

Характеристики пространства как способ верификации вымышленного мира в фэнтези и научной фантастике

Аннотация: Научные категории пространства, трансгрессии и предела в философии относятся к неклассическим и наиболее молодым: они начали складываться самое раннее на подступах к XX в., а окончательно сформировались к середине истекшего столетия. Фоном для их появления служило, несомненно, осмысление, пусть даже и на школьно-дилетантском уровне, прорывных открытий в математике (неевклидовы пространства) и физике (квантовая механика, теория относительности). Симптоматично, что с начала XX в. писатели стали массово обращаться к научно-фантастической тематике, а к середине столетия завершилась трансформация жанра сказки в другой, получивший название фэнтези. Наблюдается единство векторов естественнонаучного, философского и художественного способов познания, и в каждом случае основной областью переосмысления картины мира становится пространство как сфера действия героев произведений.

Ключевые слова: пространство, трансгрессия, предел, Ф. Баум «Удивительный волшебник из страны Оз», К.С. Льюис «Хроники Нарнии», Дж.Р.Р. Толкин «Властелин колец», Кристофер Паолини «Эрагон», Х. Хауи «Укрытие» («Бункер»), Р. Морган «Видоизмененный углерод».

Characteristics of Space as a Way to Verify a Fictional World in Fantasy and Science Fiction

Abstract: The scientific categories of space, transgression, and limit in philosophy are among the nonclassical and youngest: they began to take shape at the earliest on the approaches to the 20th century, and finally formed by the middle of the last century. The background for their appearance was undoubtedly the comprehension, even at the dilettante school level, of breakthrough discoveries in mathematics (non-Euclidean spaces) and physics (quantum mechanics, theory of relativity). It is symptomatic that since the beginning of the XX century. writers began to turn massively to science fiction themes, and by the middle of the century, the transformation of the fairy tale genre into another one, called fantasy, was completed. There is a unity of vectors of natural science, philosophical and artistic ways of cognition, and in each case, space as the sphere of action of the characters of the works becomes the main area of rethinking the worldview.

Keywords: space, transgression, limit, C.S. Lewis “The Chronicles of Narnia”, J.R. Tolkien “The Lord of the Rings”, H. Howie “The Bunker”, R. Morgan “Modified Carbon”

Среди научных философских категорий пространство — одна из самых молодых: она оформилась только в Новое, ближе к Новейшему времени и сегодня понимается как «<...> то “где”, в котором происходят процессы и движения <...>»¹. «Кант в “Критике чистого разума” представляет пространство как трансцендентальную априорную форму чувственности, т.е. доопытную и от опыта не зависящую, однако необходимо во всяком опыте присутствующую. Под подобную форму чувственности наше сознание всегда подводит материал чувственного восприятия <...>»².

Задолго до того, как наука интеллектуально оформила эту категорию, её опытным путём освоили фольклор и литература. Как известно, основа читательской рецепции — «переселение» (слово А. Д. Синявского из лагерных писем, сказки-притчи «Крошка Цорес», романа-эссе «Голос из хора» и др.) в «там/туда/куда» произведения и самоотождествление с его «кто/кем» — героем. Слушателю и читателю, чтобы

переселиться в ситуацию, описываемую в тексте, и в шкуру Другого, действующего в произведении, знать, «где» он будет находиться, даже важнее, чем «когда».

В традиционном обществе при господстве фольклора слушателю повествования достаточно было указания на неопределённое прошлое («давно»), но вот о пространстве ему хотелось знать больше, чем «далеко» — требовались хотя бы минимальные указания на рельеф, ландшафт. И фольклорные формы в массовом отношении преобладали до XIX столетия по крайней мере, точнее, до того момента, когда грамотность стала всеобщей и фольклор был вытеснен литературой. Этот процесс совпал с появлением множества других культурных форм, в частности кинематографа, который во второй половине XX в. и особенно к его концу, не говоря уже о начале следующего столетия, приобрёл массу визуальных средств выразительности, притупляющих собственную фантазию зрителя. Однако это не относится к нынешней теме; в данном случае важнее, что и в литературном произведении описание фантазийного ландшафта, событий и действий должно быть еще более убедительным и подробным, чем ранее, чтобы читатель мог представить его себе во всей полноте.

По древней привычке нашего восприятия и мышления мы реконструируем тот фрагмент мира, который попал здесь и сейчас в поле нашего зрения, как некий куб в перспективе или трапецию, ближняя к нам сторона которой уже, чем дальняя. Образ Евклидова пространства, лежащий в основе перспективных построений, появившихся на рубеже Средневековья и Возрождения, подсказывает, что оно непрерывно, бесконечно, трехмерно, однородно и изотропно, т.е. его свойства независимы от направления. Сразу укажу интересную в этом контексте деталь в «Трудно быть богом» А. и Б.Н. Стругацких — *анизотропное шоссе*, метафора человеческой истории, двигаться по которой можно только вперед.

На рубеже XIX–XX вв. физика и математика уже владели представлениями о неевклидовых геометриях. «В 19 в. Гауссом, Лобачевским и Больяи были открыты неевклидовы геометрии, возникшие при попытке выяснить непротиворечивость пятого постулата Евклида, который предполагает возможность проведения через данную точку, лежащую вне данной прямой, единственной прямой, параллельной данной. Лобачевский строит неевклидову (гиперболическую) геометрию, в которой через данную точку можно провести сколько угодно прямых, параллельных данной; Риман конструирует (эллиптическую) геометрию, в которой нельзя провести ни одной параллельной. Позже, однако, неевклидовы геометрии описываются не зависимым от пятого постулата образом, при помощи задания соответствующей метрики, которая и определяет тип пространства»³.

В указанном контексте кажется закономерным, что именно в то время, когда появились неевклидовы геометрии, литература вышла за пределы земного мира, разбив стены «голубой тюрьмы» (А.А. Фет) и своими средствами воссоздавая то, что может находиться за её пределами. Этот процесс осуществлялся двумя путями: с одной стороны, крепла и становилась массовым писательским занятием научная фантастика, с другой — от волшебной сказки отпочковалась и стала самостоятельным явлением литература фэнтези.

Сосредоточимся на нескольких знаковых книгах, написанных с 1900 г. до наших дней и предлагающих нетривиальный по выразительности и типологическим характеристикам образ художественного пространства.

Первая — это авторская сказка, ещё не фэнтези, Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз», как раз и вышедшая в 1900 г.⁴ (более поздние продолжения не рассматриваются) и основанная на тех же мифологических архетипах, что впоследствии — знаменитые эпопеи К.С. Льюиса и Дж.Р.Р. Толкиена⁵, а главное — открывающая ряд вымышленных сказочных пространств в литературе XX в. и задающая типологию. На опубликованных картах⁶ страна Оз представляет собой условный прямоугольник с неровными сторонами, за которыми или, точнее, вне которых находится непреодолимая пустыня. Попасть в страну Оз или покинуть ее можно только *неевклидовым перемещением* — посредством волшебного урагана или с помощью волшебных серебряных

башмачков. Формально находясь на Земле (нигде не сказано, что не там), волшебная страна фактически закрыта для обычных людей, что, собственно, и позволяет ей оставаться волшебной:

Волшебница Севера задумчиво наклонила голову, глядя в землю. Затем она подняла взгляд на Дороти и сказала:

— Я не знаю, где Канзас. Первый раз слышу о такой стране. Но скажи, пожалуйста, это страна цивилизованная?

— О да!

— Тогда все ясно. В цивилизованных странах нет ни волшебников, ни чародеев, ни колдунов, но до нас цивилизация не дошла, ведь мы отрезаны от всего света. Поэтому у нас еще сохранились и колдуны, и волшебники⁷.

В первой по времени публикации, но не по сюжету (вторая) хронике Нарнии «Лев, колдунья и платяной шкаф», вышедшей в 1950 г., перемещение героев, юных англичан, в волшебную страну осуществляется благодаря бытовому предмету, шкафу (ср. домик Дороти у Баума), обладающему до поры до времени скрытыми волшебными свойствами. Объяснение этого факта служит зацеплением в едином тексте «Хроник...» между первой по общему сюжету и шестой по времени написания и публикации хроникой «Племянник чародея» (1955) и сюжетно последующей, собственно «Лев, колдунья и платяной шкаф»:

Вечером он зарыл в саду сердцевину яблока. <...> что-то росло из земли, не так быстро, как в Нарнии, но росло. <...> Дерево, которое посадил в саду Дигори, хорошо разрослось, но здесь, на нашей земле, далеко от Аслана и от животворящего воздуха Нарнии, яблоки на нем уже не смогли бы исцелить умирающую. Они были совсем обычные, хотя и самые красивые в Англии. Однако дерево не забыло, откуда оно взялось. <...> когда Дигори вырос и стал знаменитым ученым, путешественником, профессором, дерево сломала буря. Сжечь его, как дрова, он не мог <...> и заказал из него шкаф, который перевез в поместье. Сам он не знал, что шкаф волшебный, но другие это открыли, и так начались те путешествия от нас — в Нарнию, из Нарнии — к нам, о которых вы можете прочитать в других книжках⁸.

Через этот шкаф, довольно глубокий, чтобы в нашем мире вместить несколько рядов меховых шуб, а вне нашего мира оказаться лиминальным пространством или подпространственным (в терминах научной фантастики) коридором, дети Певенси проникли в Нарнию в следующей книге. Однако были и другие волшебные предметы, а именно сделанные алхимиком-профаном дядей Эндрю из неземного материала кольца, приведшие Дигори и Полли из «Племянника чародея» сначала в лиминальное пространство Леса-между-мирами, откуда можно попасть в любой мир, путь в который представлен в Лесу своеобразными дверями — небольшими прудами, куда достаточно только ступить.

Первоначально созданная Асланом на глазах у группы землян и колдуньи страна выглядит для читателя герметичной: попасть туда можно или с помощью колец, или через пруд в Лесу-между-мирами. Однако в дальнейших хрониках юные земляне достигают Нарнии разнообразнейшими способами: по зову волшебного рога их захватывает вихрь на железнодорожной станции («Принц Каспиан»), их уносит морская волна, выплеснувшаяся из картины («Покоритель зари», или Плавание на Край света») и др. Автор неоднократно подчеркивал, что Нарния находится не на Земле; там даже время идет иначе, и это, с одной стороны, роднит «Хроники...» с научной фантастикой, а с другой — становится намеком на неевклидовы обстоятельства. Но главное, что постепенно герметичность Нарнии перестает разуметься сама собой, сообщение между ней и Землей, пусть волшебное и доступное весьма немногим, по зову или случайно (как появились тельмаринцы в Тельмаре

из земной пещеры), все же оказывается желанной нормой (править Нарнией могут только дети Адама и Евы) в созданном Льюисом мире.

Такого рода перемещения в эпопее «Гарри Поттер» Дж. К. Роулинг названы *трансгрессией* (напомню, что в произведениях А. и Б. Н. Стругацких говорится о нуль-транспортировке, помогающей посредством особых камер переноситься на большие расстояния). Само это слово кажется заимствованным из лексикона алхимиков, но на самом деле оно имеет значительно более позднее происхождение: это термин постмодернизма, упоминаемый в трудах Ж. Батая, М. Фуко, М. Бланшо в паре с другим — *предел*: «Пределом можно назвать то, что ограничивает беспредельную активность трансгрессивных состояний. Трансгрессией является всякая сила, которая превосходит предел, установленный ей другими силами (этот предел может быть и внутренним, и внешним). Трансгрессию можно также определить и как эксцесс (избыток или недостаток сил), как особое состояние, приводящее к нарушению нормы, закона или правила. Трансгрессия — это пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода»⁹.

Трансгрессия и как способ перемещения, и как вид пространства относится к неевклидовым явлениям. Возвращаясь к «Хроникам Нарнии», отмечу, что постепенно и внутренний предел той вселенной, в которую попадают земляне, расширяется: перед читателем открываются острова, затем подводное пространство, где обитает водяной народ. Наконец путешественники с корабля «Покоритель зари» достигают границы со страной Аслана — это «зеленовато-мерцающая стена <...> высокая волна, непрестанно проходящая через одно и то же место, словно на краю водопада»¹⁰. Причем перед волной море мелеет и перестает быть соленым, т.е. меняет физические свойства. Однако обнаруженная граница, собственно Край света, не оказывается пределом, т.к. за волной можно увидеть фрагменты ландшафта страны Аслана.

У Толкина пространство Средиземья аналогично земному и едва ли не совпадает с ним или не накладывается на него как некая параллельная реальность. Общеизвестно, что Профессор по-разному интерпретировал местоположение своего мира, говоря то о другом уровне воображения, то о значительной временной дистанции между эпохой хоббитов и временем читателей о хоббитах. На картах, начертанных автором, территория Средиземья так же, как у Баума, восходит к неровному прямоугольнику. «Переселение» читателя в толкиновскую реальность происходит без труда, поскольку аналогия с земным миром прозрачна.

Интерес представляет характер границ между ареалами распространения различных народов, как человеческих, так и нечеловеческих. Ристания и Гондор связаны союзническими отношениями, однако по ходу чтения трилогии возникает некоторое недоумение, поскольку от двух соседних государств подспудно ожидаешь более тесных контактов. Что же касается иных рас, то они практически не общаются. О народе Фангорна хоббиты узнают одновременно с читателем. О самих хоббитах не знают ни люди, ни гномы, ни пастыри деревьев онты (или энты, в зависимости от перевода). Лиминальное пространство, трактир «Гарцующий пони», где люди встречаются с хоббитами, единично и не способствует просвещению среди обоих народов: о Хоббитании, или Шире, известно немногим, а полурослики вовсе не стремятся раскрыть свое историческое инкогнито. Об эльфах знают все, и эльфы знают всех и всё, отчего еще сильнее стремятся держать свои границы закрытыми. Гномы живут внутри гор, онты в лесах, причем их жизненные пространства соприродны им вещественно: гномы родились из камня, онты похожи на громадные деревья и передают отдельные свойства разумных существ своим подопечным, обычным деревьям. Ристанийцы делают коней в чем-то человекоподобными, как, впрочем, и эльфы делятся умом-разумом со своими скакунами. Эльфы преобразуют саму землю.

В едином и, казалось бы, разомкнутом мире Средиземья Толкин создает локусы, характеристики которых совпадают с физической природой их обитателей. Тот же прием

применяет и Кристофер Паолини в тетралогии фэнтези «Эрагон»: персонажи-люди живут в объективированном земном пространстве, персонажи-не-люди — в таком, которое соответствует их физическому естеству. Отдельный вопрос во «Властелине колец» — это страна за морем, куда уходят эльфы и откуда нельзя вернуться обратно. Это пространство неевклидово, т.к. по крайней мере не изотропно — о других его свойствах мы ничего не знаем, однако можем предположить, что оно находится на той же оси перемещения, в том же геометрическом объеме, что и Средиземье.

Несообщающиеся локусы, скажу в скобках, подтачивают незыблемую, казалось бы, аналогию Средиземья с Европой эпохи Средневековья: как известно, физические и культурные коммуникации между отдельными странами и регионами в исторической Европе были в высокой степени развиты, несмотря на постоянные войны и эпидемии.

В финале, после общей победы над врагом и уничтожения кольца всевластия, народы Средиземья сближаются; во всяком случае, в перечне онтов появляются и хоббиты. Однако характерен приказ короля Гондора, согласно которому подтверждается автономность Шира.

В научной фантастике основных тематических типологических черт две: это, во-первых, космос как особое пространство и, во-вторых, технический прогресс как средство расширить возможности человека. За последнее время появились два эпических цикла, вносящих нечто новое в установившейся технологично-космический литературный пейзаж. Во-первых, это трилогия Хью Хауи «Укрытие» (2014; в переводе Андрея Новикова; ранее выходила под названием «Бункер»), во-вторых — также трилогия Ричарда Моргана «Видоизмененный углерод» (2001; в переводе Сергея Саксина, Ирины Тан, Сергея Карпова).

В романах Хауи человечество живет в грандиозных подземных зданиях цилиндрической формы. Общеизвестно, что поверхность Земли отравлена и непригодна для жизни. Высшая мера наказания для преступника — изгнание на поверхность (в ряде случаев добровольный выход, равносильный самоубийству), где он должен протереть смотровые стекла и через непродолжительное время погибнуть. Считается, что его смерть — результат воздействия яда снаружи; однако по ходу сюжета оказывается, что это многовековой обман правящей властной верхушки, которая задалась целью постепенно истребить большинство людей. Ядовитый газ поступает в лиминальную зону — переходную камеру между внутренностью бункера и поверхностью Земли, куда человек выходит из переходной камеры уже отравленным и потому погибает.

Соответственно, развитие сюжета, мировоззрения и характеров персонажей подчинены одной идее — преодоления искусственной замкнутости и выхода на поверхность Земли с целью заново построить человеческое общество.

«Видоизмененный углерод» Моргана имеет нетривиальную фабульную основу. Космос обитаем, населён и многообразен: человечество буквально скакнуло вперед, освоив технологии марсиан; однако всё это и подобное вполне обычно для научной фантастики. Отличие в том, что Морган реализовал общеязыковую и общелитературную метафору «внутренний мир» — имеется в виду традиционная отдельная жизнь человеческой души, лишь косвенно связанной с телом. Душа, понимаемая в данном случае прежде всего как сознание плюс накопленный эмоциональный, чувственный и прочий опыт, включая и перенесённые физические страдания, бойцовские и профессиональные навыки и др., живет вечно и может существовать в любом теле, физически воплощаясь в нем. Богатые люди выращивают для себя клоны, идентичные их природному облику в таком-то возрасте, остальные довольствуются тем, что им доступно в материальном плане. Тело одного человека можно, погрузив душу в сон, продать другому; сон души — еще и вид уголовного наказания, по столько-то лет за такое-то преступление. Человека в новом теле близкие могут узнать по повадкам, манерам или навыкам. Однако после пробуждения души через несколько десятков лет близких у него не остается.

Характеристики обитаемого пространства у Моргана, с учетом сказанного, существенно расширяются. Благодаря способности души существовать отдельно можно общаться с человеком в специально моделированном искусственном пространстве, чрезвычайно далеком от Евклидова. В этой виртуальной зоне можно создать любую обстановку по желанию общающихся или по условиям коммуникации. Получается, что душа — не только объект перемещения и субъект действия, но еще и пространство, лиминальная зона между различными объектами и субъектами. Художественный мир, и физический, и виртуальный, и внутренний человеческий, предельно расширяется, его разновидности смешиваются, накладываются друг на друга. Внутреннее и внешнее, переводя на язык категорий постмодернизма, вступают во взаимно трансгрессивные отношения.

Евклидово пространство в «Видоизмененном углероде» не единственное, оно сосуществует с рядом других и совмещено с ними.

Во всех указанных сочинениях, как и в ряде других, мы встречаемся с несколькими типами пространств: привычное читателю земное, авторское фантазийное, переходное (трансгрессия), лиминальное. Тем или иным способом они сообщаются друг с другом. Члены оппозиционной пары «герметичное/открытое» не рассматриваются авторами отдельно, ни одна из них не хороша и не плоха и вообще не имеет абсолютного выражения, в том числе и в аксиологическом плане. Преодоление границ узнаваемо земного мира происходит везде, но оно имеет смысл или как залог движения, по Льюису, «выше и дальше», в новое пространство, образно говоря, в страну Аслана, или как проклятие (случай героев Моргана, живущих бесконечно в какой-то странной сансаре), или как своего рода гарантия возврата к прежним позициям, пусть диалектически и на новом уровне (королевский закон о защите Шира). Похоже, что оппозиция «герметичное/открытое» оказывается жанрообразующим и для фэнтези, и для научной фантастики. Художественное пространство, продукт сознания автора и его героев и восприятия читателя, оказывается тем местом, где субъективное объективируется и становится способом удостовериться в существовании вымышленного мира.

Примечания:

¹ Никулин Д.В. Пространство // Новая философская энциклопедия. Т. III. М.: Мысль, 2010. С. 370.

² Там же. С. 272.

³ Там же.

⁴ Вопрос о жанровых различиях волшебной сказки и фэнтези здесь подниматься не будет.

⁵ Вставка в фамилию автора (е) сделана в знак уважения к переводчику В. С. Муравьеву, в версии которого фамилия английского писателя транслитерировалась через «е».

⁶ URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.32b479d3-67e6f63f-8c5a6630-74722d776562/https://oz.fandom.com/wiki/Maps_of_Oz (дата обращения: 28.03.2025).

⁷ Баум Ф. Удивительный волшебник из страны Оз. Перевод издательства «Эксмо» // URL: <https://www.skazka.ru/story/baum/udivitelnyy-volshebnyk-iz-strany-oz/> (дата обращения: 28.03.2025).

⁸ Льюис К.С. Хроники Нарнии / Перевод с английского О.Б. Бухиной, Г.А. Островской, Н.Л. Трауберг, Т.А. Шапошниковой. М.: СП «Космополис», 1991. С. 93, 94.

⁹ Подорога В.А. Трансгрессия и предел // Новая философская энциклопедия. Т. IV. М.: Мысль, 2010. С. 91.

¹⁰ Льюис К.С. Хроники Нарнии / Перевод с английского О.Б. Бухиной, Г.А. Островской, Н.Л. Трауберг, Т.А. Шапошниковой. М.: СП «Космополис», 1991. С. 479.

Сведения об авторе: Вера Владимировна Калмыкова — кандидат филологических наук, независимый исследователь

E-mail: vkalmykova67@mail.ru

Information about the author: Vera V. Kalmykova — Candidate of Philological Sciences,
independent researcher
E-mail: vkalmykova67@mail.ru