Млеко!

Прежняя соба (комната) «у хозяйки». Блестящее прошлое исчезло, вступило в свои права неприглядное настоящее.

Пьеса окончена².

Как мы видим, конфликт в прошлом строится на проникновении в него героя, знающего последующие события. Он пытается предупредить о грядущей катастрофе, но его никто не слушает. Тогда он пытается в максимальной степени использовать возможности этого знания: покупает рубашки, хочет превратить недвижимость в деньги, заказывает сапоги для эвакуации и т. п. Поведение, которое с точки зрения читателей и зрителей в 1922 г. выглядит разумным и оправданным, — и сами они, оказавшись в прошлом, вели бы себя примерно так — теми, кто существует в прошлом, воспринимается как проявление сумасшествия — и это тоже абсолютно нормально. Столкновение в прошлом одновременно двух нормальностей, нормальности 1912 г. и нормальности 1922 г., порождает комический эффект и отражает трагическую невозможность повернуть время вспять.

Обозначенная в «Тамо далеко» временная дистанция (десять лет) в трагикомедии «Чертова карусель» меняется: настоящее — это уже достаточно вариативный с точки зрения года Париж, прошлое — Петербург в год перед началом Первой мировой войны. Прошлое с настоящим непосредственно сталкивается на сцене. У героев теперь и другие фамилии. Бывший директор департамента Иван Николаевич Волгин справляет в Париже именины. В гости к нему приходят другие эмигранты, когда-то бывавшие на именинах и в довоенном Петербурге: князь Чернецкий, член Государственной Думы Бубенцов и т. д. Герои вспоминают прошлое, Волгин видит во сне свой дом в России и хочет вернуться назад, изменить прошлое, предостеречь. На помощь ему с готовностью тут же приходит черт — «самобытный, всероссийский, исторический», «ближайший друг народа-богоносца», «комиссар времени», возвращающий и опекающий тех, «кто покидает настоящее и ищет счастье в прошлом» [8, с. 163].

Черт требует в качестве платы счастье героя. Волгин соглашается — и оказывается в России прошлого, зная, что произойдет в будущем. По условиям договора с чертом Волгин не может рассказывать о будущем, но, если б и мог, все равно никто бы не поверил. Возвраща-

² Тамо далеко // Новое Время. 1922. № 357. 6 июля. С. 3.

ясь в прошлое, Волгин не просто лишает себя счастливого прошлого (а ведь он до войны был почти счастлив), он отказывается от счастья и в настоящем, погнавшись за мнимым, иллюзорным, призрачным.

Отправляя героя и читателей в прошлое, Ренников показывает истоки настоящего: трагикомическая картина жизни эмиграции превращается в сатиру. Сон Волгина — вовсе не «райский сон», видит он не обитель блаженства. Его раздражают и патетические речи Бубенцова о «мощных потоках освободительного движения», «стихийном напоре», который вскоре «сметет все преграды и даст народу возможность по-своему ковать счастье для светлого будущего» [8, с. 181], и восторженность жены, которая заявляет, что готова отдать полжизни, чтобы жить в героическую эпоху французской революции. Зато Волгин радуется при виде золотого портсигара и при виде живого еще городского, убитого во время революции. В эпилоге герой просыпается, но объяснение всего происходящего сном ничего не меняет в самом фантастическом столкновении — при «реальном» перемещении в прошлое эффект был бы таким же.

Модель, которую потом стало принято называть «альтернативной историей», представлена в литературе русского зарубежья романом М.К. Первухина «Пугачев-победитель», выпущенным в Берлине книгоиздательством «Медный Всадник» в мае 1924 г. Сам автор использует жанровое обозначение «историко-фантастический роман», но зафиксированная уже в названии «альтернативность» сразу показывает читателю, что он покупает скорее фантастический, чем исторический роман. У Первухина войскам Пугачева удастся занять Москву, и его провозглашают «анпиратором» (так чаще всего именует Пугачева автор).

Единственным представителем настоящего, вмешивающимся в исторические события, в романе Первухина является повествователь. Композиционно произведение делится на две части: историческую, построенную по схеме исторического романа, где авторский вымысел не вступает в противоречие с фактами, и фантастическую, в которой исторический фон целиком подчинен фантастическому развитию сюжета. Акценты, помогающие принять фантастическую трансформацию, расставляются уже в первой, «исторической» части. И они связаны с проекцией на прошлое послереволюционного настоящего.

Читатель должен соотносить эпоху пугачевского бунта с современностью, с победившей революцией настоящего, не случайно в разговоре двух вымышленных персонажей — Левшина и Лихачева — подчеркивается, что в России идет гражданская война. А программа

пугачевских преобразований напоминает о памятных еще всем революционных лозунгах 1917 г.: «Господ побоку, земля крестьянству, всякая слобода, крестись хошь двумя, хошь тремя перстами, хошь всюю пятернею, торгуй каждый, кто чем хочет. Суды всякие побоку, начальства тебе никакого, выборные...» [6, с. 327].

Иллюзию достоверности всей книге придает и то, что она начинается с «исторической» части, и то, что писатель стремится сделать переход от истории к фантастике незаметным для читателя, не слишком хорошо разбирающегося в истории. Фантастическое подается читателю не как фантастическое, а как историческое. Чтобы придать фантастическому видимость достоверного Первухин даже использует ссылки на мнимые исторические источники: письма Михельсона к Румянцеву, книги пермских летописцев, записки ординарца Суворова и его родственника С. Петрушевского «Черты из жизни генералиссимуса А. Суворова», ставшего свидетелем чудесного возвращения императрицы и наследника престола, «Воспоминания» бергмейстера Иоганна Ульриха, находившегося среди заключенных, отправленных пугачевцами в Москву с «золотым караваном», и т. д. Указываются даже год и место издания: «Черты из жизни генералиссимуса А. Суворова» отпечатаны якобы в Москве, в университетской типографии в 1802 г., а «Воспоминания» Ульриха — в Риге в 1789 г.

Собственно фантастическая часть произведения начинается с сообщения о гибели находившихся на борту потерпевшей крушение яхты «Славянка» Императрицы Екатерины II, Наследника Цесаревича Павла Петровича с супругой, Загорянского, Панина, Нарышкина, Воронцовой-Дашковой и других приближенных Государыни.

Далее события разворачиваются по сценарию, хорошо знакомому по революции 1917 г. Вернувшийся в Петербург из Парижа молодой граф Гендриков призывает собрать Правительствующий Сенат; «господа сенаторы» формируют Временное Правительство во главе со старейшим сенатором светлейшим князем Михаилом Алексеевичем Меншиковым. А двадцатипятитысячный гарнизон, который мог в пух и прах разнести мятежников, сдает Москву без боя.

Первухин показывает, как, лишившись Государя, разрушается, умирает государство. Временному Правительству никто не повинуется, указы Сената не исполняются, создаются партии, каждая из которых хочет провести своего кандидата на престол, в армии разброд и шатание... Сенат бесконечно совещается, вместо того чтобы сразу принимать необходимые решения, а подосланные самозванцем смутяны призывают солдат и офицеров переходить на сторону мнимого императора.

Мужики, получив волю, отказываются платить подати, из-за земли повсюду идет смертный бой, работать никто не хочет, а и хотел бы, так нет возможности. Цены растут, народ голодает, «крестьяне хоронят свое добро в земле», пугачевцы рассылают «реквизиционные отряды» [6, с. 270]. В столице дров нету: «Каждое утро на улицах подбирают десятка два, три зарезанных, да полсотни, ежели не сотню — опившихся и замерзших» [6, с. 315].

Ослабленную междоусобицей Россию пытаются уничтожить соседние государства — и старые враги, и те, что считались союзниками. Уже в первой, «исторической» части Первухин делает акцент на роли других стран в организации и распространении бунта. Канцлер Алексей Петрович Загорянский говорит о «почти недоказуемой, но не подлежащей сомнению связи этого движения с вечно плетущимися за границу интригами против России...» [6, с. 39]. Подтверждая это, Первухин показывает совещание советников Пугачева — француза шевалье де Мэрикур, шведа капитана Анкастрома, итальянца-иезуита падре Бардзини, английского украинца мистера Бота (он же Павел Полуботок).

И события в романе, и суждения героев прямо соотносятся с настоящим. «Друзей у нас не было, нету и не будет. Да и вообще — разве могут быть “друзья” у государства. <...> Государство государству — тигр лютый, — утверждает Загорянский. — Каждый народ должен надеяться на себя, и только на одного себя. В черный час никто ему из соседей помогать не станет, никто его не вздумает спасти, а, напротив, как только увидят, что он ослабеет, — накинутся на него, аки шакалы и гиены» [6, с. 43, 45].

Пугачев и его сторонники становятся правителями России. Но если в части, касающейся прихода Пугачева к власти, 1917 г. и его последствия проецируются в романе Первухиным в прошлое, то история падения Пугачева и восстановления династического правления — это уже попытка предсказать будущее России. «Тот самый простой народ, который дал возможность Пугачеву добраться до престола, — уже открыто злобствует против него и всей его шайки» [6, с. 270–271]. Люди начинают говорить, что бунт, голод, разруха, «черная смерть» — это кара Божия, что «будет народ несказанно страдать, покуда не вернется царица законная» [6, с. 421].

Люди уповают на чудо, и чудо происходит. Суворову и воинам российским является «законная Государыня, Императрица Екатерина, дивно спасшаяся от гибели Божиим произволением» [6, с. 456]. Выясняется, что Екатерина II и наследник престола уцелели во время кораблекрушения, но вынуждены были скрываться, опасаясь попасть в руки врагов России.

«Трудно было, но Бог помог...» [6, с. 453] — заключает императрица. В финале Первухин восстанавливает «историческую справедливость». Пугачев, как и в реальной истории, оказывается проигравшим, а Екатерина II — победительницей. Обращение к прошлому используется для предсказания будущего. Первухин отталкивается от опыта современности при объяснении происходивших в художественном и историческом прошлом процессов, но при этом в качестве фактора, определяющего кардинальные исторические перемены, выступает «Deus ex machina». И исчезновение Екатерины II, и ее возвращение не получают рационального объяснения.

2.

С изображением будущего в фантастике тоже не все просто. С одной стороны, перенос действия в будущее должен автоматически превращать картины мира в фантастические, поскольку ни автор, ни читатели не знают, что произойдет в будущем и наступит ли оно вообще. С другой — временная дистанция между настоящим и будущим может быть столь мала, что грань между реальным и нереальным фактически стирается, особенно с учетом достаточно продолжительного пути произведения к читателю.

Если мы не фокусируемся на времени создания и первой публикации текста, то будущее с точки зрения авторской художественной установки для нас часто уже является прошлым с позиций реального времени. Таким образом, связи с будущим только за счет писательской датировки действия недостаточно для устойчивости фантастического в произведении, хотя вполне достаточно для определения произведения как фантастического в моменты создания, публикации и чтения, предшествующие в реальном времени этой датировке. Конечно, и сам факт заведомо невозможного «провидения будущего» не исчезает, поэтому текст остается фантастическим с исследовательской точки зрения, даже утрачивая фантастичность в глазах читателей.

Для того чтобы фантастичность оставалось устойчивой, в произведении должно быть еще что-то, выходящее за рамки возможного, кроме просто факта «знания» будущего. Прогнозирование, предвидение — не обязательно фантастика. Если мы скажем «Завтра взойдет солнце», «Послезавтра взойдет солнце», «Через год взойдет солнце», в этих утверждениях не будет фантастического. Это, напротив, констатация максимально реальной из всех вероятностей. А вот если мы скажем «Послезавтра солнце не взойдет» и покажем происходящее в художественном произведении, это уже будет фантастика.

С явлениями природы и даже с алгоритмами человеческого поведения все достаточно просто, когда мы намерены определить, является ли фантастическим изображение будущего. А вот с явлениями социальными ситуация иная. Здесь очень многое зависит от точки зрения. По поводу восхода солнца существует единодушие, а вот как быть, к примеру, с перспективами существования советского государства, если мы говорим о литературе 1920-х гг.

Сейчас повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» воспринимается как произведение о булгаковском настоящем. Читатели в большинстве своем просто не обращают внимания на то, что написана она осенью 1924 г., а впервые опубликована в 1925 г. в шестом литературно-художественном сборнике издательства «Недра», а затем в сборнике Булгакова «Дьяволиада». Между тем, и для самого писателя, и для современной ему аудитории принципиальным было именно то, что события развиваются в будущем. Булгаков делал акцент на этом, используя датировку в первом же предложении: «16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета и директор зооинститута в Москве Персиков вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена» [4, с. 45].

В описаниях Москва будущего, пусть и не слишком отдаленного, также существенно отличается — и эти изменения должны показать читателям, как будет развиваться город.

Булгаков показывает «гигантскую кипящую Москву» [4, с. 56], в которой живет 4 миллиона человек [4, с. 109]. Он рассказывает о том, как решатся существующие в 1924 г. проблемы, причем решатся совсем скоро. Например, «прикончить тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919–1925», удалось, выстроив в 1926 г. в центре Москвы 15 пятнадцатизэтажных домов, а на окраинах — 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир [4, с. 48]. Практически целиком описанию Москвы будущего посвящена глава шестая, которая называется «Москва в июне 1928 года»³.

Читая повесть Булгакова, мы сейчас не осознаем фантастичности описаний, концентрируясь на фантастическом изобретении профессора Персикова, поскольку будущее в «Роковых яйцах» почти не отличается от настоящего. А лучи жизни могли появиться не только в будущем, но и в прошлом, и в настоящем — они никак не «привязаны» к будущему и, напротив, скорее встраиваются в ряд фантастических произведений писателей разных стран о всевозможных «лучах», действие которых происходит преимущественно в настоящем. Су-

³ См. подробнее об этом и о других описаниях Москвы будущего в статье [1].

ществоющее в единичном экземпляре изобретение может появиться в любое время, а из фантастических постоянных элементов будущего у Булгакова упоминаются лишь «говорящая газета» и «электрический пистолет».

Парадокс в том, что чем точнее и прозорливее оказывается писатель в своих прогнозах, изображая будущее, тем меньше затем художественный эффект — фантастическое превращается в нефантастическое, перенесенные в будущее бытовые детали и подробности настоящего сливаются с выдуманными деталями и подробностями будущего в единую для читателя картину прошлого и воспринимаются как отражение реальности, а не художественный вымысел.

Даже если в тексте остаются датировки, в которых автором четко фиксируется прошлое, настоящее и будущее, как, например, в описании Рокка, спустя некоторое время будущее уже не вычленяется читателем: «Он был странно старомоден. В 1919 году этот человек был бы совершенно уместен на улицах столицы, он был бы терпим в 1924 году, в начале его, но в 1928 году он был странен. В то время как наиболее даже отставшая часть пролетариата — пекаря — ходили в пиджаках, когда в Москве редкостью был френч — старомодный костюм, оставленный окончательно в конце 1924 года, на вошедшем была кожаная двубортная куртка, зеленые штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет “маузер” в желтой битой кобуре» [4, с. 81].

Не обращает внимания читатель и еще на один важный, более того — важнейший — элемент повести: Булгаков изображает в «Рокковых яйцах» будущее, в котором через несколько лет советское государство продолжает существовать и почти что процветает.

Сам по себе факт существования советского государства в 1928 г. — это фантастика или нет? С точки зрения доминирующей в СССР модели — нет, существование и процветание СССР так же закономерно и естественно, как и восход солнца. Усомниться в этом может только контрреволюционер либо человек, не верящий в способность советской власти себя защитить. А поскольку понятно, что такую способность на предрекающем ей падение авторе власть сразу же постарается продемонстрировать — фантастикой, скорее, стоило бы считать публикацию в СССР подобного текста.

Но по другую сторону границы, с точки зрения значительной части эмиграции, все иначе. Близкое падение советской власти кажется естественным и закономерным, а длительное ее существование вообще практически невозможным. Поэтому роман, в котором изображено светлое будущее Страны Советов, с точки зрения этого факта и

безотносительно ко всему остальному — в эмиграции будет сочтен фантастическим, а в СССР нет. То же самое касается и обратной ситуации. Для эмигрантов констатация существования России будущего без большевиков — всего лишь разумное прогнозирование, где сам по себе факт отсутствия советской власти не несет в себе ничего фантастического, в отличие от предполагаемого процесса ее ликвидации.

Разумеется, чаще всего в фантастических произведениях мы видим комплексное изображение будущего, включающее и социальный строй, и отношения между людьми и между странами, при наличии таковых, и технические достижения. Поэтому главной задачей для писателей русского зарубежья, когда они в 1920-е гг. показывают будущее, является не только утверждение существования России без большевиков, но и создание представления о том, какой должна быть возрожденная Россия.

Временная дистанция между будущим и авторским настоящим может быть разная. В написанном в Германии в июле-ноябре 1921 г. романе П.Н. Краснова «За чертополохом» (издан в Берлине в 1922 г.) сначала подробно рассказывается о страшном неурожее 192* года, т. е. первый временной шаг в будущее невелик. Но основные события разворачиваются через сорок лет после «страшного зловещего 19** года, когда перебиты были остатки Русского племени» [5, с. 7].

Композиционно произведение П.Н. Краснова строится как роман-путешествие. Герои — потомки русских эмигрантов и их друзья — отправляются на поиски России. Когда они проникают за заросшую «чертополохом» обширную приграничную полосу, оказывается, что Россия не только не погибла, но совсем наоборот — воспряла и расцвела. Затем в будущем используется прием «рассказа о прошлом», которое по отношению ко времени создания также является будущим. Писатель нам показывает жизнь в России спустя 40 лет, а герои и повествователь рассказывают о том, что на протяжении этих 40 лет происходило.

В изданном в 1925 г. романе А.М. Ренникова «Диктатор мира», который даже имеет подзаголовок «роман будущего», год действия указан точно на второй странице — 1950-й. Но автор сообщает это таким образом, чтобы читатель соотнес время действия и с временем написания / предполагаемого прочтения, и со временем критического исторического момента, который важен для проблематики произведения: «Жена Штейна — русская. В 1920 году, тридцать лет тому назад, когда ей было всего два года, ее мать, вдова офицера, бежала из Петербурга в Берлин и здесь вышла впоследствии замуж за немца-профессора» [7, с. 6].

В самом начале романа Ренникова мы узнаем и то, что мир будущего с политической точки зрения является «перевертышем» настоящего, если не точным, то приблизительным. В Германии 1950 г. — социализм, а в России «после длительной военной диктатуры восстановилась монархия, условия жизни стали легче, чем во всей остальной Европе» [7 с. 6]. Однако Россия уже находится на грани новой смуты: «Если законопроект о новом изменении конституции пройдет, Император безусловно отречется от престола» [7, с. 25–26].

От предчувствия новой смуты — в будущем по отношению к изображаемому в романе будущему — писатель и его герои переходят к смуте прошлого, далекой по времени от года, когда происходит действие, но приближенной к времени написания и первой публикации романа.

О революциях 1917 г. вспоминает мать главной героини, Софья Ивановна, которая была в предреволюционные годы «еще барышней». Имя Софья выбрано, естественно, не случайно, и показывает, что автор во многом согласен с мудрыми суждениями героини. Это касается ее взглядов и на современные проблемы, и на прошлое, часть которого с точки зрения времени написания романа вообще можно рассматривать как настоящее:

Потом видела здесь, в Берлине, многих из этих почтенных деятелей. Не социалистов, конечно, — я с ними, как и с чумными, никогда дела не имела... А своих — монархистов, националистов. «Ну, что, миленькие, — спрашиваю, — устроили прогрессивный блок? Прогрессируете в Берлине-то?» А они — вместо того, чтобы плакать, — улыбаются. На черта сваливают: «Черт попутал, Софья Ивановна». Скажу вам правду, я на наших правых всегда больше злилась, чем на левых. Те что? Тем все равно — Царь не Царь, Россия не Россия... Лишь бы разбитое корыто после революции разделить по программе поровну [7, с. 26].

Разговор о прошлом и его связи с будущим поддерживает и приехавший из России профессор Корельский: «Просвещенный абсолютизм для нас, русских, конечно, самая лучшая форма, это показала история. Но я все же думаю, что эти мысли справедливы не только по отношению к России, а вообще ко всему человечеству» [7, с. 28].

Изображение государственного устройства процветающей России помогает подчеркнуть ошибки прошлого и дать современному читателю программу построения будущего. Как и в ситуации с изображением торжества коммунизма и вытекающих из этого благоприятных последствий для всего человечества в произведениях совет-

ских писателей, «светлое будущее» в фантастических произведениях русского зарубежья должно подтверждать идеологическую правоту противников большевизма. Конечно, в эмиграции нет единства в выборе социально-экономической и политической модели будущего, но отметим, что полного единодушия нет и в советской фантастике. Но главное, что в будущем в русской фантастике 1920-х гг. и в СССР, и в эмиграции первичными являются не техническая, а общественная и нравственная составляющая, причем они настолько тесно переплетены, что можно говорить о целостном общественно-нравственном конфликте, в котором не только нравственное обусловлено социальным, но и социальное — нравственным.

При этом писателями русского зарубежья в качестве основы социализма рассматривается не экономическая модель, не борьба с эксплуататорами или экспроприация под лозунгом «грабь награбленное», а принципиальное неверие, безбожие. Так практически сразу снимается вопрос о социальной справедливости, поскольку она не может быть вне высшей справедливости. Соответственно, антирелигиозному, а потому по сути своей безнравственному социализму противостоит религиозный монархизм. Причем оплотом первого, т. е. социализма в будущем — является Европа (и Америка), авторого — Россия. Такую картину мы видим и у Краснова, и у Ренникова, хотя у последнего в романе «Диктатор мира» Земский Собор уже «ограничил права Императора...» [7, с. 29].

И Краснов, и Ренников являются представителями «правого» лагеря эмиграции, и характер их симпатий и их вера в торжество монархической идеи в России будущего понятны и объяснимы. Но убежденность в том, что Россия будущего освобождена от большевиков, вовсе не предполагает обязательности победы социалистов в Европе. Тем не менее, русским эмигрантам в первой половине 1920-х гг. будущее европейских стран видится именно таким. Причем центром социалистического мира, в котором живут эмигранты и откуда «стартует» действие, является Берлин. Это противопоставление Берлина и России также стоит отметить, поскольку в тот период, когда писались книги, с точки зрения текущего момента гораздо органичнее в будущем смотрелось бы столкновение России и Англии.

Социально-политическое устройство является определяющим при построении картины будущего, но много внимания в фантастике русского зарубежья уделяется и описанию научно-технической стороны жизни спустя десятилетия. Сама модель преобразования или возникающий конфликт связаны, как правило, с каким-либо техническим достижением, способным иметь военный характер. У Ренникова изо-

бретение, которое представляется фантастическим не только нам, но и жителям Европы начала 1950-х гг., помогает столкнуть различные политические силы, различные взгляды на мироустройство в будущем, где восстановившая монархию Россия противостоит социалистическим республикам Европы.

Но то, что действие происходит в будущем, мы понимаем с первых же строк романа благодаря описанию пробуждающегося Берлина, переполненного техническими новшествами. Многие из фантастических изобретений, вошедших в жизнь в будущем в романе Ренникова, действительно, стали через какое-то время или становятся сейчас реальностью. Приведем несколько цитат:

«У нее в руках — издание дешевой стеклянной библиотеки, получившей большое распространение в последние годы. Вместо прежних бумажных листов — одна только пластинка формата книги. Вделана в деревянную раму. Вставив штепсель и нажимая сбоку пружину, можно на матовой поверхности последовательно проявлять все страницы. Одну за другой» [7, с. 8];

«мотор, работающий на переходе вольфрама в гелий, был совершенно беззвучен» [7, с. 12];

«фабричные трубы, давно не дымившие, упраздненные переходом промышленности на энергию атомного распада...» [7, с. 13];

«миниатюрные кинематографические экраны, лишенные, однако, громоздкой надобности в проекционных фонарях» [7, с. 13–14];

«на нежной вечерней зелени неба уже пробиваются плакаты: “Питайтесь искусственным белком д-ра Гейна”, “Радуйтесь, лысые!”, “Весь мир носит обувь из алюминиевой кожи”...» [7, с. 14];

«Среди редких небольших монопланов на несколько человек — больше всего автопланов — с одним или двумя креслами — работающих над головой бесшумным винтом в прозрачном каркасе» [7, с. 19];

«микрорадиотелефону, который недавно изобретен в Америке» [7, с. 30] и т. д.

Отметим, что в своем прогнозировании технических достижений будущего Ренников, как и в случае с социальными прогнозами, отталкивается от настоящего. К примеру, в 1922 г. чикагские ученые Дж. Вендт и К. Айрион написали статью «Экспериментальные попытки расщепления вольфрама при высоких температурах», в которой рассказали об эксперименте, в ходе которого им удалось добиться «перехода» вольфрама в гелий. Но Резерфорд затем опроверг полученные в Чикаго результаты, и лишь спустя много лет выяснилось, что он был неправ.

Немало изобретений описано и в романе П.Н. Краснова «За чертополохом». В будущем есть, например, «странный крылатый по-

езд», передвигающийся со скоростью 190–200 верст в час, который напоминает современные поезда на воздушных подушках. Он как бы бесшумно парит над рельсами, а крылья придают ему сходство с аэропланом: «При такой скорости никакие колеса, никакие рельсы выдержать не могут, вот и придуманы крылья и воздушные винты, которые большую часть тяжести вагона берут на воздух, и вагон не идет по рельсам, а лишь слегка касается их» [5, с. 191–192].

Есть в нашем настоящем аналоги и других фантастических приборов, появление которых в будущем предсказывает Краснов, — аппарата, вызывающего в любое время тучи на небо и дождь на землю; смеси страфил, защищающей дерево от огня, благодаря которой в России давно забыли о том, что такое пожары; светодара с дальным сказом — это «неизменный подарок Государя каждой брачующейся чете» [5, с. 105]. А описание рынка будущего напоминает Выставку достижений народного хозяйства в Москве: «Этот рынок, — сказал Клейст, указывая на громадные здания, сделанные из железа и стекла, украшенные у входа мраморными группами, — я думаю, самый богатый и красивый во всем мире. Здесь вы можете достать все, что производится в Российской Империи, а в Российской Империи растет и множится всё» [5, с. 105].

Впрочем, среди изобретений и открытий встречаются так и остающиеся фантастикой до сих пор, например, аппарат «моя воля», способный подчинять себе все в радиусе тридцати миль, и новый химический элемент — водий. «Мы будем сеять воду в пустыне, — объясняет открывший его Дмитрий Иванович Берендеев. — Этот кристалл — это семена воды. Вы чувствуете, что мое открытие лучше и выше, нежели открытие Бертольда Шварца. Это не смерть... а жизнь...» [5, с. 212].

3.

От прошлого и будущего вернемся к настоящему. Когда мы говорим о настоящем, то необходимо выделить два возможных настоящих. Во-первых — конкретизированное настоящее. В этом случае в произведении есть либо прямые временные указания, либо какие-либо иные элементы текста, позволяющие соотнести текст с настоящим. Автор может прямо указывать год, может упоминать какие-либо общеизвестные события описываемого времени — исторические, культурные и т. д., или даже связывать происходящее с настоящим за счет совокупности бытовых деталей. В этом качестве настоящее, естественно, трактуется достаточно широко, поскольку понятно, что (если мы даже будем ориентироваться на настоящее время в произ-

ведении) его можно соотнести либо с настоящим автором — и тогда по отношению к читателю, а тем более исследователю оно будет прошлым, либо с настоящим читателем — и тогда оно является будущим по отношению к автору.

Таким образом, под настоящим здесь имеется в виду условное «наше время», которое является одновременно «нашим временем» и для автора, и для героев. В случае с прошлым и будущим ситуация иная: их совпадение не просто необязательно — оно в большинстве случаев невозможно.

Во-вторых, это неконкретизированное настоящее, которое является настоящим для героя и может являться, а может и не являться настоящим — опять же в широком смысле «нашего времени» — для автора. Конечно, это чаще всего не может быть любое время, поскольку в тексте обычно есть ограничивающие элементы: социальные, бытовые, технические, психологические и др. Но временной диапазон бывает достаточно широк — и с равной степенью вероятности отнесен и к прошлому, и к близкому будущему — или только к прошлому. Для поэтики таких текстов характерна сюжетная «изолированность» происходящего. В фантастических произведениях действие может развиваться на корабле — обычном или космическом, острове, другой планете и т. д.

В произведениях о конкретизированном настоящем фантастическое вмешательство носит, как правило, либо научно-технический, либо оккультно-мистический характер. Для второго типа в издательствах русской эмиграции даже существовало специальное обозначение «оккультный роман». Причем в «оккультных романах» происходящее иногда получало и вполне рациональное объяснение, т. е. они либо оказывались научно-фантастическими, либо вообще нефантастическими. В то же время именно в произведениях, где фантастическое связано с иррациональным, оно выступает в качестве определяющего начала в тексте, позволяя автору трансформировать настоящее за счет появления у него иного плана. Однако далеко не все оккультные или мистические романы можно рассматривать как фантастические с точки зрения нашего подхода к пониманию фантастики. Среди их авторов и читателей, в том числе в эмиграции, было немало тех, кто воспринимал иные, «потусторонние» миры как реальность, а не как фантастику, верил в их существование и возможность взаимодействия с этими мирами.

Повесть Ивана Лукаша «Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова», впервые опубликованная в 1926 г. в рижском журнале «Перезвоны» (№№ 15–18), мо-

жет быть рассмотрена как пример изображения и конкретизированного, и неконкретизированного настоящего. С одной стороны, в ней есть указания, позволяющие установить время действия, с другой — это яркий пример «изолированной» фантастики, где герой оказывается в замкнутом «ином» мире, откуда долго не может найти выхода.

«Страна зеленой смерти — это великое кладбище океана»⁴ одновременно и призрачна, и реальна. Заложенная автором двойственность места действия определяет возможную двойственность трактовки настоящего, но не меняет его интерпретации. Вне зависимости от того, внутреннее ли это настоящее героя, которое носит вневременной характер, или конкретное настоящее 1920-х гг., и в том, и в другом случае автор, герой и читатели уносятся в иной мир, где ничего не напоминает о военных и революционных событиях недавнего прошлого и о европейско-российском настоящем 1926 г.

Географическая удаленность и изолированность приводит к изолированности временной. С одной стороны, место действия определяется достаточно конкретно:

— Но где мы, капитан?

— За Северным полюсом... Кругом на тысячи лье непроницаемые хребты ледяных скал, тьма, замерзший воздух, где умирает все живое... А мы с вами на болотном острове, на клочке зеленой суши за Северным полюсом...⁵

И путь к острову описывается как путешествие с определенной точкой отправления и определенным маршрутом, т. е. реальный характер самого плавания не ставится под сомнение.

С другой — зеленый остров тут же определяется как фантазмагория, хотя фантазмагории и дается естественнонаучное объяснение: «В сущности, этот остров — фантазмагория преломленного света... И тот Золотой Пик, я полагаю, — начало всей этой системы преломленных зеркал»⁶.

⁴ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 475. (В журнале была сквозная нумерация.)

⁵ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 475.

⁶ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 476.

Интерпретаций происходящего с героем может быть множество — и эта вариативность заложена автором, насыщающим текст аллюзиями, — от Атлантиды и страны Гипербореев до Стриндберга и Френкеля. Это может быть действительно скрытый подо льдами фантастический остров, может быть страна живых и страна мертвых, страна ангелов и страна чудовищ: «Громадный ангел синей тенью высился на пылающем закате»⁷; «Крылатое чудовище с серым и плоским, как у гранитного негра, лицом, с глазами красными, круглыми, точно неподвижные провалы, перелезало через борт»⁸; «— Мертвый встал, мертвый! — Не мертвый, а спящий...»⁹; «Я хочу сказать, что смерти нет, что Стринберг и Френкель живы...»¹⁰. Постоянно звучит в тексте и мотив безумия: «Старик, вероятно, помешался на своих опытах...»¹¹, «Я сошел с ума»¹² и т. д.

Стоит отметить, что в журнале публикация первой части сопровождалась рисунками, которые убеждали в «реальности» происходящего: зеленый остров существовал на них вокруг героя — лохматого и бородатого шкипера в фуфайке и сапогах. Но в самом тексте портретной персонализации нет, так что любой читатель, забывшись в бреду или во сне, мог представить себя вынесенным на этот странный зеленый остров. А в следующих номерах иллюстраций к тексту уже не было, вместо них на страницах, где печаталась повесть, разместили портреты, созданные Ю.П. Анненковым, в № 17 — рисунки К.В. Дыдышко, а в № 18 — картины В.Г. Пурвита. Созданная Лукашом иллюзорность фантастического не разрушалась изобразительным рядом, диктующим читателю восприятие.

Текст у Лукаша написан от первого лица и в дневниковой стилистике шаг за шагом фиксирует происходящее, так что мы следим за

⁷ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 478.

⁸ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 512.

⁹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 514.

¹⁰ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 549.

¹¹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 513.

¹² Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 17. С. 513.

всем в «режиме реального времени», если такую формулу уместно использовать, когда речь идет о чем-то не совсем реальном. Правда, в начале повести ничего не предвещает фантастического развития событий. Она начинается с описания кораблекрушения:

Вдоль палубы ударила волна.

Хлынула по ватер-вейсам, пенясь, грохоча, сшибая брезенты и бочки. Пушечным выстрелом в грохоте бури треснула мачта.

«Святой Маврикий» пал на бок в провал волн, храпнув всем корпусом, как тяжелая лошадь.

Нырнул в мутную воду до мачт¹³.

Но практически сразу же время в произведении начинает размыться: «Мы потерпели крушение, может быть, день, может быть, неделю тому назад...»¹⁴. Фиксированной на временной шкале остается только точка отсчета — и частично то, что ей предшествовало. Предыстория позволяет достаточно точно соотнести время действия с современностью — и Лукаш заставляет читателя сделать это в самом начале повести:

Минуло шесть лет, как я бросил Россию, где коммунисты русских расстреливают за русскую мысль, за русское слово, за русского Бога.

Когда-то я был штурманом российского флота, потом летчиком, а теперь играл на окарине в копенгагенских матросских кабаках.

И когда Адам Дубсен предложил мне работу на китолове и рейс в Ледовитый океан, конечно, я согласился.

Мы лавировали у Канинской Земли и у пролива Железных Ворот, искали китов»¹⁵.

Таким образом, повесть описывает эмигрантское настоящее: бежавший шесть лет назад от большевиков русский моряк и летчик, оказавшийся затем в Дании и нанявшийся на китобойное судно, терпит крушение в Ледовитом океане. Из всего экипажа он в итоге один остается в живых, зажатая льдами шхуна дрейфует и постепенно раз-

¹³ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 442.

¹⁴ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 442.

¹⁵ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 444.

рушается. И затем наступает момент перехода от реальности к фантастике, который может быть одновременно переходом от яви ко сну или от жизни к смерти. Множественность интерпретаций и позволяет читателю не фокусироваться на этом переходе:

И, засыпая, я слышал — как будто механик или капитан Петерсен глухо застучал в стену и просил пустить отогреться, но я уже не мог встать и открыть.

— Войди, — прошептал я, — войди сам...

И это было последнее. Это входила — смерть...

Металлический молоточек постукивает по лбу. Если я не разможжу глаз, толпы белых докторов просверлят мне тонкими сверлами мозг. Мои одряблевшие мускулы затряслись, я разжал присохшие губы.

— Я жив, жив — стойте...

Нет ни белых докторов, ни операционного стола... Светлое, желтоватое солнце бродит по железным измятым стенкам трюма. Льды в проломе поголубели, тают...

Оттепель. Это вода каплями долбила мне темя.

С долгим стоном я выполз на палубу: шхуна высится, как черный катафалк.

Я сижу на пригорке, в траве. Падая, я прижал синий колокольчик, который больше моего кулака. И вижу, как выгибается теперь на ладони его серебристый стебель, точно живой.

— Так вот она, смерть.

Я улыбнулся, закрыл глаза. Это сон мой во льдах — синий колокольчик — поляна, тишина, солнце. Я умер и за что-то попал в рай... Но рай — это вечность... Неужели вечно я так и буду сидеть у нагретого камня?

Я пошевелился, — оказывается, в раю это можно¹⁶.

Герой попадает на таинственный зеленый остров. Сам он утверждает, что жив, что это не сон: «Нет, я не в раю, я жив, я на страшной земле, где все молчит, где нет ни зверя, ни птицы, а только шуршат зеленые великаны-травы»¹⁷.

Читатель начинает верить ему, и события могли бы разворачиваться по привычной уже для фантастики модели путешествия в затерянный мир. Но образ эмигранта, потерпевшего крушение и по-

¹⁶ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 446.

¹⁷ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 15. С. 447.

сле бегства из России, не позволяет Лукашу превратить все просто в описание загадок неведомого края и усилий, предпринимаемых, чтобы в нем выжить и чтобы из него вырваться. И загадки, и усилия в тексте, разумеется, будут — от развития жанровой схемы Лукаш отступать не собирается, но при этом внешнее по отношению к герою находится в подчиненном положении по отношению к внутреннему. Мы все время должны задаваться вопросом: существует ли остров на самом деле или только в воображении героя, а если существует, то не возникают ли только в его воображении все новые и новые картины происходящего там. Грань между явью и сном, разумом и безумием, жизнью и смертью может проходить в каждый поворотный момент повести, и это состояние неустойчивого равновесия постоянно отвлекает от сюжета как такового, не дает читателям сосредоточиться на «приключении».

Старик, которого герой встречает на острове, рассказывает, что в это место отовсюду приносит «мертвые корабли»:

« — Тут один я и мертвые корабли... Вы увидите тут мертвецов вашей войны, ваш грандиозный “Титаник”...

— “Титаник”... Он наткнулся на ледяную скалу в 1911 году, — я помню его крушение.

— Да, в 1911 году... До вашей войны... Но я отстал... Книги на кораблях подмочены — я высушил их... Но вот десять лет, как течение не приносит сюда ни одного нового гостя...»¹⁸.

Настоящее снова связывается с конкретными событиями прошлого, и датировка настоящего максимально приближается к времени написания и публикации: старик не может знать ничего, что произошло за последние 10 лет, но он знает о Первой мировой войне.

Вновь начинающий звучать мотив сна на этот раз обрывается героем и автором. Просыпаясь, герой видит над собой старика и убеждается, что находится на острове. Старик оказывается воздухоплавателем Андре, официально погибшим «лет тридцать назад»¹⁹. Андре рассказывает, как воздушный шар, на котором он отправился в полет со своими верными товарищами Стриндбергом и Френкелем, потерпел крушение. Называется и точный день старта — 29 июня 1897 г. Андре говорит, что крушение произошло 28 лет назад, так что автор точно указывает год на тот момент действия — 1925.

¹⁸ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 472–473

¹⁹ Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 16. С. 474.

Андре Саломон, Кнут Френкель и Нильс Стриндберг — реальные люди, воздухоплаватели, и они действительно вылетели 11 июля 1897 г. по новому стилю с острова Датский, надеясь достичь Северного полюса. Экспедиция пропала и судьба ее оставалась неизвестной до 1930 г., т. е. в 1926 г., когда был опубликован «Зеленый остров», еще никто о Саломоне и его товарищах достоверно ничего не знал, поэтому обнаружение воздухоплавателя живым было пусть и очень маловероятным, но все же возможным. И отметим, что погибли путешественники на острове, который назывался Белый.

Особенности журнальной публикации «с продолжением» позволили Лукашу поделить текст таким образом, что фантастические персонажи видятся герою только в самом конце второй части в № 16, а вступают в действие лишь в начале третьей. С того что упоминавшееся уже «крылатое чудовище», которое Андре называет Безмолвным, взбирается на борт, и начинается публикация в № 17. Повествование меняется — концентрация фантастического и потустороннего постоянно увеличивается, Андре пробуждает голландского матроса, потерпевшего кораблекрушение в XVII в., затем девушку, конфликты обостряются, эмоции нагнетаются...

В финале повести герой на аэроплане вырывается с Зеленого острова и оказывается в госпитале во Фриско. Он узнает, что нашли его в снегу, на берегу океана. Все рассказанное выше вроде бы объясняется «бредом тифозной горячки»²⁰, но, приехав в Осло, герой узнает, что шхуна «Святой Маврикий», на которой он отправился в плавание, пропала без вести со всей командой три года назад. Возникает хронологическая путаница: прошлое, настоящее и будущее смешиваются в единый клубок. Если шхуна пропала три года назад, то, по прежним подсчетам, герои должны находиться в будущем по отношению к читателям — как минимум, в 1928 г. Но затем герой говорит, что «может быть, в 1926 году мы долетим до Зеленого Острова и вернемся с картами, фотографиями Хельхейма»²¹, а повесть, напомним, публикуется именно в 1926 г.

Звучит в финале и «легендарное» объяснение произошедшего, также выводящее все за рамки обычного хода времен:

²⁰ Лукаш И. С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

²¹ Лукаш И. С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

С жалостью и печалью посмотрел на меня Амундсен.

— Хельхейм... — тихо сказал он. — Вы были, бедный товарищ, в Хельхейме...

Хельхейм... Я слышал от шведских моряков эту древнюю легенду викингов о Хельхейме...

Там, за северным полюсом, лежит страна забвения и смерти, Зеленый Остров безмолвия, куда выносит со всех океанов затонувшие корабли, где витают души всех погибших в морях... Хельхейм, страна сновидений, тишина...

— Да, я был там... Я принес вам привет от воздухоплавателя капитана Андрэ. Он жив.

— Тише, тише, — Амундсен сжал мне руку, — молчите, товарищ... Мне очень жаль вас... Вы видели то, чему никто не поверит... Нам нельзя говорить о том, что мы видим сквозь мглу льдов и снега за полярным кругом... Нам не поверят... Пусть лучше думают люди, что мы ищем там только эту белую, мертвую точку на карте, этот северный полюс...

Он встал и, пожимая мне руку, повторил:

— Мне очень жаль вас... Прощайте, бедный товарищ... Я готовлю новую экспедицию. Вы полетите со мной механиком... Я тоже буду в Хельхейме...

Тогда я поклонился ему и вышел из дома»²².

Остается лишь добавить, что Руаль Амундсен погиб в 1928 г. Гидроплан «Латам-47», среди членов экипажа которого он был, вылетел 18 июня на поиски потерпевшего крушение генерала Нобиле и пропал. Ни Амундсена, ни других членов экипажа, ни самолет так и не нашли. Отметим здесь также, хотя это станет темой отдельной статьи, что в 1926 г. в журнале «Всемирный следопыт» начинается публикация повести А.Р. Беляева «Остров погибших кораблей», и в том же году в Москве впервые издается роман В.А. Обручева «Земля Санникова, или Последние онкилоны».

Чаще всего в произведениях о настоящем, где появляются фантастические изобретения, совершаются фантастические открытия, вмешиваются силы из иных времен и т. п., они используются как движущая сила при развитии сюжета или стимул для раскрытия характеров, но в остальном базовые параметры настоящего не меняются. Собственно изображение настоящего, за исключением наличия

²² Лукаш И.С. Зеленый остров: Истинные приключения и страдания русского штурмана Алексея Морозова // Перезвоны. 1926. № 18. С. 552.

в нем некоего «изобретения», фантастическим не является. Однако когда мы говорим о произведениях писателей русского зарубежья, в которых события развиваются в настоящем и в него вводятся фантастических изобретения, значение имеет и место действия.

«По ту сторону» настоящего мы оказываемся не только в текстах, где преобладает мистика или выстраиваются вневременные по сути сюжеты, связанные с путешествиями в фантастические миры. В произведениях, где изображается советская Россия («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого²³), последняя тоже выступает как некая альтернатива настоящего — ее можно называть «ненастоящее настоящее».

Эта «альтернативность» возникает не только за счет фантастики, но и из-за того, что у писателей в эмиграции нет непосредственных впечатлений о настоящем России, нет знания ее жизни. Россия настоящего для них — как и для большей части их аудитории — вымышленная конструкция, созданная на основе тенденциозной по большей части информации, получаемой за границей, да еще и отфильтрованной и переосмысленной через призму собственных идеологических взглядов.

Происходящее в СССР не имеет аналогов ни в прошлом, ни в других странах в настоящем, советское настоящее нельзя адекватно понять, осознать и изобразить «со стороны», не соприкасаясь с ним. Жизнь в СССР не является фантастикой, поскольку она реальна, но ее реальность не может быть отражена теми, кто там не живет и никогда не был. Показывая «атмосферу», быт, настроения, взаимоотношения людей в СССР, писатели не изображают советское настоящее, а конструируют вымышленное настоящее — причем настоящее это у каждого свое, поскольку строится оно на основе разной комбинации сведений и оценок. Не случайно Павел Тутковский эпиграфом к своей фантастической повести «Перст Божий. (Гибель российской коммуны)» ставит вопрос: «Кто в наше время может разграничить действительность и пылкую фантазию?» [9, с. 5].

Действие большинства фантастических произведений, созданных писателями русского зарубежья в 1920-е гг., разворачивается в России — полностью или частично. Это может быть Россия прошлого («Пугачев-победитель» М.К. Первухина), Россия будущего («За чертополохом» П.Н. Краснова, «Диктатор мира» А.М. Ренникова) или

²³ См. о них подробнее в кн.: [2].

Россия настоящего («Перст Божий» П.П. Тутковского, «Похитители огня» В.Я. Ирецкого). Но в любом случае в таких произведениях мы, как правило, имеем дело не со «столкновением эпох», а с проекцией современного общественно-политического, идеологического и духовно-нравственного конфликта, и приведшего к появлению литературы русского зарубежья как таковой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Николаев Д.Д.* Москва будущего в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Н.П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. По материалам международной научной конференции «Первые московские Анциферовские чтения». Москва, 25–27 сентября 2012 г. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 317–322.
2. *Николаев Д.Д.* Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. 688 с.
3. *Новохатский Д.В.* Спасти прошлое: хронокоррекция в русской литературе. Милан: Criterion, 2023. 330 с.

Источники

4. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 763 с.
5. *Краснов П.Н.* За чертополохом: фантастический роман. Берлин: О. Дьякова, 1922. 389 с.
6. *Первухин М.К.* Пугачев-победитель: Историко-фантастический роман. Берлин: Медный Всадник, 1924. 472 с.
7. *Ренников А.М.* Диктатор мира: Роман будущего. Белград: Новое Время, 1925. 208 с.
8. *Ренников А.М.* Комедии. Париж: Возрождение, 1931. 255 с.
9. *Тутковский П.* Перст Божий. (Гибель российской коммуны): Фантастическая повесть. Новый Сад: Святослав, 1924. 122 с.

PAST, PRESENT AND FUTURE IN THE RUSSIAN DIASPORA FANTASTIC LITERATURE OF THE 1920S

© 2024. Dmitry D. Nikolaev

A.M. Gorky Institute of the World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Abstract: The article deals with the fantastic element in the depiction of the past, present and future in the literature of the Russian Diaspora literature in the 1920s. The time where the fantastic story is told reflects the temporal links inside the fictional text, not outside of it, being the authorial reflection of the real present. We can see several fantastic models where the fantastic element does not prevail over the historical one, and also the ones where the alternate history is presented that is close to fantasy as regards the omnipotence of the author's imagination. In the most of the fantastic works written by the authors of the Russian Diaspora in the 1920s, the action takes place in Russia, in whole or in part. It can be Russia of the Past ("Pugatchev the Victorious" by M.K. Pervukhin), Russia of the future (P.N. Krasnov's "Beyond the Thistle") or present-state Russia ("The Finger of God" by P.P. Tutkovsky, "Fire Thieves" by V.Ya. Iretsky). Anyway, in such works we do not usually deal with the "collision of époques" but with a projection of the modern social, political, ideological, spiritual and moral conflict that led to the emergence of the Russian Diaspora literature as it is.

Keywords: literature of the Russian Diaspora abroad, P.N. Krasnov, I.S. Lukash, A.M. Rennikov, M.K. Pervukhin, models of fantastic, fantastical time, comic, satire, alternate history, plausibility, social and moral conflict.

Information about the author: Dmitry D. Nikolaev, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>

E-mail: DDNikolaev@mail.ru

For citation: Nikolaev, D.D. "Past, Present and Future in the Russian Diaspora Fantastic Literature of the 1920s." *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 203–233. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-203-233>

REFERENCES

1. Nikolaev, D.D. "Moskva budushchego v povesti M.A. Bulgakova 'Rokovye iaitsa'" ["Moscow of the Future in M.A. Bulgakov's Story 'The Fatal

- Eggs”]. N.P. Antsiferov. *Filologiya proshlogo i budushchego. Po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Pervye moskovskie Antsiferovskie chteniia”*. Moskva, 25–27 sentiabria 2012 g. [N.P. Antsiferov. *Philology of the Past and Future. Papers of the International Scientific Conference “1st Moscow Antsiferov Readings”*. Moscow, September 25–27, 2012]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012, pp. 317–322. (In Russ.)
2. Nikolaev, D.D. *Russkaia proza 1920–1930-kh godov: avantiurnaia, fantasticheskaia i istoricheskaia proza* [Russian Prose of the 1920th–1930s: Adventure, Fantastic and Historical Prose]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 688 p. (In Russ.)
 3. Novokhatskiy, D.V. *Spasti proshloe: khronokorreksiia v russkoi literature* [Save the Past: Chronocorrection in the Russian Literature]. Milan, Criterion Publ., 2023. 330 p. (In Russ.)