

© Д. Р. Ахмедшина¹

*Национальный исследовательский Томский государственный университет
(Томск, Россия)*

© А. Н. Губайдуллина²

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (Санкт-Петербург, Россия)

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗАХ ТОМСКИХ ФАНТАСТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В статье рассматриваются образы пространства в фантастических рассказах томских писателей-фантастов второй половины XX в. Исследование пространства как категории, имеющей естественнонаучное обоснование, в рамках художественного текста, позволяет выделять функции элементов авторской картины мира для лучшего понимания авторской художественной задачи. Пространственные образы, представленные в текстах, рассматриваются с учётом специфики фантастического произведения. В теоретической части приводятся основные положения определения пространства, основанные на исследованиях XX века: В. Н. Топоров, М. С. Каган, М. М. Бахтин и другие. Художественная категория пространства в произведении представляет собой основу для моделирования авторской картины мира и репрезентации авторской философии. Тесная связь научной фантастики с формирующим её историческим, социальным и культурным контекстом предполагает особую смысловое наполнение пространственных образов. Большинство фантастических образов внутри текста основаны на достраивании тенденций, взятых авторами из их современности. Исходя из этого, в практической части работы исследуются функции пространства и его образное наполнение в рассказах А. Казанцева «Марсианская партия» (1967) и В. Колупаева «Настройщик роялей» (1972). Данные томские фантасты наиболее известны как читателям, так и исследователям за пределами Сибири. Развитие томской фантастической линии, начинающееся в семидесятых годах XX в. соотносится в статье с развитием жанра научной фантастики в целом. Вывод о гуманистической составляющей томской фантастики предполагает особое отношение к этической стороне научного прогресса, которую отображает пространственное строение текста.

¹ Дана Рамильевна Ахмедшина – аспирант Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). ORCID 0009-0007-8478-5616. E-mail: montague_cake@mail.ru.

² Анастасия Николаевна Губайдуллина – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (Санкт-Петербург, Россия), Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск, Россия). ORCID: 0000-0003-2517-4333. E-mail: gubgub@mail.ru.

Ключевые слова: художественное пространство, пространственный образ, научная фантастика, картина мира, региональная литература, томская фантастика, Виктор Колупаев, Александр Казанцев

Dana R. Akhmedshina

Tomsk State University (Tomsk, Russia)

Anastasia N. Gubaidullina

*Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering
(Saint-Petersburg, Russia)*

SPATIAL IMAGES OF TOMSK FANTASY SHORT PROSE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

The article considers the images of space in the fantasy stories of Tomsk science fiction writers of the second half of the XX century. The study of space as a category with a scientific basis within the framework of a literary text allows us to identify the functions of the elements of the author's worldview for a better understanding of the author's artistic task. The spatial images presented in the texts are considered taking into account the specifics of the fantastic work. In the theoretical part, the main provisions of the definition of space are given, based on the research of the XX century: V. N. Toporov, M. S. Kagan, M. M. Bakhtin and others. The artistic category of space in a work is the basis for modeling the author's worldview and representing the author's philosophy. The close connection of science fiction with the historical, social and cultural context that forms it implies a special semantic content of spatial images. Most of the fantastic images inside the text are based on the completion of trends taken by the authors from their modernity. Based on this, the practical part of the work explores the functions of space and its figurative content in the stories of A. Kazantsev "The Martian Party" (1967) and V. Kolupaev "The Piano-Tuner" (1972). These Tomsk science fiction writers are best known to both readers and researchers outside Siberia. The development of the Tomsk science fiction line, which began in the seventies of the XX century, correlates in the article with the development of the science fiction genre in general. The conclusion about the humanistic component of Tomsk fiction implies a special attitude to the ethical side of scientific progress, which is reflected in the spatial structure of the text.

Keywords: art space, spatial image, science fiction, worldview, regional literature, Tomsk fiction, Victor Kolupaev, Alexander Kazantsev

Теория пространства как основополагающей категории формирования художественного произведения активно развивалась в литературоведении во второй половине XX в. Её основы, уходящие в естественнонаучные концепции, изучались на примере соотношения теории относительности И. Ньютона и теории

эволюции Ч. Дарвина с нарратологическим строением произведения. Так, в работах зарубежных нарратологов подчёркивается не просто связь научных теорий времени и пространства с феноменом повествования в тексте, а многослойная специфика существования текстовой модели в присущей только ей пространственной основе. Язык представляется главным инструментом, позволяющим воссоздавать и описывать невозможные пространства. Эта категория является литературной, но при этом имеет естественнонаучные корни [Gomel, 2014, p. 10]. Вокруг пространства строятся прочие элементы художественного произведения, и образуются связи между ними. Текст, согласно теории пространства XX века, представляет собой явление, созданное ради объективации авторской мысли [Бабенко, 2004, с. 13]. Внутри вымышленного пространства как фундаментальной категории бытия происходит установка связи между автором текста и его реципиентом. Таким образом, категория пространства, узнаваемые элементы которой считывает читатель в силу своего читательского и жизненного опыта, выполняет роль организующего начала, представляя собой художественную проекцию того, что исследователи называют отображаемой действительностью.

Текст, согласно исследованиям В. Н. Топорова, всегда обладает признаком пространственности [Топоров, 1983, с. 227]. При этом предметом интереса исследователя является такой вид пространства, который существует в «усиленном» типе текста: художественном, религиозно-философском, мистическом и др. [Топоров, 1983, с. 229]. С философской точки зрения категория пространства выходит за пределы текста и сопутствующего ему литературоведческого анализа и становится элементом отображения той модели действительности, которую проецирует художественное сознание. В нашем случае предметом изучения является фантастическая картина мира и её пространственное изображение. При этом художественное пространство несёт в себе признаки реального, даже если авторская задача состоит в максимальном удалении от его репрезентации. По мнению М. С. Кагана, чьи исследования вывели категорию пространства из исключительно литературоведческого контекста в сферу искусства вообще, главным направлением в анализе художественных текстов является выделение основного угла пространственного «зрения», а также идентификация пространства в связи с существующими в нём объектами и временем [Каган, 1974, с. 30]. Аксиологически нейтральное пространство, как свойство природы, которое не может быть в полной мере подвергнуто ни положительной, ни отрицательной оценке, при внедрении в текст обретает собственное ценностное значение [Каган, 2007, с. 33]. Оно соотносится в первую очередь с авторской творческой задачей, но и также неразрывно связано с авторской картиной мира. Такой взгляд на категорию

пространства в наибольшей степени коррелирует с природой научной фантастики, которая неразрывно связана с научной картиной мира и обладает прогностической функцией.

Произведения Виктора Колупаева (1936–2001) и Александра Казанцева (1906–2002) известны далеко за пределами отечественной литературы. Их переиздания и переводы доказывают популярность и состоятельность этой прозы. Рассматриваемые рассказы «Настройщик роялей» В. Колупаева (1972) и «Марсианская партия» А. Казанцева (1967) были написаны и изданы в период активного формирования нового корпуса фантастических текстов. В том числе особую роль в этом процессе сыграла и формирующаяся томская фантастическая школа. В предисловии к роману Х. Гернсбека «Ральф 124С 41+» томский фантаст А. Казанцев сформулировал главное свойство фантазии, лежащей в основе всякого творчества – к творчеству он относит в том числе и науку. Это свойство заключается в своеобразном отражении действительности. Автор фантастического произведения через своё художественное допущение ставит вопрос, который впоследствии находит разрешение по мере накопления учёными научных аргументов [Гернсбек, 1964, с. 12]. Научно-фантастическое произведение, по словам Казанцева, в первую очередь призвано пробудить у читателя эмоциональный интерес к техническим, социальным или этическим проблемам. Одно только требование научной проверки уже представляется заслугой художественного произведения.

Обращение к фантастике в данном исследовании выбрано не случайно. Говоря о феноменологии позднесоветского чтения и феномене «перечитывания» фантастики на примере творчества Стругацких, И. М. Каспэ отмечает специфический контекст, в котором формировалась научная фантастика во второй половине XX в. К рубежу веков текст всё меньше соответствует меняющемуся образу мира, и начало этой тенденции проявляется в обращении в первую очередь к научному сознанию, а не экзистенциальным вопросам реалистической литературы [Каспэ, 2018, с. 233]. Соответствуя принципам научного прогнозирования, выделенным Х. Гернсбеком, научная концепция фантаста является проекцией суммы научных знаний сегодняшнего дня [Гернсбек, 1964, с. 18]. Определяющим фактором научной фантастики является связь с тенденциями и историей действительного мира и отсутствие противоречий научной картине мира. Отсюда основополагающее свойство научной фантастики, состоящее в прогнозировании и «доставании» в художественном произведении социальных, культурных и научных тенденций, выхваченных автором из современности или из прошлого.

В реализации категории пространства внутри фантастического произведения важно выделенное Ц. Тодоровым ощущение противоречия между миром реальным и миром фантастического. Это ощущение присуще как герою фантастического произведения, так и читателю, воспринимающему сознанию, на установку связи с которым направлено движение авторской мысли [Тодоров, 1999, с. 30]. Противоречие становится двигателем фантастического сюжета. В фантастическом произведении привычные для героя и узнаваемые читателем элементы художественного мира сочетаются несвойственным для реальности способом. Это проявляется с помощью художественных образов, в том числе пространственных. В исследованиях феномена фантастического с позиций культурологического и философского подходов А. Н. Михайлов подчёркивает связь фантастического одновременно с онтологической и экзистенциальной категориями [Михайлов, 2008, с. 15]. Отсюда свойство фантастического как лишённого завершенности. Фантастическое, то есть откреплённое от реальности, по выражению А. Б. Ройфе [Ройфе, 2002, с. 4], характеризуется двумя формами возможного существования: воображение и возможное поле бытия. При этом единственной связью фантастической картины мира определённого автора с реальностью становится её визуальное воплощение – художественное пространство, очищенное от культурологических штампов (что выделял в свою очередь М. С. Каган). С научной точки зрения фантастическое определяется как нечто, не подтверждаемое эмпирически. В связи с этим научная фантастика, к которой относятся рассматриваемые далее произведения томских авторов, наиболее показательно соответствует определению фантастики, данному Р. И. Нудельманом [Нудельман, 1972, с. 887], в котором фантастика представляет собой специфический метод художественного отображения жизни.

Ориентация на установку контакта с читателем за счёт систематизации пространственных отношений между наполняющими авторскую картину объектами и временем, функционирующим в произведении, соотносится с определением хронотопа, предложенным в работах М. М. Бахтина [Бахтин, 1975, с. 391]. Контакт с читателем возможен благодаря тому, что последний распознаёт особые взаимоотношения времени и пространства. Для исследования томской фантастической прозы важна не только центральная (то есть наиболее явно представленная в тексте) категория пространства, но и её специфическая связь с категорией времени. Эта связь в произведениях томских фантастов принимает разные сюжетные формы: от уподобления функций времени физическим законам пространства (рассказ В. Колупаева «На дворе двадцатый век») до нарушения

гармоничной связи между временем и пространством (повесть В. Колупаева «Качели Отшельника»).

При дальнейшем анализе пространства и отдельных пространственных образов как элементов текста предметом рассмотрения становится уже не художественное пространство в целом как отображение свойств природы, а индивидуальный авторский миф о пространстве, лежащий в основе конкретного произведения. Такой подход позволит далее выделять отдельные пространственные образы – топосы, отображающие реальное географическое пространство в художественном произведении – для дальнейшего анализа сопутствующего им контекста. Введём здесь определение локуса как пространственного образа, чей культурный и символический контекст по степени семантической значимости в тексте превосходит его реальное географическое наполнение. Локус является лишь частью пространства, но становится семиотической категорией, позволяющей читателю ориентироваться в авторской картине мира, а автору – осмыслять её внутренние связи [Прокофьева, 2003, с. 100]. Итак, под топосом мы понимаем первостепенность семантики географического положения, под локусом – культурное и символическое наполнение места.

Исследуя феномен научной фантастики, Т. В. Тимошенко отмечает существенную роль фантастического образа, в центре которого оказывается категория невозможного, представимого в художественном произведении в рамках авторско-читательских отношений [Тимошенко, 2003, с. 25]. Рассматривая данный вопрос с переводческой стороны, исследователь Х. У. Юсупов отмечает, что переводчик научно-фантастического текста создаёт новую реалию-предмет как собственную интерпретацию того или иного фантастического образа на основе замысла автора [Юсупов, 2023, с. 112]. Похожим образом проходит процесс чтения без дополнительной языковой трансформации, предполагающий непосредственное погружение в авторскую картину мира. В научной фантастике формируется особый тип пространства, который делает больший акцент на описанном выше «узнавании» читателем реалий действительности, трансформируемых в соответствии со свойствами авторского замысла – именно они и представляют собой фантастические образы. Способ этой трансформации определяется авторской задачей. Фантастическая миромодель зачастую представляет собой концепт достроенной реальности, в которой автор подсвечивает те или иные социальные или исторические тенденции, размещая их в возможной проекции будущего. Большую роль в её формировании играет приём фантастического допущения, который репрезентирует авторскую философию в таких пространственных образах, которые читатель может считывать без потери смысла.

В данном исследовании к томской фантастической литературе мы относим произведения, написанные авторами, которые прожили в Томске в течение длительного периода, например, времени обучения в университетах, или целой жизни. Феномен существования томской фантастики выходит за пределы исследования регионального текста. Определяющим фактором здесь становится специфический характер научной и художественной интеллектуальной среды, формирующей авторов и их произведения. С семидесятых годов XX в. литературная среда концентрируется в рамках особой преемственности, искусственно сформированной герметичным научным сообществом. Его составляли не только авторы-томичи, но и приехавшие для получения образования молодые люди из разных регионов России. Рассматриваемые нами далее произведения исследователи относят к так называемой «мягкой», гуманитарной научной фантастике, выделенной в исследованиях П. Николса [Nicholls, 1993]. В ней смысловой центр авторской картины мира сосредоточен на этических вопросах существования человека в развивающемся научно-техническом мире.

Исследования томской фантастики в настоящее время ограничены акцентом на лингвистический и переводческий аспекты, при этом подчёркивается особый художественный язык прозы В. Колупаева. Отмеченные в исследовании И. В. Морозовой своеобразная цветопись и языковое оформление рассказов из сборника «Качели Отшельника», являющегося отправной точкой творчества автора в фантастике, в дальнейшем определяют и пространственное изображение в произведениях, всегда сочетающее в себе фантастические и реалистические элементы [Морозова, 2021, с. 482]. В предисловии к сборнику «Весна Света» (1986) новосибирский фантаст, Г. Прашкевич, также причастный к формированию томской фантастической школы, отмечает парадоксальный характер рассказов Колупаева. Это проявляется во взаимопроникновении фантастической и реалистической (той, которую Прашкевич называет «скупоноватой жизнью») картин в рамках одного произведения – всегда лиричного по своей тональности [Колупаев, 1986, с. 4]. В рассказе В. Колупаева «Настройщик роялей» из упомянутого выше сборника такое расслоение пространства сюжетно обусловлено. Настройщик роялей, приступая к починке инструмента, отделяет его подлинного владельца – всегда ребёнка – от остального окружения, где ребёнок остаётся непонятым. Таким образом, в большом, построенном по реалистическому подобию, пространстве есть много маленьких, ограниченных квартирами или их частью, подпространств, в которых живут владельцы роялей. Эти пространства созданы силой главного героя, чья фантастическая природа видится глазами детей:

«Его звали просто настройщиком роялей. Никто не знал, сколько ему лет, но все предполагали, что не менее ста; а ребяташки были уверены, что ему вся тысяча, такой он был сухой, сморщенный и старый» [Колупаев, 1986, с. 23]³.

Зачастую сторонним персонажам, например, родителям героя-ребёнка, оказывается недоступно это ограниченное пространство, в котором существует сам ребёнок. При этом герои-родители не стремятся намеренно замкнуться в пространстве квартиры. Так, несмотря на желание мамы сделать игру сына слышной для всех соседей, звук фортепиано, настроенный главным героем, не покидает пространство квартиры. Музыка остаётся в индивидуальном пространстве, в первую очередь принадлежащем ребёнку. Настройщик представлен в этой модели мира единственным взрослым, способным поддерживать контакт с сознанием ребёнка, ввиду своей детской природы, не приспособленной к социуму. Кроме того, герой соотносится с архетипом старца, для которого метафизическое пространство существования музыки (и индивидуальную форму которой оставляет настройщик роялей в каждой квартире) первостепенно. Таким образом, только ребёнок – и центральный герой, не потерявший ещё связь с детским сознанием, – способен воспринимать подлинную природу музыки и искусства в целом. Фантастическое допущение, наделяющее главного героя способностью отграничивать пространство и менять взаимоотношения между его объектами, не приводит к слову этих взаимоотношений. Зачастую из пространственного наполнения силой главного героя временно «убирается» неорганичный элемент, мешающий полному проявлению взаимоотношений ребёнка с музыкой – а, следовательно, формированию его личного ощущения музыки.

«– Не вернутся. Они двери не найдут.

– Правда, не найдут? Вот здорово! – сказала девочка. – Всегда бы так.

– Так и будет. Как только они тебя заставят играть, сразу всем понадобится за чем-нибудь выйти, а дверей, чтобы вернуться назад, они не найдут, пока ты их не захочешь впустить.

– И я буду играть одна?

– Одна. Никто тебе не помешает.

– Спасибо, дедуля, спасибо! – девочка бросилась на шею настройщику роялей, так что тот едва устоял на ногах. – Я бы их совсем не пустила и все время играла!» (1986, с. 29).

³ Произведения В.Колупаева цитируются по: Колупаев В. Д. Весна света. Рассказы и повести. Томск: Томское книжное издательство, 1986. Далее при цитировании указываются год и номер страницы в круглых скобках после цитаты. Здесь и далее курсив наш. – Д.А., А.Г.

Ребёнок как психический образ, выражение бессознательного, архетип, выделенный К. Г. Юнгом [Юнг, 2019, с. 214], представляет собой не мифологизированную социальную сущность, но при этом близок к мифологической картине мира. Обращение к архетипам здесь не случайно. Зачастую персонажи фантастического произведения представляют собой не столько индивидуальные характеры, сколько наиболее выраженные типологические черты. Отсюда соотнесение ребёнка и старца как глубинных состояний психики, лишённой внешнего, «бытового» слоя. При этом в тексте В. Д. Колупаева истинное представление о природе искусства, заключающееся в знании подлинной сущности музыки, ребёнку не открывается: для этого ему не хватает жизненного опыта. Ребёнок воспринимает музыку интуитивно:

«...в какой раз он подивился тому, как дети чувствуют музыку, как переживают её, страдают и радуются вместе с ней. Безошибочно, но каждый по-своему» (1986, с. 30).

Тем не менее, настройщик роялей занимает скорее промежуточное положение между обычным взрослым и ребёнком. Он является инструментом пространственного преобразования, однако, несмотря на свою способность настраивать музыкальные инструменты таким образом, чтобы позволять ребёнку без препятствий чувствовать музыку, ему самому подобное ощущение недоступно. Отсюда некоторая «странность» героя, не проявленная в тексте прямо, но считываемая жителями квартир. Этот человек, существующий в описываемом Колупаевым мире самым гармоничным образом, всегда отгорожен от взрослых: ввиду своей экзотической профессии (бытовой слой) и особой связью с детским сознанием (фантастический, гуманистический слой).

«– Так, значит, Танюша в час придет? – вдруг звонким мальчишеским голосом спросил настройщик, так что старушка чуть не ойкнула от удивления. Ведь она ему об этом ничего не говорила...

– В час... в час...

– Ну так я в час и зайду! – весело и громко сказал настройщик <...> Как же я без Танечки буду его настраивать?! Ничего не выйдет! Совершенно ничего!» (1986, с. 24)

Квартира как образ обжитого пространства неоднозначна. С одной стороны, это пространство личное, ограниченное, так как принадлежит одной семье, с другой стороны оно коллективно, так как квартиры находятся в одном доме. Важно, что переход между этажами, а, значит, между пространствами взрослых, где ребёнок зачастую не может раскрыть свою способность к восприятию

музыки, даётся герою тяжело. Не все взрослые в тексте вступают в конфликт с подлинным восприятием музыки. В рассказе присутствуют и те, которые сами обладают способностью к игре на музыкальном инструменте и, по замечанию настройщика роялей, имеют предрасположенность к чувствованию музыки. Но и в этом случае ребёнок оказывается ближе к ощущению её подлинной сути в силу своего архетипического статуса:

«– Я настроил пианино вашей дочери, – скромно ответил старик.

– Но... но это что-то невозможное. Она чувствует музыку лучше, чем я. Ведь она еще совсем ребенок.

– Она действительно чувствует музыку лучше, чем вы, хотя вы тоже чувствуете ее прекрасно. Об этом мне рассказала сама Танюша <...> Я просто настроил пианино в унисон с восторженной душой вашей дочери» (1986, с. 31).

Фабула рассказа А. Казанцева «Марсианская партия» из сборника «Дар Каиссы» (1975) представляет собой историю победы марсианина над гениальным гроссмейстером с Земли в шахматной партии и его дальнейших поисков рассказчиком. Примечание «Из рассказов в кают-компаниях» помещает всё происходящее в тексте в камерное пространство, даже если изначально действие не подразумевало исключительно физических границ. Так, под кают-компанией могли пониматься люди, окружение рассказчика. Действие происходит в многоплановом в своей семантике пространстве – на палубе посреди реки:

«На этот раз «кают-компания» была прямо на палубе речного теплохода, нарядного, белоснежного. Был жаркий вечер. Нестерпимая духота в каютах выгнала всех на палубу. Пассажиры собирались группами, сдвигая шезлонги и стулья. Уходившие пейзажи подсказывали интересные истории. И, как водится, кое-кто играл в шахматы» [Казанцев, 1975, с. 161]⁴.

При этом, водное пространство – губительная для человека стихия – не представляет опасности в восприятии рассказчика: теплоход выступает символом объединения людей благодаря научному прогрессу, являясь не только средством передвижения, но и местом встреч. Замыкания в ограниченном пространстве не происходит. По сюжету герои выходят из кают из-за жары – и встречаются в открытом пространстве палубы посреди воды. Герои всё ещё ограничены неустойчивым пространством, искусственно созданным человеком, при этом в восприятии рассказчика это пространство парадоксально надёжно. Реалистическая

⁴ Произведения А. Казанцева цитируются по: Казанцев А. П. Дар Каиссы. М.: Физкультура и Спорт, 1975. Далее при цитировании указываются год и номер в круглых скобках после цитаты.

экзистенциальная линия литературы конца XX в., наиболее показательным примером которой может выступать проза В. Астафьева, представляет водное пространство изначально несущим в себе угрозу человеку. Эта линия литературы создавалась в одно время с томской фантастической школой, и авторы были знакомы не только с произведениями друг друга, но и лично между собой. Но в противовес реалистическому, зачастую архаическому мифологическому взгляду, научная фантастика возвращает водному – речному в данном случае – пространству первостепенность семантики движения, не только физического, но и сопоставимого с движением современного научного прогресса. В дальнейшем это влияет также на открытость повествующего сознания к встрече с неизведанным и потенциально опасным Другим. Доверие к «своему» объясняет открытость к «чужому», отсюда возникает в конце образ космических кораблей. Они, по мнению рассказчика, обязательно достигнут цели, ради которой они были созданы. В этом мире контакт с инопланетянами возможен повторно – и надежду на это, подкреплённую деталями авторской фантастической модели (такими, как существование космических кораблей, способных лететь на Марс), выражает рассказчик в финале:

«– Я сделал одну попытку, ответил я. – Послал позицию из этой марсианской партии на Всемирную олимпиаду по шахматной композиции. И там её автору, то есть, по существу говоря, марсианину, была присуждена золотая олимпийская медаль. Я храню ее до нашей с ним будущей встречи.

– Сейчас опять полетели к Марсу наши корабли. Он явится, непременно явится, – увлеченно сказал молодой шахматист» (1976, с. 168).

Возникающий в этом пространстве образ марсианина, не-человека, первоначально странен. Этот образ может быть сопоставлен с образом настройщика роялей в ранее рассмотренном рассказе: изначальная обособленность героев от социального окружения не делает их неспособными на контакт с ним. Впоследствии чуждость марсианина преодолевается буквальным очеловечиванием – рассказчик обращает внимание на выражение его глаз, представляющих его сущность лучше, чем внешний образ.

«Что-то странное показалось мне в его походке или в нём <...> Меня поразила взгляд его умных глаз, измененных диковинными выпуклыми стеклами очков. Они приближали ко мне его миндалевидные, чуть печальные глаза, проникающие в собеседника, все понимающие...» (1976, с. 162).

Во время общения героя-человека и героя-марсианина не существует языкового барьера, поскольку марсианин мог бы объясняться на всех языках. При этом признаётся несостоятельность языка – связующего инструмента человеческого сознания с не-человеческим вне рамок живого диалога.

«Я мог бы написать на русском или английском языке <...> пользуясь одной из принятых у вас на Земле письменностей, но... важнее было убедить людей, что невозможно разумному индивидууму в полном одиночестве выдумать неведомый якобы его родной язык <...> нельзя изобрести письменность для записи всех богатств этого языка» (1976, с. 163).

Написанный текст, таким образом, изначально лишён своей коммуникативной функции. Рукопись марсианина непонятна для людей, однако направленность к достижению контакта – в том числе культурного, возможного в текстовом, символическом пространстве – задана существованием кибернетических машин, способных расшифровывать даже древние иероглифы.

«Я развернул рукопись и нахмурился, увидев испещренную странными знаками страницу. Что это? Мистификация?» (1976, с. 163).

Впоследствии дневник марсианина оказывается прочитанным героем-повествователем. Таким образом, изначально недоступное символическое пространство внутреннего текста, имеющего исповедальный характер, направлено на преобразование художественной формы в «реалистическую фантастику», по словам одного из героев. Недоверие героев к рассказу марсианина трансформируется к концу рассказа в надежду на дальнейшую встречу. Контекст этого взаимодействия лишён конфликтности. Природа нечеловеческого остаётся неизвестной рассказчику, однако это не является препятствием для обретения связи – инопланетная природа уподобляется человеческой. Региональные локусы представлены в тексте приметами своего времени, с которыми связаны реальные исторические события. В авторской картине мира они трансформирующиеся в осязаемые, то есть, считываемые читателем, реалии фантастического мира.

«Припомнилось, как в 1940 году я читал письмо одного заведующего универмагом в городе Свердловске, просившего помочь ему вернуться... на Марс» (1976, с. 163).

При этом события реальности внутри авторской картины мира трансформируются согласно свойствам научной фантастики, подстраиваясь под действующие законы этой фантастической реальности. Так, природное явление в виде тунгусского феномена в 1908 г. трансформируется в падение космического корабля, приведшего героя-марсианина в чужую для него реальность.

«Да, дневника, в котором день за днем записывались впечатления марсианина, спрыгнувшего с помощью какого-то аппарата на Землю перед трагической гибелью марсианского корабля в тунгусской тайге в 1908 году» (1976, с. 164).

Объединяющим в себе вышеназванные пространственные образы в рассказе становится пространство сознания повествующего, так как рассказ представляет собой воспоминания о встрече с марсианином в процессе рассказывания героям, встретившимся рассказчику на палубе теплохода. Этот процесс воспоминания не ограничивается одним сознанием героя, изначально встретившего марсианина и познакомившегося с его дневником. Впоследствии к рассказу присоединяется сам гроссмейстер, с которым герой-повествователь ведёт диалог. Реалистические пространственные образы, помещающие ситуацию рассказывания без активного внешнего действия в фантастическую авторскую картину произведения, соотносятся по степени глубины изображения с пространством воспроизводимой шахматной партии. Пространство шахматной доски более приближенно в своей специфике к пространству сознания, так как всё действие на нём происходит благодаря расчёту игроков.

Гуманизм томской фантастической литературы не просто рассматривает человека как сверхценность, но и расширяет пространство вокруг него (даже, как ни парадоксально, в случае с рассказом Колупаева, где пространство сюжетно ограничено), вводя в реалистическую описательную картину масштабы, присущие фантастике. Эти масштабы выходят далеко за рамки представляемой человеком Вселенной, однако, несмотря на внедрение фантастических элементов, человек не теряется в усложнившейся пространственной системе. Такому пространству соответствуют и выдающиеся герои, такие как настройщик роялей у В. Д. Колупаева и гроссмейстер у А. П. Казанцева. Фантастическая основа произведения не трансформирует взаимоотношения человека и пространства, в которое он помещён, в несвойственные в реальности. Взаимоотношения между героями в рассмотренных выше рассказах также не подвергаются переосмыслению. В случае с рассказом В. Колупаева связь строится на архетипах, выделенных К. Г. Юнгом. В рассказе А. Казанцева движение к контакту присуще даже нечеловеческой природе, при этом Другой оказывается потенциально безопасен.

Развивая научно-технический прогресс и осваивая научными и культурными инструментами природное пространство, человек не нарушает его естественного состояния, поэтому в произведениях томских фантастов научный прогресс не приводит к трагедиям, а фантастическое допущение в построении авторской картины мира не приводит к слому в социальных взаимоотношениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бабенко, Л. Г.** Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 2-е изд. – Москва: Флинта; Наука, 2004. – 496 с.

2. **Бахтин, М. М.** Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

3. **Герсбек, Х.** Ральф 124С 41+: Роман о жизни в 2660 году / Х. Герсбек. – Москва: Прогресс, 1964. – 172 с.

4. **Каган, М. С.** Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Москва: Наука, 1974. – С. 26–39.

5. **Каган, М. С.** Пространство и время как культурологические категории / М. С. Каган // Избранные труды в VII томах. Т. III / М. С. Каган. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2007. Т. 3. – С. 33–44.

6. **Казанцев, А. П.** Дар Каиссы / А. П. Казанцев. – Москва: Физкультура и Спорт, 1975. – 192 с.

7. **Каспэ, И. М.** В союзе с утопией: смысловые рубежи позднесоветской культуры / И. М. Каспэ. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 431 с.

8. **Колупаев, В. Д.** Весна света. Рассказы и повести / В. Д. Колупаев. – Томск: Томское книжное издательство, 1986. – 480 с.

9. **Михайлов, А. Н.** Феномен фантастического: философско-культурологический анализ: специальность 24.00.01 – Теория и история культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Александр Николаевич Михайлов; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2008. – 211 с.

10. **Морозова, И. В.** Художественное пространство и время в повести В. Д. Колупаева «Качели Отшельника» / И. В. Морозова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Вып. 22. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2021. – С. 479–484.

11. **Нудельман, Р. И.** Фантастика / Р. И. Нудельман // Краткая литературная энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия, 1972. Т. 7. – С. 887–895.

12. **Прокофьева, В. Ю.** Локус как лингвосемиотическая категория художественного текста / В. Ю. Прокофьева // Языковая система-текст-дискурс: Категории и аспекты исследования: материалы всероссийской научной конференции, 18–19 сентября 2003 г. / Министерство образования Российской Федерации, Самарский государственный университет; [отв. ред. Н. А. Илюхина]. – 2003. – С. 99–102.

13. **Ройфе, А. Б.** Фантастическое как категория культуры XX века: специальность 24.00.01 – Теория и история культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Августа Борисовна Ройфе; Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, 2002. – 150 с.

14. **Тимошенко, Т. В.** Научная фантастика как социокультурный феномен: специальность 09.00.13 – Религиоведение, философская антропология, философия культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Татьяна Викторовна Тимошенко; Государственное научное учреждение «Северо-Кавказский научный центр высшей школы». – Ростов-на-Дону, 2003. – 143 с.
15. **Тодоров, Ц.** Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
16. **Топоров, В. Н.** Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – 302 с.
17. **Юнг, К. Г.** Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. – Москва: АСТ, 2019. – 496 с.
18. **Юсупов, Х. У.** Перевод фантастики: создание новых вымышленных реалий / Х. У. Юсупов // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2023. – № 1. – С. 107–115.
19. **Elana Gomel.** Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature. – New York: Routledge, 2014. – 227 p.
20. **Nicholls P., Clute J.** The Encyclopedia of Science Fiction. – London: Orbit, 1993. – 1408 p.

REFERENCES

1. **Babenko, L. G.** Lingvisticheskij analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika / L. G. Babenko, Yu. V. Kazarin. – 2-e izd. – Moskva: Flinta; Nauka, 2004. – 496 s.
2. **Bakxtin, M. M.** Formy` vremeni i khronotopa v romane // Voprosy` literatury` i e`stetiki. – Moskva: KXudozhestvennaya literatura, 1975. – S. 234–407.
3. **Gersbek, H.** Ral`f 124C 41+: Roman o zhizni v 2660 godu. – Moskva : Progress, 1964. – 172 p.
4. **Kagan, M. S.** Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema e`steticheskoy nauki // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. – Moskva : Nauka, 1974. – P. 26–39.
5. **Kagan, M. S.** Prostranstvo i vremya kak kul`turologicheskie kategoriy / M. S. Kagan // Izbranny`e trudy` v VII t. V. III / M. S. Kagan. – Sank-Peterburg: Petropolis, 2007. – T. 3. – S. 33–44.
6. **Kazantsev, A. P.** Dar Kaissy`. – Moskva: Fizkul`tura i Sport, 1975. – 192 s.
7. **Kaspe,` I. M.** V soyuze s utopiey: smy`slovy`e rubezhi pozdnesovetskoy kul`tury`. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. – 431 s.
8. **Kolupaev, V. D.** Vesna sveta. Rasskazy` i povesti. – Tomsk: Tomskoe knizhnoe izd-vo, 1986. – 480 s.

9. **Mikhaylov, A. N.** Fenomen fantasticheskogo: filosofsko-kul'turologicheskii analiz: special'nost' 24.00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury' : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / Aleksandr Nikolaevich Mikhaylov; Moskovskiy pedagogicheskii gosudarstvenny'y universitet. – Moskva, 2008. – 211 s.

10. **Morozova, I. V.** KXudozhestvennoe prostranstvo i vremya v povesti V.D. Kolupaeva «Kacheli Otshel'nika» / I. V. Morozova // Aktual'ny'e problemy' lingvistiki i literaturovedeniya. Vy`p. 22. – Tomsk: Izd-vo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021. – S. 479–484.

11. **Nudel'man, R. I.** Fantastika // R. I. Nudel'man.// Kratkaya literaturnaya e`ntsiklopediya. – Moskva . Sovetskaya e`ntsiklopediya, 1972. – V. 7. – S. 887–895.

12. **Prokof'eva, V. Yu.** Lokus kak lingvosemioticheskaya kategoriya kxudozhestvennogo teksta / V. Yu. Prokof'eva // Yazy'kovaya sistema-tekst-diskurs: Kategorii i aspekty' issledovaniya: materialy' vsrossiyskoy nauchnoy konferentsii, 18–19 sentyabrya 2003 g. / Ministerstvo obrazovaniya Rossiyskoy Federatsii, Samarskiy gosudarstvenny'y universitet ; [otv. red. N. A. Ilyuxina]. – 2003. – S. 99–102.

13. **Rojfe, A. B.** Fantasticheskoe kak kategoriya kul'tury' XX veka: special'nost' 24.00.01 – Teoriya i istoriya kul'tury' : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / Avgusta Borisovna Rojfe ; Sankt-Peterburgskiy gosudarstvenny'y universitet. – Sankt-Peterburg, 2002. – 150 s.

14. **Timoshenko, T. V.** Nauchnaya fantastika kak sotsiokul'turny'j fenomen: special'nost' 09.00.13 – Religiovedenie, filosofskaya antropologiya, filosofiya kul'tury' : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / Tat'yana Viktorovna Timoshenko; Gosudarstvennoe nauchnoy uchrezhdenie «Severo-Kavkazskiy nauchny'yj centr vy'sshey shkoly'». – Rostov-na-Donu, 2003. – 143 s.

15. **Todorov, Cz.** Vvedenie v fantasticheskuyu literature / Cz. Todorov. – Moskva: Dom intellektual'noy knigi, 1999. – 144 s.

16. **Toporov, V. N.** Prostranstvo i tekst / V. N. Toporov // Tekst: semantika i struktura. – Moskva: Nauka, 1983. – 302 s.

17. **Yung, K. G.** Arxetipy' i kollektivnoe bessoznatel'noe / K. G. Yung. – Moskva: AST, 2019. – 496 s.

18. **Yusupov, X. U.** Perevod fantastiki: sozdanie novy'kh vy'my'shlyenny'kh realiy / X. U. Yusupov // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. – 2023. – № 1. – S. 107–115.

19. **Elana, Gomel.** Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature. – New York: Routledge, 2014. – 227 p.

20. **Nicholls P., Clute J.** The Encyclopedia of Science Fiction. – London: Orbit, 1993. – 1408 p.

Статья поступила в редакцию 12.01.2026 г.