

Санкт-Петербургский государственный университет

**ЖУРАВЛЕВ Илья Алексеевич**

**Выпускная квалификационная работа**

**Нарративные стратегии братьев Стругацких: «Страна багровых туч» vs.  
«Град обреченный»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:

профессор, Кафедра  
истории русской литературы  
Вьюгин Валерий Юрьевич

Рецензент:

доцент, Негосударственное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Санкт-Петербургский Гуманитарный  
университет профсоюзов»  
Андрианова Мария Дмитриевна

Санкт-Петербург

2021

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ И СУЩНОСТЬ НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА</b> .....	7
1.1. Категория нарративной стратегии .....	7
1.2. Сущность научно-фантастического дискурса .....	11
<b>ГЛАВА 2. НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «СМЕРТЬ ЗА ИДЕЮ» В РОМАНЕ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «СТРАНА БАГРОВЫХ ТУЧ»</b> .....	16
2.1. Идеиный уровень: утопичность, жертвенность и альтруизм.....	16
2.2. Художественный мир и хронотоп романа «Страна багровых туч».....	25
2.3. От стажера до сверхчеловека: эволюция героя раннего творчества братьев Стругацких.....	31
2.4. Черты приключенческого романа, композиционная структура произведения и динамика сюжета.....	37
<b>ГЛАВА 3. НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «СМЕРТЬ ИДЕИ» В РОМАНЕ «ГРАД ОБРЕЧЕННЫЙ» А. И Б. СТРУГАЦКИХ</b> .....	44
3.1. Мифологические образы как элементы художественного мира романа «Град Обреченный» .....	44
3.2. Нарративная эквивалентность локальных хронотопов романа «Град Обреченный» .....	49
3.3. Эволюция главного героя.....	56
3.4. Нарративная интрига романа и мотив инициации .....	61
3.5. Об идейном уровне романа: проблема деидеологизации и обращения к культуре.....	65
<b>Заключение</b> .....	72
<b>Список использованной литературы</b> .....	74

## Введение

Творческий дуэт Аркадия и Бориса Стругацких вошел в пространство отечественной литературы с повестью «Страна багровых туч», написанной в 1956 году (опубликовано произведение было годом позже). После теплого приема повести читателями и благоприятных отзывов критиков братья Стругацкие продолжают совместную творческую деятельность и уже к середине 1960-х годов станут наиболее популярными писателями-фантастами в СССР. В писательском ремесле братья станут очень продуктивными: за все время совместной работы (вплоть до смерти Аркадия в 1991 году) Стругацкие напишут более двадцати романов и двух десятков рассказов, три пьесы, а также несколько сценариев.

Их ранние произведения расходились многочисленными тиражами, а после того, как Стругацкие потеряли возможность печататься, их повести продолжали пользоваться огромным спросом благодаря самиздату.

Подобная популярность писателей объясняется рядом причин: именно с фамилией Стругацких главным образом связывают становление философской фантастики; благодаря Стругацким фантастика постепенно перестает считаться «низким» жанром; с прозы Стругацких начался переход советской фантастики от идеологического инструмента к художественной литературе как таковой. Творчество Стругацких не исчерпывается одним фантастическим антуражем, который является лишь условием постановки острых вопросов и освещения морально-этических и социальных проблем.

Несмотря на популярность Стругацких среди читательской аудитории и наличие крупных исследований, посвященных их текстам, в «стругацковедении» по-прежнему имеются лакуны.

Ранний этап исследований творчества Стругацких характеризуется, по большей части, фокусировкой внимания на идеологическом содержании произведений Стругацких, а также взаимосвязи их творчества с политической обстановкой в СССР. Для данной исследовательской области важными

работами являются, например, такие книги как «Братья Стругацкие»<sup>1</sup> В. Кайтоха и «Двойная звезда»<sup>2</sup> Б. Л. Вишневого.

Существует ряд работ, посвященных лингвистическому анализу художественного языка стиля Стругацких. В данной сфере исследований работали В. П. Изотов и И. В. Изотова<sup>3</sup>, В. В. Рожков<sup>4</sup>, Р. Е. Тельпов<sup>5</sup> и М. В. Шпильман<sup>6</sup>.

К проблеме рецепции творчества Стругацких в литературоведении и критике обращалась А. В. Кузнецова<sup>7</sup>.

Поэтика Стругацких также неоднократно становилась предметом научного осмысления. Пристальное внимание уделялось таким чертам поэтики произведений Стругацких как аллегоричность (Е. Гомель<sup>8</sup>, Д. Сувин<sup>9</sup>) и интертекстуальность (Амусин<sup>10</sup>, Окулов<sup>11</sup> и др.).

Анализу художественного мира текстов Стругацких посвятила свою диссертацию Э. В. Бардасова<sup>12</sup>. В ней художественный мир произведений братьев-фантастов рассматривается на основании типологии возможных миров, которую предложил философ Яаако Хинтикки.

Несколько крупных исследований затрагивали проблему связи творчества Стругацких и мифа. Так, Ивонна Хауэлл в своей диссертации «Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса

---

<sup>1</sup> Кайтох В. Братья Стругацкие // Стругацкий А. Стругацкий Б. Бессильные мира сего. Донецк, 2003. С. 409-670.

<sup>2</sup> Вишевский Б. Л. Двойная звезда. СПб: Terra Fantastica, 2004. 381 с.

<sup>3</sup> Изотов В. П., Изотова, И. В. Некоторые филологические подробности фантастического творчества братьев Стругацких. Орёл, 2002. 61 с.

<sup>4</sup> Рожков В. В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом»: дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007. 228 с.

<sup>5</sup> Тельпов Р. Е. Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких: дисс. ... канд. филол. М., 2009. 244 с.

<sup>6</sup> Шпильман М. В. Коммуникативная стратегия "речевая маска": на материале произведений А. и Б. Стругацких: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 229 с.

<sup>7</sup> Кузнецова А. В. Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950-1990-е гг.: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 248 с.

<sup>8</sup> Gomel E. Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self / Elana Gomel // Science Fiction Studies. 2004. № 94, 31:3. P. 358–377.

<sup>9</sup> Suvin Darko. Criticism of the Strugatskii Brothers' Work//Canadian-American Slavic Studies. 1972. №6. P. 288–307.

<sup>10</sup> Амусин М. Стругацкие и фантастика текста. Звезда (СПб.). 2000. № 7. С. 208–216.

<sup>11</sup> Окулов В. Цитаты всегда лгут: О книгах и чтении в творчестве Стругацких. М., 2002. С. 29–36.

<sup>12</sup> Бардасова Э. В. Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких: дисс. ... канд. филол. наук. Казань, Казанский государственный университет. 1995. 159 с.

Стругацких»<sup>13</sup> настаивает на том, что Стругацкие конструируют свои миры на основании мифа об Апокалипсисе, что и определяет их специфику, а повесть «Волны гасят ветер» напрямую связывает с Евангелиями. В своем диссертационном исследовании «Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких “Обитаемый остров”, “Жук в муравейнике”, “Волны гасят ветер”»<sup>14</sup> Т. О. Надежкина утверждает, что «в своей трилогии Стругацкие создают три мифопоэтические модели мира, построенные по принципу бинарных оппозиций и воплощающие наиболее типичные черты общественной атмосферы России периодов 1960-х, 1970-х и 1980-х гг.»<sup>15</sup>

Наиболее важные системные обзоры творчества Стругацких и их биографии были написаны уже упомянутыми Амусиным и Кайтохом, а также А. Скаландисом<sup>16</sup> и Д. В. Володихиным в соавторстве с Г. М. Прашкевичем<sup>17</sup>.

Однако, несмотря на многообразие аспектов творчества Стругацких, которые подвергались научному осмыслению, до сих пор их произведения не рассматривались в качестве нарратологического, в строгом смысле слова, исследования. Поэтика Стругацких претерпела колоссальные изменения за тридцатилетний период. Представляется, что, проанализировав и сравнив различные нарративные стратегии, которые Стругацкие использовали в самом начале и самом конце своей писательской карьеры, можно лучше понять, в чем состояла эта эволюция.

Таким образом, **актуальность и научная новизна** предполагаемого исследования обусловлены тем, что произведения братьев Стругацких до сих пор не подвергались объемному нарратологическому анализу, а также не было сформулировано своеобразие нарративных стратегий, используемых Стругацкими в своих произведениях на разных этапах их творчества.

---

<sup>13</sup> Хауэлл И. Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. Бостон : Academic Studies Press ; Санкт-Петербург : БиблиоРоссика, 2021. 192 с.

<sup>14</sup> Надежкина Т. О. Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» : дисс ... канд. филол. наук. Владивосток, 2008. 215 с.

<sup>15</sup> Там же. С. 16.

<sup>16</sup> Скаландис А. Братья Стругацкие. М.: АСТ, 2008. 702 с.

<sup>17</sup> Володихин Д. М., Прашкевич Г. М. Братья Стругацкие. М.: Молодая гвардия, 2017. 348 с.

**Объект** исследования – романы «Страна багровых туч» и «Град Обреченный» братьев Стругацких.

**Предметом** исследования являются нарративные стратегии, используемые Аркадием и Борисом Стругацкими в романах «Страна багровых туч» и «Град Обреченный».

**Целью** исследования является анализ нарративных стратегий творчества братьев Стругацких на раннем и позднем этапе развития.

Исходя из цели исследования, мы можем сформулировать следующие **задачи**:

- сформулировать категорию нарративной стратегии;
- проанализировать отличия метода построения сюжета в произведениях Стругацких двух разных периодов;
- охарактеризовать своеобразие нарративных стратегий романов «Страна багровых туч» и «Град Обреченный».

**Теоретической базой исследования** являются научные работы в области нарратологии. Главным образом использовались труды В. Шмида («Нарратология»<sup>18</sup>) и В. И. Тюпы («Нарратология как аналитика повествовательного дискурса»<sup>19</sup>, «Очерки современной нарратологии»<sup>20</sup>, ««Доктор Живаго»»: композиция и архитектоника»<sup>21</sup>, «Нарративная стратегия романа»<sup>22</sup> и т. д.). По мере необходимости для исследования привлекались и другие авторитетные методики: некоторые положения рецептивной эстетики, неориторики, феноменологии, идеи М. Фуко, Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина и др.

**Структура работы.** Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка источников.

---

<sup>18</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

<sup>19</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь : ТвГУ, 2001. 58 с.

<sup>20</sup> Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5-31.

<sup>21</sup> Тюпа В. И. «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

<sup>22</sup> Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.

# ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ И СУЩНОСТЬ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

## 1.1. Категория нарративной стратегии

Согласно толковому словарю, одно из определений слова «стратегия» формулируется следующим образом: «Искусство планирования какой-л. деятельности (экономической, научной и т.п.) на длительную перспективу»<sup>23</sup>. В первой половине XX века понятие «стратегия» приобрело новую дефиницию и стало использоваться в области литературы. С тех пор под «стратегией» стали понимать еще и авторскую методику письма. Так, в словаре *The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory* имеется определение слова «стратегия» в ее литературоведческом смысле: «стратегия <...> может означать либо отношение автора к его теме и предмету, либо его метод или технику»<sup>24</sup>.

Благодаря современной науке, термин «стратегия» расширил свои границы еще сильнее, и сегодня стратегией мы можем назвать совокупность аспектов художественной коммуникации.

Если обратиться к положениям рецептивной эстетики, мы можем найти такое понятие как «стратегия текста». Согласно данной методике, существует тесная связь между «стратегией текста» и читательским ожиданием, а выражается она в том, что «стратегия текста» оказывает непосредственное влияние на формирование горизонта читательского ожидания. По мнению одного из лидеров школы рецептивной эстетики Ханса-Роберта Яусса, хаотичная смена впечатлений реципиента не имеет ничего общего с процессом восприятия текста. Яусс считает, что восприятие текста есть ничто иное как следование читателя конкретным «указаниям», которые он получает со

---

<sup>23</sup> Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. URL: <https://gufo.me/dict/kuznetsov/стратегия> (дата обращения: 15.05.21)

<sup>24</sup> *The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory* / ed. J. Cuddon (revised by E. Preston). London: Penguin books, 1998. P. 276.

стороны художественного текста. В таком случае процесс восприятия читателем текста характеризуется как управляемый. Управление читательским восприятием Яусс называет «текстовыми стратегиями». «Та рецепция, которую автор ожидает от читателя произведения, может быть осуществлена даже при отсутствии открытых сигналов»<sup>25</sup>.

По мнению В. Изера, благодаря читательским впечатлениям, эстетический акт приобретает целостность, которая, в свою очередь, зависит от двух операций – селекции и комбинирования. «Комбинирование в качестве художественного акта наделяет имагинарное конкретной формой, соответствующей установленным отношениям. Селекция и комбинирование подразумевают пересечение границ литературных и социокультурных систем, с одной стороны, и внутритекстовых референтных полей – с другой»<sup>26</sup>. Стратегиями, по Изеру, являются различные типы этих фундаментальных операций. При этом «конечный результат множества <...> стратегий – в повышении семантического потенциала»<sup>27</sup>. Также Изер пишет, что «...если нам суждено раскрыть замысел текста, то надежда на это – не в изучении жизни, снов и убеждений писателя, а в тех проявлениях интенциональности, которые выражает в самом тексте отбор внетекстовых систем и выбор из него»<sup>28</sup>.

Мысли В. Изера относительно литературных текстов относятся к феноменологической традиции. Для философии феноменологии характерно восприятие текста с двух различных сторон – как виртуальной структуры и как эстетического объекта. Под первым подразумевается некий «набор инструкций» для реципиента. Под вторым – конкретизация произведения в сознании читателя. Так, указания текста относительно актуализации расположены по двум осям, первая из которых отсылает нас к разнообразию

---

<sup>25</sup> Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы. Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 196.

<sup>26</sup> Изер В. Вымыслообразующие акты // НЛЮ. 1997. № 27. С. 30.

<sup>27</sup> Там же. С. 28.

<sup>28</sup> Там же. С. 27.



норм и текстов, а вторая – к текстovým стратегиям, организуящим различные составляющие художественного текста в единое целое. Для Изера существует связь между сегментами текста, воздействующими на читателя, и кодами культуры: «В литературных текстах имеется набор сигналов, указывающих на их вымышленность <...> значимыми эти сигналы становятся только на основе конкретных, исторически изменчивых конвенций между автором и публикой <...> правила которой делают текст не просто дискурсом, а “разыгранным дискурсом”»<sup>29</sup>. Таким образом, понятие «стратегии текста» относится и к области дискурса.

О связи «стратегии текста» со структурой дискурса говорили и представители неориторики. Однако между взглядами двух школ на проблему связи «стратегии текста» с дискурсом существует одно значительное различие: согласно неориторике, в центре внимания находится не реципиент, а говорящий. Ю. В. Шатин оспаривал положение, согласно которому структура дискурса носит фиксированный характер. Напротив, Шатин воспринимает характер дискурса как порождающий. Подобный принцип в концепциях неориторики обозначают термином «коммуникативная (дискурсивная) стратегия, поскольку «центральным понятием для неориторики выступает коммуникативное событие»<sup>30</sup>.

По-своему роль коммуникативных стратегий определял и М. Фуко. Согласно его мнению, выбор той или иной стратегии «...не вытекает непосредственно из мировоззрения или предпочтения интересов, которые могли бы принадлежать тому или иному говорящему»; он совершается «...в соответствии с положением, занимаемым субъектом по отношению к области объектов, о которых он говорит»<sup>31</sup>.

В. И. Тюпа, обращаясь к концепции Фуко, переосмысляет ее. В его понимании коммуникативная стратегия – это «ключевое неориторическое

---

<sup>29</sup> Изер В. Указ. соч. С. 31.

<sup>30</sup> Шатин Ю.В. Неориторика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 143.

<sup>31</sup> Фуко М. Археология знания. Киев : Ника-Центр, 1996. С. 74.

понятие коммуникативной стратегии может быть определено как инвариантная модель участников события общения (дискурса)»<sup>32</sup>. Как и Фуко, Тюпа использует термин «дискурсные формации», под которым подразумеваются стратегии, характерные для типов коммуникации определенных культурных практик на различных этапах развития. «Фундаментальная система, определяющая исторически значимую дискурсивную практику <...> может быть названа дискурсной формацией <...> Дискурсную формацию можно определить как культуuroобразующую организацию коммуникативного пространства социальной жизни посредством архитектурной конфигурации инстанций метасубъекта, метаобъекта и метаадресата всех дискурсов, возможных в рамках данной формации. Иначе говоря, это система фундаментальных риторических компетенций, определяющая параметры коммуникативного события (производства и восприятия текстов), отвечающего исторически актуальному состоянию общественного сознания, его культуuroобразующей ментальности»<sup>33</sup>.

Согласно идеям В. И. Тюпа, нарративная стратегия «состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания»<sup>34</sup>. И далее: «нарративная стратегия представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, взаимно обуславливающих друг друга:

- 1) той или иной нарративной картины мира (референтная компетенция автора);
- 2) нарративной модальности (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);

---

<sup>32</sup> Тюпа В. И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 87.

<sup>33</sup> Там же. С. 97.

<sup>34</sup> Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8.

3) нарративной интриги (рецептивная компетенция адресата)»<sup>35</sup>.

Тюпа также формулирует четыре основные нарративные стратегии, которые возникали в истории культуры. Первая, самая ранняя, нарративная стратегия характерна для сказочного и мифогенного повествования. Для второй нарративной стратегии характерна картина мира притчевого типа. Следующая нарративная стратегия характеризуется окказиональной картиной мира (анекдотичный тип) и авантюрной интригой приключения. Четвертая, и последняя, нарративная стратегия предполагает картину мира, которую Тюпа называет «вероятностной», а также «эвристическую интригу идентичности»<sup>36</sup>.

При этом, Тюпа настаивает на том, что все четыре стратегии, которые были им описаны, не сменяют друг друга, а «сосуществуют и взаимодействуют в нарративных сферах культуры Нового времени»<sup>37</sup>.

Таким образом, под термином «нарративная стратегия» мы можем понимать совокупность элементов художественной коммуникации. Нарративная стратегия также позволяет описать нарратив в качестве способа взаимодействия повествования и сюжета.

## 1.2. Сущность научно-фантастического дискурса

Научно-фантастический дискурс является частью художественно-литературного дискурса, а главной его особенностью является «репрезентация фантастической реальности в целях адекватной передачи этоса, логоса и пафоса литературной личности для воплощения ее идеалов и ценностей в причудливых и неожиданных формах “возможных миров” с целью художественного воздействия на читателя»<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 9.

<sup>36</sup> Тюпа В. И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 173.

<sup>37</sup> Там же. С. 176.

<sup>38</sup> Олянич А. В. Научно-фантастический дискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2(19). С. 168.

Мы можем утверждать, что в научно-фантастическом дискурсе статус фикциональности усиливается, как минимум, вдвое. Так, если обычный художественный текст (например, реалистическая повесть) априори обладает свойством художественного вымысла, то в научно-фантастическом произведении это свойство подчеркивается с большей силой, так как художественный вымысел помножен на фантастический.

Тексты, включенные в научно-фантастический дискурс, обладают набором особых художественных элементов, причем на нескольких уровнях одновременно: на идейно-смысловом и структурно-композиционном. Несмотря на многолетнее развитие, научно-фантастический дискурс сохранил фундамент, на котором основывались первые художественные произведения в жанре научной фантастики. Так, с самого начала в жанре началась развиваться функция прогнозирования: научная фантастика пыталась сформулировать картину мира будущего, к которой может привести технический прогресс, а также осмысляла место технологий в человеческом мире. Научная фантастика основывалась на фундаментальных знаниях в области прикладных наук и адаптировала их с целью описания идей, выходящих за рамки реализма.

Со временем жанр «обрастал» новыми элементами, росло разнообразие художественных форм. Однако некоторые компоненты научно-фантастического дискурса остаются неизменными. С. Г. Иняшкин<sup>39</sup> выделяет три основных компонента:

1) Инвентивный – является основополагающим и наиболее характерен для ранних произведений научно-фантастического жанра, чье появление пришлось на период революционных научных открытий. Как правило, главными героями текстов с преобладающим в них инвентивным компонентом являются молодые ученые, сюжет разворачивается вокруг одного их изобретения, которое, в свою очередь, связано с реальной

---

<sup>39</sup> *Иняшкин С. Г.* Роль дискурсивного анализа для определения жанра англоязычной фантастической литературы // Преподаватель XXI век. 2016. № 1. С. 399–405.

действительностью. В частности, многие их подобных произведений уделяют внимание развивавшейся в то время электротехнике.

2) Социальный – связан с появлением субжанра «социальной фантастики». Если изначально термин «научная фантастика» охватывал лишь произведения, сюжет которых основывался на научно-технических достижениях, то со временем жанр начал расширять собственную тематическую область и перестал фокусировать внимание исключительно на науке. Со временем произведения в жанре научной фантастики стали затрагивать проблемы морали, нравственности, психологии, взаимоотношений и т. д. Причем научно-фантастическая литература выражала не частные, а общественные мнения. Во многом именно эта особенность и сделала этот жанр мощным оружием идеологической борьбы в будущем.

3) Диспозитивный – многими исследователями отмечается как наиболее важный из компонентов научно-фантастического дискурса. Под «диспозитивным компонентом» мы понимаем альтернативное место действия, как правило – близкое или отдаленное будущее. Т. А. Чернышева утверждала, что тема будущего является основной в жанре научной фантастики, а также считала, что научная фантастика – это, прежде всего, «литература пророчества»<sup>40</sup>.

Ко всем трем компонентам применима так называемая «иллюзия достоверности», то есть, несмотря на фантастичность места и времени действия или описываемых технических новшеств, в контексте художественного произведения эти элементы должны казаться реальными. Достичь иллюзии помогает, например, упоминание реальных мест, явлений или личностей. Подобный прием кардинальным образом отличает научно-фантастический дискурс от фэнтезийного, так как в произведениях жанра фэнтези художественная картина мира и ее элементы являются полностью вымышленными.

---

<sup>40</sup> Чернышева, Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут.ун-та, 1984. С. 19.

Во многом научная фантастика схожа с футурологией – областью исследований, целью которых является максимально точное прогнозирование развития человеческого общества в будущем. Разница между этими двумя явлениями в том, что произведения научной фантастики никогда не претендуют на достоверность, а предсказания никогда не являются самоцелью.

В качестве еще одной отличительной черты научной фантастики Л. Д. Новикова отмечала ее функциональную нагрузку: «научная фантастика одновременно формирует и транслирует на уровень обыденного мировоззрения некоторое обобщенное представление о науке в совокупности реальных и потенциальных возможностей ее развития»<sup>41</sup>. Разумеется, формирование целостной научной картины мира на основе научно-фантастических произведений невозможно, так как художественные тексты данного жанра основываются лишь на «мифологии науки», то есть на ее поверхностном слое. Читатель отдает себе отчет в том, что описываемые в научно-фантастических произведениях события, как минимум, пока невозможны, но потенциально реализуемы в будущем.

Также одной из главных составляющих научно-фантастического дискурса является фантастическое допущение – элемента, который не может встретиться в реальности. Очень важно, что фантастическое допущение не может являться самоцелью: оно должно присутствовать в тексте оправданно в качестве средства «заострения» проблемы. Если допущение вводится в текст только ради наличия допущения, смысл в нем теряется. Подобный элемент является частью поэтики научно-фантастического жанра.

Итак, научно-фантастический дискурс является особым типом художественно-литературного дискурса, главной характерной чертой которого является «репрезентация фантастической реальности»<sup>42</sup>. Научно-

---

<sup>41</sup> Новикова Л. Д. Научная фантастика и ее роль в формировании образа науки будущего: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Минск, 1985. С. 52.

<sup>42</sup> Олянич А. В. Научно-фантастический дискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2(19). С. 167.

фантастический дискурс – это совокупность высказываний на тему будущего или альтернативных реальностей, оформленных в виде художественных произведений и соответствующих определенным правилам и принципам построения сюжета в жанре научно фантастики.

Выводы по главе:

1. Категория нарративной стратегии включает в себя не только представления об индивидуальной авторской технике писателя, но и общие аспекты художественной коммуникации.

2. Термин «нарративная стратегия» часто применяется в современном литературоведении, однако, в большинстве случаев его используют лишь для характеристики своеобразия конкретного литературного произведения.

3. Термин «нарративная стратегия» позволяет описать художественное произведения в качестве особого вида коммуникации.

4. Научно-фантастический дискурс является особым видом художественно-литературного дискурса.

5. Главной отличительной чертой научно-фантастического дискурса является репрезентация фантастической реальности, в основу которых заложена «мифология» науки.

6. Художественное своеобразие научно-фантастического дискурса раскрывается на идейно-смысловом и структурно-композиционном уровнях.

## ГЛАВА 2. НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «СМЕРТЬ ЗА ИДЕЮ» В РОМАНЕ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «СТРАНА БАГРОВЫХ ТУЧ»

### 2.1. Идеиный уровень: утопичность, жертвенность и альтруизм

Повесть «Страна багровых туч» стала первым совместным произведением Аркадия и Бориса Стругацких. Дебют братьев состоялся в 1959 году (сама повесть писалась с 1952 по 1957 гг.), в период «хрущевской оттепели». Необходимо помнить, что несмотря на то, что первые десять лет после смерти И. В. Сталина воспринимаются как время ослабления тоталитарного строя и предоставления бóльших свобод в общественной и культурной жизни, коммунистическая партия все же всеми силами пыталась удержать контроль над сферой искусства.

В «Комментариях к пройденному» Б. Н. Стругацкий писал: ««это было время, когда мы искренне верили в коммунизм как высшую и совершеннейшую стадию развития человеческого общества»<sup>43</sup>.

Учитывая, что советская литература, как одно из мощнейших орудий пропаганды, существовала в условиях ограничений, правил и запретов, а братья Стругацкие в период 1950-1960-х годов весьма лояльно относились к государственной идеологии, становится очевидным, что произведения «ранних» Стругацких в полной мере соответствовали той специфике, которая была характерна для всей советской фантастической (и не только) литературы.

Таким образом, анализ идейного уровня «Страны багровых туч» невозможен вне контекста, охватывающего литературный процесс в СССР на стыке двух десятилетий. Остановим наше внимание на том, в каком положении находилась советская научная фантастика.

---

<sup>43</sup> Стругацкий Б. Н. Комментарии к пройденному. 1960–1962 // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 2. С. 569.



Активное развитие жанра научной фантастики в СССР является следствием расширения границ в литературе. В 1920-х годах жанр также переживал свой подъем, однако, на волне революционных ожиданий, в эпоху правления Сталина научная фантастика постепенно теряет актуальность. В сталинские годы советская фантастика была подвержена стилистическим ограничениям (именно тогда утвердился принцип «ближнего прицела»), а также фокусировала внимание на технических аспектах описываемого мира. Но наиболее важным является то, что фантастическая литература сталинской эпохи была ограничена и концептуально: сталинская «культура-2» отрицает разрыв между настоящим и будущим, который предполагался фантастикой того времени. Советская фантастика соединяла прошлое, настоящее и будущее в одно символическое пространство.

В период «оттепели» происходит реабилитация понятия утопии. В XX веке жанр классических утопических произведений, скрывавших политические, социальные и экономические трактаты под маской художественного текста, практически был забыт. Вместо него задачу описания будущего берет на себя фантастическая литература. Писатели, работавшие в этом жанре, так или иначе являлись членами советского общества и носителями царившего в нем мировоззрения, в том числе и представлений о светлом коммунистическом будущем. К началу 60-х годов появляется большое количество научно-фантастических произведений, персонажи которых летали в открытый космос, исследовали другие планеты, открывали новые миры. И социальное устройство этих миров напоминало идеал, представление о котором формировалось в период 1960-х годов. Научная фантастика начала проводить четкую границу между настоящим и будущим, и демонстрировать будущее, к которому должно стремиться нынешнее общество. Это был «период триумфа советской официальной утопии»<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Фокин А. «Коммунизм не за горами». Образы будущего у власти и населения СССР на рубеже 1950–1960-х годов. М.: РОССПЭН, 2017. С. 102.

Границы между двумя контекстами – научно-фантастическим и утопическим – весьма условны.

В XX веке появилось множество отечественных научно-фантастических романов и повестей, которые в той или иной степени продолжали традиции европейской коммунистической утопии. По мнению К. Г. Фрумкина, эти произведения можно сгруппировать в три хронологические волны.

Первая волна охватывает дореволюционный период. К ней мы можем отнести романы Александра Богданова «Красная звезда» и «Инженер Мэнни», повествующие о коммунистическом строе на Марсе. В этот период еще несколько авторов успели создать ряд утопических произведений, однако, только Богданов разрабатывал конкретно коммунистическую утопию.

Ко второй волне Фрумкин относит произведения, вышедшие в период с 1920-х по начало 1930-х годов, а именно: «Страна Гонгури» Вивиана Окунева (1924), «Грядущий мир» Якова Окунева (1924), «Через тысячу лет» Вадима Никольского (1927), «Следующий мир» Эммануила Зеликовича (1930), «Страна Счастливых» Яна Ларри (1931).

Третья волна имеет следующие границы: с конца 1950-х до начала 1970-х годов. Наиболее ярко коммунистическая утопия воплотилась в творчестве Ивана Ефремова и ранних произведениях братьев Стругацких.

М. Амосин использует термин «утопическое проектирование», описывая мировоззрение Стругацких в период начала писательской карьеры. При подобном обозначении Амосин в значительной степени опирается на Д. Сувина. Он поясняет: «Утопия здесь (и снова в соответствии с подходом Сувина) понимается не столько как фиксированное состояние реальности, сколько как “ориентация”, творческая интенция, которая переступает пределы реальности и ломает ограничения существующего жизненного порядка»<sup>45</sup>.

«Страна багровых туч» представляет собой практически типичное научно-фантастическое произведение конца 1950-х годов: наполненная

---

<sup>45</sup> Амосин М. От утопии к атараксии // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 231.

научно-техническими подробностями приключенческо-фантастическая фабула об исследовании других планет, главными героями которой являются профессионалы своего дела.

Однако уже в своей первой работе Стругацкие продемонстрировали своеобразный бунт против принятых правил игры в советской литературе. Ведь советская утопия, как и любая другая, изображает «умозрительную модель действительности»<sup>46</sup>, в силу чего предстает максимально рационалистичной. Изображается лишь необходимое, в то время как ненужное остается вне авторского внимания. Как следствие, это «создает ощущение очищенности, стерильности и, в конечном итоге, нежизненности того мира, который нарисован в утопии»<sup>47</sup>. Советская фантастика унаследовала эту традицию, что, в свою очередь, отразилось на изображении главных героев, которые, в большинстве случаев, представляли собой практически «сверхлюдей».

Герои «Страны багровых туч» были лишены присущей иным персонажам «необыкновенности». Стругацкие наделили своих героев человеческими, а оттого и весьма правдоподобными, чертами характера. В биографии «Братья Стругацкие» Г. М. Прашкевич и Д. М. Володихин так отмечали эту особенность: «Стругацкие, не вдаваясь глубоко в психологию персонажей, позволяют почувствовать всю бытовую естественность их поведения. Их люди ни в чем не напоминали бутафорских “звездных капитанов”, грудью рассекающих галактические пространства, силой воли преодолевающих скорость света и напряжением мечты перепрыгивающих через черные дыры. Их персонажи болели, унывали, делали ошибки, время от времени ругались между собой, и ругались крепко — так, что критика сделала эту «грубость выражений» своего рода отличительным ярлыком для ранних текстов Стругацких. Одним словом, это были люди, со всеми их достоинствами и

---

<sup>46</sup> Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1985. 331 с.

<sup>47</sup> Там же.

слабостями. Живые люди, а не вздрюченное лозунгами биологическое железо»<sup>48</sup>.

Подобная отличительная черта творческого метода ранних А. и Б. Стругацких не только выделяла их повесть на фоне существовавших в то время произведений о покорении чужих миров, но и позволяла авторам усилить элемент нарративной интриги: натуралистичность и естественность характеров автоматически делала героев более уязвимыми, что повышало вероятность их смерти к концу произведения.

Мотив смертельной опасности присутствует на протяжении всей повести, причем цепь эпизодов придерживается определенной градации.

В первый раз опасность космических полетов подчеркивается Краюхиным еще задолго до начала миссии экипажа «Хиус-2»: «Дело лишь в том, что из восьми кораблей, брошенных на Венеру за последние двадцать лет, шесть разбилось о скалы. Дело лишь в том, что “Хиус” посылается не только... и не столько ради ваших геологических восторгов, Владимир Сергеевич. Дело лишь в том, что вслед за вами пойдут другие... десятки других, сотни других»<sup>49</sup>.

К этому времени герои знают о смертельной опасности только «на словах», то есть исходя из печального опыта своих предшественников.

Далее команда «Хиуса» испытает опасность непосредственно во время полета в космос, когда их корабль подвергнется неизвестному излучению. Происшествие обойдется без людских потерь, однако, данный эпизод ярко подчеркивает: это уже не учебный полет. Неизведанный космос непредсказуем, а риск отныне реален и очень высок.

Третьим звеном в цепи эпизодов, удерживающих интригу вероятной смерти, является момент свидетельства экипажем «Хиуса» трагедии: принят сигнал с иностранного корабля, потерпевшего аварию у Марса. Во время

---

<sup>48</sup> Володихин Д. М., Прашкевич Г. М., Братья Стругацкие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 49.

<sup>49</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 27.

разговора последний из оставшихся в живых астронавт выясняет, что кислорода не хватит до прибытия помощи, прощается и героически принимает смерть.

«Быков едва сознавал, что делается вокруг. Мысли его были прикованы к картине, услужливо нарисованной воображением: хрипя и задыхаясь, седой человек ползет по коридору, открывая одну за другой массивные стальные двери. Перед последней дверью — наружным люком — он останавливается, оглядывается назад помутневшими глазами. В дальнем конце коридора виден край стола, на котором поблескивает под лампой портфель крокодиловой кожи. Человек проводит по лбу трясущейся рукой и в последний раз глубоко вдыхает разреженный воздух»<sup>50</sup>. Теперь команда становится свидетелем смерти непосредственно.

И, наконец, смерть настигает некоторых из экипажа «Хиуса» при выполнении задания на Венере: пилот Спицын гибнет от нехватки кислорода, а капитан экспедиции Ермаков погибает в оплавленном вездеходе.

Однако нас интересует не только и не столько факт смерти главных персонажей, сколько их внутренняя готовность к ней: «В большом деле всегда риск, — любил говорить Краюхин, — и тем, кто очень боится гибели, с нами не по дороге»<sup>51</sup>. Важно отметить, что речь идет не просто об осознании риска не вернуться домой, а именно о готовности пожертвовать собственными жизнями во имя чего-либо. Главной мотивацией является, естественно, общечеловеческое благо и принцип братства — то, что является неотъемлемой частью коммунистической идеи.

«Мы, экипаж советского планетолета “Хиус”, именем Союза Советских Коммунистических Республик объявляем Урановую Голконду со всеми ее сокровищами собственностью человечества!»<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 141.

<sup>51</sup> Там же. С. 164.

<sup>52</sup> Там же. С. 232.

Жертвенность и альтруизм выводятся авторами на первое место, а вместе с ними и мотив коллективистского мироощущения. Герои «Страны багровых туч» борются с препятствиями и преодолевают их в рамках общности, а когда действуют поодиночке, делают это от лица некоего «мы». Здесь весьма важна деятельностная установка: преобразовывать окружающую реальность во имя общественного блага. Именно эти качества являются основными, когда мы говорим о героях ранних произведений Стругацких, а естественные черты характера и психология персонажей, о которых мы говорили ранее, становятся скорее «факультативными» и способствуют реализации того самого коммунистического идеала, придавая им убедительности.

Стругацкие продолжают тему альтруизма в своих последующих, как их называет К. Г. Фрумкин – «коммунарских»<sup>53</sup>, произведениях. Говоря о моральных качествах человека, изображенного Стругацкими в цикле «Мир Полдня», Марк Амусин отмечает «готовность переступить через личные желания и интересы, солидарность и доминирование коллективистского мировоззрения»<sup>54</sup>.

Своего рода лейтмотивом в раннем творчестве Стругацких предстает тема борьбы с эгоизмом и мещанством. Герой повести «Стажеры» (1962) утверждает, что мещанин опасен для коммунизма, а также для всего человечества. Мещанин – это человек, которому присущи самые чудовищные формы желаний – жажда власти, поклонения и т. д.

О губительной стороне мещанства для всего мира Стругацкие говорят и в своей повести «Попытка к бегству» (1962). Устами одного из героев авторы высказывают мнение, что само явление мещанства – это угроза всему человечеству:

«— Таков человек, – задумчиво проговорил Саул. – На пути к вам он должен пройти через это и многое другое. Как долго он ещё остаётся скотом

---

<sup>53</sup> Фрумкин К. Г. Советская фантастика как ипостась Коммунистической утопии // Историческая экспертиза. 2020. № 2(23). С. 246.

<sup>54</sup> Амусин М. От утопии к атараксии // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 227.

после того, как поднимается на задние лапы и берёт в руки орудия труда. Этих ещё можно извинить, они понятия не имеют о свободе, равенстве, братстве. Впрочем, это им ещё предстоит. Они ещё будут спасать цивилизацию газовыми камерами. Им ещё предстоит стать мещанами и поставить свой мир на край гибели»<sup>55</sup>.

Далее Саул рассуждает так: если общество, прошедшее все стадии исторического развития, погрузится в условия материального изобилия, закономерным итогом этого погружения станут «разжиревшие бездельники, у которых не будет ни малейшего стимула к деятельности»<sup>56</sup>.

Саул, как выясняется в конце повести, пришелец из прошлого, бывший заключенным в нацистском концлагере. Таким образом, в тексте дается недвусмысленный намек на то, что фашизм является прямым следствием мещанства.

Идея борьбы с эгоизмом находит свое место и в романе «Понедельник начинается в субботу» (1965), в мире которого магом (а значит, полноценным сотрудником НИИ ЧАВО) может стать только человек, умеющий «меньше думать о себе и о больше о других»<sup>57</sup>.

Наиболее разгромной критике Стругацких подвергнутся мещанство и эгоизм в антиутопии «Хищные вещи века» (1965). Культ потребления и материальное благополучие – основные ценности изображенного в повести общества. При этом важно отметить, что критика авторов направлена не на ценности экономического процветания, а на доминирование потребительских запросов и абсолютный отказ от духовных ценностей. Не зря единственными антагонистами общества потребления в повести оказываются представители интеллигенции.

---

<sup>55</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Попытка к бегству // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 88.

<sup>56</sup> Фрумкин К. Г. Советская фантастика как ипостась Коммунистической утопии // Историческая экспертиза. 2020. № 2(23). С. 247.

<sup>57</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Понедельник начинается в субботу // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 496.

Возвращаясь к «Стране багровых туч», необходимо указать на еще один мотив, который Стругацкие вскоре продолжают в своих «ранних» произведениях – это жертва ради детей.

«Вообще назначение человека, — добавил он, подумав, — превращать любое место, куда ступит его нога, в цветущий сад. И если мы не доживем до садов на Венере, то уж наши дети доживут обязательно»<sup>58</sup> — говорит один из героев повести Дауге.

В повести «Далекая радуга» (1963) в результате техногенной катастрофы под угрозой уничтожения оказывается целая планета. Гибель неминуема, однако, в космопорте имеется корабль, способный вместить небольшое количество человек. Собравшиеся в городе жители начинают обсуждать, кто в первую очередь покинет планету. Леонид Горбовский, будучи капитаном корабля, принимает решение, согласно которому в первую очередь будут спасаться дети. На вопрос «почему?» он отвечает: «Самое ценное, что у нас есть, – это будущее»<sup>59</sup>.

Таким образом, в повести «Страна багровых туч», ставшей для братьев Стругацких первым совместным произведением, были реализованы идеи, характерные для их творчества, которое большинство исследователей относят к «раннему» или «коммунарскому» периоду:

- Утопичность;
- Альтруизм;
- Жертвенность;
- Реализация коммунистического идеала.

---

<sup>58</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 187.

<sup>59</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Далекая радуга // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 206.



## 2.2. Художественный мир и хронотоп романа «Страна багровых туч»

«Страна багровых туч» была написана в то время, когда еще действовали принципы «твердой» научной фантастики, согласно которым научно-фантастические произведения должны уделять основное внимание вопросам науки и техники. Сюжет таких текстов, как правило, «разворачивается вокруг какой-то пусть фантастической, но всё-таки научной идеи»<sup>60</sup>. Так, и художественная картина мира «Страны багровых туч» изначально логична и внутренне непротиворечива.

Стругацкие придерживаются требования следовать четким научным данным, а также в доступной форме излагать читателю научные гипотезы или принципы работы новейших достижений техники. Например, в повести можно встретить подробное описание работы фотонного двигателя космического корабля, на котором герои в дальнейшем отправятся на Венеру: «Фотонно-ракетный привод превращает горючее в кванты электромагнитного излучения и таким образом осуществляет максимально возможную для ракетных двигателей скорость выталкивания, равную скорости света. Источником энергии фотонно-ракетного привода могут служить либо термоядерные процессы (частичное превращение горючего в излучение), либо процессы аннигиляции антивещества (полное превращение горючего в излучение)»<sup>61</sup>.

Для «сближения» героев с читателями Стругацкие используют смену точек зрения. Так, первые данные о Венере читатель получает исходя из того, что главный герой (который знает о Венере ровно столько, сколько и рядовой читатель) читает о планете в справочнике: «Венера — вторая по порядку от Солнца планета. Среднее расстояние от Солнца 0,723 астрономической единицы = 108 млн. км... Полный оборот вокруг Солнца В. совершает в 224

---

<sup>60</sup> Галина М. С. Старая, новая, сверхновая... Журналы фантастики на постсоветском пространстве // «Новый мир». №8. URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2006/8/staraya-novaya-sverhnovaya.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/8/staraya-novaya-sverhnovaya.html) (дата обращения: 11.03.2021)

<sup>61</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 32–33.

дня 16 часов 49 мин. 8 сек. Средняя скорость движения по орбите 35 км/сек... В. — самая близкая к нам планета. При прохождении между Землей и Солнцем ее расстояние от Земли может составлять 39 млн. км... Когда В. проходит за Солнцем, она находится от Земли на удалении в 258 млн. км...»<sup>62</sup>.

Необходимая научная информация также транслируется через ответы одних героев на вопросы других:

«Понятно, — сказал Быков. — Но пока-то “Хиус” берет запас обычного для ракет топлива?»

— Очень немного. Едва пятую часть полетного веса. Только для того, чтобы оторваться от Земли, выйти из плотных слоев атмосферы, легко поддающихся радиоактивному заражению. А затем включается фотонный двигатель. “Хиус” не знает неудобств, связанных с невесомостью. Он движется с постоянным ускорением в десять метров в секунду за секунду, таким же, что и ускорение силы тяжести на поверхности Земли. Таким образом экипаж “Хиуса” избавлен от невесомости и всех ее неприятных последствий»<sup>63</sup>.

Как в случае со справочником, так и в случае ответа на вопрос Быкова, повествовательная инстанция перелagается с нарратора на героя, что позволяет избавить описания необходимых технических тонкостей от лишней нагрузки и научной строгости. Более того, подобный прием помогает избежать «наигранности» и ненатуральности происходящего, которая непременно возникла бы в случае немотивированного появления различных научных терминов и теорий или экскурсов в прошлые события художественного мира.

Достоверность описываемых событий, несмотря на их «фантастичность», сохраняется благодаря упоминанию реально существующих городов или планет (Москва и Венера). Разумеется, к реальным Москве и Венере изображенные в повести город и планета не имеют никакого отношения, так

---

<sup>62</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 18.

<sup>63</sup> Там же. С. 85–86.

как они существуют в фиктивном пространстве произведения, однако, подобные детали сюжета позволяют стереть границы между реальностью и вымыслом: они становятся равноправными и переплетаются, что, в свою очередь, создает особый мир, близкий и понятный читателю.

Время в повести также играет особую роль. Действие «Страны багровых туч», согласно комментарию Бориса Стругацкого<sup>64</sup>, разворачивается приблизительно в 1990-е годы (повесть писалась в 1950-х), то есть авторы отсылали читателей на 40 лет вперед. Выбор времени действия является еще одной чертой, выделяющей повесть Стругацких на фоне других советских утопий, действие которых происходит в весьма далеком будущем («Туманность Андромеды» Ефремова или «Гость из бездны» Георгия Мартынова). Близость мира «Страны багровых туч» во времени должна была указать читателю на то, каким советское общество и советский человек должны быть сегодня, чтобы светлое будущее наступило как можно раньше.

В повести присутствуют три главных локуса: Земля (город, в котором расположена тренировочная база), открытый космос и Венера.

Космос в произведении предстает как пространство, которое героям необходимо преодолеть на пути к своей конечной цели. Примечательно, что «Страна багровых туч» относится к ряду фантастических произведений, в которых описание пути как такового отсутствует. Стругацкие описывают лишь те пространственные объекты, которые оказываются на пути героев или мешают выполнению их задачи, отчего преодоление огромного космического расстояния совершается за сравнительно небольшой срок: в первой главе второй части описывается старт экипажа, во второй – экипаж подвергается «атаке» фотонного излучения, в третьей – сталкивается с иностранным кораблем, потерпевшем аварию, а к четвертой главе уже оказывается на орбите Венеры. Таким образом, внесюжетные подробности описываемого мира отсутствуют.

---

<sup>64</sup> Стругацкий, Б. Комментарии к пройденному // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 566–589.

Топос космического пространства важен для нас именно в контексте разговора о «Стране багровых туч» как об утопии, ведь если вспомнить главные характеристики художественного мира антиутопии, одной из них будет замкнутость пространства (остров, окруженный океаном, или город, огражденный стеной). Открытый космос, как пространство безграничное и полностью доступное для свободного исследования, напротив, может выступать в качестве места действия лишь в утопическом произведении (разумеется, только если речь идет о выборе «утопия/антиутопия»). Бесконечность космического пространства подчеркивается «в широко распространенном в научной фантастике изображении Вселенной, космоса как бесконечного океана»<sup>65</sup>.

Бесконечность космоса неоднократно подчеркивается и Стругацкими: «Быков вдруг каждой своей кровинкой ощутил глухое, невероятное одиночество “Хиуса”. Десятки и сотни миллионов километров безмолвной пустоты свинцом легли на плечи, отрезали от других миров и от матерински теплой, родной Земли. Десятки и сотни миллионов километров ледяной пустоты...»<sup>66</sup>.

Пространство произведения мы можем условно разделить на «свое» и «чужое». «Свое» – это, в первую очередь, Земля, родной мир для всех персонажей. Космос выступает как чуждая для героев среда, в которой они могут существовать только в пределах обустроенного пространства, в данном случае – в космическом корабле. Корабль наделяется функциями «своего» пространства и становится безопасным для персонажей. Не зря, описывая состояние Быкова во время выполнения задания, Стругацкие подчеркивают, что «за судьбу экспедиции он не беспокоился, ибо верил в чудесные возможности “Хиуса”...»<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Неелов Е. М. Волшебные-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. С. 78.

<sup>66</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 134.

<sup>67</sup> Там же. С. 165.

Топос Венеры также относится к категории «чужого» пространства. Однако, в отличие от топоса космоса, который являлся своего рода границей между двумя мирами, Венера является последним рубежом на пути к успеху – покорение Урановой Голконды означает окончательную победу советского человека в кампании по покорению новых миров. Пространство Венеры в повести выполняет аналогичную функцию, что и пространство Леса в волшебной сказке – враждебная по отношению к герою (в нашем случае – героев) зона, выступающая в качестве оппозиции Дому (здесь – Земле).

Примечательно, что пейзаж Венеры отчасти напоминает таинственный лес: туман, болота, таинственные растения. Но нас интересует не сходство оппозиций «Дом – Лес» и «Земля – Венера», а именно противопоставление пространств двух планет в структуре текста. Здесь мы можем говорить о нарративной эквивалентности двух частей повести – «земной» и «инопланетной».

Земной мир – это мир рациональный, упорядоченный и не агрессивный по отношению к героям. Земля – это их дом, в который они стремятся вернуться: «Мы все очень любим Землю и тоскуем по голубому небу. Это наша болезнь — тоска по голубому небу. Сидишь где-нибудь на Фобосе. Небо бездонное, черное. Звезды, как алмазные иглы, глаза колют. Созвездия кажутся дикими, незнакомыми»<sup>68</sup>.

Жажда познания и открытий толкает людей на мысли о путешествии за пределы собственного дома, поиске и освоении новых миров. Но, покинув пространство дома, герои оказываются во враждебной и опасной среде, посещение которой рискует обернуться смертью. В этом отношении «Страна багровых туч» соотносится с еще одним принципом «твердой» научной фантастики, согласно которому человек выступает в качестве великого реформатора природы<sup>69</sup>. Оттого и отношение экипажа «Хиуса-2» к Венере не

---

<sup>68</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 39–40.

<sup>69</sup> Фрумкин К. Г. Советская фантастика как ипостась Коммунистической утопии // Историческая экспертиза. 2020. № 2(23). С. 239–256.

просто по-научному «интересующееся» – оно чуть ли не захватническое: «Подлая! Мы еще вернемся... Придем сюда! За смерть нашу, за муки... отплатишь! Проклятая планета!.. Будешь работать на нас, на людей Земли, давать свет, жизнь... Закуем в сталь, в бетон! Будешь работать!»<sup>70</sup>

В нашем случае противопоставление двух пространств текста по принципу оппозиций «свой–чужой» является не просто признаком ряда научно-фантастических произведений о космических путешествиях на другие планеты, а элементом, который Стругацкие будут использовать в своем дальнейшем творчестве.

Наиболее полно подобный принцип разделения будет реализован в романе «Улитка на склоне» (1966-1968), где каждая из двух частей текста будет представлять отдельный хронотопический образ: Управление и Лес. Пространство Управления изображено как изолированный социум. Эта узкая и замкнутая локация представляет собой оппозицию открытому пространству леса – природного хронотопа, олицетворяющего чужую, неизведанную и опасную местность.

Похожая пространственная организация используется Стругацкими в «Пикнике на обочине» (1972), где с пространством города Хармонт соотносится пространство так называемой Зоны – места посещения инопланетянами, наполненной мистическими артефактами, которые могут как обогатить, так и убить.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

- Художественная картина мира «Страны багровых туч» сугубо рациональна и логична, а наполняющие ее события объяснимы и закономерны;

---

<sup>70</sup> Фрумкин К. Г. Советская фантастика как ипостась Коммунистической утопии // Историческая экспертиза. 2020. № 2(23). С. 268.

- Художественный мир «Страна багровых туч» имеет утопические черты, в частности – открытые пространства и возможность путешествия на далекие расстояния;
- Хронотоп повести выстраивается с опорой на оппозицию «свой-чужой», разделяя пространство художественного мира на благоприятную и опасную для героев среду.

### **2.3. От стажера до сверхчеловека: эволюция героя раннего творчества братьев Стругацких**

Творчество Стругацких всегда было антропоцентристским, и проблематика их произведений всегда концентрировалась вокруг человека. При этом характер изображения человека в раннем и позднем творчестве Стругацких кардинально отличаются: если «поздних» Стругацких в большей степени интересует внутренний мир человека, то для их ранних произведений более характерен взгляд на человека как на часть социума.

«В конце концов мы пришли к мысли, что строим отнюдь не Мир, который Должен Быть, и уж конечно же не Мир, который Обязательно Когда-нибудь Наступит, – мы строим Мир, в котором НАМ ХОТЕЛОСЬ бы ЖИТЬ и РАБОТАТЬ, – и ничего более»<sup>71</sup> — так писал Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» об истории создания повести «Полдень. XXII век». Образ человека, населяющего этот светлый мир будущего, Стругацкие начинают создавать именно в «Стране багровых туч».

Авторам было необходимо изобразить своих героев максимально похожими на их современников. «Мы населили этот воображаемый мир людьми, которые существуют реально, сейчас, которых мы знаем и любим, – пишут Стругацкие в предисловии к одной из своих книг, – таких людей еще

---

<sup>71</sup> Стругацкий Б. Комментарии к пройденному // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960–1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 525.

не так много, как хотелось бы, но они есть, и с каждым годом их становится все больше. В нашем воображаемом мире их абсолютное большинство: рядовых работников, рядовых творцов, самых обыкновенных тружеников науки, производства и культуры»<sup>72</sup> — писали Стругацкие в предисловии к повести «Полдень, XXII век». Принципиальное отличие героя фантастики Стругацких от прочих персонажей коммунистических утопий (в частности исследователи отмечают полемический характер ранних повестей Стругацких по отношению к романам И. Ефремова) заключается в отказе от конструирования образа правильного человека будущего. Герои «Страны багровых туч» становятся живыми и узнаваемыми образами в силу их сходства с читателем. Так, Быков начинает бороться с вредной привычкой курить сразу после назначения в экспедицию на Венеру, а Юрковский делает неловкие попытки писать стихи. Иными словами, персонажи Стругацких не являются шаблонными образами-символами, воплощающими одно качество (героизм, жажда познания и т. д.). Напротив, важнейшие качества «коммунистического идеала» дополняются вполне реальными чертами характера, что позволило максимально приблизить мир будущего к современности. Такой принцип Н. И. Черная назвала «объемностью “третьей действительности”»<sup>73</sup>.

Одной из важнейших черт персонажей «Страны багровых туч», которая останется характерной и для нескольких последующих произведений, является их профессионализм. Ремесло занимает одно из ведущих мест в ранней прозе Стругацких, оттого и перечень профессий главных героев «Страны багровых туч» столь разнообразен: Быков – инженер, Юрковский и Дауге – геологи, Спицын – пилот, Крутиков – штурман, Ермаков – командир корабля. Подобная черта соотносит первую повесть и несколько последующих

---

<sup>72</sup> Стругацкий Б. Комментарии к пройденному // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960–1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 525.

<sup>73</sup> Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/chernaya\\_2.htm#84](http://www.fandom.ru/about_fan/chernaya_2.htm#84) (дата обращения: 24.04.21)



произведений Стругацких с жанром производственного романа. По утверждению А. А. Гагановой, «эволюция жанра (*производственного – И. Ж.*) отражает социального лидера эпохи»<sup>74</sup>. Период написания «Страны багровых туч» пришелся на эпоху полетов в космос, запуска спутников и космических ракет. Научные технологии задали новый тематический вектор, в следствие чего происходит закономерная «передача лидерских позиций героя социально значимого литературного жанра новому социальному лидеру — ученому»<sup>75</sup>.

Помимо того, что герои «Страны багровых туч» являются профессионалами, все они в некоторой степени новички. Молодой профессионал в незнакомой ему среде – центральная фигура ранней прозы Стругацких. Так, Алексей Быков, три года проработавший в пустыне Гоби специалистом по транспортным машинам, никогда прежде не летавший в космос, получает предложение участия в экспедиции на Венеру. Герою приходится адаптироваться к новым условиям и выстраивать отношения с коллегами, имеющими за плечами опыт космических полетов. Но даже опытных членов экипажа «Хиуса» мы можем характеризовать как новичков, ведь акцент ставится не столько на иерархии внутри коллектива или профессиональном стаже, сколько на самом явлении первооткрывательства. Именно с точки зрения героя-новичка читатель смотрит на художественный мир произведения и познает его вместе с ним: читателю известно не более, чем героям текста. В произведениях Стругацких, где присутствует подобный тип героя, авторы реализуют то, что Ж. Женетт назвал «внутренней фокализацией»<sup>76</sup>. Герой-новичок продолжит свое развитие в творчестве Стругацких, и его эволюцию мы можем наблюдать на тех же героях «Страны багровых туч», ставших сквозными для произведений из «мира Полудня».

В повести «Стажеры» Быков, Юрковский и Жилин уже отличаются от себя же из «Страны багровых туч». Они по-прежнему являются людьми

---

<sup>74</sup> Гаганова А. А. Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг.: дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00. СПб, 2016. С. 13.

<sup>75</sup> Там же. С. 82

<sup>76</sup> Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

действия, которые в любой момент готовы принести себя в жертву (героизм достигает апофеоза в момент гибели Юрковского около Сатурна). Однако теперь они уже не являются отобранными для космических путешествий рядовыми новобранцами. Так, в «Стажерах» Юрковский является представителем высшего эшелона земного руководства, однако сам себя и своих соратников герой называет стажерами. «Мы все стажеры на службе у будущего»<sup>77</sup>. При этом, обретя новый статус лидеров, герои «Страны багровых туч» исполняют и роль идеологов, пропагандирующих идеалы коммунистической утопии.

Но в «Стажерах» герои не ограничиваются лишь стремлением к героическим действиям или изречению утопических лозунгов. С течением времени Стругацкие начинают глубже прорабатывать психологию своих персонажей. Вопрос о примате общественного блага и подвига над человеческой жизнью, который в «Стране багровых туч» являлся лейтмотивом, в «Стажерах» начинает осмысляться самими героями. Уже знакомая читателю пара героев в лице Быкова и Юрковского представляют две противоположные точки зрения: первый считает, что жизнь человека не стоит никаких подвигов, в то время как второй готов на все ради совершения чего-либо масштабного. Еще один герой-новичок, представленный в лице Юры Бородина, проделывает целый путь от согласия с Юрковским до полного отрицания жертвы ради подвига, и помогает ему в этом еще один сквозной персонаж – Иван Жилин: «...в наше время история жестко объявила Юрковским: баста! Никакие открытия не стоят одной-единственной человеческой жизни. Рисковать жизнью разрешается только ради жизни. Это придумали не люди. Это продиктовала история, а люди только сделали эту историю»<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Стругацкий А. Н. Стругацкий Б. Н. Стажеры // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960–1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 457.

<sup>78</sup> Там же. С. 481.

К концу повести к Юре приходит полное понимание правоты слов Жилина: «Юра помнил смутно, что они что-то там нашли. Но это было неважно, это было не главное, хотя они-то считали, что это и есть главное... И, конечно, все, кто их не знает, тоже будут считать, что это самое главное. Это всегда так. Если не знаешь того, кто совершил подвиг, для тебя главное — подвиг. А если знаешь — что тебе тогда подвиг? Хоть бы его и вовсе не было, лишь бы был человек. Подвиг — это хорошо, но человек должен жить»<sup>79</sup>. Через точку зрения героя Стругацкие выражают свою собственную, и это становится поворотным моментом в эволюции мироощущения авторов.

И, наконец, высшей точки развития герой ранней прозы Стругацких достигает в повести «Попытка к бегству», в которой авторы впервые затронули тему прогрессорства (, в дальнейшем ставшую для них одной из главных. Здесь герой Стругацких превращается из «просто ученого» в «Человека Всемогущего», по классификации Е. Бороды<sup>80</sup>. Прогрессоры – это группа ученых с Земли, чьей основной обязанностью является помощь в научном развитии по отношению к цивилизациям, менее развитым технически. В сравнении с представителями отсталых планет прогрессоры являются настоящими сверхлюдьми, правда, лишь «исключительно как исторические потомки тех, кто веками строил их собственную культуру»<sup>81</sup>.

Такой тип героя воплощает в себе все опасения Стругацких по отношению к неумолимости научного прогресса и неспособности человека его обуздать. В таких повестях как «Попытка к бегству», «Трудно быть богом», «Обитаемый остров» и других, где заявлена тема прогрессорства, главный герой всегда несет ответственность за конфликт, который неизбежно

---

<sup>79</sup> Стругацкий А. Н. Стругацкий Б. Н. Стажеры // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960–1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 511.

<sup>80</sup> Елена Борода. «Люди» и «людены»: проблема человечности, сущность, истоки и закономерности конфликта в творчестве А. Н. и Б. Н. Стругацких. URL: [http://www.rusf.ru/abs/rec/bor\\_lyud.htm](http://www.rusf.ru/abs/rec/bor_lyud.htm) (дата обращения: 25.04.21)

<sup>81</sup> Борода Е. В. От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века // Филология и человек. 2008. №4. С. 24.

возникает при столкновении двух цивилизаций, находящихся на разных уровнях развития.

Вопрос о необходимости вмешательства в исторический процесс наиболее остро ставится в повести «Трудно быть богом». Наряду с этой, центральной, проблемой, раскрывается еще один, не менее важный, конфликт, а именно – моральная дилемма главного героя между принятием уродства и жестокости чужого мира и необходимым бездействием.

Отношение ко внешнему вмешательству в ход истории Стругацкие выразили еще в повести «Попытка к бегству». Художественный образ «громadных черепахообразных машин», беспрерывно идущих вдоль шоссе, по признанию Бориса Стругацкого является ничем иным как метафорой хода истории<sup>82</sup>. Один из героев, Саул, прибывший на планету, населенную отсталой расой, до сих пор живущей во времена, напоминающие феодальный строй, не выдерживает ужаса от увиденного им уродства этого мира. Он начинает расстреливать колонну военных машин, но безуспешно: «Снова и снова выростала на шоссе пылающая гора, снова и снова она рассыпалась, разбрасывая горящие обломки, шумно вздыхая волнами нестерпимого жара, а машины всё шли и шли неодолимым потоком, равнодушные ко всему этому уничтожению, и не было им конца»<sup>83</sup>. Вывод Стругацких прост – вмешательство в естественное развитие не может обернуться ничем хорошим и ведет либо в тупик, либо к началу серьезного конфликта.

Для Стругацких сущность настоящего сверхчеловека кроется в его естестве. Попытка создать его искусственным путем всегда будет обречена на провал.

---

<sup>82</sup> Стругацкий Б. Комментарии к пройденному // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 615–637.

<sup>83</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Попытка к бегству // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 101.

## 2.4. Черты приключенческого романа, композиционная структура произведения и динамика сюжета

Мы уже отмечали наличие в повести черт жанра производственного романа, однако, наиболее очевидным является принадлежность «Страны багровых туч» к приключенческому, или авантурному, жанру (разумеется, помимо жанра научной фантастики). Главным образом повесть заимствует от жанра принципы сюжетостроения, а также динамический композиционный принцип.

Динамичность сюжета и быструю смену событий в качестве основных признаков авантурного романа отмечал Л. П. Гроссман: по его мнению, для авантурных произведений «обилие эпизодов и многочисленность героев, нагромождение происшествий и бесконечное усложнение интриги»<sup>84</sup>. Также Б. А. Грифцов, говоря об авантурном жанре, утверждал, что он «экстенсивен, центробежен, богат происшествиями и беден психологией»<sup>85</sup>. Для нас очень важна данная характеристика, так как мы не раз останавливали свой взгляд на отсутствии глубокого психологизма у персонажей «Страны багровых туч» и сфокусированности авторов именно на событийном уровне.

Для произведений рассматриваемого нами типа главным событием всегда будет являться приключение. Необходимо отметить, что под «приключением» мы понимаем событие, которое выбивается из цепи бытовых событий в жизни персонажа. Иными словами, событие приключения всегда происходит вне обычной жизни, или, как писал Г. Зиммель, находится вне непрерывности остальной жизни»<sup>86</sup> и «обладает собственным центром»<sup>87</sup>.

Подобное исключение приключения из привычного хода жизни наделяет событие мотивом испытания главного героя и превращает его, испытание, в

---

<sup>84</sup> Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. худож. наук, 1925. С. 20.

<sup>85</sup> Грифцов Б. А. Теория романа. М.: Совпадение, 2012. С. 146.

<sup>86</sup> Зиммель Г. Приключение // Избранное. В 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юристъ, 1996. С. 212.

<sup>87</sup> Там же. С. 213.

«композиционно-организующий момент»<sup>88</sup>. Таким образом, и тип героя соотносится с жанром. Так, героем приключенческого жанра становится человек действующий и энергичный.

Вышесказанное также соотносится с тем, что мы находим в «Стране багровых туч»: полет в космос (на Венеру – по давню) не является для главного героя, Быкова, событием привычным – оно выбивается из ряда повседневных событий. Космическое путешествие, несомненно, становится для Быкова испытанием, причем не только профессиональным: по прохождении испытания героя ждет обряд инициации, а именно – включение в так называемый «свой круг» (Быков является единственным новичком в команде «Хиуса»).

Отмеченное нами ранее деление пространства произведения на «свое» и «чужое» также имеет непосредственное отношение к сюжетному построению приключенческого романа, для которого художественное двоемирие является неотъемлемым элементом. Здесь вновь важную роль играет фокальный персонаж, в нашем случае – Алексей Быков. Для приключенческого произведения важен взгляд на «свой» мир с точки зрения именно фокального героя, через чье восприятие и строится понятие нормы, которое непременно нарушится в «чужом» пространстве. Подобное нарушение и будет являться движущим сюжет событием.

Далее необходимо рассмотреть, какую роль в построении приключенческого сюжета играет композиция произведения и динамика сменяемости событий. В основу повести «Страна багровых туч» заложен концентрический (также уместно понятие «центростремительный») сюжет, о чем нам говорит наличие ярко выраженных завязки и развязки, а также причинно-следственной связи между эпизодами. Динамика повествования реализуется и поддерживается за счет сменяемости событий и

---

<sup>88</sup> Бахтин, М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 362.

взаимодействию между семантическими элементами<sup>89</sup>. Сменяемость событий, в свою очередь, зависит от того, какие элементы были отобраны автором для повествования. Немаловажную роль играют принципы «растяжения» и «сжатия» (В. Шмид): «Когда для того или другого эпизода отобраны многие элементы и когда эти элементы конкретизированы по отношению ко многим свойствам, изображение является растяженным, а повествование “медленным”, т. е. данному отрывку событий соответствуют относительно многие элементы истории. Когда же отбираются для истории немногие элементы и свойства, изображение предстает как сжатое, повествование воспринимается как “быстрое”, лаконичное»<sup>90</sup>. Также представители московско-тартуской школы утверждали, что динамика создается не только за счет столкновения художественных элементов, но и за счет сменяемости способов описания текста<sup>91</sup>. Для нас важны обе точки зрения на проблему динамики повествования.

«Страна багровых туч» делится на четыре части: «Седьмой полигон» (место действия – Земля); подготовка к полету на Венеру), «Пространство и люди» (место действия – открытый космос; полет к орбите Венеры), «На берегах Урановой Голконды» (место действия – поверхность Венеры; выполнение основной миссии) и Эпилог. Каждая из частей обладает своей динамикой повествования, что обусловлено спецификой описываемых событий. Динамика возрастает от первой к третьей части, после чего снижается в эпилоге, то есть на протяжении всего повествования используется принцип «нарративного напряжения» и последующего «нарративного спада» (понятия разработаны швейцарским нарратологом Р. Барони<sup>92</sup>)

Первая часть повести повествует о вербовке Алексея Быкова в команду «Хиуса» и последующей подготовке экипажа к полету. В качестве наиболее значимых мы можем выделить следующие эпизоды: вербовка Быкова –

---

<sup>89</sup> *Виноградов В. В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 255 с.

<sup>90</sup> *Шмид В.* Нарратология. М. Языки славянской культуры, 2003. С. 167.

<sup>91</sup> *Лотман М. Ю.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

<sup>92</sup> *Baroni R.* La tension narrative: suspense, curiosité et surprise. Paris: Seuil, 2007.

знакомство Быкова с коллегами – рассказ о предыдущих полетах на Венеру – приезд в научный городок и первые тренировки – испытание вездехода «Мальчик» – прибытие космолета «Хиус» – последний день перед стартом. Динамику первой части мы можем охарактеризовать как «низкую». Главным образом низкий темп повествования обусловлен обилием научной информацией, излагаемой как нарратором, так и героями произведения. Их включение в структуру повести обусловлено, в первую очередь, спецификой жанра «твердой научной-фантастики». Поддерживать баланс повествования позволяет частое использование диалогов и их лаконичность:

«— А как твои дела? — неожиданно спросил Дауге.

— Какие дела?

— С твоей ашхабадской учительницей.

Быков сразу насупился и поскуchnел.

— Так себе, — грустно сказал он. — Встречаемся...

— Ах вот что! Встречаетесь. Ну, и?..

— Ничего.

— Предложение делал?

— Делал.

— Отказала?

— Нет. Сказала, что подумает.

— Как давно это было?

— Полгода назад.

— И?

— Что — “и”? Ничего больше не было»<sup>93</sup>.

И так далее.

Во второй части повести динамика повествования повышается за счет смены пространства со «своего» на «чужое», а также столкновением героев с неизведанным. Цепочка ключевых событий выглядит следующим образом:

---

<sup>93</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955–1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 41–42.



Старт «Хиуса» – столкновение с фотонным излучением – прием сигнала бедствия и гибель американского астронавта – подлет к орбите Венеры – высадка на поверхность Венеры. Как мы утверждали ранее, во второй части повести наиболее четко подчеркивается вероятность смерти главных героев, что усиливает нарративную интригу. Столкновение с опасностью также является факторов повышения динамики. Так, эпизод, предшествующий столкновению с фотонным излучением по большей части описывается с точки зрения нарратора, в то время как последствия столкновения и поведение экипажа в опасной ситуации практически полностью описано с точки зрения героев с использованием прямой речи. В описании неудачной операции по спасению американского астронавта также описана преимущественно при помощи диалогов между героями. Текст нарратора прерывает речь героев, однако теперь он избавлен от нагромождения научной терминологии.

Наиболее высокой динамики достигает третья часть, в которой описывается непосредственно выполнение миссии экипажа. Последовательность ключевых эпизодов следующая: начало работы – пропажа и последующая гибель Спицына – заболевание Дауге «песчаной горячкой» – провал корабля в трясину – подземный ядерный взрыв – гибель Ермакова – сигналы маяков, свидетельствующие об успешном завершении миссии. Динамика повествования усиливается, главным образом за счет внедрения в текст большего количества «загадок» (например, фантомы Дауге, вызванные «песчаной горячкой») и роковых случайностей (отставание часов Крутикова на 12 минут), ставящих под угрозу не только выполнение задания, но и жизни экипажа. Высокую динамичность повествования также поддерживает частота смены точек зрения, локаций и событий.

Повесть заканчивается эпилогом в виде письма Юрковского Быкову, в котором он сообщает, что Крутиков продолжает летать на корабле «Хиус», Дауге требует руководство вновь отправить его на Венеру, а сам Юрковский лежит в госпитале на Венере. Также выясняется, что Быков учится в Высшей Школе Космогации на космонавта, а описывается массовый «штурм»

Урановой Голконды, предпринятый после возвращения «Хиуса», и увенчавшийся закономерным успехом. Эпилог способствует резкому спаду повествовательной динамики за счет лакуны, образовавшейся между ним и концом третьей части: «“Ту-ут, ту-ут, ту-ут”, — пели далекие маяки»<sup>94</sup>.

Итак, на основании изложенного мы делаем выводы:

- «Страна багровых туч» наследует некоторые из черт приключенческого жанра, что позволяет нам характеризовать произведение как авантюрно-фантастическую повесть;
- Композиционная структура произведения и его динамика также соответствует характеристике приключенческого жанра;
- Динамика произведения поддерживается за счет растяжения и сжатия изображения, а также сменяемости точек зрения и событий.

Выводы по главе

На основании изложенного, мы утверждаем, что нарративная стратегия «Смерть за идею» реализуется Стругацкими за счет следующих элементов текста:

1. Идейный уровень повести полностью соответствует существовавшему во время написания канону соцреализма и жанра «твердой» научной фантастики и популяризирует идеи альтруизма и жертвенности во имя общественного блага.

2. «Страна багровых туч» рисует утопическую картину мира. Вернее, мир повести изображает торжество «коммунистической утопии».

---

<sup>94</sup> Стругацкий, А. Н., Стругацкий, Б. Н. Страна багровых туч / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий // Собрание сочинений. Т. 1. 1955-1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. — М.: Издательство АСТ, 2018. — С. 285.

3. Главные герои «Страны багровых туч» и многих других ранних произведений братьев Стругацких – новички, трудящиеся на благо общества и воплощающие в себе образ лучших современников Стругацких.

4. Героям ранних произведений Стругацких не свойственна глубокая проработка их психологии. Авторы в большей степени сосредоточены на поступках главных героев. Их индивидуальные черты характера являются лишь дополнением к образу.

5. Стругацкие «играют» с жанрами и привносят в повесть черты производственного и приключенческого романа.

## ГЛАВА 3. НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «СМЕРТЬ ИДЕИ» В РОМАНЕ «ГРАД ОБРЕЧЕННЫЙ» А. И Б. СТРУГАЦКИХ

### 3.1. Мифологические образы как элементы художественного мира романа «Град Обреченный»

Главным смыслообразующим художественным образом романа является Город. Город, как художественный образ, сформировался достаточно давно, и на сегодняшний день закрепился в качестве особой культурной единицы. В качестве художественного элемента образ Города может служить как для отображения мира, в котором он существует, так и для характеристики людей, которые его населяют. Лотман утверждал, что существует два концепта городов: «концентрический» и «эксцентрический»: «В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, т. е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он считается центром. <...>

Однако город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним Земле - находиться за ее пределами... <В этом случае> прежде всего обостряется экзистенциальный код: существующее объявляется несуществующим, а то, что еще должно появиться, – единственным истинносущим...»<sup>95</sup>.

Рассмотрим Град с точки зрения лотмановских концептов. Пространство Города замкнуто и ограничено с обеих сторон: Желтой стеной – с одной, пропастью – с другой. Внутренне пространство напоминает типичный городской ландшафт, который должен быть знаком любому читателю: в

---

<sup>95</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 30-31.

городе имеются здание мэрии, полицейский участок, площади и т. д. Примечателен тот факт, что из этого пространства невозможно выбраться, так как, упав в пропасть, любой объект упадет у подножья Желтой стены. Солнце, включающееся и выключающееся, словно обычный светильник, указывает на некоторую искусственность окружающего мира.

На наш взгляд, Град в романе является, несомненно, эксцентрическим. За подтверждением вновь обратимся к Лотману: «эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращение естественного порядка, – с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это – потоп, погружение на дно моря»<sup>96</sup>.

Обратимся к иным пониманиям мира «Града Обреченного». «Знаю дела твои и труд твой, и терпение твое и то, что ты не можешь носить развратных и испытал тех, которые называют себя апостолами, а они не таковы, и нашел, что они лжецы»<sup>97</sup> – это один из эпитафий романа, текст которого Стругацкие взяли из Откровения Иоанна Богослова. По мнению А. В. Фролова эти строки «готовят читателя к восприятию идеи о трудности поиска истины и неизбежности столкновения на этом пути с многочисленной и многоликой ложью»<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 31.

<sup>97</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град Обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 126.

<sup>98</sup> Фролов А. В. Трансформация мироощущения героя и автора в процессе творческой эволюции Аркадия и Бориса Стругацких («Далекая Радуга» – «Улитка на склоне» – «Град Обреченный»). дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Брянск, 2016. С. 162.

В одном из разговоров Наставник спрашивает Андрея: «Помните, вы у меня допытывались, как это так: люди разных национальностей, а говорят все на одном языке и даже не подозревают этого. Помните, как это вас поражало, как вы недоумевали, пугались даже, как доказывали Кэнси, что он говорит по-русски, а Кэнси доказывал вам, что это вы сами говорите по-японски, помните?»<sup>99</sup> – эта цитата является прямой отсылкой на библейский сюжет о Вавилонской башне, до строительства которой все люди говорили на одном языке. Еще одним художественным образом, связанным с вавилонским сюжетом, является храм: «храм совести» Андрея Воронина, воплощенный в виде Красного Здания, и Храм Изи Кацмана. Концепция храма является своего рода «сублимацией общегуманистической идеи о святости человека и творений рук его»<sup>100</sup>.

Образ Храма одним из центральных, и вокруг него выстраивается мотив обращения к культуре. Наиболее полно он отражен в последней части романа, которая называется «Исход». Название также отсылает к Библии, а именно – к исходу евреев из Египта, описанному во второй книге Моисея.

Согласно Библии, исходу предшествовали десять египетских казней, которые также отражены в романе, но принимают иные художественные формы:

I. Превращение воды в кровь в Библии / превращение воды в желчь в «Граде Обреченном»;

II-IV. Нашествие жаб, насекомых и песьих мух / нашествие павианов, акулы волки;

V-VI. Мор скота и язвы с нарывами / понос;

VII. Огненный град / выгоревшие кварталы;

VIII. Нашествие саранчи / хлебные очереди;

---

<sup>99</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 149.

<sup>100</sup> Милославская В. В. Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ставрополь, 2008. С. 84.

IX. Тьма египетская / «отключение» Солнца

X. Смерть первенцев / бойня в конце пятой части.

Библейский подтекст романа «Град Обреченный» очевиден, однако, вопрос о религиозности произведения не стоит. Биограф братьев Стругацких Д. М. Володихин писал: «Можно у них отыскать интерес к восточной эзотерике, знание мировой религиозной традиции, но никакой живой религиозностью их произведения не отмечены... Скорее вера их просто не интересовала <...> Иначе говоря, даже там, где Стругацкие ближе всего подошли к Божественному присутствию в нашем мире, они использовали знание об этом присутствии, почерпнутое из Священного Писания, главным образом как антуражный материал»<sup>101</sup>.

Говоря об отсылках к Библии, речь идет скорее об образности, которая была навеяна библейскими сюжетами. Эта образность позволила Стругацким более точно и убедительно отобразить глубинные мотивы поведения Андрея Воронина.

Еще одну картину мира «Града Обреченного» предлагает Ивонна Хауэлл в исследовании «Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких». Ее мы можем назвать «дантевской», так как, по мнению Хауэлл, роман Стругацких имеет тесную связь с «Божественной комедией» Данте и девятью кругами ада.

Есть несколько эпизодов, которые недвусмысленно намекают на поэму Данте. Во-первых, разговор Андрея со Ступальским: «Казалось бы, в царстве абсолютного зла, в царстве, на вратах которого начертано: “Оставь надежду...”»<sup>102</sup>. Последние слова являются цитатой из «Божественной комедии». Далее Ступальский продолжает: «Не забудьте, преисподняя вечна,

---

<sup>101</sup> Володихин Д. М. Стругацкие и вера, или Поклонение культуре // Фома. 2013. №8(124). URL: <https://foma.ru/strugaczkie-i-vera.html> (дата обращения: 20.04.21)

<sup>102</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 247.

возврата нет, а вы ведь еще только в первом круге...»<sup>103</sup>. Можем сравнить эту цитату с последними словами, сказанными Наставником Андреем:

«— Ну, вот, Андрей, – произнес с некоторой торжественностью голос Наставника. – Первый круг вами пройден.

<...>

— Первый? А почему – первый?

— Потому что их еще много впереди, – произнес голос Наставника»<sup>104</sup>.

Несмотря на то, что «Ад Стругацких» не населен историческими и легендарными фигурами, как это было в Нижнем Аду Данте, все персонажи романа являются аллегорическими фигурами, демонстрирующими как «зло может проникать все глубже и глубже в душу»<sup>105</sup>. По мнению Хауэлл, художественный образ дантевских кругов ада встроен в структуру романа с целью продемонстрировать невозможность достижения гармонии рая без познания каждым ада изнутри.

Хауэлл справедливо отмечает, что загробный мир Стругацких не является абсолютно фантастическим, так как соприкасается с миром Андрея и обладает эмпирической реальностью – «прежде всего, в нем сохраняются многие произведения искусства»<sup>106</sup>.

Таким образом, прототипом декораций Града являются художественные описания Апокалипсиса и преисподней. «Взаимосвязь между “фантастическим” пространством действия Стругацких и его “реальным” межтекстовым аналогом почти стирает различия между двумя уровнями реальности»<sup>107</sup>.

На наш взгляд, построение художественной картины мира с помощью включения в ткань текста образов, отсылающих читателя к литературным

---

<sup>103</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 250.

<sup>104</sup> Там же. С. 499.

<sup>105</sup> Хауэлл И. Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. Бостон : Academic Studies Press ; Санкт-Петербург : БиблиоРоссика, 2021. С. 88.

<sup>106</sup> Там же. С. 91.

<sup>107</sup> Там же. С. 92.



памятникам, как Библия или «Божественная комедия» Данте, позволяет говорить о создании Стругацкими собственного мифа. Авторы начинают говорить с читателем на языке архетипов, в результате чего образуется особый смысловой пласт. Обращаясь к известным бродячим сюжетам и художественным образам европейской культуры, Стругацкие создают их новое содержание, которое, в свою очередь, строится по общим законам мифологического мышления.

Интерпретации подвергаются не мифические образы, вплетенные в ткань романа, а современная авторам действительность начинает осмысляться через призму художественных образов.

### **3.2. Нарративная эквивалентность локальных хронотопов романа «Град Обреченный»**

Несмотря на кажущуюся масштабность, важнейшей характеристикой мира романа является замкнутость и изолированность.

«Над обрывом каждый человек чувствовал себя странно. <...> К западу – неоглядная сине-зеленая пустота – не море, не небо даже – именно пустота синевато-зеленоватого цвета. Сине-зеленое Ничто. К востоку – неоглядная, вертикально вздымающаяся желтая твердь с узкой полоской уступа, по которому тянулся Город. Желтая Стена. Желтая абсолютная Твердь»<sup>108</sup>.

То, что упадет в пропасть, вновь возвращается в этот мир, упав у подножия Желтой стены спустя большой временной промежуток. Таким образом, мир Эксперимента словно скручен в трубку. Подобная сферическая замкнутость указывает на антиутопический характер пространства произведения. Причем характер пространства Града значительно усложнен, в сравнении с классическими антиутопиями.

---

<sup>108</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 341-342.

Например, границы в романах-антиутопиях могут принимать следующие формы: границы государства, как в романе Оруэлла «1984», топографическая изолированность как в «Острове Крым» В. Аксенова, искусственные границы, как стеклянный купол в романе Е. Замятина «Мы». Все указанные нами типы границ находятся в одной – линейной – плоскости, то есть все упомянутые нами пространства – одноуровневые. В романе «Град Обреченный» пространство ограничено не только «горизонтально», но и «вертикально» – за счет сферической замкнутости.

Одной из главных темпоральных характеристик мира Эксперимента также является «вневременность», а хронотоп Эксперимента мы можем как хаотичный: природа происходящих событий остается неизвестной как для героев, так и для их Наставников, а попытка предсказать, что произойдет в ближайшем будущем, является заведомо бессмысленной.

Важное место в структуре романа занимают локальные хронотопы, представленные в виде зданий. В. А. Разумов предлагает разделить их на три группы:

- здания городского пространства;
- здания пространства экспедиции;
- здания пространства пустыни (в части «Исход»)<sup>109</sup>;

Некоторые из локальных хронотопов имеют свою противоположность. Таким образом, они соотносятся друг с другом по принципу оппозиции.

Если обратиться к первой части романа, можно найти первую подобную пару хронотопов, которую составляет квартира Андрея и здание мэрии. Внутреннее пространство мэрии соответствует законам, по которым существует весь мир Эксперимента, то есть существует в мире хаоса. На эту особенность указывает невозможность предсказать, что окажется за закрытой дверью: «Первая комната оказалась пуста. Во второй – один человек в

---

<sup>109</sup> Неронова И. В. Хронотоп романа «Град обреченный» братьев Стругацких // Социальные и гуманитарные знания. 2019. Т. 5. № 2(18). С. 158-169.

подштанниках громко кричал в телефонную трубку, а второй, чертыхаясь, натягивал на себя узкий канцелярский халат. Из-под халата выглядывали полицейские бриджи и чиненые-перечиненные полицейские же штиблеты без шнурков. Заглянув в третий кабинет, Андрей получил по глазам чем-то розовым с пуговицами и тотчас же отпрянул, успев заметить только весьма дородные и явно женские телеса»<sup>110</sup>.

Квартира Андрея является для него «своим» пространством, как и космический корабль для экипажа из «Страны багровых туч». Но «свое» пространство в «Граде Обреченном» обладает принципиальной разницей: главному герою не под силу поддерживать порядок в собственной квартире. Под словом «порядок» мы подразумеваем не его «бытовое» значение (например, порядок на кухне), а гармоничное состояние чего-либо. Причем порядок нарушается именно с приходом в квартиру посторонних людей. Вот Андрей «схватился за швабру. Он действовал истово и с энтузиазмом, и как будто смывал грязь со своего собственного тела <...> Теперь надо было бы смотаться в лавку, купить что-нибудь на вечер <...> Но сначала он решил помыться. Вода уже шла почти холодная, и все-таки это было прекрасно. Потом он застелил на постели свежие простыни»<sup>111</sup>. Но стоит другим героям появиться в квартире Андрея и выпить вместе с ним, Андрей перестает контролировать собственную речь и не замечает, как он начинает говорить вслух. Стругацкие подчеркивают пограничное состояние героя переходом с прямой речи на несобственно-прямую речь – слова героя незаметно превращаются в слова нарратора: «Андрей залпом осушил свой стакан и, слегка оглушенный, торопливо тыкал вилкой в закуску. Все разговоры доносились сейчас до него, словно из другой комнаты. Сталин... Да, конечно. Какая-то связь должна быть... Как это мне раньше в голову не приходило! Явление одного масштаба космического. Должна быть какая-то связь и

---

<sup>110</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 148.

<sup>111</sup> Там же. С. 168.

взаимосвязь... Скажем, такой вопрос: выбрать между успехом Эксперимента и здоровьем товарища Сталина... Что лично мне, как гражданину, как бойцу... Правда, Кацман говорит, что Сталина не стало, но это не существенно. Предположим, что он жив. И предположим, что передо мной такой выбор: Эксперимент или дело Сталина... Нет, чепуха, не так. Продолжать дело Сталина под сталинским руководством или продолжать дело Сталина в совершенно других условиях, в необычных, в не предусмотренных никакой теорией – вот как ставится вопрос...»<sup>112</sup>.

Помимо этого, пространство квартиры заставляет вступить в противоречие действия героя и его убеждениями. Андрей Воронин, убежденный комсомолец, встречает свою новую соседку Сельму, которая до прибытия в Город была проституткой («фокстейлером», как она сама выразилась). Спустя некоторое время Андрей, презирающий профессию Сельмы, оказывается с ней в одной постели. Таким образом, пространство, которое должно быть подвластно Андрею априори, все равно существует согласно хаотичной природе Эксперимента.

Во второй главе романа, которая называется «Следователь», парой локальных хронотопов, находящихся в оппозиции являются полицейский участок и Красное Здание. Андрей вырастает, согласно правилам Эксперимента, от мусорщика до следователя, и теперь в его обязанности входят, в том числе, допросы. Во время одного из них Андрей уходит и оставляет подозреваемого с Фрицем Гейгером – офицером вермахта. Гейгер использует методы гестапо во время допроса, о чем знает и Воронин, однако последний идет на сделку с совестью.

Красное Здание, которое Изя Кацман называет «бутном взбудораженной совести», стоит в оппозиции участку: если в участке Андрею пришлось поступиться своей совестью, то в Красном Здании он с ней сталкивается

---

<sup>112</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 191.

непосредственно. В пространстве Красного Здания демонстрируется бесполезность любых попыток Андрея Воронина восстановить порядок, как он понимается с точки зрения его, коммунистической, идеологии. Несостоятельность занимаемой Андреем позиции подтверждается в эпизоде игры в шахматы с великим стратегом, в образе которого угадывается Сталин. Именно в этом эпизоде Андрей отказывается от собственных взглядов: «Не хочу я этой игры. Может быть, так все и должно быть, может, без этой игры и нельзя. Может быть. Даже наверняка. Но я не могу... Не умею. И учиться даже не хочу...»<sup>113</sup>. Позднее мы вернемся к более подробному анализу эпизода посещения Андреем Красного Здания.

В третьей части противопоставлены пространства редакторской и мэрии. Пространству редакции также отводится роль «своего», однако, как и в случае с квартирой в части «Мусорщик» Андрей не в силах контролировать порядок в своем пространстве. При попытке систематизировать информацию стирается грань между истинным и ложным: «Андрей сгреб всю эту кучу бумаги, скатал в ком и зашвырнул в угол. Все это казалось нереальным. Реальной была тьма, двенадцатый день стоявшая над Городом, реальностью были очереди перед хлебными магазинами...»<sup>114</sup>.

В следующей части, которая называется «Господин советник», мы можем наблюдать сразу несколько локальных хронотопов, находящихся в оппозиции друг к другу. Первым из них является рабочий кабинет Андрея, доросшего до должности городского чиновника и ставшего частью государственной машины. На своем новом высоком посту он старается поддерживать видимость порядка в Городе, однако, иллюзию благополучия разрушает демонстративное самоубийство Денни: «Вы превратили Город в благоустроенный хлев, а граждан Города – в сытых свиней. Я не хочу быть

---

<sup>113</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 243.

<sup>114</sup> Там же. С. 285.

сытой свиньей, но я не хочу быть и свинопасом, а третьего в вашем чавкающем мире не дано»<sup>115</sup>.

Кабинету Андрея противопоставлены пространства его новой квартиры и, вновь, Красное Здание. Эпизод в квартире абсолютно симметричен эпизоду из первой части: герои напиваются, а грани между подразумеваемым и реальным стираются. Здесь мы вновь можем говорить о тематической эквивалентности ситуации. Связь мотивов строится по принципу оппозиции: эпизод из первой части демонстрировал веру Андрея в Эксперимент (он даже допускал, что между Экспериментом и делом Сталина имеется какая-то связь), а теперь – идеологический застой и полную потерю веры и смысла: «А завтра что? – подумал Андрей. Ну, схожу я в эту экспедицию, ну, разведжаю... оружия притащу оттуда кучу, разберу, повешу... а дальше что?»<sup>116</sup>

Подобным образом строится и эпизод с повторным посещением Красного Здания, и примечательно, что теперь Здание разрушается: «теперь все окна его были темны, и ставен на нижнем этаже кое-где не хватало, а стекла были грязные, с потеками, с трещинами, кое-где заменены фанерными покоробленными щитами, а кое-где заклеены крест-накрест полосками бумаги»<sup>117</sup>. Внутри Здание также выглядит заброшенным: «Из давно погасшего камина несло застарелой гарью и аммиаком, что-то едва слышно копошилось там, шуршало и топотало. В огромном зале было все так же холодно, дуло по ногам, черные пыльные тряпки свисали с невидимого потолка, мраморные стены темнели неопрятными подозрительными пятнами и блестели потеками сырости, золото и пурпур с них осыпались, а горделиво-скромные бюсты – гипсовые, мраморные, бронзовые, золотые – слепо и скорбно глядели из ниш сквозь клочья пыльной паутины»<sup>118</sup>. Внешнее

---

<sup>115</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 354.

<sup>116</sup> Там же. С. 392.

<sup>117</sup> Там же. С. 393.

<sup>118</sup> Там же. С. 394.

состояние и интерьер Здания демонстрирует Андрею состояние его же совести.

В части, озаглавленной как «Разрыв непрерывности», Андрей Воронин и Изя Кацман отправляются с группой в экспедицию за пределы Города, где, согласно устройству мира Эксперимента, находятся безлюдные руины. За границей Города также находятся важные для структуры романа хронотопы. Наиболее важным для нас является Пантеон, в котором Андрей вступает в диалог с ожившими статуями. В некоторой степени Пантеон можно соотнести с Красным Зданием.

Во-первых, в обоих пространствах царит атмосфера транса, и Андрею не кажется странной, например, толпа слушающих его речи статуй.

Во-вторых, и в Красном Здании, и в Пантеоне герой встречается с мифологизированной личностью. Однако между двумя эпизодами есть существенная разница: в первом случае Андрей сам мифологизирует встреченную им фигуру, а во втором, наоборот, демифологизирует великих: «Вы, кажется, вообразили себе, будто вы что-то там значите? Мы, мол, большие, а вы-де все копошитесь там внизу? Мы, мол, каменные, а вы – плоть гниющая? Мы, дескать, во веки веков, а вы – прах, однодневки? Вот вам! – он показал им дулю»<sup>119</sup>.

В главе «Исход» (без учета квартиры Андрея в Ленинграде, в которой он оказывается в конце романа) мы встречаем четыре хронотопа: Хрустальный дворец, Павильон, Башня и Нормандская крепость.

Хронотоп Павильона для нас в особой степени примечателен, так как он соотносится с Пантеоном, где Изя разрабатывает концепцию Храма Культуры и разрушает значение статуй: «Ты, может быть, думаешь, <...>, что сами непосредственные строители этого храма – не свиньи? Господи, да еще какие

---

<sup>119</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 461.

свиньи иногда! Вор и подлец Бенвенуто Челлини, беспробудный пьяница Хемингуэй, педераст Чайковский...»<sup>120</sup>.

Именно момент признания Андреем концепции Храма Культуры является точкой отбытия из пространства Эксперимента: «А идея храма, между прочим, хороша еще и тем, что умирать за нее просто-таки противопоказано <...> ...Да, наверное», – сказал Андрей. – Наверное, все это так и есть. И все-таки эта идея еще не моя!..»<sup>121</sup>. Сразу после этих слов раздается выстрел – Андрей совершает самоубийство, и мы оказываемся в последнем локальном хронотопе – его ленинградской квартире.

Именно квартира Андрея в Ленинграде в то время, когда он отбыл в мир Эксперимента, является по-настоящему «своим».

Таким образом, локальные хронотопы романа «Град Обреченный» устроены по принципу нарративной эквивалентности и стоят в оппозиции друг к другу.

Более того, при построении сюжета братья Стругацкие используют прием так называемой «пространственной закольцованности». Главный герой не просто вынужден находиться в пределах ограниченного пространства, но и раз за разом встречается с теми же персонажами и проживать те же жизненные ситуации, каждый раз оценивая их по-новому. Такой прием способствует демонстрации личностной эволюции героя.

### 3.3. Эволюция главного героя

В «Комментариях к пройденному» Борис Стругацкий писал, что во время работы над романом «Град Обреченный» постепенно сформировалась следующая задача: «показать, как под давлением жизненных обстоятельств

---

<sup>120</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 488.

<sup>121</sup> Там же. С. 498.



кардинально меняется мировоззрение молодого человека, как переходит он с позиций твердокаменного фанатика в состояние человека, словно бы повисшего в безвоздушном идеологическом пространстве, без какой-либо опоры под ногами»<sup>122</sup>. Проследим, как с развитием сюжета меняется мировоззрение главного героя, каков характер этих изменений и какие события организуют смысловую линию сюжета о смерти идеи.

В первой части романа Андрей Воронин предстает молодым человеком, настоящим образцом сталинской эпохи, ярким коммунистом: «Есть только одно дело на Земле, которым стоит заниматься, – построение коммунизма»<sup>123</sup>. Его вера в коммунистическую идею постоянно подвергается испытаниям. Так, существуя в хаотичном мире, он стремится его упорядочить: «Здесь ведь дела до черта! Беспорядка много, неразберихи, просто дряни – каждый честный человек на счету»<sup>124</sup>. Непонимание сути Эксперимента порождает в Андрее естественное желание осмыслить его, в результате чего он начинает задаваться вопросами: «Скажите... если не секрет, конечно... Скажите, зачем все это? Обезьяны! Откуда они? Что они должны доказать?»<sup>125</sup> – спрашивает Андрей у Наставника.

Следствием отсутствия ответов закономерно становится духовный тупик: «Так легко запутаться, так все смешалось... Я, Гейгер, Кэнси... Иногда мне кажется, я понимаю, что между нами общее, а иногда – какой-то тупик, несуразица...»<sup>126</sup>. Во второй части Андрей получает место следователя. Новая профессия также намекает читателю на внутреннее состояние героя и на его стремление к поиску истины. В сознание Андрея начинают закрадываться сомнения: «С одной стороны, действия Фрица были омерзительны и бесчеловечны, но с другой стороны, не менее омерзителен и бесчеловечен был

---

<sup>122</sup> Стругацкий Б. Комментарии к пройденному // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 550-557.

<sup>123</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 191.

<sup>124</sup> Там же. С. 173.

<sup>125</sup> Там же. С. 149.

<sup>126</sup> Там же. С. 280.

этот явный бандит, грабитель, нагло издевающийся над правосудием, фурункул на теле общества...»<sup>127</sup>, «Изя Кацман... Болтун. Трепло. Язык нехороший, ядовитый. Циник. И в то же время – никуда не денешься – бессребреник, добряк, совершенно, до глупости, бескорыстный и даже житейски беспомощный... И дело о Здании. И Антигород. Ч-черт... Ладно, разберемся...»<sup>128</sup>

Андрей по-прежнему остается преданным коммунистической идеологии, однако во время посещения Красного Здания происходит кардинальная перемена в его сознании. В уже упомянутом нами эпизоде шахматной партии с великим стратегом Андрей начинает теряться в догадках, зачем ему, верному комсомольцу, вступать в конфронтацию с тем, кого он сам же и превозносит. Вскоре Андрей решает, что «он никакой не противник великого стратега,.. он его союзник, верный его помощник – вот главное правило этой игры»<sup>129</sup>. Фигурами на доске оказываются живые люди.

После осознания цены этой игры Андрей понимает, что это «великая игра, благороднейшая из игр, игра во имя величайших целей, которые когда-либо ставило перед собой человечество, но играть в нее дальше Андрей не мог»<sup>130</sup>. Этот эпизод становится метафорой отрыва Андрея от своих прежних убеждений. Именно после этого момента наступает крах «оболваненности», как говорил Изя, главного героя. Вместе с тем и наступает состояние идеологического вакуума.

Прямым следствием духовного тупика становится отрицание Андреем Эксперимента: «Надоело небо коптить, и шли бы они в глубокую задницу со своими экспериментами»<sup>131</sup>. В третьей части романа усиливается частота и характер необъяснимых событий. Так, в Городе «отключается» солнце, в

---

<sup>127</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 206.

<sup>128</sup> Там же. С. 210.

<sup>129</sup> Там же. С. 240.

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> Там же. С. 285.

результате чего наступает абсолютная тьма. Пространственная тьма соотносится с внутренним состоянием Андрея. Тьма отрицательно сказывается и на остальном населении города: жители поднимают вооруженное восстание, в результате которого к власти приходит фашист Фриц Гейгер. К началу описываемых событий вопросы, которыми задается Андрей, все больше и больше теряют в масштабности. Отныне его начинают интересовать более мелкие, можно сказать – земные, вещи: «Откуда у Фрица столько денег на штрафы?»<sup>132</sup>.

Заняв высокий пост советника, в четвертой части отношение Андрея к Эксперименту переходит в полное его отрицание: «Так-так, – сказал Андрей, сочувственно кивая. – Но вы знаете, что Эксперимент мы больше не признаем?»<sup>133</sup> На этом этапе становится еще более очевидной тенденция к сужению интересов и стремлений героя: «Все бросить. Сельму. Дом. Налаженную спокойную жизнь... На кой черт мне это сдалось? Амалию. Тащиться куда-то. Жара. Грязь. Дрянная жратва... Постарел я, что ли? Пару лет назад такое предложение привело бы меня в восторг»<sup>134</sup>. После рассказа Изи о неизведанных территориях за пределами Города Андрей соглашается возглавить экспедицию к северу, которая описывается в следующей части, под названием «Разрыв непрерывности».

Предыдущие части романа выстраивали четкую тенденцию – названия каждой из них отражали род деятельности и рост статуса Андрея в мире Эксперимента. В пятой части Андрей попадает в принципиально иное пространство – за пределы Града – и это обуславливает перемену в выборе заглавия. В названии «разрыв непрерывности» четко отражена перемена в сознании Андрея, хронотопе романа и его повествовательной структуре. Начиная с пятой части события романа перестанут развиваться

---

<sup>132</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 283.

<sup>133</sup> Там же. С. 349.

<sup>134</sup> Там же. С. 371.

последовательно, и между эпизодами начнут образовываться лакуны. Так, предшествующие остановке в городе статуи события изображены фрагментарно – в виде отрывков из рапорта: «Состояние личного состава: физическое состояние – почти у всех потертости ног, не прекращается поголовный понос, у Пермяка и Палотти усиливается сыпь на плечах. Особых происшествий не произошло. Дважды показывались акульки волки, отогнаны выстрелами. Расход боепитания 12 патронов. Расход воды 40 л. Остаток на конец 28-го дня 1 100 кг. Расход продовольствия 20 норм. Остаток на конец 28-го дня 730 норм...»<sup>135</sup>.

В последней части романа Андрей и Изя покидают пространство цивилизации и попадают в пустыню: «Ничего здесь не было, давно уже ничего не было. А может быть, и никогда. Солнце, глина, ветер»<sup>136</sup>. Деформация пространства подчеркивается авторами при помощи деталей пейзажа: «То справа, то слева начинали выглядывать из клубов несущейся пыли гигантские обломки скал – седые, словно мукой припорошенные. Ветер и жара придавали им самые странные и неожиданные очертания, и было страшно, что они вот так – то появляются, то вновь исчезают, как призраки, словно играют в свои каменные прятки»<sup>137</sup>, «видна была Желтая Стена – не ровная и гладкая, как в пределах Города, а вся в могучих складках и морщинах, словно кора чудовищного дерева»<sup>138</sup>). Пространственное окружение все больше стремится к парадоксальности, мир Эксперимента скатывается в пустоту, как и сознание главного героя. Последняя тенденция достигает апофеоза в момент выстрела Андрея в собственную «тень». Выстрел оказывается самоубийственным и провоцирует исход из мира Эксперимента.

Итак, мы можем сделать следующие выводы:

---

<sup>135</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 400–401.

<sup>136</sup> Там же. С. 480.

<sup>137</sup> Там же. С. 481.

<sup>138</sup> Там же. С. 495.

- Эволюция главного героя носит духовный характер и развивается по принципу деградации;
- Социальное положение Андрея в Городе отражает характер его поведения и отношение к самой идее Эксперимента.

### 3.4. Нарративная интрига романа и мотив инициации

Мы уже отмечали тесную связь романа «Град Обреченный» с памятниками мировой литературы и мифами, однако, до этого момента намеренно не акцентировали внимание на еще одном бродячем сюжете, включенным в структуру текста – «Град Обреченный» повествует о воскрешении.

В одном из предыдущих разделов мы рассматривали использование Стругацкими устойчивых литературных образов в качестве элементов создания художественной картины мира. Однако обращение к сюжету о воскрешении позволяет нам утверждать, что роман Стругацких использует и его способ развития нарративной интриги.

Такой универсальный сюжет как воскрешение имеет и свою универсальную литературную интригу. Устойчивые схемы построения сюжета многие исследователи разделяют на два типа. Так, Ф. Ф. Зелинский выделял «централизующую» и «нанизывающую» схемы<sup>139</sup>, Г. Н. Поспелов делил схемы на «концентрические» и «хроникальные»<sup>140</sup>, Н. Д. Тamarченко – на «циклические» и «кумулятивные»<sup>141</sup>.

Мы обратимся к классификации Тamarченко, а точнее – к «циклической» схеме сюжета, в которой автор выделял два варианта: в первом случае «среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или

<sup>139</sup> Зелинский Ф. Из жизни идей. Пг.: Тип. Стасюлевича, 1916. 465 с.

<sup>140</sup> Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. 330 с.

<sup>141</sup> Тamarченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии. М.: Издат. центр Российского гос. гуманитарного ун-та, 1997. 202 с.

прохождением через смерть (в том или ином варианте – от буквального до всего лишь иносказательного)»<sup>142</sup>, а во втором два звена «представляют собой либо отправку в чужой мир и возврат, либо смену состояния, предшествующего кризису, последующим возрождением»<sup>143</sup>.

Первый вариант свойственен в большей степени архаическому типу мышления и древнему героическому эпосу. В такой сюжетной схеме реализуется трехфазная нарративная последовательность «утрата-поиск-обретение»<sup>144</sup>, а также мифологема умирающего и воскрешающего бога<sup>145</sup>.

Второй вариант циклической схемы характерен для сюжета о преобразении путем прохождения инициации через преодоление смерти. В преобразении человека после обряда инициации и заключается основное различие от воскрешения бога, который после смерти лишь восстанавливался. Интерес такой сюжетной схемы, по утверждению В. И. Тюпы, заключается «не в том, как произойдет восстановление исходной ситуации, а в том, выдержит ли герой испытание смертью»<sup>146</sup>.

Итак, первая разновидность циклической схемы представляет собой модель возврата к исходной ситуации, а то время как вторая модель подразумевает кульминацию в виде символической смерти и пересечения семантической границы между жизнью и смертью. Виктор Тэрнер назвал такую модель лиминальной<sup>147</sup>.

В романе «Град Обреченный» реализуется именно лиминальная модель. По ходу повествования мы наблюдаем за героем, утратившим веру и находящимся в состоянии идеологического вакуума. Переживая «смерть идеи», Андрей Воронин совершает акт самоубийства, после чего воскресает с своей Ленинградской квартире за минуту до момента отбытия в мир

---

<sup>142</sup> Тмарченко Н. Д. Структура произведения // Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 204.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М.: Наука, 1974. 422 с.

<sup>145</sup> Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

<sup>146</sup> Тюпа, В. И. Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства 2013. № 87. С. 70.

<sup>147</sup> Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.

Эксперимента. Таким образом, главный герой получает шанс прожить жизнь, освободившись от оков коммунистической идеи. Происходит процесс преобразования.

Лиминальная интрига реализуется при помощи четырехфазной цепи событийности, которую в свое время описал Джеймс Д. Фэйзер<sup>148</sup>. Цепь включает в себя следующие этапы: обособление – искушение – испытание – преобразование.

Этап *обособления* характеризуется внешнепространственным уходом из привычного для себя мира, а также разрывом личностных связей. Для Андрея Воронина обособление происходит непосредственно в момент «похищения» из реального мира в мир «Эксперимента». Что характерно, этот эпизод из жизни героя как бы вынесен за скобки – мы ничего не знаем ни о жизни Андрея до отбытия, ни о первом контакте с Наставником, ни о причинах, побудивших его покинуть реальный мир.

На этапе *искушения* главный герой приобретает новый опыт, новые знакомства, испытывает иные модели поведения, а уровень его жизненной искушенности повышается. Для Андрея Воронина этап искушения длится на протяжении всего его пребывания в черте Города. За время движения по социальной лестнице он заводит любовницу в лице Сельмы, начинает дружить с фашистом Фрицем Гейгером, его поведение меняется от слепого подчинения в сторону полного отрицания и бунта, а самое главное – растет искушение познать суть Эксперимента и получить ответы на интересующие его вопросы.

Этап *испытания* наступает во время экспедиции, когда герои покидают пространство Города и движутся по пустыне через руины по направлению к Антигороду. В какой-то степени, безжизненные пустоши за пределами Города можно считать той самой «страной мертвых», проход через которую необходим для завершения инициации. Именно на этом этапе Андрей встречается сам с собой и совершает самоубийство. Это и есть рубеж между

---

<sup>148</sup> Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980. 832 с.

жизнью и смертью, вокруг которого сконцентрирована лиминальная нарративная интрига.

Последний этап – *преображение* – является заключительной частью обряда перехода, на котором происходит обновление внутреннего статуса Андрея. Символическое перерождение, как правило, возвращает героя к месту начала этапа обособления, что и происходит в романе «Град Обреченный» – Андрей Воронин просыпается в своей ленинградской квартире именно в тот момент, когда его должны были перенести в мир Эксперимента: «Лампа под зеленым стеклянным абажуром была включена, и на столе в круге света лежала свежая “Ленинградская правда” с большой передовой под названием: “Любовь ленинградцев к товарищу Сталину безгранична”. Гудел и бормотал приемник на этажерке за спиной. Мама на кухне побрякивала посудой и разговаривала с соседкой. Пахло жареной рыбой. Во дворе-колодце за окном вопили и галдели ребяташки, шла игра в прятки. Через раскрытую форточку тянуло влажным оттепельным воздухом. Еще минуту назад все это было совсем не таким, как сейчас, – гораздо более обыденным и привычным. Оно было без будущего. Вернее – отдельно от будущего...»<sup>149</sup>.

О том, что Андрей успешно преодолел обряд инициации говорит сам Наставник:

«— Ну, вот, Андрей, – произнес с некоторой торжественностью голос Наставника. – Первый круг вами пройден.

<...>

— Первый? А почему – первый?

— Потому что их еще много впереди, – произнес голос Наставника»<sup>150</sup>.

Итак, мы можем сделать следующие выводы, исходя из того, что мы изложили в этом параграфе:

---

<sup>149</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 499.

<sup>150</sup> Там же. С. 499.



- Одним из сюжетов романа «Град Обреченный» является устойчивый сюжет о воскрешении;
- Роман «Град Обреченный» наследует композиционные структуры классических литературных сюжетов;
- Стругацкие используют циклическую схему сюжетного построения;
- Главным мотивом романа и сюжета о воскрешении, в частности, является мотив инициации, раскрывающийся по схеме «обособление – искушение – испытание – преображение».

### **3.5. Об идейном уровне романа: проблема деидеологизации и обращения к культуре**

Роман «Град Обреченный» был закончен братьями Стругацкими в 1972 году. Созная, что ни одно издательство не пропустит их произведение, авторы намеренно писали роман «в стол». Публикации пришлось ждать более 10 лет: с января по апрель 1987 года главы из романа публикуются в журнале «Радуга»; осенью 1988 года роман публикуется в журнале «Нева»; отдельным изданием роман вышел только в 1989 году.

Временные рамки периода, к которому относится «Град Обреченный», многими исследователями определяются по-разному, однако, в характеристике художественного метода «поздних» Стругацких ученые довольно близки. Наиболее авторитетные исследователи сходятся в следующем: для позднего периода творчества Стругацких характерны большой реализм, сатира, пессимизм, усложненная структура, интерес к отрицательным сторонам человека и рефлексирующий герой.

Ранее мы уже отмечали, что во время работы Стругацкие четко сформулировали свою творческую задачу, которая заключалась в изображении человека, в силу жизненных обстоятельств впавшего в состояние идеологического вакуума. Этот авторский комментарий является главным

ключом к верному пониманию произведения, в основу которого заложена проблема деидеологизации и заведомой обреченности фанатичной преданности какой-либо идеологической парадигме.

Напомним, что каждая из первых четырех частей названы по принципу соответствия занимаемому главным героем должности в мире Эксперимента: «Мусорщик», «Следователь», «Редактор» и «Господин советник». Очевидно, в каждой из частей читателю предлагается картина с точки зрения конкретных общественных групп, в которые переходит Андрей Воронин по мере повествования, и на их примере демонстрируются «результаты действия универсальных социологических законов»<sup>151</sup>.

В первой части авторы изображают Город, в котором царит некое подобие демократического самоуправления, однако, не без критикуемой Стругацкими бюрократизации (вспомним неизвестно куда ведущие двери в здании мэрии). Одним из основных событий первой части является нашествие павианов, начавшееся по неизвестной причине. Оно носит необъяснимый характер, как и подавляющее большинство явлений в Городе. Даже Наставник Андрея не способен объяснить их суть:

«...Скажите, зачем все это? Обезьяны! Откуда они? Что они должны доказать?»

Наставник вздохнул и слез с подоконника.

– Вы опять задаете мне вопросы, Андрей, на которые...

– Нет! Я все понимаю! – проникновенно сказал Андрей, прижимая руки к груди. – Я только...

– Подождите. Вы опять задаете мне вопросы, на которые я просто не умею ответить»<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> *Кайтох В.* Братья Стругацкие // А. Стругацкий, Б. Стругацкий. Бессильные мира сего. Донецк, 2003. С. 577.

<sup>152</sup> *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 149.

Нашествие павианов, по большому счету, демонстрирует реакцию народных масс на опасность. Следствием подобного «эксперимента в эксперименте» становится объединение людей с целью самообороны. Андрей в эпизоде с нашествием является обычным сторонним наблюдателем, абсолютно не подготовленного и не осведомленного. На момент происшествия Андрей выступает в качестве рядового мусорщика, то есть в социальной иерархии Города он – наименее значимое звено. Так и бунт во время нашествия павианов показан с точки зрения того слоя общества, который не имеет никакого отношения к государственным переворотам. Настроения масс соотносятся с тем, что испытывает и главный герой: как Андрей является ярким приверженцем определенной идеологии (коммунистической), так и население города верит в Эксперимент. «Эксперимент есть эксперимент» – продолжают повторять персонажи. Природа явлений этого мира продолжает их интересовать, однако, отсутствие ответов по-прежнему не вызывает недовольства.

Вооруженное восстание во время атаки стаи павианов предопределяет уже настоящий бунт в третьей части романа и предстоящий государственный переворот.

Ранее мы утверждали, что в должности редактора Андрей начинает анализировать происходящее, а его жизнь проходит в поисках истины. Так и в городе начинают расти волнения народа, который требует перемен и определенности. При этом бунт происходит ровно в соответствии с тем, что Андрей видел в Красном Здании, играя в шахматы с великим стратегом: фигурами на доске являются живые люди, а большая игра не может вестись без жертв. Восстание людей в городе спровоцировано «отключением» солнца, а главным его инициатором выступает Фриц Гейгер – тоже своего рода стратег. Народ в этой игре выступает в качестве пешек, и Стругацкие подчеркивают всю бессмысленность восстания тем, что его участники даже не могут четко осознать смысл собственных действий. Это становится ясно,

когда Андрей встречает своего знакомого дядю Юру, который участвовал в обороне Города во время нашествия стаи павианов:

«— Подожди, дядя Юра, – сказал Андрей. – Ты-то чего сюда приперся?

— Права качать! – ухмыльнулся дядя Юра. Борода его раздвинулась веником. – Исключительно для этой цели сюда прибыл, но ничего у нас тут, видно, не получится. – Он сплюнул и растер огромным сапожищем. – Народ – вша. Сами не знают, чего пришли. То ли просить пришли, то ли требовать пришли, а может, ни то и ни другое, а просто по городской жизни соскучились – постоим здесь, засрем ваш город, да и назад, по домам. Говно народ. Вот...»<sup>153</sup>.

Итак, народ – пешки в большой политической игре, Фриц Гейгер – игрок, жертвующий человеческими жизнями.

Важную роль в изображении бунта играет и интеллигенция, образ которой в себе воплощает Изя Кацман: «Великие стройки ваши – чушь. Эксперимент над экспериментаторами – бред, всем на это наплевать... И перестаньте на меня бросаться, я же не в осуждение вам говорю. Просто таково положение вещей. Такова судьба любого народника – рядится ли он в тогу технократа-благодетеля, или он тщится утвердить в народе некие идеалы, без которых, по его мнению, народ жить не может... Две стороны одного медяка – орел или решка. В итоге – либо голодный бунт, либо сытый бунт – выбирайте по вкусу. Вы выбрали сытый бунт»<sup>154</sup>. Таким образом, Кацман утверждает, что народные восстания – это процесс естественный. Даже если в обществе царит достаток, люди начнут бунтовать от скуки, а не для того, чтобы что-либо получить.

Картина «общества достатка» изображена Стругацкими в четвертой части. Придя к власти, Гейгер решил многие общественные и экономические проблемы, выдвинул конкретные и ясные политические программы и начал

---

<sup>153</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 295.

<sup>154</sup> Там же. С. 364.

«эксперимент над экспериментаторами»<sup>155</sup>. В Городе воцарилось спокойствие, но вместе с тем и идеологический вакуум. Начался процесс деидеологизации. «Отмена всего» – так можно охарактеризовать режим Гейгера.

«— Я буду беспощаден! Во имя народа! Я буду жесток! Во имя народа! Я не допущу никакой розни! Хватит борьбы между людьми! Никаких коммунистов! Никаких социалистов! Никаких капиталистов! Никаких фашистов! Хватит бороться друг с другом! Будем бороться друг ЗА друга!..

<...>

— Никаких партий! Никаких национальностей! Никаких классов! Каждого, кто проповедует рознь, - на фонарь!»<sup>156</sup> — скандировал Гейгер во время восстания в третьей части.

Фашист привел общество к экономическому достатку, но вместе с тем и к отсутствию реальной идеологии и, как следствие пути развития. Та форма существования, которую предложил Гейгер, не несет в себе созидательного характера. Новый правитель оказывается неспособен удовлетворить духовные потребности людей. Последствия жизни «вне идеи» отображены в поведении Андрея, которое мы рассмотрели ранее.

Таким образом, Стругацкими выстраивается следующая мысль: идеологические фанатизм и зашоренность – это тупик, рано или поздно толкающий на поиск ответов; невозможность их получить толкает людей на бунт, который ведет к отказу от идеологической парадигмы; отсутствие в обществе идеи или иных ориентиров приводит к духовному кризису.

Возникает закономерный вопрос о способах преодоления духовного кризиса, и Стругацкие дают на него свой ответ: главным ориентиром в жизни человека должны быть не политические взгляды, а обращение к культуре. Именно об этом нам говорит Храм культуры, возведенный Изей Кацманом,

---

<sup>155</sup> Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 340.

<sup>156</sup> Там же. С. 315.

где каждый кирпичик воплощает когда-либо созданную человеком культурную ценность.

Итак, мы можем сделать следующие выводы:

- На идейном уровне романа раскрывается проблема деидеологизации и последующей жизни человека вне идеи;
- На протяжении всего повествования Стругацкие выстраивают схему «идеологическая верность – бунт – деидеологизация – духовный кризис»;
- Такая повествовательная схема представлена в виде жизненного пути, пройденного Андреем Ворониным на протяжении всего пребывания в мире Эксперимента;
- Основным способом преодоления духовного кризиса является постройка собственного Храма культуры.

Выводы по главе

На основании изложенного, мы утверждаем, что нарративная стратегия «Смерть идеи» реализуется Стругацкими за счет следующих элементов текста:

1. Узнаваемые удожественные образы. Вплетение в ткань текста мифологических образов и бродячих сюжетов мировой культуры выводят роман «Град Обреченный» на новый уровень дискурса – мифологического. Стругацкие конструируют собственный миф, что позволяет интерпретировать события романа через призму художественных образов и дает иной ключ к его осмыслению.

2. Соотнесенность локальных хронотопов романа указывает на двойственную природу мира Эксперимента и его устройство по принципу единства противоположностей. Посещение главным героем каждой из указанных локаций носит следующий характер: один хронотоп потакает убеждениям Андрея, второй – подвергает их верность сомнению.

3. На протяжении повествования сознание главного героя претерпевает следующую эволюцию: из состояния фанатичной преданности коммунистической идеологии герой впадает в состояние «идейного небытия».

4. Эволюция мировоззрения главного героя происходит по принципу обряда инициации, в результате которой им оказывается пройден первый круг бытия. Возвращение героя к исходной точке после ритуального самоубийства позволяет говорить о том, что в основе романа заложен сюжет о воскрешении.

5. Идеиный уровень романа содержит проблемы деидеологизации и необходимости отказа от политических парадигм в качестве нравственных ориентиров в пользу создания собственного Храма культуры.

## Заключение

Нарративные стратегии, которые братья Стругацкие используют в периоды своего раннего и позднего творчества позволяют проследить эволюцию их творческого метода и художественного стиля.

Стратегия «смерти за идею» характерна для произведений Стругацких раннего, романтического периода. Они включают в себя такие элементы как изображение утопического художественного мира (как апофеоз – «Мир Полудня»); соответствие канонам соцреализма и «твердой» научной фантастики; главный герой, для которого действия гораздо важнее рефлексии; главный конфликт, заключающийся не в противостоянии героев друг другу, а в противоборстве человека с силами природы; центрообразующая роль в повествовании художественного допущения, научной информации и описания технических достижений.

Со временем менялись убеждения Стругацких и их взгляды на мир, что ознаменовало их обращение к социально-философской проблематике и усложнение собственного художественного стиля.

На смену герою-романтику приходит новый тип героя, способный не только на действия, но и на рассуждения. Их произведения становятся все более сложно устроенными и обращаются к теме человеческого несовершенства. Структура текстов Стругацких усложняется за счет включения в них нескольких смысловых уровней и использования образов мировой культуры в качестве смыслообразующих, благодаря чему становится возможным множество интерпретаций. Использование фантастических допущений и вовсе сходит на нет, а отбор элементов предметного мира переходит от технических подробностей к описанию быта. Их поздние произведения переросли жанр научной фантастики и вышли на новый уровень за счет большей притчевости и иносказательности.

Подобный переход обусловлен как личностным ростом Стругацких и развитием их собственного писательского мастерства, так и той действительностью, в которой им пришлось существовать.



Роман «Град Обреченный» ознаменовал окончательный переход в творчестве Стругацких к новому творческому методу, в частности – к стратегии «смерти идеи».

В рамках исследования сущность каждой из двух стратегий, а также описанный нами переход от одной нарративной стратегии к другой, на наш взгляд, был обоснован и доказан. В качестве главных художественных элементов, реализующих ту или иную стратегию, нами были выбраны идейный уровень каждого из произведений, их художественный мир, главные герои, хронотоп и композиционная структура.

Таким образом, нарративная стратегия «Смерть за идею», реализуемая в повести «Страна багровых туч», включает в себя следующие элементы:

1. Идеи утопического общества, альтруизма и жертвенности ради общественного блага;
2. Рациональная художественная картина мира;
3. Открытый хронотоп;
4. Главный герой – человек действия;
5. Хронологическая композиционная структура.

Нарративная стратегия «Смерть идеи», реализуемая в романе «Град Обреченный», состоит из следующих элементов:

1. Идея деидеологизации и потери нравственного ориентира;
2. Необъяснимость природы событий художественного мира и их хаотичность;
3. Хронотоп пространства, замкнутого в самом себе;
4. Главный герой – рефлексирующий человек в процессе духовного поиска;
5. Кольцевая композиция.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Страна багровых // Собрание сочинений в 14 т. Т. 1. 1955-1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 7–290.
2. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Полдень, XXII век // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960-1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 5–296.
3. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Стажеры // Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. 1960-1962. Полдень, XXII век; Стажеры; В наше интересное время. М.: Издательство АСТ, 2018. С. 297–512.
4. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Попытка к бегству // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 5–110.
5. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Далекая радуга // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 111–226.
6. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Трудно быть богом // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961-1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 227–392.
7. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Понедельник начинается в субботу // Собрание сочинений в 14 т. Т. 3. 1961–1963. Попытка к бегству; Далекая радуга; Трудно быть богом; Понедельник начинается в субботу. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 393–598.
8. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Хищные вещи века // Собрание сочинений в 14 т. Т. 4. 1964–1966. Хищные вещи века;

Беспокойство; Улитка на склоне; Второе нашествие марсиан. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 5–166.

9. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Улитка на склоне // Собрание сочинений в 14 т. Т. 4. 1964–1966. Хищные вещи века; Беспокойство; Улитка на склоне; Второе нашествие марсиан. М.: Издательство АСТ, 2020. С. 263–454.

10. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Пикник на обочине // Собрание сочинений в 14 т. Т. 6. 1969–1973. Отель «У погибшего альпиниста»; Малыш; Пикник на обочине; Парень из преисподней. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 321–474.

11. *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* Град обреченный // Собрание сочинений в 14 т. Т. 7. 1973–1978. За миллиард до конца света; Град обреченный; Повесть о дружбе и недружбе. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 125–500.

### Список научной литературы

1. *Амусин М.* От утопии к атараксии // Вопросы литературы. 2013. №4. С. 224–255.

2. *Амусин М.* Стругацкие и фантастика текста // Звезда (СПб). 2000. №7. С. 208–216.

3. *Бардасова Э. В.* Концепция «возможных миров» в свете эстетического идеала писателей-фантастов А. и Б. Стругацких : дисс. ... канд. филол. наук. Казань, Казанский государственный университет. 1995. 159 с.

4. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит, 1975. 502 с.

5. *Борода Е. В.* «Люди» и «людены»: проблема человечности, сущность, истоки и закономерности конфликта в творчестве А. Н. и Б. Н. Стругацких. URL: [http://www.rusf.ru/abs/rec/bor\\_lyud.htm](http://www.rusf.ru/abs/rec/bor_lyud.htm) (дата обращения: 25.04.21)

6. *Борода Е. В.* От Благодетеля к Прогрессору: модификация образа сверхчеловека в отечественной фантастике XX века // *Филология и человек.* 2008. №4. С. 21–27.
7. *Виноградов В. В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 225 с.
8. *Вишневский Б. Л.* Двойная звезда. СПб: Terra Fantastica, 2004. 381 с.
9. *Володихин Д. М., Г. М. Прашкевич.* Братья Стругацкие. М.: Молодая гвардия, 2017. 348 с.
10. *Володихин Д. М.* Стругацкие и вера, или Поклонение культуре // *Фома.* 2013. №8(124). URL: <https://foma.ru/strugaczkie-i-vera.html> (дата обращения: 20.04.21)
11. *Гаганова А. А.* Художественный кризис производственного романа 1920–70 гг.: дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00. СПб, 2016. 213 с.
12. *Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. М.: Наука, 1974. 422 с.
13. *Грифцов Б. А.* Теория романа. М.: Совпадение, 2012. 222 с.
14. *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. худож. наук, 1925. 191 с.
15. *Женетт Ж.* Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
16. *Зелинский Ф.* Из жизни идей. Пг. : Тип. Стасюлевича, 1916. 465 с.
17. *Зиммель Г.* Избранное. В 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юристъ, 1996. 607 с.
18. *Изер В.* Вымыслообразующие акты // *НЛО.* 1997. №27. С. 25–41.
19. *Изотов В. П., Изотова И. В.* Некоторые филологические подробности фантастического творчества братьев Стругацких. Орёл, 2002. 61 с.
20. *Иняшкин С. Г.* Роль дискурсивного анализа для определения жанра англоязычной фантастической литературы // *Преподаватель XXI век.* 2016. №1. С. 399–405.

21. *Кайтох В.* Братья Стругацкие // Стругацкий А. Стругацкий Б. Бессильные мира сего. Донецк, 2003. С. 409–670.
22. *Кузнецова А. В.* Рецепция творчества братьев Стругацких в критике и литературоведении: 1950-1990-е гг. : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 248 с.
23. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 30–46.
24. *Лотман М. Ю.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
25. *Милославская В. В.* Творчество А. и Б. Стругацких в контексте эстетических стратегий постмодернизма : дисс ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ставрополь, 2008. 184 с.
26. *Надежкина Т. О.* Мифопоэтическая организация трилогии А. и Б. Стругацких «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер» : дисс ... канд. филол. наук. Владивосток, 2008. 215 с.
27. *Неелов Е. М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 198 с.
28. *Неронова И. В.* Хронотоп романа «Град обреченный» братьев Стругацких // Социальные и гуманитарные знания. 2019. Т. 5. № 2(18). С. 158–169.
29. *Новикова Л. Д.* Научная фантастика и ее роль в формировании образа науки будущего: дисс ... канд. филос. наук : 09.00.01. Минск, 1985. 199 с.
30. *Окулов В.* Цитаты всегда лгут: О книгах и чтении в творчестве Стругацких. М. 2002. №34. С. 29–36.
31. *Олянич А. В.* Научно-фантастический дискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2(19). С. 168.
32. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. 330 с.

33. *Рожков В. В.* Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом» : дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2007. 228 с.
34. *Скаландис А.* Братья Стругацкие. М.: АСТ, 2008. 702 с.
35. *Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному. 1960–1962 // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч.: в 11 т. Донецк: Сталкер; СПб.: Terra Fantastica, 2001. Т. 2. С. 569.
36. *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Издат. центр Российского гос. гуманитарного ун-та, 1997. 202 с.
37. *Тамарченко Н. Д.* Структура произведения // Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 172–263.
38. *Тельнов Р. Е.* Особенности языка и стиля прозы братьев Стругацких : дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009. 244 с.
39. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
40. *Тюпа, В. И.* Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.
41. *Тюпа В. И.* «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.
42. *Тюпа В. И.* Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства. 2013. № 87. С. 64–76.
43. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: («Архиерей» А.П. Чехова) Тверь : ТвГУ, 2001. 58 с.
44. *Тюпа В. И.* Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3(18). С. 8–25.
45. *Тюпа В. И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5-31.
46. *Черная Н. И.* В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка. 1972.

URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/chernaya\\_2.htm#84\\_](http://www.fandom.ru/about_fan/chernaya_2.htm#84_) (дата обращения: 24.04.21)

47. *Чернышева Т. А.* Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут.ун-та, 1984. 331 с.

48. *Шатин Ю. В.* Неориторика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 142–143.

49. *Шмид В.* Нарратология. М. Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

50. *Шпильман М. В.* Коммуникативная стратегия "речевая маска": на материале произведений А. и Б. Стругацких : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 229 с.

51. *Фокин А. А.* «Коммунизм не за горами». Образы будущего у власти и населения СССР на рубеже 1950–1960-х годов. М.: РОССПЭН, 2017. 221 с.

52. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанр. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

53. *Фролов А. В.* Трансформация мироощущения героя и автора в процессе творческой эволюции Аркадия и Бориса Стругацких («Далекая Радуга» – «Улитка на склоне» – «Град Обреченный»). дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Брянск, 2016. 221 с.

54. *Фрумкин К. Г.* Советская фантастика как ипостась Коммунистической утопии // Историческая экспертиза. 2020. № 2(23). С. 239–256.

55. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980. 832 с.

56. *Фуко М.* Археология знания. Киев : Ника-Центр, 1996. 208 с.

57. *Хауэлл И.* Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. Бостон : Academic Studies Press ; Санкт-Петербург : БиблиоРоссика, 2021. 192 с.

58. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука. 2004. С. 192–200.
59. *Baroni R.* La tension narrative: suspense, curiosité et surprise. Paris: Seuil, 2007. 442 p.
60. *Gomel E.* Gods Like Men: Soviet Science Fiction and the Utopian Self // Science Fiction Studies. 2004. № 94, 31:3. P. 358–377.
61. *Suin Darko.* Criticism of the Strugatskii Brothers' Work // Canadian-American Slavic Studies. 1972. №6. P. 288–307.