

ЕВГЕНИЙ МИХАЙЛОВИЧ НЕЁЛОВ

доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры русской литературы филологического факультета ПетрГУ

kunilsky@psu.karelia.ru

ЕЩЕ РАЗ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье разбирается вопрос об общелитературной и жанрово-обусловленной фантастике в русской литературе. Научная фантастика, литературная сказка и фэнтези рассматриваются как единая жанровая система. Выделяются доминантные признаки указанных фантастических жанров.

Ключевые слова: фантастика, сказка, жанр

В конце XX – начале XXI века русское фантастоведение продолжает успешно развиваться. Публикуются монографии, сборники статей, проводятся конференции. В серьезных работах последних лет складывается убеждение, которое удачно выразила Е. Н. Ковтун: «Теория литературы и фантастоведение, как ее составная часть, будучи наукой, не может позволить себе эмоциональных оценок и всегда неизбежно субъективного разделения писателей-фантастов на «своих» для академического литературоведения и «чужих». Как и в других областях литературы, в фантастике профессиональное суждение о содержательной и эстетической ценности должны высказывать относительно каждого произведения особо и обосновываться путем применения к фантастическому тексту общелитературных критериев» [1].

С этим трудно не согласиться, но бросается в глаза, что в современном фантастоведении продолжают обсуждаться в качестве актуальных и животрепещущих те же самые вопросы, что волновали критиков и писателей в 60–70-е годы XX века, в пору становления науки о фантасти-

ке. «Что такое фантастика?» – так назвал свою известную книгу Ю. И. Кагарлицкий в 1974 году [2]. «Что такое научная фантастика?» – так начинает свою статью секретарь Союза писателей Москвы А. В. Молчанов тридцать с лишним лет спустя, в году 2006 [3].

Что же изменилось за треть века? Вот и Е. Н. Ковтун считает, что «одной из главных задач науки о фантастике как раз и является ответ на вопрос, что такое фантастика в строгом «академическом» понимании термина» [4]. Когда же речь идет о частных аспектах интересующего фантастоведов «главного вопроса», то разгораются споры. Особенно это касается жанровой специфики фантастики. «Фантастика – самый парадоксальный жанр литературы» [5], – утверждают одни; «наша Фантастика не «жанр», а литература» [6], – заявляют другие.

Так что же такое фантастика? Что делает ее фантастикой? Жанр она или нет?

Попробуем на эти старые вопросы дать старые же ответы, но в новой интерпретации.

В свое время, отвечая на поставленные вопросы, я опирался на мнение И. Анненского:

«"Что такое фантастическое, – писал в 1890 году И. Анненский. – Вымыщенное, чего не бывает и не может быть". Это, вероятно, самое простое и в то же время достаточно полное определение фантастики» [7]. Примечательно, что в качестве «самого общего определения фантастики» Е. Н. Ковтун, ссылаясь на статью А. Палея «Научно-фантастическая литература» 1935 года, приводит именно эти слова И. Анненского. Таким образом, определение И. Анненского фигурирует в отечественной литературе о фантастике по крайней мере почти век и его можно считать общераспространенным. Правда, в отличие от Е. Н. Ковтун, сегодня я бы «усилил» формулировку знаменитого поэта и критика: фантастический вымысел «не может быть» вообще, в принципе, ни при каких условиях, ни в настоящем, ни в будущем.

Такой вымысел возник тогда, когда родилась фольклорная, прежде всего волшебная, сказка. Изображение принципиально невозможного в реальности – а именно такое изображение составляет первоначальную сущность фантастического – впервые (как особая поэтическая система) было разработано в жанровой парадигме фольклорно-сказочной семантики, воплощенной в специфическом корпусе сюжетов, восходящих, в конечном счете, к первобытному мифологическому наследию (но уже существенно переосмысливающим его с немифологических позиций).

Из этого исторического корня и вырастает многоцветное дерево литературной фантастики. У него два ствола: можно, с одной стороны, говорить о фантастике, обусловленной замыслом того или иного писателя (и тогда она – факт его творческой биографии, следствие особенностей его таланта и писательской индивидуальности), а с другой – в литературе появляются жанры, в которых фантастика присутствует независимо от желания автора, она предопределена самими требованиями жанра. В первом случае фантастическое носит факультативный характер (писатель волен использовать или не использовать фантастическую сюжетику и образность в своем произведении: он это решает сам в соответствии с замыслом), во втором же – фантастика *жанрово обусловлена* и в этом качестве она не зависит от воли автора (написать фантастический роман без фантастики нельзя).

Итак, можно говорить о фантастике общелитературной (и мало кто из русских писателей XIX–XX веков не отдал ей дань!) и фантастике жанрово-обусловленной. Последняя и составит предмет наших дальнейших рассуждений. Сразу же надо оговориться, что термин «жанр», до сих пор вызывающий споры, в этих рассуждениях будет употребляться с известной долей условности. Мы будем исходить из общеупотребительного представления о том, что жанры определяются общностью и единством поэтической системы (в проповском смысле слова). Разная степень и разное качество этих общности и единства объ-

ясняют различие между родственными жанрами и в то же время позволяют их объединять в те или иные единые жанровые системы. С этой точки зрения волшебная сказка, сказка о животных, новеллистическая сказка и другие – самостоятельные фольклорные жанры, входящие в общую жанровую систему, которую представляет народная сказка в целом. Одним из главных факторов, придающих единство всей фольклорно-сказочной системе, является наличие фантастики как главного условия жанра.

В русской литературе процесс роста фантастики уже отчетливо заметен на рубеже XVII–XVIII веков, и связан он как раз с активным взаимодействием фольклорной сказки с различными повествовательными структурами. Жанрово же обусловленная фантастика впервые появляется, когда литературная сказка в 30-е годы XIX века приобретает в творчестве Пушкина статус жанра, после чего, так сказать, задним числом, довольно многочисленные сказочные тексты XVIII века тоже получают соответствующую жанровую дефиницию. Вслед за литературной сказкой (и отчасти одновременно с процессом ее жанрового становления) в XIX веке начинают появляться и научно-фантастические произведения, однако как особый жанр научная фантастика в России оформится только в первой половине XX века, и лишь после такого оформления произведения, скажем, В. Одоевского, М. Михайлова, К. Случевского, В. Брюсова будут осознаны как входящие в состав русской научной фантастики. (Говоря об истории русской научной фантастики, нужно, конечно, учитывать и жанрообразующее воздействие творчества Ж. Верна и Г. Уэллса, весьма популярных в России). Жанр, оказывается, может быть старше себя самого: родившись и встав на ноги, он начинает отбрасывать своего рода интертекстуальную тень в прошлое, в котором происходит, так сказать, кристаллизация различных разрозненных текстов в новом жанровом пространстве, которое еще не существовало в эпоху создания таких текстов. На русской почве подобная судьба, вероятно, ожидает третью разновидность жанрово-обусловленной фантастики – фэнтези, своеобразную «сказку для взрослых». В отличие от литературной сказки и научной фантастики, имеющих давнюю традицию в нашей литературе, фэнтези популярна в западных литературах, где она развивается по меньшей мере уже в течение столетия. В первой половине 90-х годов огромное количество самых разных переводных произведений в духе фэнтези появляется на столе читателя, и вместе с ними в русскую «промежуточную» (между фольклором и классикой) культуру приходит еще одна разновидность массовой литературы, использующей жанрово-обусловленную фантастику.

Итак, научная фантастика, литературная сказка и отчасти фэнтези – три разновидности жанрово-обусловленной фантастики. Эти разновидности, по аналогии с фольклорной сказкой,

можно рассматривать как самостоятельные жанры, объединенные в общую и единую систему.

Что объединяет и что разъединяет эти близкие, но не тождественные литературные жанры?

Прежде всего их объединяет само наличие фантастики в ее фольклорно-сказочной форме, парадоксальным образом сохранившейся в современной литературе (потому-то и можно говорить о единой жанровой системе).

Дело в том, что в фольклорной волшебной сказке фантастика носит твердый, сугубо определенный (не оставляющий у слушателя или читателя сомнения в «невозможности» изображаемого) характер. Это, по терминологии В. Н. Захарова, условная фантастика [8]. Условность фольклорно-сказочной фантастики определяется уже тем, что слушатель или читатель всегда проводит четкую и однозначную границу (часто просто эмпирически) между чудесным миром волшебной сказки и миром бытовой и исторической реальности. Эта граница как бы закрывает, *ограничивает* сказочное действие, что делает сам жанр сказки жестко закрытым (поэтому бесполезно спрашивать, что было до начала фольклорно-сказочного волшебного действия и что будет после его окончания). Такая жесткая закрытость и позволяет внутри сказочного мира изображать фантастику как норму этого мира. «Метод подачи чудесного как действительного, реализация фантастики, – все это характерные моменты русского сказочного повествования» [9]. А это, в свою очередь, создает ощущение его реалистичности, что уже неоднократно отмечалось: «Чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы; в собственном смысле оно нисколько не выходит за пределы естественности» [10]; «...фантастика фольклора – реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы реального, материального мира» [11], и поэтому, «как ни парадоксально, но фантастика – первое порождение реализма» [12].

Однако следует еще раз подчеркнуть, что фольклорно-сказочная фантастика (по только что процитированным *буквально* совпадающим словам А. Афанасьева и М. Бахтина) не выходит за пределы естественности, за пределы здешнего реального, материального мира лишь потому, что она, как мы отметили, ограничена этим миром и тем самым ограничена от него. Поэтому волшебно-сказочный фольклорный мир оценивается как чудесный только слушателем или читателем, герои же фольклорной сказки рассматривают свой мир (при всех его Змеях Горынычах, Кощеях Бесмертных, коврах-самолетах, молодильных яблоках и проч.) как вполне обыденный, не чудесный. Точки зрения героев сказки и слушателей на возможность или невозможность происходящего не совпадают, и из этого столкновения («да» ↔ «нет») рождается новая позиция «если», по замечанию Д. Н. Медриша, «того самого «если», который делает мир волшебной сказки таким устойчивым, цельным и осозаемым» [13].

Таким образом, «реалистическая», но «условная» фантастика волшебной сказки порождает реальность сказочного мира, но таковой она осознается лишь в пределах текста, это особая, *сказочная реальность*.

Общелитературная фантастика, первонациально усваивая сказочную реальность фольклорного типа, довольно быстро уходит от нее, вырабатывая уже собственно литературные способы «параллелизма фантастического и реального», создающие противоположную, более того, абсолютно противопоказанную народной сказке «завуалированную (неявную) фантастику» [14]. Фантастика Пушкина, Гоголя, Достоевского при всех индивидуальных отличиях «эволюционировала от подчеркнуто условных к завуалированным формам фантастического» [15], и на фоне этой эволюции фольклорный принцип сказочной реальности зачастую уже казался устаревшим, наивным, изжитым, преодоленным большой литературой. Однако эстетический потенциал этого принципа не исчез, он сохранился и даже упрочился в жанрово-обусловленных формах литературной фантастики, что и активизирует фольклорно-сказочный интертекст.

Фольклорные особенности сказочной реальности и определяют своеобразие фантастического в научной фантастике, литературной сказке, фэнтези. А это, в свою очередь, означает активизацию и других аспектов фольклорной волшебно-сказочной поэтики в интересующих нас жанрах. В частности, знаменитая «формула сказки», открытая и обоснованная В. Я. Проппом, приобретает фундаментальное интертекстуальное значение в сюжетике научной фантастики, литературной сказки и фэнтези. Это и понятно, ведь «все, что попадает в сказку, подчиняется ее законам» [16]. В огромном, если не подавляющем, количестве научно-фантастических и литературно-сказочных произведений бесконечно варьируется (с разной степенью отчетливости) проппская схема развития сказочного действия. Ей так или иначе подчиняются, скажем, многие научно-фантастические романы Ж. Верна, Г. Уэллса, почти все романы А. Беляева (особенно «Человек-амфибия» [17]), В. Обручева, А. Толстого, многие произведения А. и Б. Стругацких (от «Страны багровых туч» до «Жука в муравейнике»); логика фольклорной «формулы сказки» легко обнаруживается и в повестях-сказках А. Толстого («Золотой ключик»), А. Волкова («Волшебник Изумрудного города»), Э. Успенского («Вниз по волшебной реке»), романах-фэнтези Р. Хайнлайна («Дорога славы»), У. Ле Гуин («Волшебник Средиземья»), Д. Р. Толкиена («Властелин колец»).

Собственно, так и должно быть. В. Я. Пропп подчеркивал, что «можно самому создавать новые сюжеты искусственно в неограниченном количестве, причем все эти сюжеты будут отражать основную схему, а сами могут быть непохожими друг на друга» [18]. (В жанрово-обусловленных

формах литературной фантастики так поступать писателя заставляет, конечно, не чтение трудов ученого, а необычайно крепкая и прочная архитектуральная память жанра). Не случайно Е. М. Мелетинский замечает, что «после фольклора наиболее проницаемым объектом для семиотики (в том ее понимании, которое восходит к проповедским идеям. – Е. Н.) оказалась массовая литература и поэтика традиционных жанров» [19].

Думается, активизация фольклорно-сказочных принципов поэтики, обусловленных «сказочной реальностью» фантастики, в литературной сказке и фэнтези достаточно очевидна в силу единой сказочной природы жанров. Менее заметно это в научной фантастике, но и поэтика жанра, и анализ конкретных произведений убеждают в том, что у научной фантастики безусловно волшебно-сказочные корни [20].

Итак, наличие «сказочной реальности» фольклорного типа объединяет интересующие нас жанры в единую общую систему.

А что их разъединяет?

Фольклорная волшебная сказка выражает, как известно, патриархальное крестьянское мироощущение (с многочисленными реликтами первобытности). Естественно, что возникшие в новое и новейшее время жанрово-обусловленные формы фантастики манифестируют уже иные типы отношения человека к новой (но по-прежнему, по-фольклорному пропущенной через призму сказочной реальности) картине мира. В научной фантастике это отношение образует специфическое «научное мироощущение», в котором, необходимо подчеркнуть, главным будет не эмпирическая «бульва», но сам рациональный «дух» науки. Поэтому «научное мироощущение», вопреки своему названию, не научный, а сугубо художественный тип восприятия мира [21]. В литературной же сказке реализуется иной, нежели в научной фантастике, тип мироощущения. Не случайно литературная сказка – по преимуществу детская сказка, хотя в хорошей литературной сказке всегда имеется и взрослый план содержания, что в высшей степени выразительно раскрывается в творчестве Андерсена и Пушкина. Детский адрес литературной сказки – это внешнее (и потому, можно сказать, резкое и крайнее) выражение ее аксиологии: мир в литературной сказке оценивается, как правило, с позиции «детского мироощущения». Конкретные формы выражения этого мироощущения, как и формы выражения «духа науки» в фантастике, бесконечно разнообразны: это может быть «детская ясность» решения «грозных вопросов морали» у Пушкина [22], изощренная логика «двуединого сюжета» [23] у Андерсена, превращающая простодушное замечание мальчика в «Новом платье короля» в гениальную формулу эпохи, глубинное выражение типологии детского характера в ситуации «познания мира» и «суда» над ним в сказочном эпосе К. Чуковского – примеров

здесь столько, сколько авторов. В то же время, стоит только убрать «детскость» из жанрово-значимой структуры литературно-сказочного текста, как сразу же изменится и сама жанровая доминанта. Так обстоит дело, например, в повести-сказке В. Шукшина «До третьих петухов», в которой «детское мироощущение» не играет жанрообразующей роли и поэтому перед читателем оказывается не столько собственно сказка, сколько философская притча, причем в тексте явственно проступают и черты пародии на волшебную сказку («антисказку»), и черты социально-психологической повести [24].

Обратимся теперь к фэнтези.

Е. Н. Ковтун видит отличие фэнтези от научной фантастики в следующем (литературную сказку в понятие «фантастики» она не включает): «Традиционно в отечественной науке различают два главных типа фантастики. Их отличие восходит к приведенному нами в начале статьи определению И. Анненского. Тем, «чего не было», то есть на данный момент не наблюдается в реальности (но в перспективе или в принципе может в ней появиться), занимается т. н. научная фантастика (НФ; западный аналог термин *science fiction*). Тем же, чего с точки зрения современных научных представлений о мире «вообще не может быть» – фэнтези (русская огласовка западного термина *fantasy*)» [25].

Это рассуждение, при всей его логичности, можно оспорить. Если вспомнить об «усилении» определения И. Анненского, о котором речь шла в начале статьи, то получается, что фантастический вымысел не может реализоваться в реальности никогда, ни в научной фантастике, ни в фэнтези. В самом деле, бесспорно, роман Ж. Верна «Двадцать тысяч лье под водой» относится к твердой научной фантастике, но фантастический вымысел произведения никогда не может воплотиться в действительности, ибо «Наутилус» капитана Немо плавает в океане XIX века и именно на этом соединении несоденимого (а не на образе подводной лодки – образе изначально не фантастическом) и строится фантастика романа.

Видимо, отличие фэнтези от научной фантастики следует искать в другом. Эта разновидность жанрово-обусловленной фантастики лишена четких жанровых границ: под фэнтези понимают и своеобразный синтез научной фантастики и литературной сказки, и современную волшебную сказку для взрослых, построенную на материале различных национальных мифологических и фольклорных традиций, и обширную область различных, как их называет Д. Сувин, «фантастических историй». В последнем случае фэнтези оказывается жанром, «который занимается тем, что протаскивает в эмпирический мир законы, противоречащие духу познания» [26], но в любом случае аксиологическим центром мироощущения в мире фэнтези оказывается сама «сказочная реальность». Сказка в фэнтези как

бы утверждает саму себя в качестве некоей системы координат. Такой тип художественного мибоощущения условно можно было бы назвать «волшебным» или «магическим» [27].

Таким образом, возникает пусть и условно-гипотетические, но вполне определенные формулы жанровой доминанты в различных формах фантастики:

- а) «сказочная реальность» + «дух науки» («научное мибоощущение») → НФ [28],
- б) «сказочная реальность» + «детскость» («детское мибоощущение») → ЛС [29],
- в) «сказочная реальность» + «сказочная реальность» («волшебное мибоощущение») → фэнтези.

Эти элементарные формулы, конечно же, не отражают многих существенных нюансов поэтики жанров, но они позволяют увидеть то главное, что составляет жанровую определенность научно-фантастического романа или повести-сказки, то, что составляет уровень их *жанрового содержания*.

Последнее необходимо сразу же подчеркнуть: речь идет лишь о жанровом содержании, обусловленном, как видно из наших формул, «сказочной реальностью», то есть, подчиненном законам фольклорно-сказочной поэтики. Это – та область жанрового пространства, которая не подвластна воле писателя, дана ему традицией и интертекстуально закреплена в ее памяти. Но ведь в хорошем научно-фантастическом или сказочном романе всегда есть нечто и не научное, и не сказочное, и не фантастическое. Писатель волен (и уж здесь он – полновластный хозяин!) надстраивать над уровнем жанрового содержания любые другие уже индивидуально-авторские уровни, которые вступают в *диалогические* отношения с исходным жанровым уровнем. Поэтому конкретное фантастическое произведение строится как взаимодействие (порой конфликтное) двух различных поэтических систем: первая (отраженная в наших формулах) придает тексту жанровую определенность (определенность сказки – научной ли, детской ли, мифопоэтиче-

ской ли – все равно сказки), а вторая подчиняется не фольклорно-сказочным закономерностям, а, являясь полностью индивидуально-авторской, отражает уникальное своеобразие творческой манеры писателя. Как отмечает И. П. Смирнов, «новый текст, если он эстетически отнесен, нацелен на то, чтобы констатировать в используемом им литературном материале повторяемость и прервать её» [30]. Первая система как раз и констатирует повторяемость, а вторая (индивидуально-авторская) прерывает её.

Существенно подчеркнуть, что все три формы жанрово-обусловленной фантастики носят рациональный характер (хотя обычно рациональной считается лишь научная фантастика).

Рациональность жанрово-обусловленных фантастических форм может быть обоснована структурным подобием «магического» и «научного» мировосприятия, давно замеченным мифологами и фольклористами. Важно также учитывать и психологическую точку зрения. Как замечает К. Г. Фрумкин, «если человек пытается отнести к вымышленному миру как к подлинному, то эта попытка самообмана терпит крах, поскольку виртуальный мир не может по настояющему основательно подтвердить своей подлинности. Но если человек относится к фантастике просто как к фантастике, т. е. как к лишенному материального бытия дополнению подлинной реальности, то тем самым он обнаруживает способ внести в мир альтернативность, несмотря на то, что единственность нашей реальности хорошо охраняется, и охрану эту мы преодолеть не в силах» [31].

Именно преодоление непреодолимого – рациональное создание альтернативы нашей реальности (в рамках фантастического текста), которая не имеет альтернативы (в рамках самой реальности), и делает мир фантастики универсальным полигоном для испытания различного рода художественных конструкций, направленных на преодоление нашей человеческой ограниченности во Времени и Пространстве. Это, в конечном счете, и обеспечивает фантастике массовую популярность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастоведения // Русская фантастика на перекрестке эпох и культур: Материалы Международной научной конференции 21–23 марта 2006 года. М., 2007. С. 29.
2. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974. 370 с.
3. Молчанов А. В. Традиционная научная фантастика на рубеже тысячелетий // Русская фантастика на перекрестке эпох и культур. С. 148.
4. Ковтун Е. Н. Цит. соч. С. 20.
5. Медведев Ю. М. О летописцах мечты // Осипов А. Н. Библиография фантастики. Опыт историко-аналитической и методико-теоретической характеристики. М., 1990. С. 3.
6. Шмалько А. Фанстрим, или Завтрак в Фонтенбло // Фантастика 2006. Вып. 2. М., 2006. С. 509.
7. Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986. С. 30.
8. Захаров В. Н. Условность фантастика: взаимоотношение категорий // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986. С. 51.
9. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 97.
10. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. И. М., 1865. С. 55.
11. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 300.

12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 84.
13. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 70.
14. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 59.
15. Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981. С. 53.
16. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 102.
17. На первый взгляд при безусловном присутствии сказочных мотивов, определяющих развитие действия в беляевском романе (подробно см. об этом: Неёлов Е. М. Фольклорная волшебная сказка и научная фантастика: анализ художественного текста. Петрозаводск, 1986. С. 59–78), финал «Человека-амфибии» кажется несказочным: Ихтиандр навсегда уходит в море. Однако дочь писателя вспоминает в своих мемуарах, что А. Р. Беляев придумал продолжение романа, которое охотно рассказывал друзьям, и в этом продолжении все заканчивается, как и полагается в фольклорной волшебной сказке, свадьбой добрых героев. «Ихтиандр добрался до старого друга профессора Сальватора. Там Ихтиандр встретил такую же, как он, девушку, и они поженились» (Беляева Светлана. Звезда мерцает за окном... // Фантастика. 94. М., 1994. С. 331).
18. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 101.
19. Мелетинский Е. М. К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 166–167.
20. Подробно см.: Чернышева Т. А. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. 1977, № I; Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
21. Подробно см.: Неёлов Е. М. О мере научности научной фантастики // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1989. С. 167–176
22. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С. 223.
23. Сильман Т. Сказки Андерсена // Г. Х. Андерсен. Сказки и истории. Т. I. Киев, 1973. С. 21.
24. Липовецкий М. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1989. С. 128–137.
25. Ковтун Е. Н. Цит. соч. С. 30.
26. Suvín D. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction // Science Fiction. Theorie und Geschichte. München, 1972. S. 91.
27. В известной степени систематизированное изложение особенностей такого мироощущения дает эссе Д. Р. Толкиена «О волшебных сказках» (Утопия и утопическое мышление. М., 1989. С. 277–299). См. также: Толкиен Д. Р. Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. М., 1991. С. 249–296.
28. Ср.: Д. Сувин пишет, что «необходимым и достаточным условием» научной фантастики как литературного жанра является «наличие и взаимодействие остранения и познания» (Suvín D. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. S. 90).
29. Поэтому литературная сказка – самый детский жанр в детской литературе.
30. Смирнов И. П. Порождение интертекста. СПб., 1994. С. 19.
31. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М., 2004. С. 101.