

Санкт-Петербургский государственный университет

Линь Шуайань

Выпускная квалификационная работа

**Повесть В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина»:
проблема фантастического**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Научный руководитель:
профессор, Кафедра истории
русской литературы

Сухих Игорь Николаевич

Рецензент:

доктор филологических наук,
профессор, Кафедра иностранных
и русского языков,

Военный институт железнодорожных
войск и военных сообщений,

ФГКВОУ ВО «Военная академия

материально-технического обеспечения имени
генерала армии А.В.Хрулёва»

Собенников Анатолий Самуилович

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Фантастическое как художественно-эстетический феномен	8
§ 1. Проблемы исследования феномена научной фантастики	8
§ 2. Фантастическое как категория поэтики литературного произведения	14
§ 3. Утопия как литературный жанр	22
Выводы к первой главе.....	26
Глава 2. Фантастическое в повести «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» В. С. Шефнера.....	28
§ 1. Фантастика В. С. Шефнера.....	28
§ 2. Фантастическое в сюжетно-композиционной организации повести «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина»	32
§ 3. Фантастическое в организации хронотопа.....	44
§ 4. Фантастические образы.....	52
4.1. Фантастические образы художественного мира	52
4.2. Художественный образы персонажей	57
4.3. Фантастические образы технологий.....	63
Выводы к второй главе.....	72
Заключение	74
Список использованной и цитируемой литературы.....	78
Приложение: Список аббревиатур и окказионализмов, упомянутых в повести	86

Введение

Бурное развитие науки и техники, впервые ускоренное промышленной революцией, коренным образом изменило облик современного общества. Этот процесс оказал сильное воздействие на социокультурные динамики, вынудив людей внимательно рассматривать перспективы научного и технического развития и их воздействие на будущее человечества. Именно в этом контексте стал зарождаться жанр научной фантастики, который вдохновлял научное и техническое творчество, стимулировал позитивное мышление, особенно среди учёных, и предлагал свежие, инновационные перспективы. Замечательно, что многие концепции, заложенные в научно-фантастических произведениях, уже через непродолжительное время становились частью реальности. Так, например, в научно-фантастическом романе французского писателя-фантаста Ж. Верна «Робур-Завоеватель», опубликованном в журнале «Journal des Debats» в 1886 году, описывался летательный аппарат, способный подниматься прямо вверх и опускаться вниз. Изобретатель современного вертолёт, знаменитый российский авиа- и вертолетостроитель И. И. Сикорский, вдохновившись романом, сумел в начале 1900-х годов, ещё будучи 12-летним мальчиком, построить вертолёт на резиновых лентах; в 1940-х годах ему удалось создать прототип современного вертолёт и совершить первый полёт.

Научно-фантастическая литература также послужила предупреждением человечеству. В частности, после публикации романа Е. И. Замятина «Мы» в русской литературе возрос интерес к «антиутопическим» темам, поскольку люди начали беспокоиться о «воображаемом коммунизме». В последние годы в литературе и кино стала появляться тема роботов и высокотехнологичных

машин, связанная с заменой человека искусственным интеллектом, что отражает обеспокоенность бесконтрольным развитием технологий.

Вообще, научная фантастика является одним из жанров художественной литературы, наиболее актуально отражающих потребности, ожидания, страхи, тревог человечества, а также проблемы науки и общества.

Исследование фантастики играло в советской критике и литературоведении весьма заметную роль. В Советском Союзе о ней были написаны внушительные монографии, диссертации, обзоры, многие десятки статей и рецензий. Дискуссии о ней велись на страницах самых авторитетных газет и журналов. Работы о фантастической литературе выходили и на Западе: в Западной Германии, Швейцарии, Франции, США¹. Появилось большое количество известных писателей и ученых, изучавших научную фантастику (А. Д. Балабуха, В. А. Обручев, Л. М. Геллер и др.).

Однако до сих пор серьёзное изучение научно-фантастических произведений ограничивалось только творчеством классических писателей-фантастов XX века (тексты Е. И. Замятина, А. Н. Толстого, А. Р. Беляева и др.) и зарубежными научно-фантастическими произведениями, в то время как произведения современных русских писателей-фантастов второй половины XX века изучены недостаточно или вовсе не становились материалом исследования литературоведов.

В. С. Шефнер — один из самых известных отечественных фантастов XX века, лауреат премий высокого уровня (Государственная премия Пушкина — 1997, премия «Аэлита» — 2000 и др.). Он вошёл в литературу как поэт и

¹ На этот факт указывает, в частности, Л. М. Геллер (см.: *Геллер Л. М. Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике*. London: Overseas publ. interchange, 1985).

также опубликовал 45 рассказов и повестей. С 1960-х годов Шефнер работал в жанре фантастики, после его смерти появился более полный сборник, в который входят 18 фантастических рассказов и повестей.

Однако фантастическому направлению в творчестве Шефнера критики уделяли мало внимания, оно воспринималось ими как некая причуда известного поэта. Со временем же произведения Шефнера заметно повлияли на развитие русской и зарубежной фантастики². Именно поэтому следует более глубоко исследовать Шефнера как фантаста, в разных аспектах проанализировать его фантастическую прозу.

Данные проблемы и определяют **актуальность** настоящего исследования.

Целью нашего исследования является выявление художественного своеобразия ранней повести Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» (1964).

Достижение этой цели предполагает решение следующих **конкретных задач**:

- создать теоретическую базу исследования;
- выявить и проанализировать истоки и традицию становления научной фантастики в русской литературе XIX–XX вв.;
- обнаружить специфические особенности жанра научной фантастики;

² Об этом см., например: Бубнова В. Ю., Громова А. Е. Анализ творчества В. С. Шефнера в контексте иллюстрирования советской фантастики // Актуальные вопросы в науке и практике: Сборник статей по материалам IV международной научно-практической конференции. Самара: Общество с ограниченной ответственностью Дендра, 2017. С. 162–167.

- выделить научно-фантастические элементы в повести «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» Шефнера, определить их роль и функцию;
- охарактеризовать проблематику данной научно-фантастической повести;
- провести сравнительный анализ научно-фантастических текстов Шефнера и его современников.

Методы и приёмы исследования:

- структурно-семиотический метод;
- сравнительный метод;

Материалом исследования послужила повесть «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» Шефнера.

Предметом исследования выступают фантастические образы, сюжеты, мотивы и литературные приёмы, используемые в повести.

Научная новизна заключается в выявлении особенностей научно-фантастической повести Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина», в том числе в определении роли и функции фантастических элементов, появляющихся в данной повести, а также в исследовании поэтики фантастического у Шефнера: средств и приёмов создания фантастического мира, фантастические образы, мотивы и сюжеты.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней углубляется исследование научной фантастики; определяются принципы построения фантастического текста, которые могут быть использованы для анализа творчества русских прозаиков-фантастов XX–XXI вв.

Практическая значимость работы заключается в том, что основные выводы могут быть использованы при разработке вузовского курса

отечественной литературы XX века. Кроме этого, материалы и положения могут быть могут быть полезны в курсах истории литературы, теории литературы на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов спецкурсов и спецсеминаров, посвящённых научно-фантастической прозе и творчеству Шефнера, а также при написании соответствующих глав учебников и учебных пособий.

Работа состоит из двух глав, введения, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Глава 1. Фантастическое как художественно-эстетический феномен

§ 1. Проблемы исследования феномена научной фантастики

1. Проблемы исследования феномена научной фантастики

Стремительное развитие науки и техники после промышленной революции привело к значительным социальным изменениям. В результате люди стали задумываться о будущих тенденциях развития науки, техники и их влиянии на человечество. Именно на этом фоне зародилась научно-фантастическая литература (далее — НФ), вдохновляющая развитие науки и техники, побуждающая читателей, особенно учёных, позитивно думать о науке и предлагающая им свежие перспективы.

В настоящее время исследователи дают научной фантастике следующее определение: «Разновидность фантастики, в которой фантастическое объясняется с помощью научных гипотез либо предполагаемых достижений науки и техники. Хотя совершенно очевидно, что при таком определении научная фантастика должна быть прежде всего литературой о будущем: поскольку наука и техника бурно развиваются, то когда мы придумываем несуществующее научное достижение, его логично поместить в будущее»³.

Действительно, в научной фантастике часто происходит путешествие во времени, отправляя читателя в далёкое будущее и, таким образом, обосновывая свои связи с футурологией и наукой предсказания будущего. Некоторые авторы научной фантастики стремятся использовать свои произведения как литературную форму футурологии, где их задачей является

³ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М.: УРСС, 2004. С. 27.

не только развлечь, но и попытаться предсказать и описать потенциальное будущее Земли, подобно тому, как это сделали Артур Кларк, Станислав Лем, Иван Ефремов и многие другие. Однако следует отметить, что фантастическая литература, посвящённая будущему, и научная фантастика — не синонимы. Во многих произведениях научной фантастики действие разворачивается в условном настоящем, подобно таким произведениям как «Великий Гусляр» К. Булычева, большинству книг Ж. Верна, рассказам Г. Уэллса и Рассказам и романам Р. Брэдбери. Также существуют произведения, в которых события разворачиваются в прошлом, такие как книги о путешествиях во времени.

Поэтому более надёжным критерием, который позволяет разграничить разные виды фантастической литературы, является не только время действия, но и область фантастического допущения.

Продуктивным является разграничение широкого и узкого понимания НФ. Его предлагают, в частности, работы О. С. Бочковой. По словам исследователя, «в узком понимании, — научная фантастика о технологиях и научных открытиях (только предполагаемых или уже совершённых), их захватывающих возможностях, их позитивном или негативном влиянии, о парадоксах, которые могут возникнуть. НФ в таком узком понимании будит научное воображение, заставляет думать о будущем и о возможностях науки»⁴; «в более общем понимании, НФ — это фантастика без сказочного и мистического, где строятся гипотезы о мирах обязательно без потусторонних

⁴ Бочкова О. С. «Прием остранения» и интертекст в НФ тексте как способы воплощения авторской модальности // Язык художественной литературы. Литературный язык: Сборник статей к 80-летию М. Б. Борисовой. Саратов: ООО «Научная книга», 2006. С. 150.

сил, имитируется реальный мир. В противном случае, — это фентези или мистика с техническим налётом»⁵.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что НФ основывается на фантастических допущениях в области науки и техники, в том числе как естественных, так и гуманитарных наук. Произведения, основанные на ненаучных допущениях, относятся к другим жанрам.

Серьёзной проблемой современных литературоведческих исследований НФ является проблема жанровой характеристики фантастических текстов. Изучив ряд определений НФ, мы обнаружили, что учёные не сходятся во мнении, является ли научно-фантастическая литература жанром или нет. Так, Т. А. Чернышева отказывается от определения НФ как жанра, по её мнению, научную фантастику часто называют жанром, но «только условно — надо же её как-то называть. На самом же деле она захватывает самые различные жанры — роман, повесть, новеллу, киносценарий — и объединяет все эти произведения вовсе не жанровая общность»⁶. А вопрос как назвать «НФ», к сожалению, автор не даёт конкретный ответ.

Однако у И. Н. Сухиха есть ответ на этот вопрос. Он считает, что «фантастика, как и детектив, — не жанр, а «семейство жанров, включающее несколько жанровых разновидностей романа (научно-фантастический роман; авантюрный роман на фантастической основе, космическая опера; философская фантастика; роман-утопия), (научно) фантастический рассказ

⁵ Бочкова О. С. К вопросу о лексико-стилистических особенностях научно-фантастических произведений // Эколингвистика: теория, проблемы, методы: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов: Изд-во «Научная книга», 2003. С. 218.

⁶ Чернышева Т. А. Природа фантастики / под ред. Л. Л. Селявской. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984. С. 38.

(новеллу), сказку, драму, балладу (т. е. в ней фантастическое или чудесное становится просто дополнительным жанровым признаком). Фантастический принцип проникает во все литературные роды, хотя наиболее продуктивным для образования жанров оказывается он в эпосе»⁷.

Другой точки зрения придерживается Л. М. Геллер, который в монографии «Размышления о советской фантастике» пишет, что «существует НФ как "чистый" жанр; событие-доминанта играет в нем исключительную или преобладающую роль, "чистая" НФ довольно ограничена в своих литературных возможностях. Бывает, что научно-фантастическая доминанта сохраняет свою роль в тексте, но другие мотивы значительно усиливаются; тогда рождаются многочисленные разновидности НФ — приключенческая, социальная и т. д. И наконец, НФ может сама превратиться в подсобный мотив, в приём (как в "Истории одного города"), подчиняясь доминанте другого жанра или "внежанрового" произведения»⁸.

Наиболее полно и глубоко этот вопрос, на наш взгляд, рассматривает К. Г. Фрумкин в упомянутой монографии «Философия и психология фантастики». Он утверждает, что «в современной литературной критике принято различать понимание фантастики как жанра и как метода. Речь идёт именно об этом — жанр характеризует целое литературное произведение, в то время как метод может использоваться в самых разных жанрах наряду с прочими»⁹. К. Г. Фрумкин разрабатывает идеи В. М. Чумакова, который ввёл

⁷ *Сухих И. Н.* Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2016. С. 113–114.

⁸ *Геллер Л. М.* Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas publ. interchange, 1985. С. 11–12.

⁹ *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. С. 10.

различение «формальной» и «содержательной» фантастики¹⁰. Под «формальной фантастикой» исследователь понимает «произведения таких писателей, как Гоголь, Салтыков-Щедрин или Брехт, у которых фантастический элемент выполняет подчинённую по отношению к общелитературным задачам роль, например, функцию усиления экспрессивности. Под фантастической литературой следует понимать то, что В. М. Чумаков называет «содержательной фантастикой», т.е. тексты, в чьей поэтике фантастическое занимает доминирующее положение¹¹.

Однако, К. Г. Фрумкин отмечает, что чётко разграничить «формальную» и «содержательную» фантастику нельзя. Он вводит понятие «безусловная фантастика»: «Безусловной фантастикой, которую можно также называть "чистой фантастикой", или "фантастикой в узком смысле", следует называть сознательное, преднамеренное изображение вымышленных фактов в литературе и искусстве. Под условной фантастикой следует называть все случаи изображения фактов, которые являются фантастическими (вымышленными) с нашей точки зрения, но которые не были или, по крайней мере, могли не быть таковыми с точки зрения их авторов. К условной фантастике следует отнести все случаи, когда намерения авторов фантастического вымысла являются темными и не поддаются однозначной реконструкции»¹².

В итоге он делает вывод о том, что «введённое Чумаковым различие "формальной" и "содержательной" фантастики в сочетании с введённым выше

¹⁰ См.: Чумаков В. М. Фантастика как литературно-художественное явление. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 7.

¹¹ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. С. 10.

¹² Там же.

различением фантастики условной и безусловной вполне удовлетворительно разрешает трудности, связанные с границами жанра. Чтобы фантастика существовала не только как метод, но и как жанр, т. е. чтобы она была характеристикой целостных художественных произведений, а не отдельных пластов в них, необходимо выполнение двух условий: чтобы фантастическое изначально замыслилось автором как вымысел, не соответствующий реальности, и чтобы фантастическое сознательно позиционировалось автором как приковывающий внимание эстетический центр произведения. <...> фантастика становится жанром, когда является безусловной и содержательной. Безусловная содержательная фантастика – фантастика в чистом виде, в узком смысле. Во всех остальных случаях мы имеем дело с "фантастикой в широком смысле", т. е. с периферийными экземплярами обозначаемого этим понятием класса феноменов»¹³.

¹³ Там же.

§ 2. Фантастическое как категория поэтики литературного произведения

Элементы фантастического (чудесного, необычайного, волшебного и т.п.) развивались и функционировали в разных жанрах, начиная с самых зарождающихся стадий творчества. Они, естественно, интегрировались в структуру мифа и сказания, формируя на уровне мифологического восприятия обобщённый, фантастический образ мира. Эта первоначальная фаза развития фантастики задала прочные основы для фантастической образности, опирающейся на стремление создателя к всестороннему пониманию и изображению реальности.

В литературоведении обсуждение фантастики часто связывается с вопросом условности. Уже Аристотель в своём трактате «Об искусстве поэзии» (336–322 гг. до н.э.) упоминал об условности в искусстве, подчёркивая, что задача поэта — изображать не то, что реально произошло, но то, что могло бы произойти, исходя из вероятности или необходимости¹⁴. Эта идея находит отклик в современных подходах к фантастике, описанных Ю. М. Лотманом. По его мнению, фантастика возникает из нарушения установленных норм художественной условности, обычно ассоциируемых с реалистическим изображением, при этом интегрируя элементы правдоподобия, вроде научных наблюдений, фактов и человеческого опыта восприятия действительности¹⁵. Таким образом, оба мыслителя, хотя и разделяют многовековой промежуток времени, сходятся во мнении о том, что фантастика в литературе — это не

¹⁴ См. *Аристотель. Об искусстве поэзии* / перевод с древнегреческого В. Г. Апфельрота. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 67.

¹⁵ См. *Лотман Ю. М. О принципах художественной фантастики* // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. С. 202.

просто уход от реальности, а скорее творческое переосмысление возможного на основе условности и правдоподобия.

Категория фантастического в литературе чаще всего интерпретируется как литературоведческая и эстетическая категория, которая обозначает в первую очередь «тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ "возможного" и "невозможного"», — так оно определяется в «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий»¹⁶. Нарушение указанных границ связано со столкновением героя (и/или читателя) с явлениями, выходящими за границы понимаемого, или того, что принято считать понятным, то есть «обычным», «объективным» или «исторически достоверным».

Исследование теоретических аспектов и исторических проявлений фантастики получило развитие в период романтизма. В эту эпоху фантастика рассматривалась в качестве «особого типа художественного сознания, литературных форм и приёмов».

Эстетик Жан-Поль (Рихтер) в своих работах обозначает три метода внедрения фантастического элемента в поэтику литературного произведения, называя его «лунным светом чудесного»¹⁷. Он подчёркивает, что «Первый, материальный способ состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо...». Второй заключается в том, что поэты «не объясняют своих чудес, а только выдумывают их, что, конечно, просто, а потому само по себе и

¹⁶ Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 278.

¹⁷ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. / перевод с немецкого. М.: Искусство, 1981. С. 75.

неправильно; ибо поэт не может доверять всему, что легко и не требует вдохновения, он должен отказываться от всего такого — это лёгкость прозы»¹⁸. Третий способ: «... Поэт и не разрушает чуда <...> и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира... Пусть чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, — оно летает как вечерняя бабочка»¹⁹.

Основополагающее исследование фантастического представляет труд Ц. Тодорова, «Введение в фантастическую литературу» (1968, перевод на русский язык – 1997), который углубляется в анализ этого жанра, опираясь на труды известных западноевропейских литературоведов, таких как М. Джеймс, Л. Вакс и Р. Кайуа. Тодоров предлагает своё понимание фантастического, отмечая, что многие учёные повторяют друг друга в описании этого понятия, выделяя характеристики такие как «таинственное», «необъяснимое», «недопустимое», проникающее в «реальный мир» и в «неизменную закономерность повседневности»²⁰. Тодоров утверждает, что: «Фантастическое существует, пока сохраняется <...> неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явления, кажущееся сверхъестественным»²¹. В книге он приводит своего рода критерий

¹⁸ Там же. С. 76.

¹⁹ Там же.

²⁰ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / перевод с французского Бориса Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 19.

²¹ Там же. С. 18.

(условие) существования фантастического: «"Я почти начал верить" — вот формула, обобщающая дух фантастического жанра. Абсолютная вера, равно как и полное неверие увели бы нас в сторону от фантастического; именно неуверенность вызывает его к жизни»²².

Эффект фантастического, считает Тодоров, достигается в результате соблюдения трех условий жанра. Во-первых, «текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебание между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий». Во-вторых, это колебание или сомнение «может испытывать и персонаж». В-третьих, необходимо, «чтобы читатель занял определенную позицию по отношению к тексту», исключив при этом возможность аллегорического или поэтического толкования²³. По сути дела, Ц. Тодоров дал описание новой жанровой модели с точки зрения «фантастического».

Эта концепция Тодорова нашла отклик у других исследователей, в частности, у Н. Корнуэлла. Корнуэлл применяет рецептивно-коммуникативный подход к определению жанра, подчёркивая роль эмоционального и интеллектуального восприятия читателя. Он считает, что ключевым элементом фантастики является реакция читателя, его неуверенность и колебания между реальным и сверхъестественным при восприятии сюжета. Корнуэлл выделяет три основные категории — колебание,

²² Там же. С. 22.

²³ Там же. С. 24.

неопределённость и сверхъестественное, которые совместно формируют уникальную природу фантастического²⁴.

Интенсивное исследование фантастики в рамках отечественной литературоведческой науки началось в 1970-х годах благодаря усилиям таких авторитетных специалистов, как Ю. В. Манн, Ю. И. Кагарлицкий, В. Н. Захаров, И. В. Семибратова, а затем Т. А. Чернышева, Е. М. Неёлов и другие. Эти исследователи взяли на себя задачу анализировать проблему фантастического, рассматривая её через призму их собственных научных интересов и специализаций.

В аналитическом обзоре «Эволюция гоголевской фантастики», Ю. В. Манн уделяет особое внимание роли фантастики в развитии русского романтизма. Он указывает на то, как романтики, ценя познавательный потенциал и эмоциональный эффект фантастики, достигли высот в её использовании²⁵. Манн отмечает значимость фантастики не только в контексте романтической литературы, но и в области реализма, где она занимает уникальное положение. По его мнению, можно выделить две основные формы фантастики: одна — буквальная интерпретация, другая — более скрытая, или «завуалированная». Манн указывает, что прямое присутствие фантастических элементов в сюжете часто переходит в более тонкие формы, такие как предвидения и совпадения, которые соответствуют уже существующим в сознании читателя фантастическим образам. Он также выделяет несколько поэтических проёмов, используемых для поддержания второй формы

²⁴ См. *Большакова А. Ю.* Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН. Т. 3. С. 123–125.

²⁵ См. *Манн Ю. В.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма: сборник статей. М.: Наука, 1973. С. 219.

фантастики: включение «фантастической предыстории» перед основным событием, превращение рассказа о фантастическом в слухи и предположения или в форму снов, а также использование цепочек совпадений и соответствий²⁶.

В. Н. Захаров акцентирует внимание на фантастике как на выражении художественной фантазии в своём анализе использования фантастики Ф. М. Достоевским. Он выделяет, что Достоевский воспринимал фантастику как способ нарушения общепринятых законов реальности, включая законы времени и пространства, а также логику и бытие²⁷. Захаров также изучает взаимосвязь между условностями искусства и фантастики, подчёркивая в своей работе «Условность и фантастика (взаимоотношение категорий)», что фантастика является проявлением условной природы искусства. В этой статье он разделяет фантастику на два типа: первый — это фантастика как условность, воспринимаемая читателем и необходимая автору для трансформации реальности в произведении. К типу условной фантастики Захаров относил одну из ранних «таинственных» повестей И. С. Тургенева — «Призраки». Второй тип — безусловная фантастика, где одним из методов «снятия» условности служит психологическая мотивация фантастических элементов. Захаров также выделяет «мнимую фантастику», где фантастическое объясняется как обман чувств или действия персонажей. Он подчёркивает, что фантастика — это поэтическая категория, и её интерпретация должна опираться на законы искусства — условность²⁸.

²⁶ Там же. С. 222.

²⁷ См. Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: Межвузовский сборник. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1974. С. 99.

²⁸ Там же. С. 51–54.

Исследование И. В. Семибратовой о категории фантастического в контексте русской литературы 1830–1840-х годов выделяет фантастическое как конструктивный элемент поэтики. Она определила три основных типа фантастики: первый, происходящий от сказки, примером которого служат произведения А.С. Пушкина «Сказки», «Русалка», «Руслан и Людмила» и Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий»; второй, как психологическая конструкция, где фантастические элементы возникают из внутреннего мира персонажей. Такой вид фантастики проявляется через интеграцию в сюжет элементов, таких как сновидения, галлюцинации или видения персонажей; и третий, представляющий фантастику как литературную условность, «где фантастическое фигурирует на вторых ролях и является заранее загаданным автором и добровольно разделяемым читателем художественным допущением. Оно преследует цель не изображение собственно фантастического, а раскрытия с помощью фантастических средств некоторых сторон реальной действительности или перспектив будущего»²⁹.

В своём анализе исторического развития различных типов фантастики, И. В. Семибратова делает следующие наблюдения: во-первых, она отмечает, что фантастика, основанная на сказочных мотивах, постепенно уступила место традиционным фольклорным элементам, преимущественно оставаясь в произведениях для детей; во-вторых, она указывает на уменьшение популярности фантастики как психологической фикции; в-третьих, она подчёркивает, что фантастика, используемая как элемент литературной условности, оказалась наиболее значимой в более поздних литературных

²⁹ Семибратова И. В. Фантастическое в творчестве Пушкина // Замысел, труд, воплощение....: сборник статей. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1977. С. 14–15.

течениях, особенно там, где она сочетается не с романтическими, а с реалистическими подходами³⁰.

Исходя из анализа различных мнений, можно определить фантастическое как метод отражения действительности через призму художественной условности. Этот подход включает создание образов (персонажей, ситуаций, миров), которые наделяются атрибутами, отличными от их обычных черт, или создают ситуации, в которых реальность приобретает необычные для неё качества. Фантастическое, таким образом, является ключевой категорией в поэтике, позволяющей материализовать как образы реального, так и воображаемого (сверхъестественного) миров. Эта категория имеет долгую историю успешного использования в литературе, причём её важность и широкие возможности проявления в сюжетах, образах, мотивах и ситуациях несомненны. Фантастика влияет на структуру художественного произведения, позволяя глубже раскрыть внутренний мир персонажей, и играет важную роль в формировании сюжета и композиции произведения. Её особенности могут проявляться как в явно фантастических произведениях, так и в элементах традиционных, нефантастических текстов.

³⁰ Там же. 16–17.

§ 3. Утопия как литературный жанр

Утопия (от греч. *ou* — «не», нет и *topos* — «место», т.е. «место, которого нет»³¹; иное объяснение: *eu* — «благо» и *topos* — «место», т.е. «благословенное место»³²) — это литературно-художественное произведение, в котором изображено идеальное общество, где люди абсолютно счастливы и живут в условиях совершенного государственного устройства.

Утопическая литература, воплощающая идеалы идеального общества, имеет долгую и многообразную историю. Начиная с древнегреческого философа Платона, который в своём произведении «Государство» описывал идеальное общество, основанное на справедливости и равенстве, утопический жанр продолжал развиваться и трансформироваться. В эпоху Возрождения Томас Мор в своём знаменитом труде «Утопия» представил вымышленный остров, где господствуют гармония и равенство. Эти ранние работы положили основу для развития жанра, который в последующие века представил читателям множество различных представлений о возможных идеальных обществах. Позднее, с началом промышленной революции, начали появляться отдельные произведения в жанре антиутопии, изначально посвящённые критике сложившегося порядка. Ещё позднее появились произведения в жанре антиутопии, посвящённые критике утопий. С течением времени, утопическая литература стала не только отражать идеалы и надежды своего времени, но и критиковать социальные и политические проблемы, высвечивая противоречия и конфликты существующих общественных устройств. Этот жанр оказал

³¹ Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1989. С. 528.

³² *Баталов Э. Я.* В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М.: Политиздат, 1989. С. 9–10.

влияние не только на литературу, но и на политическую мысль и общественные настроения, заставляя читателей задуматься о возможностях и путях создания лучшего будущего для человечества.

В литературном энциклопедическом словаре определение утопии следующее:

«УТО́ПИЯ — развёрнутое описание общественной, прежде всего государственно-политической, и частной жизни воображаемой страны, отвечающей тому или иному идеалу социальной гармонии, обычно — в форме более или менее беллетризованного трактата; в современной литературе У. относится к жанрам научной фантастики»³³.

В «Словаре литературоведческих терминов» утопия определяется как жанр, в основе которого лежит изображение вымышленной страны, призванной служить образцом идеального общественного устройства³⁴.

Л. Геллер в книге «Размышления о советской фантастике» провёл чёткую грань между НФ и утопией. По его мнению, «зачастую утопиями называются вообще все рассказы о будущем. Но утопия не только «место несуществующее» (оу-топия), но и «хорошее» (эу-топия), и ее функция — построение не просто альтернативного, но лучшего из возможных вариантов действительности. Обязательная в ней рационализация сопряжена с другой доминантой: «мельоризацией», непрерывным доказательством превосходства концепции над реальностью. И это сильно влияет на структуру утопического повествования. В классической форме близкая философскому и социально-

³³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК Интелвак, 2003. С. 459.

³⁴ Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. СПб: Паритет, 2006. С. 185.

политическому трактату, современная «олитературенная» утопия, потенциально сохраняя жанровую специфику, близко соприкасается и взаимодействует с НФ»³⁵.

Тема разделения утопических поджанров является достаточно непростой. В настоящее время в широком обиходе находятся жанровые определения, введённые Л. Т. Сарджентом в 1994 году:

«Утопизм — социальное мечтание.

Утопия — несуществующее общество, детально описанное и, как правило, помещённое в определённые пространственно-временные рамки. В общепринятом смысле слово «утопия» употребляется как в указанном значении, так и в качестве синонима эвтопии.

Эвтопия, или позитивная утопия, — несуществующее общество, детально описанное и, как правило, помещённое в определённые пространственно-временные рамки, которое современным автору читателем должно восприниматься как значительно более благополучное, чем то, в котором он на самом деле живёт.

Дистопия³⁶, или негативная утопия, — несуществующее общество, детально описанное и, как правило, помещённое в определённые пространственно-временные рамки, которое современным автору читателем должно восприниматься как значительно менее благополучное, чем то, в котором он на самом деле живёт³⁷.

³⁵ Геллер Л. М. Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas publ. interchange, 1985. С. 11.

³⁶ Термин, вероятно, впервые был предложен Г.Л. Янгом в его работе “Utopia: Or, Apollo’s Golden Days” [Younge]. О ранних значениях термина см. [Budakov: 86–88].

³⁷ Sargent, L.T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. Utopian Studies 5.1. P. 9.

По мнению исследователя Грегори Клеес, к приведённому списку можно добавить понятие *критической утопии (critical utopia)*, которое было предложено Т. Мойланом в 1986 г. и также активно применяется: «Критическая утопия — несуществующее общество, детально описанное и, как правило, помещённое в определённые пространственно-временные рамки, которое современным автору читателем должно восприниматься как более благополучное, чем существующее, но сталкивающееся с трудностями и справляющееся или не справляющееся с ними. Такая утопия воплощает критический взгляд на жанр в целом»³⁸.

Итак, утопия как литературный жанр продолжает оставаться актуальной благодаря своей способности предлагать альтернативные видения общества. Эти видения, будь то в форме идеальных миров или критического переосмысления текущих социальных устройств, побуждают к размышлениям о возможностях и пределах человеческого развития. Подобные произведения не только развлекают, но и вызывают у читателей размышления о важных вопросах, таких как справедливость, равенство и свобода. Таким образом, утопическая литература остаётся важным инструментом для исследования потенциальных путей развития человеческого общества, подчёркивая значимость литературы в формировании социального и культурного контекста.

³⁸ Приведенная формулировка принадлежит Сардженту и основана на работе Мойлана “Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination” [Moylan]. В издание 2014 г. включены дополнения, сделанные Мойланом, комментарии нескольких исследователей к тексту и ответ Мойлана на них.

Выводы к первой главе

В первой главе диссертации «Фантастическое как художественно-эстетический феномен» рассматриваются различные аспекты фантастического в литературе, особое внимание уделяется научной фантастике и утопии как важным жанрам, способным отразить и переосмыслить социальные, научные и технологические изменения в обществе.

В параграфе, посвящённом научной фантастике, подчёркивается её роль как средства предвидения будущих научных и технологических достижений, а также как инструмента философской и социальной рефлексии. Научная фантастика выступает не просто как форма развлечения, но как важный культурный и интеллектуальный ресурс, позволяющий читателям и обществу в целом задуматься о будущих возможностях и вызовах, стоящих перед человечеством. Поднимается вопрос о границах жанра и о том, как он взаимодействует с другими формами литературы, в том числе с утопиями.

Утопия, в свою очередь, рассматривается как литературный жанр, который предлагает образ идеального общества. Освещается историческое развитие утопической мысли от античности до современности и показывается, как утопии отражают надежды и стремления их времени, а также критику социальных и политических систем. Важной частью анализа становится разграничение между позитивными утопиями (эвтопиями) и негативными (дистопиями), а также введение концепции критической утопии, позволяющей глубже исследовать диалектику между идеалом и реальностью.

Таким образом, изучение фантастического в литературе позволяет не только глубже понять эстетические и методологические аспекты данного жанра, но и осмыслить его социальную и культурную функцию. Фантастика и

утопия выступают как зеркала, в которых отражаются как текущие реалии, так и альтернативные возможности будущего, предлагая тем самым материал для рефлексии и дискуссий относительно путей развития общества и человечества в целом. Эти жанры способствуют формированию научного воображения и критического осмысления мира, стимулируя размышления о моральных, этических и философских дилеммах современности.

Глава 2. Фантастическое в повести «Девушка у обрыва, или Записки

Ковригина» В. С. Шефнера

§1. Фантастика В. С. Шефнера

В. С. Шефнер, знаменитый ленинградский поэт, начал своё творчество в раннем возрасте, опубликовав своё первое стихотворение «Баллада о кочегаре» в 1933 году на страницах журнала «Резец». Первые успехи в поэзии не удержали его исключительно в рамках этого жанра, так как с 1960-х годов Шефнер начал активно заниматься литературой фантастического направления. Писатель сам определял фантастику как «полувероятные истории» и «сказки для умных». Первая фантастическая повесть Шефнера «Скромный гений» появилась в 1963 году. Среди прочих, к его наиболее значимым произведениям относятся «Девушка у обрыва» (1963), «Дворец на троих» (1968), «Круглая тайна» (1969) и «Лачуга должника» (1981).

В своей статье «Мир достоин удивления», Шефнер размышляет о том, что, что фантастика для него — это «продолжение поэзии иными средствами»³⁹. Он подразумевает под этим словом «не так называемую научно-техническую фантастику, а ту фантастику, которая прямо вытекает из понятия "фантазия"»⁴⁰. Шефнер отмечает: «Сказочность, странность, возможность творить чудеса и ставить героев в сказочные условия — вот что

³⁹ Шефнер В. С. Мир достоин удивления // Вопросы литературы. 1967. № 4. С. 77.

⁴⁰ Там же.

привлекает в этом жанре»⁴¹. Такая фантастика часто сопряжена с сатирой на общественные нравы, и в шефнеровских повестях-сказках также ярко выражена лирическая составляющая, делающая его произведения уникальными и многогранными.

В 1964 г. Шефнер представил читателям утопическую полупародию-полусказку «Девушка у обрыва». По мнению И. С. Кузьмичёва, это была повесть первой полностью фантастической, где «творческие намерения писателя определились сразу очень ясно»⁴². Этой повести предпослано «Предисловие к 338-му, юбилейному изданию», датированное 2306 годом. В нём даются весьма объективные характеристики рассказчика, его целей и манеры. В центре сюжета — история «жизни и любви гениального изобретателя, обставленный шутивными деталями сказочного XXIII столетия, домиками отдыха из шоколада, яичного порошка и леденцов, роботами, рецензирующими стихи»⁴³. С 1960-х годов Шефнер становится активным сторонником сказочно-фантастической формы литературного творчества. В это десятилетие он создаёт не только вышеупомянутую повесть, но и ряд «полувероятных историй» — такие произведения, как повести «Человек с пятью "не"», «Счастливый неудачник», «Запоздалый стрелок». Все эти творения схожи между собой по стилю, композиции и общему настроению⁴⁴.

Герои этих «полувероятных историй» также похожи друг на друга, главные герои Шефнера, как правило, — гениальные изобретатели-одиночки

⁴¹ Там же.

⁴² *Кузьмичёв И. С.* Вадим Шефнер: Очерк творчества. Л.: Советский писатель, 1968. С. 188.

⁴³ *Геллер Л. М.* Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas publ. interchange, 1985. С. 157–158.

⁴⁴ См. Там же.

служащие человечеству. «Все это люди, не умеющие "устраиваться", лишённые каких-либо амбиций, чудаки — слишком добрые, слишком доверчивые и безобидные»⁴⁵.

В произведениях фантастики Вадима Шефнера выделяется сатирический образ поэта-графомана, а сам автор зачастую появляется в книгах, выступая в роли «забытого поэта» в повести «Девушка у обрыва» или как «пастора Вольдемара Шоннер» в романе «Съедобные сны, или Ошибка одинокого мудреца» (1992).

В романе «Лачуга должника» (1981) Шефнер предстаёт в роли провидца, подчёркивая свою многогранность как персонажа и создателя сюжета. Лиризм, пронизанный лёгкой иронией и сарказмом, характеризует его прозу, насыщенную жаргонизмами довоенных лет и изобилующую каламбурами. Автор демонстрирует серьёзное увлечение языковой игрой, что добавляет уникальности его стилю.

Стиль фантастических произведений Шефнера отличается стабильностью, однако наблюдается его жанровая трансформация от утопических к антиутопическим концепциям, что особенно заметно в повести «Отметатель невзгод, или Сампо XX века» (1981). Автор остроумно высвечивает неожиданные последствия научных революций, как, например, в повести «Дворец на троих, или Признание холостяка» (1968), где персонажи сталкиваются с выбором между безудержным стремлением к счастью и более сдержанной, гармоничной жизнью, соответствующей естественному развитию истории.

⁴⁵ Там же. С. 158.

Такие произведения, как повесть «Круглая тайна» (1969) и стихотворение «Космическая легенда» (1981), демонстрируют, как жизненные испытания нравственных качеств индивидуума отражаются на всем человечестве. Нравственная проблематика является ключевым элементом и доминирующей темой в уникальном литературном наследии Шефнера, что подчёркивает его мастерство как поэта и прозаика⁴⁶.

⁴⁶ См. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву-АМ., 2000. С. 770.

§ 2. Фантастическое в сюжетно-композиционной организации повести

«Девушка у обрыва, или Записки Ковригина»

В центре повести «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» лежит история дружбы, любви, творческого поиска и научного открытия, которое стало прорывом в развитии земных технологий благодаря созданию уникального универсального материала — аквалида. Действие разворачивается в XXIII веке и вращается вокруг двух главных героев — Матвея Ковригина и Андрея Светочева, друзей с детских лет, а также их супруг — Нади и Нины, которые впоследствии становятся, соответственно, их жёнами.

Аквалид представляет собой новаторский материал, который радикально изменяет человеческие подходы к строительству и производству, позволяя создавать города как на земле, так и под водой, изготавливать все типы машин и предметы повседневного использования. Именно Андрей Светочев, скромный гений своего времени, стоит у истоков изобретения аквалида, вопреки первоначальным сомнениям Матвея Ковригина, который воспринял идею друга как нелепицу.

Основной сюжет повествует о том, как после публикации Светочевым работы о возможности создания аквалида его имя становится известным на весь мир. Он принимает решение построить Опытную Лабораторию на острове, предложив назвать его Матвеевским в честь своего друга. Важно отметить, что вопреки ожиданиям, Матвей Ковригин не является учёным, а занимается литературоведением.

Кульминацией повести становится трагедия, когда во время проверки записей приборов на одном из островов Нина, жена Андрея, погибает в результате шторма и цунами. Несмотря на глубокую личную утрату, Андрей продолжает свою работу, и мир успешно переходит от «железного» века к эпохе аквалида. Однако вскоре после смерти жены Андрей решает уединиться, выбрав жизнь в избушке в лесу, где он впервые встретил Нину. Его собственная жизнь заканчивается спустя несколько лет от острого приступа сердечной недостаточности. Смерть Светочева вызывает всеобщий траур, подчёркивая его колоссальный вклад в развитие человечества.

«Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» не только рассказывают историю о дружбе и научном гении, но и задают вопросы о стоимости человеческого прогресса и о том, как технологические достижения влияют на личную жизнь индивида и общество в целом. Повесть подчёркивает неизбежность изменений, приносимых научным прогрессом, одновременно осмысливая ценность человеческих отношений и трагизм потерь, сопутствующих великим открытиям. Сюжет построен на воспоминаниях Матвея Ковригина о своём друге и их общем пути, что придаёт повествованию особую глубину и многогранность.

В центре сюжетно-композиционной организации повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» лежит приём, напоминающий метод, использованный А. С. Пушкиным в «Повестях Белкина»: автор скрывает своё авторство, выдавая текст за чужой. Повествование строится на нескольких уровнях:

1. Настоящий автор повести «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» — Шефнер, создаёт персонажа Ковригина в качестве автора

«Записок» и вводит в текст слова издательства «Земля». Фигура настоящего автора также присутствует в тексте «Записок».

2. Издатель — Издательство «Земля», сотрудники которого написали «Предисловие к 338-му юбилейному изданию», дали объективную оценку к «Запискам» Ковригина и снабдили текст сносками, поясняющими историческое значение упомянутых понятий и предметов.

3. Рассказчик – Ковригин, фантастический автор «Записок» (автор XXIII века), создатель истории и эпилога.

Фантастическое начало присутствует на всех уровнях повествования. В тексте присутствует фигура настоящего автора, Шефнера, который предстаёт перед Ковригиным как древний поэт. Его стихи отражают грусть и меланхолию, добавляя повествованию историческую глубину. В тексте указываются фантастические даты жизни Шефнера (1915–1984?), хотя на момент написания произведения он ещё был жив, а фактическая дата его смерти — 2002 год. Это использование альтернативной реальности усиливает фантастическую атмосферу произведения и подчёркивает метафигциональный характер повествования.

«Предисловие к 338-му юбилейному изданию» Записок Ковригина открывает перед читателем историю возникновения и влияния этого произведения на культурное пространство Объединённой Планеты. Сформулированное в 2306 году издательством «Земля», предисловие само по себе является отражением фантастической реальности, где произведение продолжает жить и вдохновлять новые поколения. Фантастический контекст предисловия особенно выражается через упоминание о его популярности не только на Земле, но и на Марсе и Венере, что указывает на обширную колонизацию и интеграцию человечества в межпланетное сообщество. Таким

образом создаётся фон глобального единства и технологического прогресса, в котором идеи и культурные достижения свободно пересекают планетарные границы.

Из предисловия видно, что «Записки Ковригина» ориентированы на читателей XXIV века, которые, будучи представителями фантастической реальности, встречают упоминания о давно устаревших, забытых и заменённых понятиях, наименованиях, агрегатах, приборах и механизмах XXII–XXIII веков. В то же время современные читатели XXI века воспринимают эти устаревшие элементы как новые и фантастические.

В эпилоге Ковригин иллюстрирует смену поколений, с приходом эры аквалида. Смерть старого поколения символизирует уступку места новым идеям и новаторам, среди которых внук Ковригина, Валентин *«порвал с семейной традицией, он стал не Гуманитарием, а Физиком, <...> ещё примкнул к группе Белосветова – молодого теоретика, <...> Этот Белосветов со своими неофитами разрабатывает некую теорию "Великого Вакуума"»*⁴⁷. Эта тема научного новаторства, ранее ассоциировавшаяся со Светочевым, получает развитие в новом поколении, подчёркивая непрерывность научно-технического прогресса.

Такая многоуровневая повествовательная структура создаёт эффект объективности и достоверности, делая фантастический мир более реальным.

В повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» можно выделить две основные сюжетные линии, каждая из которых ведёт к формированию более детализированных подсюжетов. Первая линия — это

⁴⁷ Шефнер В. С. Лачуга должника и другие сказки для умных: роман, повести, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 153. Далее ссылки на издание даются в тексте с указанием страницы.

отношения дружбы между главными персонажами Ковригиным и Светочевым, являющаяся наиболее продолжительной и развёрнутой в повести. Эта дружба отличается стабильностью: герои поддерживают друг друга, между ними не возникает серьёзных конфликтов и споров. Несмотря на различные взгляды на развитие науки, Ковригин, несмотря на своё непризнание научных способностей Светочева, отзываясь о нём как о хорошем товарище: *«Несмотря на некоторые странности своего характера, Андрей был хорошим товарищем. Иногда мы с ним спорили, но почти никогда не ссорились»* (45). *«Он хороший человек, <...>. Звёзд с неба он не достанет и пороку не выдумает, но это не мешает ему быть хорошим Человеком и моим другом»* (57).

Эта линия порождает любовный сюжет: начинается с того, что Ковригин и Светочев влюбляются в одну и ту же девушку — Нину, которая в итоге выбирает Светочева. Эта любовная история тесно переплетается со второй основной сюжетной линией — научно-техническим открытием и развитием. Любовь к Нине становится мотивирующей силой для Светочева в его стремлении доказать возможность создания универсального материала аквалида. Трагически завершается этот сюжет смертью Светочева от тоски после гибели Нины в море, что он воспринимает как следствие своих ошибок.

Вторая сюжетная линия повести носит явный фантастический характер — она связана с научно-техническими открытиями и их развитием. Данная линия включает два противоположных направления. Первое направление — это гуманитарные исследования Ковригина, основанные преимущественно на изучении прошлого и филологии XX века. Примеры таких исследований включают создание СОСУДа (Словаря Отмерших Слов, Употреблявшихся Древними), «Антологии забытых поэтов XX века» и работы «Писатели-

фантасты XX века в свете этических воззрений XXII века». Эти исследования, проведённые филологом из будущего, сталкиваются с недостатком актуальности и, по мнению Ковригина, отсутствием заслуженного отклика. Второе направление — это естественнонаучное исследование, где упоминаются три научных гиганта той эпохи, каждый из которых внёс значительный вклад в развитие науки. Индестром разработал теорию недоступности, утверждая, что *«если даже человек создаст энергию, достаточную для проникновения за пределы Солнечной Системы, ему никогда не создать такого материала, который не деформировался бы во время полёта»* (72). В ответ на это, Светочев разработал универсальный материал аквалид, который позволил строить города на Земле и под водой и производить различные механизмы. Исследования Светочева вдохновили Белосветова на создание теории «Великого вакуума», согласно которой абсолютный вакуум, созданный из аквалида, может трансформироваться в универсальное вещество или энергию. Эти новые теории не только наследуют предшествующие идеи, но и способствуют техническому прогрессу мира.

Можно предположить, что в будущем учёные, идущие по стопам Белосветова, предложат свои революционные теории, основанные на теории «Великого вакуума». Таким образом, научная мысль развивается в непрерывном процессе инноваций и реконструкции. Хотя повесть завершается в эпилоге, научно-фантастическая сюжетная линия научно-технического открытия и развития продолжается. Одно поколение сменяется другим, каждое новое продолжает расширять границы науки и техники.

В отличие от гуманитарных исследований Ковригина, естественные исследования актуальны для научно-технического развития современного

мира и привлекают значительное внимание и множество сторонников сразу после их представления.

Помимо сюжетного повествования, в повести есть ещё множество внесюжетных элементов, среди которых особое место занимают лирические отступления, которые являются значимым элементом сюжетно-композиционной организации, проявляющимся в разнообразных формах и на протяжении всего произведения. Эти элементы начинают проявляться уже в разделе «Введение», где рассказчик представляет *«поэтическую и трогательную полULEГенду-полусказку»* (31) о своём «реальном» опыте, впервые упоминая образ девушки у обрыва и выражая свою мотивацию к написанию «Записок»: *«Я прожил свой МИДЖ с избытком, жизнь моя клонится к закату, и недалёк тот день, когда мой пепел лёгким облаком упадёт с Белой Башни на цветы, растущие у её подножия. Но я ещё успею поведать вам правдивую историю о Нине Астаховой, об Андрее Светочеве, другом которого я был, и о себе, ибо когда-то моя жизнь была тесно связана с жизнью этих двух Людей»* (31).

Далее, образ девушки у обрыва вновь появляется в форме стихотворения, которое Светочев напевал в заповеднике: *«...девушка стоит у обрыва и смотрит вдаль»* (154). Это лирическое отступление в форме поэзии также находит отражение в словах Лесного Смотрителя — старого Чепьювина:

*«Эх, сама садочек я садила,
Сама, как вишенка, цвела,
Сама я милого любила,
Сама отскок ему дала»* (63).

Лирические отступления также присутствуют в диалогах, которые часто превращаются в дискуссии, раскрывающие философские размышления, например:

Дискуссия о счастье:

«– <...> Знаешь, мне иногда кажется, что в моей жизни случится что-то очень-очень хорошее. Будет какая-то радость.

– Ты, очевидно, имеешь в виду тот факт, что скоро я закончу «Антологию», и, когда она выйдет из печати, твоё имя будет упомянуто в предисловии как имя моей Помощницы? – сказал я. – Это действительно большая радость. И заслуженная.

– Ах, ты совсем не о том говоришь, – досадливо возразила она. – Я и сама-то не знаю, какого счастья я жду.

Меня несколько удивили эти её слова, и даже огорчили.

Как можно ждать счастья, не зная, какого именно счастья ждёшь? Где тут логика?

– Тебе нужно развивать в себе научное мышление, – посоветовал я ей. – Ты не прожила ещё и четверти МИДЖа, впереди тебя ждёт большая жизнь – научная и личная. Когда-нибудь ты выйдешь замуж, муж твой, может быть, будет Учёным, и твой уровень мышления должен быть не ниже его уровня. Ты об этом думала?» (33)

Дискуссия о удаче и неудаче:

«– Как ты можешь так говорить, Нина, – спокойно сказал я. – Я его знаю всю жизнь, а ты знакома с ним полтора часа.

– И всё-таки он не похож на других.

– Каждый Человек чем-то не похож на других.

– В нём чувствуется устремлённость к какой-то высокой цели.

– Можно ставить себе большие цели и оставаться неудачником, – резонно возразил я.

– Что ж, может быть, он и неудачник, – задумчиво сказала Нина. – Но ведь большая неудача лучше маленьких удач.

– Не понимаю тебя, Нина. Удача – это всегда удача, а неудача – это всегда неудача.

– А по-моему, не так. Один Человек, скажем, решил подняться на вершину горы, а другой – стать на болотную кочку. Человек, не дошедший до вершины горы, поднимется всё-таки выше того, кто стоит на болотной кочке» (60).

В таких дискуссиях нет победителей или проигравших; автор оставляет читателю простор для собственных размышлений над философскими вопросами, укрепляя связь между читателем и текстом.

Лирические отступления также служат для детального описания чувств, пейзажей и окружающей среды, что придаёт тексту глубину и многообразие восприятий:

«Я лежал на спине и смотрел на небо. Оно было светло-голубое, даже белесоватое, как всегда в жаркие безоблачные летние дни. Я думал о том, что это лёгкое, невесомое небо, как бы состоящее из ничего, всегда остаётся самим собой, а вот на прочной вещественной Земле всё меняется» (68–69).

«Плавательный бассейн был накрыт огромным прозрачным пластмассовым колпаком; чуть выше, почти задевая его, проплывали порой редкие летние облака. Дно бассейна тоже было из прозрачной, чуть голубоватой пластмассы. Купаясь, мы видели под собой луга, леса, реки, дороги с пробегающими по ним элтобусами. Казалось, мы плавали не в бассейне, не в воде, а в самом небе, в бескрайнем, подёрнутом голубоватой

дымкой пространстве. Мы словно парили в нём, как птицы, вольно и легко, и эта лёгкость подчёркивалась тишиной, ибо дирижабль летел беззвучно, как во сне. К одному борту бассейна была пристроена вышка для прыжков в воду, и каждый раз, ныряя с неё в бассейн, я испытывал жутковатое ощущение, будто я лечу в пропасть, в бездну, на дне которой растут деревья, зеленеют поля, тянутся нити дорог. И вдруг меня упруго подхватывала вода, не давая падать дальше» (90).

«На экране появилось море. Мы как бы летим над ним. Вот показался островок. Вот он приблизился. Видны деревянные временные причалы, около них множество небольших судёнышек. Мы облетаем остров. Он невелик и пустынен. Вдали видны землесосы, намывающие песок. На островке ещё нет капитальных зданий – только длинные пластмассовые бараки. Островок кишит Людьми. Одни простыми лопатами копают котлованы, другие выравнивают линию берега, третьи, четвёртые, десятые тоже заняты земляными и прочими работами. Слышен гул, шум, звучат песни на разных языках. Работающие – главным образом молодёжь всех национальностей и цветов кожи. Но встречаются и пожилые Люди» (96).

Важную роль играют два фрагмента, посвящённые воспоминаниям о детстве и юности Андрея Светочева. Эти разделы критически важны для характеристики персонажа, поскольку подчёркивают, что талант Светочева начал проявляться в раннем возрасте, а идея универсального материала — аквалида — была заложена в его сознании также в ранние годы.

Фантастический автор «Записок» — рассказчик Ковригин не менее десяти раз использует приём риторического обращения к читателям, начиная своё повествование с фразы «мой Читатель...». Иногда, чтобы выразить свою симпатию и уважение к читателю, он добавляет различные эпитеты: «Мой

дорогой (почтенный, уважаемый, благосклонный, любезный) Читатель». Этот приём сближает читателя с таким фантастическим рассказчиком, усиливая вовлеченность в текст.

Кроме этих основных типов лирического отступления, в повести присутствует биографическое лирическое отступление, где рассказывается о биографии знаменитого учёного Индестрома: *«Тридцать лет назад в маленьком шведском городке Ультафиорде на сетевязальном заводе работал наладчиком станков молодой Рабочий. У него было минимальное земное образование – двенадцатилетка с техническим уклоном. В свободное от работы время юный Ниле посещал теоретические курсы общей физики, а также читал книги по квантовой теории, космографии и сопромату. Кроме того, в уме он мог делать столь сложные и быстрые подсчёты, что обгонял кибернетическую машину среднего класса. Он готовился в вуз, но, отличаясь крайней скромностью, не спешил подавать туда заявление. Однажды товарищи, зная его чрезмерную скромность и необычайные способности, чуть ли не силком затащили Нилса к ОРФЕУСу, который присудил ему девять баллов. Вскоре Индестром был принят на второй курс Академии Высших Научных Знаний. Через два года он создал Теорию Недоступности. Памятники, воздвигнутые ему, стоят во всех крупных городах мира» (52–53).*

Лирическое отступление также используются для придания исторических событий и контекста, например, история о *«вторичной коммунализации жилья» (41)*, история изменения отношения людей к охоте (См. 55), история о Законе недоступности.

Таким образом можно утверждать, что переплетение вечных тем любви и дружбы с научной фантастикой является ключевым повествовательным приёмом Шефнера. Для усиления достоверности и аутентичности

фантастической тематики автор использует множество лирических отступлений, добавляя фантастические исторические события и контекст. Путём лирического отступления подробно описывается этот фантастический мир и внутренний мир персонажей, придавая всей повести поэтичность и сближает читателя с таким фантастическим рассказчиком, который описывает свою историю, как реально пережитое событие.

§ 3. Фантастическое в организации хронотопа

Так же, как и многоуровневость повествования, в повести В. С. Шефнера можно выделить несколько уровней времени.

Реальное время охватывает период XX–XXI веков, в котором жил автор В. С. Шефнер и его современники-читатели. Этот временной промежуток в контексте повести соответствует прошлому, даже древнему времени. Таким образом, Шефнер интегрирует современного читателя в художественный мир произведения, преобразованный в древнюю эпоху, создавая иллюзию временной удалённости.

Прошлое время, ограниченное рамками до XXII века, в произведении представляет собой эпоху, когда доминирует теория Недоступности Индестрома. Шефнер подробно затрагивает XX век, произведения писателей и поэтов которого становятся объектом исследования литературоведа-историка Ковригина, для которого этот век уже является древним. Хотя мир XX века является прошедшим для действия повести, его следы сохраняются в таких элементах, как двадцатидвухвековой заповедник и жилище Лесного Смотрителя, где всё дышит стариной: *«Комната, куда он ввёл нас, была весьма уютна. Всё в ней дышало стариной – и дряхлый телевизор в потрескавшемся футляре, и древний диван невиданной конструкции, и высокий деревянный стол, и кресла с плетёными спинками. Довершая это впечатление, на отдельном столике с мраморной крышкой стоял блестящий электросамовар, а на стене висело два ружья»* (60–61). Эти описания связывают время действия повести с временем Шефнера и его современников, создавая иллюзию проникновения в древний мир через современное чтение.

Однако, как было указано выше, «Записки Ковригина» адресованы читателям XXIV века, которые являются читателями фантастическими. Такой конфликт между поколениями читателей — настоящими и фантастическими — создаёт уникальный эффект фантастики, позволяя Шефнеру манипулировать восприятием времени и пространства. Эта игра временных пластов служит углублению тематической и философской глубины повести, исследуя взаимосвязь между историческим прошлым, научно-фантастическим будущим и метаисторическим восприятием.

Время, о котором ведётся повествование в «Записках Ковригина» — это доаквалидный период, фантастическое и будущее время XXII века. Значительная часть повести посвящена именно этому временному отрезку, начиная с момента возникновения идеи единого материала в детстве Светочева и заканчивая созданием первого аквалида в лаборатории. Сюжет разворачивается в различных местах: начинается он в Ленинграде, на Ленинградском почтамте, где Светочев встречает Надию, будущую жену Ковригина. Из-за конфликта на почтамте Светочев был отправлен на исправительную охоту в Лужский заповедник. Вместе с ним туда отправляется и Ковригин вместе с Ниной, будущей женой Светочева, которая служит помощником в его исследованиях. Смотритель заповедника, глубокий старик, знающий старинный фольклор и древние заклинания, создаёт атмосферу загадочности и уединения, что способствует научным изысканиям. Именно в Лужском заповеднике Светочев доказывает возможность создания аквалида. После возвращения в Ленинград Ковригин отправляется в Новосибирск, где вновь встречает Надию, а Светочев в это время строит лабораторию на «Матвеевском острове». По предложению Нади, Ковригин вместе с ней отправляется в Таёжный заповедник, а после возвращения в Ленинград Надя

становится его женой. Впоследствии, для помощи в производстве аквалида, Ковригин отправляется на Матвеевский остров, где вместе с Ниной поддерживает Светочева. Трагически заканчивается этот период смертью Нины во время шторма и цунами у островка номер семь. Несмотря на катастрофу, Светочев продолжает работу, и Ковригин часто переезжает между Ленинградом и островом для оказания помощи. По завершении работы, Светочев переезжает в избушку в Лужском заповеднике, где впервые встретил Нину, и через некоторое время туда же отправляется и Ковригин, обнаруживающий, что его друг уже умер.

Анализ мест действия показывает, что хотя повесть является научно-фантастической, большинство локаций основаны на реальных географических объектах, таких как Ленинград, Лужский и Таёжный заповедники, Новосибирск. Единственное полностью вымышленное место — Матвеевский остров — представлено как правдоподобная фантазия, вдохновлённая географическими особенностями многочисленных островов Ленинграда. Такое сочетание реального и вымышленного пространства является одним из способов, с помощью которого Шефнер формирует уникальный мир научной фантастики.

Таким образом, сочетание вымышленного времени и реального пространства является одним из основных механизмов, с помощью которых Шефнер формирует мир своей научной фантастики. Это не просто фантазия, оторванная от реального мира, а обоснованное воображение будущего, которое укоренено в реальности. Стоит отметить, что реальный мир в этом художественном научно-фантастическом мире представлен не только через города и страны, существующие на самом деле, такие как Ленинград, Москва, Пушкин, Буэнос-Айрес, Рим, Женева, Мадагаскар, Австралия, Гавайские

острова, Иркутск, Лондон, Париж, Берлин и Владивосток, но также через конкретные улицы и описания их атмосферы:

*«Пообедав, я вышел на **набережную** и пошёл к **Первой линии**. На **набережной** всё было почти так, как в обычные дни, только на судах виднелись флаги расцветивания да у **гранитного спуска** толпилось множество мальчишек и девчонок» (34).*

*«На **Большом проспекте** было людно. <...> Из открытых окон и с балконов летели бумажные деньги и, планируя, падали под ноги прохожим. Проходя мимо **сберкассы**, я заглянул туда. Там толпились дети. Они смеялись, прыгали и бросали друг в друга распакованными пачками денег» (35).*

*«На углу **Большого проспекта** и **Шестой линии** я встретил своего друга Андрея Светочева. Да-да, того самого Светочева, имя которого ныне известно каждому Человеку на Земле» (35).*

*«В самом раннем детстве я жил с родителями в доме на **Одиннадцатой линии Васильевского острова**. <...> Там отливали кольца и всевозможные украшения из химически чистого железа (золото давно вышло из моды). <...> мы съехались в одну квартиру в **Гавани**, в дом на самом **взморье**» (41).*

*«Накануне я отвёз Надю в **роддом** на углу **Четырнадцатой линии** и **Большого проспекта** и всю ночь не смог сомкнуть глаз. На рассвете слышался стук в наружную дверь. Я сразу догадался, что это какой-нибудь механизм: ведь Люди в квартиры обычно входят без стука» (148).*

В повести также упоминается множество реальных достопримечательностей, которые интегрируются в научно-фантастический нарратив, создавая насыщенное визуальное ощущение:

«Так однажды, когда мы учились в четвёртом классе, у нас состоялась экскурсия в старинный **Исаакиевский собор** – вернее, на его колоннаду. В тот день на плоскую крышу нашей школы сел средний аэролет, мы быстро прошли в его салон и вскоре подлетели к Исаакию. Остановившись в воздухе у **верхней колоннады собора**, аэролет выдвинул наклонный трап, и весь наш класс во главе с Учителем сошёл под колонны. С вершины собора нам виден был весь город и **Нева с её четырнадцатью мостами**, и «**Аврора**», стоящая на вечном причале, и **залив**, и корабли на нём» (44).

«Зная, что в **Новосибирске** есть большая библиотека, где много старинных книг, я решил отправиться на лето туда. А по пути я заеду в **Москву**, там мне нужно навести кое-какие библиографические справки в **Центральной библиотеке имени Ленина**. Придя к этому решению, я вернулся домой, взял портфель и поехал на подземный вокзал, чтобы сесть в пневмоснаряд. В то время этот вид скоростного транспорта был в новинку, и я часто пользовался им» (82).

«Мы вышли на балкон. С высоты двадцатого этажа видны были уходящие за горизонт огни **Москвы**. Справа от нас виднелись **башни Кремля**, озарённые особыми прожекторами солнечного свечения. Казалось – над Кремлём вечное солнце, вечный полдень.

<...>

Внизу, на **набережной Москвы-реки**, тёк людской поток, и всё в одном направлении — к **Красной площади**. Этот поток не вмещался на тротуаре, он захлёстывал мостовую, и из-за этого не могли двигаться элмобили и элтобусы.

Я включил телевизор. Показывали Ленинград. "Стихийный митинг на Дворцовой площади", – сказал Диктор, и я увидел на площади множество людей» (85–86).

Если в доаквалидную эпоху место действия повествования ограничивалось земным уровнем, то в аквалидную эпоху оно расширяется до космического масштаба: *«По выходе в свет книга была переведена на все языки мира, а ныне известна всем жителям нашей Объединённой Планеты, а также и нашим землякам, живущим на Марсе и Венере» (28).* Эта значительная трансформация уровней места действия отражает огромное влияние аквалида на технологическое развитие мира.

Шефнер использует эти реальные города, улицы, достопримечательности, а также планеты как ключевые элементы в создании убедительного фантастического мира. Мир доаквалидной эпохи, представленный в повести, является первым утопическим миром, где деньги и марки отменены, а жизнь людей облегчена благодаря передовым технологиям в здравоохранении и транспорте. Это гармоничный мир, в котором люди уважают друг друга и избегают ругани.

Герой Светочев, изображённый в произведении Шефнера, не только развивает первый утопический мир, но и создаёт второй, новый утопический мир, основанный на универсальном материале аквалида, который является еще более идеальным, чем первый, это утопический мир второго поколения. Эта эпоха, которую можно назвать «аквалидное время» (XXIII–XXIV век), является временем, в котором Ковригин написал и неоднократно издавал «Записки».

Автор излагает эту эпоху не в традиционном хронологическом порядке, а через предисловие и эпилог, которые организуют повествование в начале и

в конце повести. С приходом новой эпохи благодаря изобретению универсального материала, научное развитие преодолело ограничения предыдущих материалов, и мир сразу же трансформировался в космическую цивилизацию. Однако ностальгия и уважение к зачинателю эпохи — Светочеву — не прекратились, и «Записки» Ковригина в результате обрели популярность. С точки зрения сюжета это история о героях, живущих в утопическом мире и стремящихся построить ещё лучший утопический мир. С точки зрения авторского замысла, это видение более далёкого и лучшего утопического мира, реализованное в рамках фантастического утопического мира. Шефнер усиливает научно-фантастический характер повести, используя особую организацию хронотопа, введя эпоху аквалида в предисловие и эпилог как утопический мир второго поколения. В эпилоге к «Запискам» также отмечается появление теории «Великого вакуума», что символизирует начало постаквалидного века и намекает на приход «утопического мира третьего поколения».

В этом контексте можно выделить четыре слоя времени в повести — прошлое, доаквалидное, аквалидное и постаквалидное. Каждый из этих слоёв представляет собой уникальное сочетание времени и пространства, внося свой вклад в сложную структуру хронотопа повести. Прошлое время связано с историческим контекстом, который влияет на восприятие и интерпретацию повествования современным читателем.

Доаквалидное время олицетворяет переход от реального к вымышленному, подготавливая сцену для появления аквалида.

Аквалидное время раскрывает полный потенциал утопической технологии, преобразуя общество и мир в целом, что ведёт к более широкому и масштабному взаимодействию внутри Объединённой Планеты.

Наконец, постаквалидное время подразумевает дальнейшее развитие технологий и общественных устройств, предложенных в аквалидное время, что приводит к созданию новых утопий и возможностей для будущих поколений.

Таким образом, Шефнер не только конструирует сложную структуру временных слоёв, но и визуализирует эволюцию человеческой цивилизации через научно-фантастический линз, представляя читателю многомерное и динамичное измерение времени в контексте научной фантастики.

§ 4. Фантастические образы

4.1. Фантастические образы художественного мира

Как уже было указано, можно выделить утопические миры первого и второго поколений.

Первый утопический мир представляет собой сценарий основного сюжета повести. Это мир гармонии и взаимного уважения, где *«почти не осталось людей, употребляющих ругательства» (90)* и *«...на Земле навсегда прекратились войны и исчезли нищета и социальное неравенство, нравы Человечества смягчились и преступность сошла на нет. Перестав быть жестокими друг к другу, Люди изменили и своё отношение к животным» (55)*. Медицина достигла высокого уровня развития: рак, бич человечества на протяжении тысячелетий, был побеждён усилиями учёных по имени Иванов и Смит. В результате люди стали жить значительно дольше, при этом Минимум Индивидуальной Длительности Жизни *«равнялся ста десяти годам, но фактически средняя продолжительность жизни уже и тогда была значительно выше» (31)*.

Эстетические предпочтения людей кардинально изменились; серьги считались устаревшими. Вместо этого *«отливали кольца и всевозможные украшения из химически чистого железа (золото давно вышло из моды). Там же изготавливались перстни и диадемы с марсианскими камешками» (41)*.

В этом мире преобладала теория Недоступности Индестрома. *«Формулу эту мы все знали со школьной скамьи. Она доказывала, что, если даже человек создаст энергию, достаточную для проникновения за пределы Солнечной*

Системы, ему никогда не создать такого материала, который не деформировался бы во время полёта» (72). Люди этой эпохи приняли эту теорию за истину и воздвигли статуи в честь Индестрома. Однако были и такие, как Светочев, кто стремился опровергнуть эту негативную теорию. Не удовлетворяясь существующим порядком вещей, он не просто совершенствовал технологии, но и пытался преодолеть ограничения, стремясь построить более совершенный и идеальный мир, несмотря на то что существующий мир уже был почти идеален.

Этот технологически развитый утопический мир характеризуется заменой множества видов ручного труда машинами, включая профессии такие как врачи, официанты, продавцы, водители, пилоты и охранники. В сфере издательского дела, несмотря на обширное использование роботов, сохраняется традиция рассмотрения рукописей человеком, за исключением поэзии, поскольку *«поэтов слишком много, работники Поэтического отдела не справляются с нагрузкой» (113).* В то время как машины заменили многие рабочие места, Ковригин настаивает: *«Никакая, даже самая совершенная, машина не может заменить творческий процесс» (87).*

Доступность различных видов транспорта отражает технологическое развитие эпохи: *«В те времена до Новосибирска можно было лететь экстролетом, скоростным ракетопланом, рейсовым дирижаблем и дирижаблем-санаторием» (86),* что предоставляло возможность выбора предпочтительного способа путешествия.

Заметно, что машины этого мира облегчают производственные процессы и жизнь людей, внедряя гуманистические заботы, направленные на сохранение психологического благополучия человека.

Этот утопический мир отражает некоторые черты коммунизма, в частности, отмену денег: *«Процесс отмирания денег шёл уже давно. Деньги не погибли внезапно – они тихо скончались»* (32). В результате все товары и услуги стали бесплатными. Марки тоже отменены так как *«отменяются деньги, а также всякие знаки оплаты. А марки – это и есть знаки оплаты»* (37).

Черты коммунизма также проявляется в коммунализации жилья: *«В то время начался процесс так называемой вторичной коммунализации жилья. Дело в том, что когда-то многие Люди вынуждены были жить в больших коммунальных квартирах. Так как в этих больших квартирах жили Люди разных характеров, профессий и привычек, то между ними порой возникали ссоры, недовольство друг другом. Тем временем темпы жилищного строительства всё нарастали, и вот все, кто хотел жить в отдельных квартирах, стали жить в них. Но прошло ещё некоторое время – и отдельные Люди и семьи, дружившие меж собой, начали съезжаться в общие квартиры уже на новой основе – на основе дружбы и расположения друг к другу. Это было учтено, и снова часть новых зданий стали строить с большими квартирами. Люди в таких квартирах жили как бы одной семьёй, внося деньги в общий котёл, независимо от величины заработка. Сейчас этот естественный процесс продолжается, всё ускоряясь, – тем более что деньги отменены и всё стало гораздо проще»* (41). Легко заметить, что с течением времени конфликты и противоречия, связанные с процессом коммунализации, были разрешены, что свидетельствует о развитии гуманистических начал в обществе.

Эпоха аквалида представляет собой фантастический образ технологически развитого мира, в котором глобальные изменения происходят

на всех уровнях человеческой деятельности и окружающей среды благодаря внедрению единого материала — аквалида. Это время кардинального преобразования подчёркивается словами Ковригина: *«Восемьдесят с лишним лет прошло <...> Мир преобразовывался на моих глазах, он становился всё более непохожим на тот доаквалидный мир, который изображён в моей повести. Земля вступила в эпоху аквалидной цивилизации, <...>. Человечество полностью освоило просторы своей Планеты и смело продвигается в Космос» (152).*

Экспансия человечества в космос, освоение новых планет и широкое распространение повести в Солнечной системе подчёркивают новый масштаб человеческого существования: *«По выходе в свет повесть была переведена на все языки мира, а ныне известна всем жителям нашей Объединённой Планеты, а также и нашим землякам, живущим на Марсе и Венере» (28).*

Аквалид, материал с уникальными свойствами, заменяет все традиционные строительные и производственные материалы, что позволяет человечеству осваивать новые пространства, включая подводные и космические. Он заменил *«камень и металл, стекло и пластмассу, дерево и бетон, бумагу и лён. <...> Из этого материала люди стали строить города на земле и под водой, делать все машины и все вещи» (31).* Также упоминается быстрота строительства, что подчёркивает уровень технологического развития: *«За одни сутки воздвигаются гигантские дома из аквалида, <...> если вам в голову придёт такая нелепая идея, заказать для себя личный дворец. В Жилстрое удивятся вашей причуде, но заявку удовлетворят – и через день вы въедете в свой дворец, а ещё через неделю сбежите из него от скуки» (42).* При этом новое поколение уже не знает, что раньше все вещи изготавливались из различных материалов.

Символическим элементом новой эры является статуя Нины, установленная на берегу озера, так как *«Андрей просил не ставить памятников ему, и это завещание свято выполняется. Но, воздвигая статуи Нины, Люди как бы косвенно чтят и память Андрея»* (154). Это не просто памятник чьей-то памяти, но и символ благодарности создателю аквалида, чьё имя остаётся в памяти поколений.

Подводный город Ниниаполис демонстрирует продолжение экспансии человечества и его адаптации к новым условиям: *«Подводный город, который решено было назвать Ниниаполисом. <...> Всё в нём из аквалида, а от океана его отделяет прозрачный аквалидный купол. И ехал я в этот город прозрачным тоннелем из аквалида, проложенным по дну океана»* (154–155). Это подчёркивает не только технологическую мощь, но и стремление к гармонии с природой.

Фантастический образ мира аквалидной эпохи дополняется также теоретическими исследованиями Белосветова и его неофитов, разрабатывающих теорию «Великого Вакуума», *«поражающую всякого здравомыслящего Человека своей необычностью»* (153). Это подчёркивает непреходящее человеческое любопытство и стремление к новым открытиям даже в условиях технологического доминирования.

Таким образом, аквалидная эпоха является эпохой технологической гармонии и культурного переосмысления, где человечество достигло нового уровня взаимодействия с природой и технологиями, открывая перед собой неограниченные возможности для дальнейшего развития.

4.2. Художественный образы персонажей

Перед написанием повести «Девушка в обрывах, или Записки Ковригина» Шефнер опубликовал рассказ «Скромный гений». Рассмотрение образа героя-изобретателя Кладезева из «Скромного гения» позволяет увидеть его схожесть с типичным персонажем «маленького человека» — личностью, обладающей значительными способностями, но сталкивающейся с трудностями в реализации своих талантов в официальном пространстве России. В последующем произведении Шефнер продолжает развивать концепцию «Скромного гения» как особого типа героя, наделяя Светочева уникальными характеристиками. В отличие от Кладезева, Светочев не демонстрирует черты «маленького человека». В итоге мечта Светочева реализуется, а его изобретение признаётся как обществом, так и государством.

Яркой чертой образа Андрея Светочева является его скромность. Он часто выражает неуверенность, например, на ранних этапах исследований: *«Одно время мне казалось, что я близок к великому открытию, а теперь начинаю думать, что шёл по ложному пути...»* (40). Светочев иногда сомневается в себе, заявляя: *«Иногда я чувствую себя таким глупцом (безмозглым щенком) ...»* (51, 53). Эти моменты подчёркивают его скромность.

Андрей Светочев также обладает гениальностью, сопоставимой с гением известного учёного его времени Индестрома, автора мирового признания теории Недоступности: *«В свободное от работы время юный Ниле посещал теоретические курсы общей физики, а также читал книги по квантовой теории, космографии и сопромату. Кроме того, в уме он мог делать столь сложные и быстрые подсчёты, что обгонял кибернетическую машину среднего класса. Он готовился в вуз, но, отличаясь крайней*

скромностью, не спешил подавать туда заявление. Однажды товарищи, зная его чрезмерную скромность и необычайные способности, чуть ли не силком затащили Нилса к ОРФЕУСу, который присудил ему девять баллов. Вскоре Индестром был принят на второй курс Академии Высших Научных Знаний. Через два года он создал Теорию Недоступности. Памятники, воздвигнутые ему, стоят во всех крупных городах мира» (53–53).

Гений Светочева превосходил таланты Индестрома, что подтверждается использованием ОРФЕУСа (Определитель Реальных Естественных Умственных Способностей), который оценил Индестрома на девять баллов из десяти, в то время как Светочев получил максимальные десять. В отличие от Индестрома, который был обучен в престижных учебных заведениях, Светочев не получил формального высшего образования до своего великого изобретения; его знания были приобретены в основном через самообразование. Интересно, что сам Светочев не демонстрировал явных талантов, а его одарённость проявлялась скорее в реакциях окружающих: после доказательства возможности создания универсального материала, он был отмечен великим открытием: *«Андрей умолк, экран погас, и в комнате на миг воцарилось молчание. Затем все мои новые знакомые, не сговариваясь, встали в знак высшего уважения» (85).* Его достижения отмечались стихийными митингами в различных городах мира, а также вниманием СМИ, поэтов и обычных людей: *«Все кругом только и трубили об открытии, совершённом его научной группой и им лично. Поэты сочиняли скороспелые вирши об Андрее и его единомышленниках. Некоторые из них, наиболее безудержные, сравнивали его то с Прометеем, то ещё бог весть с кем, – видно, у них был, как говорилось в старину, язык без костей. Газеты посвящали новому техническому открытию целые подвалы с громкими шапками вроде:*

"Аквалидная цивилизация", "Техническая революция" и т. д. В толстых журналах печатались длинные статьи под заголовками: "Аквалид и Дальние Звёзды", "Эра моносырья", "Пересмотр земной экономики"» (117).

Память о Светочеве после его смерти от сердечного приступа также подчёркивает, что его образ гения и его новаторские научные открытия были признаны на мировом уровне: *«Когда стало известно, что умер Андрей Светочев, на всей Планете был объявлен трёхдневный траур. В миг, когда его пепел упал на цветы у подножия Белой Башни, на всей Земле раздался тревожный вой сирен Космической опасности. До сих пор помню этот тонкий, вибрирующий, леденящий душу вопль. Сирены эти никогда прежде в действие не приводили. В этот день их включили как бы в знак того, что потеря, понесённая Человечеством, огромна и имеет космическое значение» (152).* Светочев при жизни *«просил не ставить памятников ему, и это завещание свято выполняется. Но, воздвигая статую Нины, Люди как бы косвенно чтят и память Андрея» (154).* Даже спустя много лет после его смерти продолжают издаваться *«Записки Ковригина»,* летопись его жизни и деятельности: *«Семьдесят пять лет назад, в 2231 году, впервые вышла из печати эта небольшая книжка. С тех пор она выдержала 337 изданий только на русском языке. По выходе в свет она была переведена на все языки мира, а ныне известна всем жителям нашей Объединённой Планеты, а также и нашим землякам, живущим на Марсе и Венере. За 75 лет о "Девушке у обрыва" написано столько статей, исследований и диссертаций, что одно их перечисление занимает девять больших томов». А автор книги, Ковригин «работая над книгой, отнюдь не претендовал на литературную славу. Будучи по образованию Историком литературы и изучая XX век, он ждал славы или хотя бы известности от своих историко-литературных компилятивных*

трудов, которых он издал довольно много и которые не пользовались популярностью уже при жизни Автора, а ныне совершенно забыты. А эта небольшая книжка, вышедшая после смерти Автора, принесла ему посмертную славу, и слава эта не меркнет с годами. Ибо в ней Ковригин рассказывает об Андрее Светочеве, а каждое слово об этом величайшем Учёном дорого Человечеству».

Образ Индестрома создан для подчёркивания вклада Светочева и его смелости в борьбе с авторитетами. Индестром представляет собой устоявшийся авторитет, однако Светочев оспаривает его Закон Недоступности, демонстрируя свои выдающиеся способности и достигая большей репутации, чем Индестром, что делает образ Светочева более выразительным.

Стоит отметить, что Светочев избегает конфронтаций и не спорит с другом, Матвеем Ковригиным, даже когда Ковригин не понимает его действий и исследований. Светочев сосредотачивается на своих научных исследованиях.

Чтобы подчеркнуть скромность Светочева, она контрастируется с образом Ковригина, друга Светочева и автора записок, что напоминает приём, использованный Пушкиным в «Повестях Белкина» (1830), где Пушкин скрыл своё авторство и представил текст как чужое произведение. Ковригин предстаёт как сатирический образ старомодного педанта, не воспринимающего технические новшества и убеждённого в невозможности новых открытий, ограничивающегося лишь усовершенствованием существующего. Это создаёт контраст между двумя персонажами. Ковригин, гордящийся своими трудами, но не получивший широкого признания, воспринимает Светочева как «неудачника», не признает его успехов и избегает признания своих недостатков.

Таким образом, образ Светочева многогранен: в глазах читателя он — скромный гений, тогда как для повествователя Ковригина — неудачник.

В Ковригина можно увидеть символ человека, живущего в прошлом: он часто употребляет лексику XX века и кажется исследователем, случайно перемещённым из прошлого в XXII век, где он не вписывается в современные реалии. В контрасте с ним, Светочев предстаёт как учёный из будущего, с ранних лет мечтавший о своих изобретениях, и, несмотря на распространённое в то время мнение о недостижимости новых открытий, сумел благодаря своему прогрессивному мышлению значительно продвинуть технологии. Наличие этих двух контрастных персонажей — один из прошлого, другой из будущего — в одну эпоху усиливает эффект научной фантастики.

Астахова, сочетающая в себе качества и прошлого, и будущего, была помощницей как Ковригина, так и Светочева. Она остро критиковала Ковригина за ограниченность в выборе авторов при составлении «Антологии Забытых Поэтов XX века», указывая на более сложную природу той эпохи: *«Мне не очень нравится твой подбор авторов, ты обедняешь Двадцатый век. Он был сложнее, чем ты думаешь. Так мне кажется...»* (74). В то же время, она была открыта к «исследованиям будущего», утверждая возможность новых открытий в нашем веке в противовес пессимистическим взглядам Ковригина: *«В наш век не может быть великих открытий. В наш век возможны только усовершенствования»* (40).

Светочев, увидев «свою музу» Астахову стоящей на краю обрыва, нашёл в её образе вдохновение для доказательства возможности создания универсального материала аквалида. Он сказал: *«Никогда я не верил в такие вещи, <...> но она приносит мне счастье»* (72). Подробное описание её образа подчёркивает её важность: *«...девушка стоит у обрыва и смотрит вдаль.*

Перед ней озеро, кувшинки в воде; за ней – лес и утреннее солнце. А она стоит и смотрит вдаль. И кто-то смотрит на неё и думает: «Вот девушка стоит у обрыва и смотрит вдаль. Теперь я её буду помнить всегда. Она уйдёт в лес, а мне всё будет казаться, что она стоит у обрыва. И когда я состарюсь, я приду к этому берегу и увижу: девушка стоит у обрыва и смотрит вдаль...» (70). Потом этот образ стал вечным: «Изображения Нины можно встретить всюду, они стоят в каждом городе, в каждом саду. Как известно, Андрей просил не ставить памятников ему, и это завещание свято выполняется. Но, воздвигая статуи Нины, Люди как бы косвенно чтят и память Андрея» (154).

В сюжетной линии повести значительную роль играет образ Астаховой, стоящей на краю обрыва. Этот момент не только косвенно способствует научным исследованиям Светочева, но и её трагическая смерть косвенно ведёт к его депрессии и конечной смерти.

Как сказано выше, Шефнер мастерски использует писательскую технику смешения реальности и фантазии, что позволяет обнаружить элементы реальной жизни в мире научной фантастики. Это видно в характеристиках персонажей, где упоминаются такие исторические личности, как поэт Омар Хайям, учёный Альберт Эйнштейн и даже сам автор повести, Шефнер. В то же время повесть населяют фантастические персонажи, такие как покорители рака Иванов и Смит, коллеги и единомышленники Светочева — Иванников, Лемер, Караджаран, Келау, которые являются выдающимися учёными, а также Экипаж «Марс-1» и Антон Степанов — один из крупнейших Поэтов XXI века.

Научная фантастика других авторов также упоминается в повести через роман Меридини, о котором Надя рассказывает, опираясь на свою память. Эта «интертекстуальность» отличается от традиционной, поскольку в ней

присутствует ссылка на несуществующее произведение фиктивного автора: и книга, и её автор, Меридини, являются выдумкой Шефнера. Это добавляет слой сложности в текст, обогащая его научно-фантастическим контекстом и демонстрируя игру Шефнера с реальностью и вымыслом в рамках созданного им нарратива.

4.3. Фантастические образы технологий

Фантастические машины XXII века, наука и технологии являются ключевыми элементами повести. В этом веке многие функции, традиционно выполняемые человеком, перешли к машинам. Например, ПАВЛИН (Продавец-Автомат, Вежливый, Легкоподвижный, Интеллектуальный, Надёжный) заменяет продавцов, САТИР (Столовый Автомат, Терпеливо Исполняющий Работу) выполняет функции официанта, АВТОР (Автоматический Водитель Транспорта, Обладающий Речью) берёт на себя роль водителя, ЭОЛ (Электронный Ответственный Лётчик) управляет самолётами, а АТИЛЛА (Автоматически Творящий Импульсный Логический Литературный Агрегат) подменяет писателей, хотя его разработка ещё не достигла совершенства.

Отметим, что в нашем реальном мире, с учётом прорывов в области искусственного интеллекта, автономного вождения и крупномасштабных языковых моделей, таких как ChatGPT, многие рабочие места уже начинают переходить к машинам. В этом смысле научно-фантастическая повесть Шефнера предвидит популярность некоторых научных и технологических достижений.

Шефнер применяет аббревиатуры для именования технологических устройств, что, по мнению исследователя Кочкуровой Н. К., является особым способом наименования: «Слова, образованные способом аббревиации, уже имеются в исходном языке, однако они приобретают иное значение, сохраняя прежний облик»⁴⁸. Например, полное название АВТОР — это Автоматический Водитель Транспорта, Обладающий Речью; ДРАКОН — Движущийся Регламентационный Агрегат, Контролирующий Опыты Неопытных; КАПИТАН — Кибернетический Антиаварийный Первокласно Интеллектуализированный Точный Агрегат Навигации.

Слова, образованные способом аббревиации, обычно имеют серьёзный и официальный характер в исходном языке, например, многие из них связаны с именами богов или героев из библейских, древнегреческих и даже римских мифов:

Аббревиатуры	Расшифровка	Значение в исходном языке
САВАОФ	Столовый Агрегат, Выполняющий Арбитражные Организационные Функции	Имя Бога, означающее всемогущество и Владыка мира.
ФЭМИДА	Финансовый Электронный Многооперационный	Фемида — Богиня правосудия в Древней Греции

⁴⁸ Кочкурова Н. К. Роль окказиональных наименований в художественном тексте (на примере повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-2 (45). С. 115.

	Идеально Действующий Агрегат	
ЭРАЗМ	Электронный Растолковывательный Агрегат, Знающий Многое	Один из крупнейших представителей Северного Возрождения, голландский философ, теолог, библеист.
ВАКХ	Всеисполняющий Агрегат Коммунального Хозяйства	Римский бог земледелия, вина и плодородия
ОРФЕУС	Определитель Реальных Фактических Естественных Умственных Способностей	Легендарный певец и музыкант-лирист из древнегреческих мифов.
ЭОЛ	Электронный Ответственный Лётчик	Персонаж древнегреческой мифологии, полубог.
ФАВН	Фармацевтический Агрегат Ветеринарного Назначения	В древнеримской мифологии бог полей и лесов, покровитель стад.
ЭСКУЛАПП	Электронный Скоростной	Эскулап – в древнегреческой и

	Консилиум, Указывающий Лечащему Абсолютно Правильные Приёмы Помощи	древнеримской мифологиях бог медицины
МУЗА	Модуляционный Ускоренно Записывающий Агрегат	Богиня в древнегреческой мифологии
АСТАРТА	Автоматическая Сиделка Трогательного Абриса, Работающая, Терпеливая Абсолютно	Греческий вариант имени богини любви.
ЭРОТ	Электронный Разведчик Облегчённого Типа	Бог любви в древнегреческой мифологии
КАИН	Катастрофический Агрегат Испытания Надёжности	В Библии старший сын Адама и Евы.
САМСОН	Самодвижущийся Агрегат Метеорологической Службы Общественного Назначения	Ветхозаветный судья- герой.

НЕПТУН	Новейший Единоматериальный Подводный Тоннелепрокладчик Учебного Назначения	В древнеримской мифологии бог морей и потоков.
МАРС	Матрос-Агрегат Регулярной Службы	Древнеримский бог, бог войны.
АВГУР	Агрегат Высокой Гуманности, Утешающий Родственников	Древнеримский предсказатель

Некоторые аббревиатуры в исходном языке обозначают имена известных исторических фигур, поэтов и названия литературных и научно-популярных произведений. Примеры включают *ЭЗОП* (легендарный древнегреческий поэт-баснописец), что расшифровывается как — *Электронный Заместитель Организатора Производства, АТИЛЛА* (правитель гуннов, объединивший под своей властью тюркские, германские и другие племена) — *Автоматически Творящий Импульсный Логический Литературный Агрегат, УЛИСС* (модернистский роман ирландского писателя Джеймса Джойса) — *Универсальный Логический Исполнитель Специальной Службы, САПИЕНС* («Sapiens: Краткая история человечества» — книга профессора Юваля Ноя Харари) — *Специализированный Агрегат, Проверяющий Исследователю Его Научные Сведения*.

Расшифровка этих аббревиатур часто приводит к забавным и смешным словосочетаниям, создавая юмористический эффект. Это сочетание серьёзного и забавного добавляет тексту ироничную ноту и усиливает атмосферу

несерьёзности, что становится мостом между высокими технологиями и повседневной жизнью.

Кроме того, машины как *ПАВЛИН* — *Продавец-Автомат, Вежливый, Легкоподвижный, Интеллектуальный, Надёжный*; *ДРАКОН* — *Движущийся Регламентационный Агрегат, Контролирующий Опыты Неопытных*; *БАРС* — *Беспристрастный Агрегат, Рецензирующий Стихи*; *ВОЛК* — *Всесторонне Образованный Литературный Консультант*; *ПУМА* — *Прибор, Утешающий Малоталантливых Авторы*; *ПИТОН* — *Подземный Исследователь-Техник, Обнаруживающий Неполадки*; *АИСТ* — *Аэролет, Ищущий, Спасающий Тонущих*; *АСПИД* — *Агрегат, Сообщающий Печальные Известия Домашним*, в основном выполняют интеллектуальную работу, однако их названия-аббревиатуры ассоциируются с дикими животными и хищниками. Этот контраст между названием и функцией также служит созданию юмористического эффекта, подчёркивая тонкое чувство юмора автора и его умение играть с языком.

Автор также использует другие методы именованя новых объектов, включая префиксацию и словосложение, например, *Чепьювина* — человек, пьющий вино и *Чекуртабом* — Человек, курящий табак). Для усиления научно-фантастического эффекта повести многие известные на время Шефнера имена или слова получили в повести новые названия, например, *Аэролет* («бывший» самолёт) и *Вертоплан* («бывший» вертолёт).

Многие из новых устройств и технологий аквалидной эпохи отличаются от традиционных машин предшествующего времени. Например, большинство транспортных средств теперь функционирует на электричестве, что нашло отражение в их названиях: *Элмобиль* (электромобиль), *Элтобус* (электробус), *Элцикл* (электроцикл), *Электромоторка* (электрический мотоцикл). Кроме

того, существует множество различных типов летательных аппаратов, таких как *Такси-легколет, Экстролет, Дирижабль-санаторий, Рейсовый дирижабль, Скоростной ракетоплан*, которые демонстрируют удобство и доступность современного транспорта.

Аббревиатуры и окказионализмы используются не только для обозначения новых технологий, но и для описания различных аспектов повседневной жизни, например, в названиях еды (*Синтет-печёнка, Синтебараний отбивной*), поведении людей (*Палкоприкладство, Зонтикоприкладство*), названии единиц измерения (*Болевая единица по Мюллеру и Борщенко, – альфа семь дробь восемь; по Степанову и Брозиусу, – бета один плюс зет семь; по Харитонову и Бармею, градация пять-бета прим-два дробь три при полной необратимости*), в названиях мест и городов (*Авиастоянка – Площадка для стоянки самолётов; Ниниаполис – Подводный город из аквалида*), название лыж (*Лыжи-самодвижки*).

Большинство машин и технологий в повести помогают человечеству решать повседневные задачи, облегчая жизнь. В то же время, существует несколько «гуманистических машин», предназначенных для поддержания эмоционального и психологического благополучия человека, таких как *ГОНОРАРУС (Громкоговорящий, Оптимистичный, Несущий Отцам Радость Агрегативный Работник Устной Связи), ПУМА (Прибор, Утешающий Малоталантливых Авторов), АВГУР (Агрегат Высокой Гуманности, Утешающий Родственников)*.

Несмотря на высокий уровень технологического развития доаквалидной эпохи, с точки зрения повествователя Ковригина и издателя аквалидной эпохи многие из упомянутых агрегатов уже устарели к тому времени, так что в произведении также обсуждаются темы устаревших технологий, которые в

эпоху аквалида ушли в прошлое. Автор описывает их как *«старинный, примитивный агрегат, ныне заменённый более совершенным или давно снятый с производства»*, подчёркивая революционность аквалида. Ковригин, как повествователь, смотрит на эти агрегаты скептически и с иронией, подчёркивая, что не все машины приносят удобства; некоторые занимаются работой, которую не могут заменить машины, например, писатели и редакторы, создавая уморительные и абсурдные результаты.

Изобретение аквалида является ключевым в повести: *«... он был весьма тяжёл. Потом оглядел его со всех сторон. Это было похоже и на лёд, и на полупрозрачный металл, и на стекло, а вообще-то говоря, – ни на что не похоже» (131)*. Это *«единый Материал, <...> из этого материала люди стали строить города на земле и под водой, делать все машины и все вещи» (31)*. В отличие от других научно-фантастических произведений XX века, характеризующих подробное и научно-популярное описание новых изобретений, здесь аквалид предстаёт расплывчатым и абстрактным, что отражает отсутствие технических знаний у повествователя.

Другие машины и технологии в повести также представлены не детально, словно они являются обыденными для того времени, и будущие люди так хорошо их знают, что не требуется дополнительных объяснений или описаний. Фактически, эти технологии новы и незнакомы современному читателю. К концу повести читатель не имеет чёткого представления о внешнем виде этих машин, а его знания о них ограничиваются лишь функциональными аспектами. Этот приём, используемый Шефнером для создания образа мира научной фантастики, можно назвать «Обычнением», который противопоставляется приёму «остранения». Если приём «остранения» заключается в том, чтобы

показать знакомое как будто в первый раз, то приём «обычнения» наоборот — представить новое как знакомое.

Символическим воплощением абстрактного аквалида служит образ Астаховой: её статуи, разбросанные по всему миру, не только отдают дань эпохе аквалида, но и служат монументом великому Светочеву.

В повести множество контрастов — между прошлым и будущим, между отсталыми и передовыми технологиями, между различными взглядами на научно-технический прогресс, между машинами и людьми, а также между представлениями о мире Ковригина и его современников, между абстрактным и конкретным. Несмотря на эти контрасты, люди и технологии существуют в гармонии, формируя культурное общество без насилия и зла: *«Людей, употребляющих ругательства, на Земле почти не осталось» (90).*

Выводы к второй главе

Вторая глава диссертации представляет собой подробный анализ фантастических элементов в повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина». В главе рассматривается, как многоуровневые нарративные структуры и сложный хронотоп способствуют созданию убедительного научно-фантастического мира. Основное внимание уделено тому, как фантастика переплетается с реальностью, предоставляя читателю уникальный опыт погружения в пространство, объединяющее исторически знакомое и неизведанное.

В данной главе анализируются различные уровни повествования, включающие реального автора, издателя и самого Ковригина как создателя истории. Эта многослойность создаёт эффект объективности и реализма, делая фантастический мир более живым и убедительным. Для усиления достоверности фантастической тематики автор использует множество лирических отступлений, добавляя фантастические исторические события и контекст, что придаёт повести поэтичность и сближает читателя с рассказчиком.

Диссертация подчёркивает уникальный способ организации хронотопа, который разделяет временные слои на прошлое, доаквалидное, аквалидное и постаквалидное времена. Каждый период соответствует утопическому миру своего поколения: доаквалидное время представляет первый утопический мир, аквалидное — второй, а постаквалидное — третий. Сюжетная линия иллюстрирует стремление героев создать ещё более совершенное общество через научные открытия и технологии, в частности, изобретение аквалида.

Технологии и новшества, представленные через аббревиатуры и окказионализмы, играют ключевую роль в создании научно-фантастического эффекта. Шефнер использует эти приёмы для добавления юмора и иронии, что делает текст доступным и привлекательным. Некоторые аббревиатуры, серьёзные в исходном языке, расшифровываются в забавные и смешные словосочетания, создавая юмористический эффект.

Шефнер манипулирует ожиданиями читателей, поскольку «Записки Ковригина» адресованы фантастическому читателю XXIV века, тогда как современные читатели XX и XXI веков могут быть незнакомы с описанными технологиями. Технологии и машины в повести представлены кратко и обыденно, как если бы будущие люди хорошо их знали.

Несмотря на научно-фантастический мир, персонажи произведения в основном лишены фантастических элементов, за исключением второстепенной героини Нади, использующей Опытный Прибор Усиления Памяти (ОПУП). Большинство персонажей — обычные люди, а достижения Светочева являются результатом упорного труда и сотрудничества, что подчёркивает идею о создании утопического мира усилиями обычных людей.

Заключение

В диссертации мы исследовали различные аспекты фантастического в ранней повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина». В ходе работы были проанализированы специфические особенности жанра научной фантастики, сюжетно-композиционная организация, фантастические образы художественного мира, персонажей и технологий, а также организация хронотопа. Посредством анализа фантастического элемента удалось выявить уникальные художественные черты данной повести.

В диссертации подробно рассматривается, каким образом многоуровневые нарративные структуры и сложно организованный хронотоп способствуют созданию убедительного и многогранного научно-фантастического мира. Основное внимание уделяется переплетению фантастических элементов с реальностью, что предоставляет читателю уникальный опыт погружения в смешанное пространство исторически знакомого и неизведанного.

Повесть характеризуется различными уровнями повествования, охватывающими фигуру реального автора, издателя и самого Ковригина как создателя истории. Эта многослойность способствует созданию эффекта объективности и реализма, что делает фантастический мир более живым и убедительным.

Для усиления достоверности и аутентичности фантастической тематики автор использует множество лирических отступлений, добавляя фантастические исторические события и контекст. Путём лирического отступления подробно описывается этот фантастический мир и внутренний мир персонажей, придавая всей повести поэтичность и сближает читателя с

таким фантастическим рассказчиком, который описывает свою историю, как реально пережитое событие.

В диссертации подчёркивает уникальный способ организации хронотопа Шефнера, который разделяет временные слои на прошлое, доаквалидное, аквалидное и постаквалидное времена. Каждый из этих периодов соответствует утопическому миру своего поколения: доаквалидное время представляет первый утопический мир, аквалидное время — второй, а постаквалидное время — третий. Сюжетная линия повести иллюстрирует жизнь героев в утопическом мире, стремление к созданию ещё более совершенного общества через научные открытия и технологии, в частности, через изобретение аквалида. Шефнер детально проработал трансформацию общества с приходом новой эпохи, что особенно заметно в предисловии и эпилоге, где появилась теория «Великого вакуума», символизирующая начало постаквалидного века и намекающая на наступление «утопического мира третьего поколения».

Технологии и новшества, такие как машины и устройства, которые обозначены через аббревиатуры и окказионализмы. Слова, образованные способом аббревиации, обычно имеют серьёзный и официальный характер в исходном языке. А расшифровка этих аббревиатур часто приводит к забавным и смешным словосочетаниям, создавая юмористический эффект. Это сочетание серьёзного и забавного добавляет тексту ироничную ноту и усиливает атмосферу несерьёзности.

Автор также использует другие методы наименования новых объектов, включая префиксацию и словосложение, что способствует усилению научно-фантастического эффекта произведения. Многие знакомые на время Шефнера

имена или слова приобрели в повести новые названия, обогащая текст неожиданными смысловыми нюансами.

Шефнер манипулирует ожиданиями читателя, поскольку «Записки Ковригина» адресованы фантастическому читателю XXIV века, в то время как современные читатели XX и XXI веков могут быть не знакомы с многими из описанных технологий, и к концу повести читатель не имеет чёткого представления о внешнем виде этих машин, а его знания о них ограничиваются лишь функциональными аспектами.

В произведении технологии и машины представлены кратко и обыденно, как если бы будущие люди были хорошо знакомы с ними и не нуждались в дополнительных объяснениях. Это создаёт эффект, который Шефнер использует для формирования образа научной фантастики: «обычнение», противопоставленное приёму «остранения». «Обычнение» — это художественный приём, который заключается в описании незнакомого читателю явления как многократно виденного и хорошо известного.

Шефнер создаёт убедительный образ научно-технического прогресса, который, несмотря на свою абстрактность, отражает глубокое понимание научных перспектив и человеческих аспектов применения новых технологий. Однако, хотя писатель изображает научно-фантастический мир, полный технологических инноваций, персонажи произведения в основном лишены фантастических элементов. Исключение составляет второстепенная героиня Надя, которая улучшает свою память с помощью Опытного Прибора Усиления Памяти (ОПУП). Большинство персонажей — обычные люди, и даже гениальные достижения Светочева являются результатом упорного труда и сотрудничества с коллегами. Это подчёркивает идею о том, что идеальный утопический мир создаётся усилиями обычных людей.

Кроме того, повесть стилизует некоторые черты жанра «документальной прозы»: во-первых, временная и пространственная организация заставляют читателя воспринимать текст не как вымысел, а как реальную историческую документальную литературу, основанную на воспоминаниях Ковригина; во-вторых, повесть словно биография выдающегося учёного Светочева; в-третьих, изобретение аквалида записано как важное историческое событие.

Таким образом, можно сделать вывод, что, несмотря на то что сам Шефнер определил своё произведение как «сказка для умных», элементы сказки играют не главную роль, а выполняют функцию внесюжетных лирических отступлений. Повесть Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина» представляет собой произведение утопической фантастики с чертами «фантастической документальной прозы». Вымышленная история представлена в форме документальной литературы, что усиливает её фантастичность и правдоподобность с помощью множества фантастических элементов и приёмов для усиления фантастического эффекта, такие как переплетение фантастического и реального, окказионализмы, конфликт поколений читателей, «обычнение» и другие.

Фантастика В. С. Шефнера заслуживает, с нашей точки зрения, более детальной научной разработки в рамках кандидатского диссертационного исследования с использованием всего жанрового корпуса произведений, вошедших в итоговый сборник «Лачуга должника». В дополнение к методологии, применённой в данной диссертации, в дальнейшем исследовании возможно использование мифологического метода для анализа мифологических элементов (мотивов, сюжетов и образов) в научно-фантастических произведениях Шефнера.

Список использованной и цитируемой литературы

Источники

1. *Шефнер В. С.* Лачуга должника и другие сказки для умных: роман, повести, рассказы / гл. ред. А. В. Жикаренцев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021.

2. *Шефнер В. С.* Мир достоин удивления // Вопросы литературы. 1967. № 4. С. 73–78.

3. *Шефнер В. С.* Обыденное в сказочном и необычайное в будничном [Электронный ресурс] // Литературная газета. 1969. 29 окт. URL: https://www.fandom.ru/about_fan/shefner_1.htm?ysclid=l9mwg2p1wt101053654 (дата обращения: 20.10.2022).

Научная и критическая литература

4. *Аинса Ф.* Реконструкция утопии. М.: Наследие, 1999.

5. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / перевод с древнегреческого В. Г. Апфельрота. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

6. *Арьев А. Ю.* Пути ушедших лет, пути грядущих дней: О прозе Вадима Шефнера // Ленинградская панорама: Литературно-критический сборник / сост. Я. А. Гордин. Л.: Советский писатель, 1984. С. 177–198.

7. *Баталов Э. Я.* В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М.: Политиздат, 1989.

8. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 234–407.

9. *Большакова А. Ю.* Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН. Т. 3. С. 99–130.

10. *Бубнова В. Ю., Громова. А. Е.* Анализ творчества В. С. Шефнера в контексте иллюстрирования советской фантастики // Актуальные вопросы в науке и практике: Сборник статей по материалам IV международной научно-практической конференции. Самара: Общество с ограниченной ответственностью Дендра, 2017. С. 162–167.

11. *Геллер Л. М.* Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской фантастике. London: Overseas publ. interchange, 1985.

12. *Герасимова И. Ф.* Великая отечественная война в прозе Вадима Шефнера // Православие и русская литература: сборник научных статей. Арзамас: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, Арзамасский филиал, 2016. С. 310–315.
13. *Етоев А. В.* Вода живая // Шефнер В. С. Лачуга должника и другие сказки для умных: роман, повести, рассказы / гл. ред. А. В. Жикаренцев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 5–9.
14. *Ефремов И. А.* Наука и научная фантастика // Природа. 1961. № 12. С. 41–47.
15. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. / перевод с немецкого. М.: Искусство, 1981.
16. *Захаров В. Н.* Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание: Межвузовский сборник. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1974.
17. *Захаров В. Н.* Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сборник. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1986.
18. *Кагарлицкий Ю. И.* Что такое фантастика? М.: Худож. лит., 1974.

19. *Кирвель Ч. С.* Утопическое сознание: сущность, социально-политические функции. Минск: Университетское, 1989.
20. *Кочкурова Н. К.* Роль окказиональных наименований в художественном тексте (на примере повести В. С. Шефнера «Девушка у обрыва, или Записки Ковригина») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-2 (45). С. 115–117.
21. *Кузьмичёв И. С.* Вадим Шефнер: Очерк творчества. Л.: Советский писатель, 1968.
22. *Кузьмичев И. С.* Поэт Вадим Шефнер (вступительная статья) // Шефнер В. С. Стихотворения. СПб.: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2005. С. 5–37.
23. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического / перевод с немецкого; под ред. К. Богданова. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
24. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
25. *Лотман Ю. М.* О принципах художественной фантастики // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002.

26. *Македонов А. В.* Шефнер. «Зеркало» // Македонов А. В. Сверхшения и кануны / ред. Ф. Г. Кацас. Л.: Советский писатель, 1985. С. 147–152.
27. *Манн Ю. В.* Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма: сборник статей. М.: Наука, 1973.
28. *Рослый А. С.* Квинтэссенция Шефнера // *Prosōdia*. 2015. № 2. С. 138–141.
29. *Семибратова И. В.* Фантастическое в творчестве Пушкина // Замысел, труд, воплощение...: сборник статей. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1977.
30. *Сизов С. С.* Утопия и общественное сознание. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988.
31. *Скуднякова Е. В.* Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Саранск, 2009.
32. *Смирнова Ю. Д.* Утопия, утопизм, утопическое сознание – основные смыслы // Ученые записки казанского университета. Т. 153, кн. 1. Гуманитарные науки. 2011. С. 142–144.

33. *Столяров А. М.* О счастливых людях: Памяти Вадима Шефнера // Санкт-Петербургские ведомости. 2002. № 29 (2659). С. 5.
34. *Сухих И. Н.* Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2016.
35. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / перевод с французского Бориса Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
36. *Урбан А. А.* Обновленное слово в традиционном стихе: Вадим Шефнер // Урбан А. А. В настоящем времени / под ред. Е. Ф. Шараевой. Л.: Советский писатель, 1984. С. 291–324.
37. *Филиппов Г. В.* О парадоксах Вадима Шефнера: к 70-летию со дня рождения // Звезда. 1985. № 1. С. 173–178.
38. *Фрумкин К. Г.* Философия и психология фантастики. М.: УРСС, 2004.
39. *Чаликова В.* Предисловие // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М.: Прогресс, 1991. С. 3–20.
40. *Чернышева Т. А.* Природа фантастики / под ред. Л. Л. Селявской. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984.
41. *Черткова Е. Л.* Метаморфозы утопического сознания (от утопии к утопизму) // Вопросы философии. 2001. № 7. С. 48.

42. *Черткова Е.Л.* Притяжение идеала: О природе утопического сознания // *Черткова Е. Л.* Альтернативные миры знания. СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. ин-та, 2000. С. 297–321.
43. *Шафиков С. Г.* Философская фантастика Станислава Лема: монография. М.: ФЛИНТА, 2020.
44. *Шацкий Е.* Утопия и традиция / перевод с польского; общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1990.
45. *Шестаков В. П.* Понятие утопии и современные концепции утопического // *Вопросы философии.* 1972. № 8. С. 151–158.
46. *Claeys G.* Machinery, Money and the Millennium. From Moral Economy to Socialism. Oxford: Polity Press, 1987.
47. *Claeys G.* Utopias of the British Enlightenment / Cambridge University Press, 2003.
48. *Davis J. C.* Utopia and the ideal society. A study of English utopian writing 1516–1700. N.Y.: Cambridge university press, 1981.
49. *Mannheim K.* Ideologie und Utopie. Bonn: Friedrich Cohen, 1929. S. 169–250.

Справочная литература

50. Краткая литературная энциклопедия / под ред. А. А. Суркова. М.: Сов. энциклопедия, 1972.
51. Литературная энциклопедия / под ред. А. В. Луначарского. М.: Худож. лит., 1939.
52. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: НПК Интелвак, 2003.
53. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.
54. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
55. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: В 3 т. / науч. ред. и сост. В. Н. Запевалов и др. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005.
56. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву-АМ., 2000.
57. Словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1989.
58. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. СПб.: Паритет, 2006.

Приложение: Список аббревиатур и окказионализмов, упомянутых в

повести

1. Название технологий, агрегатов и машин

Аббревиатуры и окказионализмы	Расшифровка	Комментарий (толкование)
Аквалид (аквалидоведения)		Единый материал
ПАВЛИН	Продавец-Автомат, Вежливый, Легкоподвижный, Интеллектуальный, Надёжный	Старинный агрегат, давно снят с производства.
САТИР	Столовый Автомат, Терпеливо Исполняющий Работу	Примитивный агрегат начала XXII века; нечто вроде древнего Официанта.
САВАОФ	Столовый Агрегат, Выполняющий Арбитражные Организационные Функции	Агрегат XXII века; выполнял ту же работу, что в старину – завстоловой.
Мыслеграмма		Обмен информацией (Мыслепередач) путём передачи сигналов

		(Мыслесигнал).
Тоннелепрокладчик		
ФЭМИДА	Финансовый Электронный Многооперационный Идеально Действующий Агрегат	Агрегат, упразднённый после отмены денег; ныне имеется в музеях.
АВТОР	Автоматический Водитель Транспорта, Обладающий Речью	Старинный агрегат конца XXI – начала XXII века; давно заменён более совершенными устройствами.
ЭРАЗМ Зубрильник	Электронный Растолковывательный Агрегат, Знающий Многое	
ДРАКОН Дылдон	Движущийся Регламентационный Агрегат, Контролирующий Опыты Неопытных	Старинный агрегат, ныне заменённый более совершенным.
ВАКХ	Всеисполняющий Агрегат Коммунального Хозяйства	Механизм XXI–XXII веков; выполнял приблизительно ту же работу, что Дворник в древности.
ГОНОРАРУС	Громкоговорящий, Оптимистичный, Несущий Отцам Радость	Старинный агрегат, ныне заменён другим.

	Агрегативный Работник Устной Связи	
КАПИТАН	Кибернетический Антиаварийный Первоклассно Интеллектуализированный Точный Агрегат Навигации	Весьма совершенный для своего времени агрегат; ныне модернизирован. Старинный агрегат, весьма совершенный для своего времени.
ОРФЕУС	Определитель Реальных Фактических Естественных Умственных Способностей	
ДИВЭР	Домашний Индивидуальный Всевыполняющий Электронный Работник	Старинный кухонный агрегат; давно заменён более совершенным.
ЭОЛ	Электронный Ответственный Лётчик	Агрегат XXI века.
ФАВН	Фармацевтический Агрегат Ветеринарного Назначения	Существует и ныне в улучшенном виде (ФАВН-2).
ЭСКУЛАППП	Электронный Скоростной Консилиум, Указывающий Лечащему Абсолютно Правильные Приёмы Помощи	Старинный медицинский агрегат; ныне заменён более совершенным, действующим

		дистанционно.
САПИЕНС	Специализированный Агрегат, Проверяющий Исследователю Его Научные Сведения	Старинный агрегат XXI века.
АТИЛЛА	Автоматически Творящий Импульсный Логический Литературный Агрегат	творческий агрегат
ОПУП	Опытный Прибор Усиления Памяти	прибор, усиливающий память
МУЗА	Модуляционный Ускоренно Записывающий Агрегат	Весьма несовершенный агрегат XXII века; нечто вроде диктовально- пишущей машинки.
УЛИСС	Универсальный Логический Исполнитель Специальной Службы	Весьма примитивный агрегат XXII века. старинный механизм доаквадильной эпохи.
АСТАРТА	Автоматическая Сиделка Трогательного Абриса, Работающая, Терпеливая Абсолютно	Старинный медицинский агрегат.
БАРС	Беспристрастный Агрегат, Рецензирующий Стихи	
МОПС	Механизм, Отвергающий Плохие Стихи	

ВОЛК	Всесторонне Образованный Литературный Консультант.	
ТАНК	Тактичный Агрегат Нелицеприятной Критики	
СЛАВА	Специализированный Логический Агрегат, Встречающий Авторов	Механизм XXII века, то же, что в древности – Секретарша.
МАВРА	Меланхолический Агрегат, Возвращающий Рукописи Авторам.	
ПУМА	Прибор, Утешающий Малоталантливых Авторов	
ЭЗОП	Электронный Заместитель Организатора Производства	довольно совершенный для своего времени агрегат; впоследствии заменён ЭЗОПом-2.
ЭРОТ	Электронный Разведчик Облегчённого Типа	Один из наиболее совершенных агрегатов доаквадидной эпохи; ныне на Земле не применяется, но в изменённом и усовершенствованном виде, выполненный из аквалида, работает на радиоактивных плато

		Марса.
ПИТОН	Подземный Исследователь-Техник, Обнаруживающий Неполадки	Старинный агрегат, давно снят с производства.
КАИН	Катастрофический Агрегат Испытания Надёжности	Был весьма нужным для своего времени, но утратил значение с открытием аквалида; ныне экспонируется в мемориальном музее Светочева.
САМСОН	Самодвижущийся Агрегат Метеорологической Службы Общественного Назначения	Старинный агрегат, считавшийся несовершенным уже в дни молодости Автора.
НЕПТУН	Новейший Единоматериальный Подводный Тоннелепрокладчик Учебного Назначения	Первый агрегат подводного типа; ныне экспонирован в музее Светочева.
АИСТ	Аэролет, Ищущий, Спасаящий Тонущих	Очень сильная и манёвренная для того времени машина.
ВСС	Воздушные Спасательные Силы	
МАРС	Матрос-Агрегат Регулярной	Несложный, но

	Службы	довольно удачно сконструированный агрегат.
АВГУР	Агрегат Высокой Гуманности, Утешающий Родственников	Признан ненужным и снят с производства ещё при жизни Ковригина.
АСПИД	Агрегат, Сообщающий Печальные Известия Домашним	Старинный механизм начала XXII века; давно снят с производства.
ГОНОРАРУС	Громкоговорящий Оптимистичный, Несущий Отцам Радость, Агрегированный Работник Устной Связи	Старинный агрегат, давно снят с производства.
Транспортное средство		
Аэролет	Вертоплан	Дирижабль-санаторий
Пневмоснаряд	Рейсовый дирижабль	Скоростной ракетоплан
Такси-легколет	Электромоторка	Элмобиль
Элтобусы	Элциклы	Экстролет

2. Название человека, еды, места, книг, городов, поведения человека, единицы измерения, мебели и спорттоваров

Названия человека		
Чепьювина	-	Медицинский и отчасти бытовой термин XXI-XXII веков; в прямом смысле –

		пьяница, алкоголик; под Чепьювинами не подразумевались Люди, умеренно пьющие виноградные вина; как известно, такие вина пьют и поныне.
Чекуртабом	Человек, курящий табак	Медицинский термин того времени.
Зверинщиков		
Портретник		
Еда		
Синтет-печёнка		Синтетическое мясо
Синте-бараний отбивной		Синтетическое мясо
Место		
Авиастоянка		Площадка для стоянки самолётов; вертолётная площадка
Ниниаполис		Подводный город из аквалида
Поведение человека		
Палкоприкладство	Зонтикоприкладство	
Другие (произведение, единица измерения, мебель и спорттовары)		
СОСУД	Словарь Отмерших Слов, Употреблявшихся	СОСУД состоял из четырёх разделов: 1) Ругательства, 2) Воровские термины, 3)

	Древними	Охотничьи термины, 4) Военные термины.
Болевая единица		по Мюллеру и Борщенко, – альфа семь дробь восемь по Степанову и Брозиусу, – бета один плюс зет семь по Харитонову и Бармею, градация пять-бета прим-два дробь три при полной необратимости
Нитролонный валик		
Лыжи-самодвижки		