

А. Сеницкая

ФОРМУЛЫ МЕЛОДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА, ИГРА В ЭПОС И СОВЕТСКАЯ МЕТАФИЗИКА

Статья посвящена особенностям функционирования мелодраматических и героико-эпических жанровых моделей, их парадоксальному взаимодействию в приключенческих произведениях советской (А. П. Гайдар, В. П. Крапивин) и постсоветской (М. С. Галина) эпохи. Их рецепция рассматривается в контексте некоторых зарубежных произведений, ставших в России прецедентными (А. Дюма, Дж. Р. Р. Толкин, К. С. Льюис) и принадлежащих практике детского и подросткового чтения. Предложены перспективы исследования кинематографических героико-авантюрных сюжетов (фильмы Л. Нечаева, Г. Юнгвальд-Хилькевича) и их специфической функции в позднесоветском культурном контексте.

Ключевые слова: приключенческая литература, героико-эпический сюжет, фэнтези, мелодрама, готика, Дж. Р. Р. Толкин, К. С. Льюис, В. П. Крапивин, мистичность позднесоветского мироощущения.

Заранее оговорюсь, что предлагаемый текст — лишь часть исследования, поэтому некоторые аргументы будут представлены несколько конспективно. Статья ни в коей мере не претендует на исчерпывающее описание роли приключенческих сюжетов в советском и постсоветском культурном контексте — тема эта весьма обширная и требует более обстоятельного разговора. Хотелось бы только наметить ряд возможных поворотов этой темы и поставить вопросы о том, с какой точки зрения можно было бы рассматривать специфику рецепции героико-авантюрных моделей и их мелодраматический «обертон» на материале как самих художественных текстов, так и их освоения в коммуникативной практике читателей.

Произведения, которые попадают в поле моего внимания, очень разные не только по историко-культурным условиям, времени создания, но и по художественному уровню. Однако все эти тексты, и отечественные, и зарубежные, входят в прецедентное поле так называемого детско-юношеского чтения и дают любопытный материал для культурологического «среза» рецепции нескольких читательских поколений (вплоть до рубежа советской эпохи).

И поскольку почти все разбираемые авторы (В. П. Крапивин, А. Дюма, К. С. Льюис, Дж. Р. Р. Толкин) являются создателями сюжетов, успешных не только в собственно словесном, литературном режиме, но и получивших «вторую жизнь» в кинематографе, я сочла возможным кратко наметить и некоторые особенности функционирования литературных схем в сценариях фильмов «по мотивам», адресованных зрителю позднесоветского времени.

Попробуем вначале определить границы понятия. Определение «героико-эпического» сюжета следует поставить в кавычки, потому что в данном случае это не столько строгая теоретико-литературная жанровая характеристика, сколько некое ассоциативное поле, которое существует вокруг жанра. Поле это, тем не менее, предполагает «подпитку» от древней жанровой модели, вполне определенного типа трагической событийности, который схематично можно описать так: изображение героя, преодолевающего препятствия и нарушающего поставленный обычному человеку предел; героя, вступающего в противоборство с некими космическими силами и обреченного в силу этого на возвышенную смерть.

Стоит проанализировать также определенную антиномичность, противопоставленность жанровых аспектов трагедийного, эпико-героического сюжета и мелодраматического, и в то же время их парадоксальное соединение.

Как известно, эпос (в том числе и современные эксперименты с псевдоэпической традицией в фэнтезийном жанре, эксплуатирующие мифологические конструкты) ориентирован на образ мира грандиозных событий и открытого публичного пространства. Способы репрезентации героизма в интересующем нас жанровом преломлении весьма разнообразны, но так или иначе все располагаются в диапазоне между архаической трактовкой героики и христианской традицией изображения мученической смерти. Однако в произведениях, с которых начались игры в «нарнийцев» или эльфов, героизм, хотя ему и посвящено немало страниц, далеко не однозначен и не всегда вписывается в рамки христианской традиции — даже у тех писателей, которые отнесены, как Толкин и Льюис, к числу «художественных богословов»¹. О симптомах языческого героизма в рецепции Толкина рассуждала, например, Наталья Трауберг [Трауберг 2000], а в книге, посвященной философии мира Нарнии, героизму отведена целая глава [Хроники Нарнии и философия 2011, с. 101–117].

Отметим, чуть забежая вперед, что кинематографические воплощения фэнтезийных сюжетов, адресованные детско-юношеской, вернее, семейной аудитории, демонстрируют настойчивый поиск героической образности, попытки его освоения в современном контексте. Попытки эти, надо сказать, подчас весьма специфические: так, цикл фильмов Эндрю Адамсона по мотивам «Хроник Нарнии» (с 2005 г. по настоящее время) содержит весьма подробные, с определенной долей натуралистичности, красочные сцены сражений и битв: там, где у Льюиса в книге, собственно, всего лишь несколько слов, зрителю предлагается фейерверк сражений и поединков. Эпический размах событий и масштаб военных сцен современному кинематографу дается легко.

Все бы ничего, но здесь возникает особый нюанс: в рыцарских доспехах сражаются дети. Сражаются долго и гораздо чаще, чем это иногда нужно по льюисовскому сюжету. Хорошо известный читателям «Хроник» призыв: «Не забывай вытирать свой меч о траву» в фильме звучит, но временная протяженность батальных сцен такова, что подчас переключает зрительскую рецепцию из жанра философской сказки в регистр боевика. Дети-рыцари, которые сражаются и убивают. Как бы ни был этот момент смикширован, визуализация почти не оставляет никакой лазейки: убивают не только сказочных чудищ, но и себе подобных. В отечественном контексте эта литературно-визуальная сюжетика неизбежно проецируется, со всеми оговорками, на фон предшествующей традиции изображения пионеров-героев. И, собственно, дистанция между королем Питером и, например, крапивинским «мальчиком со шпагой» (образ не без влияния традиции), как мы увидим далее, оказывается не столь велика.

Думается, что эксперименты по сходной трансплантации мелодраматического элемента в повествование о героических событиях и обратно мы найдем в сюжетах, концепция которых не стремится следовать льюисовской формуле «волшебное — истинное, обыденное — лживое», даже, пожалуй, создается в полемике с ней. Любопытной параллелью к каноническому тексту и киноверсии «Хроник», выглядит, например, знаменитый фильм Гильермо дель Торо «Лабиринт фавна» (2006). Здесь разыгрывается похожая схема с двоимирием: реальный исторический фон — 1944 год, гражданская война в Испании, сражения повстанцев с фашистами, и — трагические события в мире волшебной страны. Между этими мирами оказывается персонаж-ребенок, девочка, которая переживает

смертельно опасные приключения. Сюжет включает мощное мелодраматическое начало: жестокий отчим, он же — злодей-капитан, начальник карательного отряда, смерть матери при родах, душераздирающая сцена гибели героини в финале фильма (несмотря на возможное «двойное» прочтение) и т. д., не говоря уже о том, что сама история с центральным женским персонажем воспринимается совсем не так, как «мальчишечьи» приключения.

Сопоставление этих сюжетов — отдельная тема. Но можно с уверенностью утверждать, что в современном читательском/зрительском сознании, в первую очередь, во взрослом существует очевидный запрос на образ мира, который балансирует на грани исторической драмы, военного боевика, фэнтези и некоей интимной истории. Запрос этот выражен в устойчивой популярности подобных сюжетов.

Вернемся к границам «памяти жанра», их определению. Катастрофа в мире героических событий масштабна, она потрясает сами основы вселенной, судьба героя предполагает противостояние с миром. Мелодрама как жанр в истории литературы и искусства, напротив, — это способ изображения частного, интимного пространства. Катастрофизм, это пространство пронизывающий, все равно остается в приватных пределах.

Однако многие «культовые» произведения фэнтези, в том числе и названные выше, изображают героя, который выдернут из своего уютного мирка и брошен в водоворот невероятных событий. Когда катастрофа носит всеобщий характер, невозможно отсидеться у камелька, в старинном шкафу или в дачном домике за ветхим забором — тезис, объединяющий, казалось бы, и гайдаровские истории, и значительную часть классических текстов переводной фэнтези 1970–1980-х гг. Но здесь-то и обнаруживается принципиальное различие: в мире Толкина сад за окном и пылающий камин — непреходящие ценности, и к ним герой-победитель обязательно должен вернуться. В мире Гайдара такие ценностные координаты невозможны, несмотря на некоторые исключения («Голубая чашка»). А вот в мире Крапивина появляются странные «зоны тождества» между домашним теплом и вихрями истории.

Историкам литературы известно, что трагедия (а само понятие героя и героизма требует привлечения не только обобщенных характеристик событийной модели эпического сказания, но и трагедии как драматического жанра, например, трагедии древнегреческой) постепенно, на протяжении истории словесного искусства,

вырождается в мелодраму (основной пик такого превращения приходится на XVIII в.). Я позволю себе воспользоваться определением, которое было выработано в рамках семинара «Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии²»: трагические сюжеты не сводимы к индивидуальному человеческому уровню, потому предполагают специфическую эмпатию — «оглядывание» на других, единый знаменатель коллективного переживания («на миру и смерть красна»). Мелодрама же апеллирует к эмпатии интимной, и даже сюжеты, внешне трагичные, понимаются как результат давления обыденных обстоятельств, а не космических сил. В рамках этой трансформации оказывается важна оппозиция публичного и приватного, частного пространства и официального. Об этом свидетельствуют сюжеты европейской драматургии (напомним также, что одним из источников для авторов мелодрам в период становления жанра послужили «готические» романы: А. Радклиф — в Англии, Ф. Г. Дюкре-Дюмениль — во Франции и др.), в которых катастрофа разворачивается в приватном, камерном пространстве.

Стратегия работы с этими жанровыми моделями обнаруживает любопытную особенность в текстах советской и постсоветской детской и фантастической литературы, использующих беллетристические механизмы.

Главный тезис, который требует, разумеется, дальнейшей разработки исследовательского инструментария на стыке научных дисциплин, можно сформулировать так: рецепция авантюрных, якобы «детских», «подростковых» сюжетов в советском и постсоветском контексте позволяет говорить не только о специфических досуговых практиках (разнообразные игры в «мушкетеров» как способ освоения и присвоения читателями любимого текста), но прежде всего о социальных симптомах жизни советского общества. Способы освоения авантюрных миров во многом раскрывают феномен советской читательской/кинозрительской практики.

Как справедливо отмечают специалисты, изображение героического начала в советском культурном контексте было вписано в специфические рамки. С одной стороны, даже в повседневности советского мира всегда должно быть место подвигу. С другой — «в советском обществе, которое неустанно боролось с оппозиционными организациями, детям и подросткам неуклонно предлагались в качестве примеров для подражания персонажи, действовавшие в подполье» [Маркасова 2015, с.286]. Функционирование в таких

специфических условиях во многом определило конвенции восприятия и «прочитывания» топосов, хорошо известных в мировой литературе, но получивших в советской сюжетике особый и вполне ожидаемый регистр. Запрос на героико-авантюрные истории, популярность героя действующего и ответственного за свои поступки возникли в мире, где личностные усилия, персонализация исторических событий, индивидуалистическое начало если и не были сведены к нулю, то оказывались весьма проблематичными.

Подробно о специфике мелодрамы и мелодраматического рассуждает в своей статье «Любовь к мелодраме. Российский случай» Светлана Адоньева. Ссылаясь на многочисленные работы зарубежных исследователей, автор справедливо отмечает, что самое главное качество мелодраматической модальности как типа мироощущения — это чувство зыбкости границ миров, его неустойчивости [Williams 2012, p. 93]. Попутно отметим, что именно это качество в обязательном порядке предписано многим «детским» сказочно-философским историям, независимо от их культурно-географической принадлежности: смерть, которая вторгается в хрупкий мир детского счастья, катастрофа, которая подстерегает в обыденности, — важнейшая категория события в самых разных произведениях европейской традиции, будь то тексты Ч. Диккенса, Дж. Р. Р. Толкина, К. С. Льюиса, А. Линдгрена и др.

«Яркий полдень, согретый теплом понимания и любви, внезапно налетевшая туча, принесшая с собой горечь утраты, — и снова синее безоблачное небо. Только черная туча не собирается уходить, зловеще маячит на горизонте», — так Вл. Гаков определяет устойчивый символ в мире Толкина [Гаков 1992, с. 318]. Однако этот символ свидетельствует не только и не столько о личном биографическом сюжете Толкина, сколько о формульности сюжета, который является общим для литературной сказочной традиции, в частности, европейской авторской сказки.

Итак, основные черты мелодрамы предполагают сосредоточенность на приватном, интимном пространстве, сконцентрированность на сильных эмоциях, которые должны потрясать читателя/зрителя. На первый взгляд, такие сюжеты не соответствовали официальным ориентирам советской литературы: «эта модальность противоречила советскому пафосу и советской этике, она скрылась в фольклор и городскую песню, в киномелодраму, которая тогда не называлась мелодрамой» [Адоньева 2015]. С этим утверждением можно согласиться, но лишь отчасти. Дело в том, что сюжеты

«советского пафоса» содержали специфические лакуны, в которых мелодраме всегда могло найтись место. Указанные модальности при всем внешнем противостоянии сложно переплетались и соседствовали друг с другом, в частности, в детской литературе. Жанровые модели-антонимы, их образы мира не только «подсвечивают» друг друга, но и переплетаются у некоторых советских авторов: мелодрама становится способом прорыва в особую мистичность позднесоветского времени (повести Владислава Крапивина), «детская» авантюрная литература обнаруживает поиск языка нового эпоса (увлечение толкиновской эпопеей).

ФЭНТЕЗИ: ОБАЯНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ, ИЛИ ИГРЫ НА ЗАКАТЕ ИМПЕРИИ

О жанре фэнтези писали довольно много, в том числе и критики, и сами авторы, которым интересна рефлексия над жанром (Дж. Р. Р. Толкин, А. Сапковский, Е. Хаецкая, М. Галина, А. Балабуха³, С. Переслегин и другие). Нетрудно заметить, что во многих случаях сюжеты героического фэнтези (как классические, так и эпигонские или пародийные) так или иначе ориентированы на формулу рыцарского романа и на центральные конструкты западноевропейского средневековья: «возвращение короля», история о чаше Святого Грааля, где в различных нарративных вариантах искусно переплетаются языческая (скандинавская или кельтская) мифология и христианская, евангельская проблематика. Образ активного героя, который должен пройти свой, полный опасностей путь и вернуться изменившимся, предполагает сюжет приключения как мистического преображения (например, в «Хрониках Нарнии»).

В свое время Елена Хаецкая задавалась вопросом, возможно ли христианское фэнтези? Если согласиться с тем, что главный семантический стержень многих сюжетов средневековья — мистическое путешествие, приключение как путь к святой тайне и «возвращение короля», то ответ очевиден: только христианским оно и может быть, хотя бы как доказательство от противного. Разумеется, это вовсе не означает буквальную трансляции религиозных идей и не свидетельствует напрямую о конфессиональной принадлежности автора. Но даже, если каждой странице встречаются эльфы и фавны, а главный герой — условный «варвар», сюжетная конструкция, как правило, подспудно отсылает к жанровым канонам и образности средневековой литературы и рыцарским романам, где образуется сложный сплав архаики и христианского

мистического мировосприятия. Соответственно, разговор о метафизике в рамках фэнтезийного жанра потребует таких параллелей.

Вспомним строки из льюисовской книги: «... Действительно, прошли сотни лет с тех пор, как мы правили в Кэр-Паравеле. И теперь мы вернулись в Нарнию так, как если бы в современную Англию вернулись крестоносцы или кто-нибудь в этом роде» [Льюис 1992, с. 22].

Воскреснувшее прошлое, сакральный импульс подлинной истории, которая властно вторгается в негодную, искаженную современность, — идея, любимая «инклингами», участниками (оксфордско-кембриджского литературного кружка, основанного Дж. Р. Толкиным, К. С. Льюисом и Ч. Уильямсом. Идея эта так или иначе становится сюжетобразующей в различных произведениях, созданных этими авторами.

Так, Льюис почти буквально повторяет эту же схему в романе «Эта странная мощь»⁴: Англию (мир современной цивилизации) спасают древние силы, в том числе пробудившийся король Артур. Образ некоей «настоящей страны», которая, как эйдос Платона, просвечивает сквозь многочисленные слои мира здешнего — мира теней, у Льюиса получает вполне определенные коннотации: метафизический механизм истории человечества описывается через метафору «перчатки, надетой на руку», то есть неких скрытых божественных сил, управляющих жизнью.

Возникает вопрос: каким же образом этот потенциал сюжета мог быть использован (если вообще есть признаки работы с ним) в отечественном контексте, в котором именно таких историко-культурных условий функционирования жанра и его рецепции, как в европейской литературной сказке, не было? Да и можно ли было экспериментировать «по-льюисовски» с таким рискованным жанровым сплавом, как соединение фэнтези, научно-фантастического романа и богословского трактата (а именно так стоит называть книги К. С. Льюиса, написанные «для взрослых»)?

Собственно, у российских критиков успело сформироваться устойчивое убеждение, что в советское время ни юношеская, ни тем более взрослая отечественная литература 1970–1980-х гг. фэнтези не знали. Среди немногих примеров называется разве что роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Переслегин 1997]. Рискнем, однако, утверждать, что первые образчики фэнтезийного жанра проявляли себя задолго до того, как увлечение толкиновской и льюисовской эпопеями стало массовым, а книжные магазины

захлестнула волна текстов о квазисредневековых мирах. Стратегии восприятия подобных сюжетов получали вполне определенные обертоны, в которых причудливо переосмыслялась и активная личностная сила, персонифицированная в авантюрных судьбах героев, и мистическая, религиозная составляющая.

Культ Толкина (позже — вообще фантазийных сюжетов) стал развиваться, что называется, на хорошо подготовленной почве.

Отметим несколько важных моментов.

Во-первых, собственно литературная образность — толкиновская «дорога туда и обратно» — коррелировала с романтикой бардовской песни, бригадиром Павла Когана, «Пилигримами» Иосифа Бродского и многими другими знаками «оттепельного» противостояния мечты и пошлой обыденности. Невозможность в этой обыденности полноценно реализоваться — тема серьезной прозы советского периода, романов того же Юрия Трифонова, но сигналы посылались и через формы беллетристической, условно развлекательной литературы. Чем меньше себя оправдывала надежда на построение общей для всех грандиозной утопии, чем меньше доверия вызывала официальная версия всеобщего счастья, тем больше интересов вызывали сюжеты, где действовали герои, способные обозначить некую проницаемость социальных границ и норм, сломать predetermined ход событий. И тем больше актуализировался потенциал «приватных» утопий, всевозможных побегов в пространство экзотических приключений.

Литература и жизнь не просто соседствовали, но отражались друг в друге, иногда с пугающим сдвигом границ. Если говорить о собственно социальной практике, то не только клуб «Каравелла» Владислава Крапивина может быть здесь отмечен как факт альтернативной педагогики, относительно свободной от официоза, но и, например, «погружение» в культовые сюжеты об индейцах — реакция поклонников, оформившаяся задолго до хоббитских игрищ в целое направление «индеанистов» (импульс был задан в начале 1970-х гг. фильмами с участием Гойко Митича [Ясененко 2015]).

В свою очередь, многие участники и организаторы РИЖД (общепринятая аббревиатура: «ролевые игры живого действия») пришли в эту сферу из педагогики. Система всевозможных «зарниц» на рубеже 1980–1990-гг. развалилась, и эльфы, и орки успешно заняли место «красных», «белых» и «синих». Сами лидеры ролевого движения признавались, что свой организаторско-педагогический,

а иногда и режиссерский потенциал смогли реализовать именно в игровой практике⁵.

Рецепция «Властелина Колец» неизбежно попадала в набор привычных схем, наработанных в практике литературного анализа. Отечественные филологи и критики, оказавшись перед необходимостью презентовать читателю столь необычную книгу, с охотой этими схемами воспользовались («маленький человек» в вихре большой истории, малый поступок — большие последствия, ответственность за выбор, толстовское «сопряжение» великих и малых событий, в конце концов, и пушкинское «милость к падшим», тема милосердия и т. д. [см.: Гаков 1992]).

Схемы эти, впрочем, иногда приходилось изменять, потому что уютный мир хоббитов, сад, дом, «моя крепость», — идиллические ценности, которые слишком долго считали мещанскими и не вписывались в советские литературно-идеологические координаты. Это, с одной стороны, вполне объяснимо, потому что для ролевой игры все-таки требуется активное действие, и квест позволяет не только подчеркнуть важность приключения как судьбы и личностной инициативы героя, но и выстроить драматургию игры, в которой каждый герой обладает своей маской и своей функцией. Увлечение толкиновскими книгами, впрочем, способствовало не реабилитации идиллии, а как раз необычайной популярности героини, причем в самых разнообразных эпических вариантах, начиная от игровой реализации эпических схем, исторической реконструкции до музыкально-лирических эксплуатаций образа героя-одиночки (многочисленные тексты фэндома, например, альманах «Кольцо Эпохи» или творчество музыкального театра «Тамплъ»).

МЕЖДУ ГОЛУБОЙ ЧАШКОЙ И ВОЕННОЙ ТАЙНОЙ

«Крапивинские мальчики» — ближайшие потомки «розовских», бывало, вступающих в непримиримую борьбу с косностью мещанского сознания. Родство это определяется, прежде всего, временными рамками первого периода крапивинского творчества — рубежом «оттепели» и «застоя». Крапивинские мальчики, правда, не рубят, как в пьесе Виктора Розова, шашкой серванты — символ отвратительного мещанского быта. Но на пути этих героев немало «неправильных» взрослых, мешающих воплотить мечты. Если у Розова революционный эпос едва просвечивает сквозь современность и попадает в комический обертон, то у Крапивина все

предельно серьезно; борьба с косностью приобретает метафизический смысл и размах: весь мир взрослых, за немногим исключением, оказывается недостойн не только великого романтического прошлого, великой героической первоэпохи, но и светлого будущего в целом. Отцовская революционная шашка превращается в шпагу: мушкетерская бутафория становится знаком причастности к кругу игры, почти тайному ордену. Один из вариантов социально-игрового и литературного освоения авантюрного сюжета — «мушкетерство» как признак особого противостояния пошлому миру, подпитанный мифом шестидесятничества, находит отражение в разнообразных литературно-поэтических слоях, подчас весьма эклектичных (например, кроме детской литературы в уже упоминавшейся бардовской песне).

«Мальчики со шпагой» — состояние души вечных подростков. Иногда эта тема отражалась в текстах, мягко говоря, не блестящих художественным совершенством, но очень точно выражающих диагноз времени:

А все-таки было бы хорошо,
Чтоб в людях жила отвага,
Чтоб каждый по городу гордо шел
И сбоку сверкала шпага!
И пусть бы любой, если надо, мог,
Вломившись в дверь без доклада,
С обидчиком честно скрестить клинок
И твердость мужского взгляда [Кобзев 1984, с. 224].

Это стихотворение Игоря Кобзева написано в 1955 г., но содержательно близко литературе последующих десятилетий⁶. Шпага чести становится одной из важных эмблем литературно-психологического ориентира эпохи.

Открытое противостояние, впрочем, с успехом соседствует с образами романтической конспирации, активно воспринятой советской культурой, например, в сферах советской педагогики, а позже и детскими субкультурами, использующими образы игры в тайное общество, неподконтрольное официальным структурам [Д. Козлов 2015, с. 451–494].

У Владислава Крапивина вполне определенные революционно-романтические образы, уже освоенные в советской детской литературе, актуализируют свой скрытый мистический потенциал (легко объясняемый, впрочем, исторической связью с романтизмом в целом) и вдруг начинают расплываться, мерцать почти потусторон-

ним светом: персонажи видят посланников прошлого, находясь на грани сна и яви.

В самой, пожалуй, известной дилогии «Всадники на станции Роса» и «Звездный час Сергея Каховского» проекция на героиню «той единственной, Гражданской» приобретает почти маньеристскую утонченность, проработанность фантастических и бытовых деталей, свидетельствующих о погружении в бездны воображения.

Он лежал и разглядывал старые обои. Мелкий узор, пятнышки и царапины складывались в картинки. Можно было, если постараться, увидеть странных птиц, верблюдов, старинный пароход и хромую избушку Бабы Яги. Но отчетливей всего виден был всадник.

Всадник сидел на тонконогом коне. У коня была вскинута голова и взлохмаченная грива. Всадник был в остром шлеме и шинели. В одной руке – изогнутая шашка, в другой – длинное копье (эту царапину Сережа нанес деревянной саблей, когда воевал с подушкой).

Ресницы слипались, и узоры на стене начинали шевелиться. Конь перебирал ногами, и всадник оглядывался на Сережу, словно с собой звал [Крапивин 1973].

В приведенном фрагменте зияние иного мира, который открывается в повседневности, дано в психологизированном описании, заставляющем вспомнить и немецких романтиков, и знаменитое прустовское печенье мадлен, и детскую игру как портал в иной мир. Сквозь ретушь реалистической мотивировки проступает мистика: событийный слой повести истончается благодаря высокому накалу эмоционального восприятия. Все, что происходит с главным героем, определяется образом детской фантазии, которая заключает в себе некую истину. Именно переживание этой тайны и ожидание чуда влияет на судьбу героя. Среди литературных «отцов» Крапивина числят Льва Кассиля и Вениамина Каверина, но, как мы знаем, ни в «Кондуите и Швамбрании», ни в «Двух капитанах» образ детской мечты и игры не имеют никакого мистического ореола — это часть механизма биографического и беллетристического сюжета.

У Крапивина мелодраматические формулы варьируются с необычайной настойчивостью, определяя подлинную суть сюжета. Правда, крапивинские истории исключают любовные коллизии (песенно-романсный регистр мелодрамы никак не задействован, романтические взаимоотношения влюбленных выписаны очень слабо и не являются сюжетообразующими). А вот вариации «памяти жанра» рождественского или пасхального рассказа ощущаются вполне отчетливо.

Кратко прокомментируем наиболее очевидный пример. «Острова и капитаны», как обозначено в подзаголовке, — роман в трех книгах. Хотя правильнее было бы сказать — «сериал», ибо перед нами произведение, включающее серию сюжетов, нанизанных на определенные линии. Линии, которые не просто продолжают по прихоти автора, но буквально требуют некоей сериальной длительности: переплетение историй нескольких семей, «повторение/отражение» персонажей в своих предках и потомках, запутанный зеркальный лабиринт судеб, нанизывание ситуаций и увязывание их в один сложный сюжетный узел, определенная взаимозаменяемость эпизодов, при относительной смысловой завершенности каждого из сюжетов. Причем этот механизм продолжения истории не связан ни с романной формой семейной саги, ни с поэтикой авантюрного цикла как сюжета одного героя (например, Шерлока Холмса).

Книга построена по хорошо известным литературным формулам, которые, впрочем, были мало востребованы в мейнстриме советской детской литературы, а если и использовались, то весьма специфически.

«Авантюрист» сюжета (рукопись, которая претерпевает почти булгаковские коллизии, путешествует сквозь эпохи, посвящена малоизвестной странице истории плавания Крузенштерна и Лисянского) в данном случае — не просто способ обозначить рамки узнаваемого сюжета детской мечты, но еще и возможность создания некоего резервуара, в котором легко сохранились эффектные ходы жанров, списанных советской идеологией с «корабля современности». Мальчик, который тащит елку в предновогодний вечер (чудеса начинаются сразу: елку удалось найти невероятно большую и доставить домой), встречает персонажа, который, как глухо проговаривается в повести, был в ссылке, и дарит мальчику старинный хронометр...

Повторимся, что дальнейшие линии сюжета оказываются связаны с внезапным обретением всевозможных найденышей (потерянных/приемных детей), неожиданной трагической гибелью в разгар солнечного полдня — и вообще со всем арсеналом мелодраматического сюжета, который все время проецируется на некое бесконечно далекое романтическое прошлое. Прошлое как сугубо литературное (алые паруса Александра Грина), так и «реальное» славное героическое (образы Революции и Великой Отечественной Войны). Правда, привычная схема борьбы с мещанством изменена, авторская концепция героизма никак не совпадает с официальной:

герой-жертва-мученик совсем не обязательно должен побеждать и гибнуть под фанфары:

Флота капитан-лейтенант Егор Афанасьевич Алабышев приехал в Севастополь, чтобы защищать этот русский город от нашествия.

Он не успел принять участия ни в одном сражении и не убил ни одного врага.

Он сделал не в пример больше: отнял у этой войны, у смерти десять ребятишек. Тех, кому еще жить да жить» [Крапивин 2008, с. 344].

Вот этот «книжный» персонаж найденной рукописи и является авторским ориентиром: приехав в Севастополь (Крымская кампания), случайно оказавшись в снежной крепости, он гибнет, закрывая игравших в войну детей от настоящей гранаты. Военным подвигом этот поступок назвать затруднительно, сражения с врагом остаются «за кадром».

Многие крапивинские событийные формулы вырастают из гайдаровских коллизий и заставляют читателя вспомнить, например, эпизод гибели пионера Альки в «Военной тайне».

Но эпизоды эти, правда, получают противоположное значение.

Ярко выраженный акцент на смерти героев, причем смерти — негероической, часто нелепой, высвечивает ту самую трагическую случайность, которая определяет картину мира мелодрамы. Несколько странное для отечественной детско-юношеской литературы, с точки зрения официальной дидактики, обстоятельство, которое в свое время было отмечено критиками: крапивинские сюжеты в каком-то смысле оказались провозвестниками современного некроромантизма.

Маленькие случайности, которые рождают серьезные события, подобны расходящимся по воде кругам и захватывают все больший сюжетно-событийный слой. Почти все персонажи Крапивина «поверяются» смертью, а в «Островах и капитанах» эта проверка достигает высшей точки. Судьба каждого проецируется на две «главные» смерти, описанные в потерянной рукописи: покончивший жизнь самоубийством капитан Головачев, участник морской кругосветной экспедиции, и капитан-лейтенант Алабышев, спасающий детей от взорвавшейся гранаты.

ШПАГА И СКЕЛЕТ В ШКАФУ

В пьесе современного автора Юрия Харина «Шкаф времени, или Новые приключения д'Артаньяна» адресованной, как заяв-

лено в заголовке, «детско-юношеской аудитории» сюжетная коллизия строится на некоем фантастическом допущении: из шкафа в одной самой обычной квартире неожиданно появляется не кто иной, как д'Арганьян. После диалогов на тему «мир прежний и мир современный» в финале пьесы книжный пришелец отправляется обратно, а в шкафу находят оставленную им шпагу [Харин 2015]. Эта пьеса в какой-то мере может считаться одним из вариантов современного комического измелчания «мушкетерского сюжета» в отечественной словесности.

Однако вместе со шпагой в шкафу может обнаружиться и очередной «скелет» — тайна постыдного, страшного прошлого, о котором все хотели бы забыть. Авантюрная сюжетика начинает граничить с мистической, обладает своей самостоятельной ценностью, но вместе с тем концентрирует в себе комплекс важных социальных коллизий.

В современных исследованиях ставится вопрос о феномене «позднесоветского мистического мироощущения», когда, например, в образной структуре плакатов 1970–1980-х гг. стройки социализма изображены в духе эзотерической эмблематики: «мистическое мерцание будущего сводится к паранормальному феномену, который нам неодолимо хочется назвать “огнями святого Эльма”» [Михайлин, Беляева 2013, с. 59]. Не только в изобразительном искусстве, но и в литературных опытах, в установках самого общества проявлялась сходная тенденция. Динамика этой тенденции к концу советской эпохи все отчетливее приобретала религиозно-мистический колорит: «если просвещенные читатели 1970-х гг. зачитывали до дыр роман “Мастера и Маргариту” Булгакова, интуитивно уповая на то, что не только реализм, но и сама реальность могут оказаться фантастическими, то, например, читатели широко популярных романов Владимира Орлова “Альтист Данилов” (1980) и “Аптекарь” (1988)... уже имели дело с вполне сложившимся жанром, в котором топика социальной реальности обязывала прозревать за нею сверхъестественные силы и обстоятельства» [Богданов 2015, с. 91]. «Обязывала прозревать», как мы видим, и рецепция авантюрной литературы, в том числе и той, которая, оказавшись на полках детских библиотек, была более свободна от упреков в неправдоподобности. Очевидно и обыгрывание конспирологических установок, определения некоей тайной силы, которая управляет миром, благо, фантастический сюжет позволяет с легкостью обозначить прорыв к иной реальности. Немало в подобных сюжетах

и тех самых «огней святого Эльма», их обманчивому мерцанию подчинены события, судьбы персонажей. Правда, эти огни умело маскируются под отблески революционной грозы, и даже в камерных, мелодраматических историях нет-нет да и вспыхнет проекция героической эпохи Первотворения.

Но романтический герой, рыцарь, способный сразиться с судьбой, отважный Дон-Кихот в любой момент может превратиться в рефлексирующего Гамлета. Симптомы такого превращения проявляются в тех же крапивинских текстах, где очевидна попытка уйти от «барабанной прямолинейности» сражающегося и действующего героя: «Да, я помню, что говорил д'Артаньян. Не тот молодой и отчаянный, из “Трех мушкетеров”, а старый, поседевший в боях д'Артаньян из длинного и печального романа “Виконт де Бражелон”. Он говорил, что не в умении владеть шпагой заключается доблесть и честь человека. Она в самом человеке...» [Крапивин 1974].

Если говорить о других параллелях заявленной темы — приключенческий сюжет с элементами готики и мелодраматизма как социально-психологический маркер, то, несомненно, следует отметить кинематографические версии литературных сюжетов. При этом в приключенческих лентах конца 1980-х гг. обнаруживается отказ от активного героя: например, тот же граф Монте-Кристо предстает не как герой плаща и шпаги, а как персонаж, рефлексирующий над прошлым. В этом отношении фильм Г. Юнгвальда-Хилькевича «Узник замка Иф» (1988 г.), снятый по сценарию Марка Захарова, гораздо ближе к литературному источнику, чем романтические штампы французского фильма с Жаном Маре. Но тема возвращения узника/воскрешения мертвеца приобретает совершенно особое звучание: мелодраматический и готический сюжет становится способом проговаривания, как принято сегодня формулировать, советской «исторической травмы»⁷.

Сам роман Дюма позволяет активизировать такие ассоциации: тема политического доноса, который ломает судьбу героя, внезапный арест в самый счастливый момент жизни... Все это в контексте отечественной истории означает слишком многое, что не могло не прочитываться зрителями конца 1980-х. Эти ассоциации не только выявляются, но всячески подчеркиваются сценаристом, и те мотивы, которые Дюма использует как привычный набор пружин авантюрного сюжета, получают особый акцент. Так, образ аббата Фариа у Захарова и Юнгвальда-Хилькевича значительно

меняется: это не просто «волшебный помощник», но мудрец, который верит в силу разума и просвещения и решает воспроизвести в пределах выморочного пространства, в тюремном застенке просветительскую утопию. Из полуобразованного моряка аббат Фариа создает чуть ли не титана Возрождения, эрудита по своему образу и подобию, который получает буквально новое сознание и новый облик, с легкостью постигает разнообразные науки, изучает языки, овладевает светскими манерами.

Захаров предлагает аллюзию, которую было довольно легко считать зрителю даже с минимальным культурным багажом: герой Романтизма — дитя эпохи Просвещения, удивительный гомункул, напичканный разнообразными знаниями, оказывается Франкенштейном, который грозит своему создателю. Правда, не в буквальном, физическом смысле, а в идейном, потому что последовательно нарушает все его заповеди. Эксперимент по созданию идеального человека в такой тюремной лаборатории, огражденной от влияния внешнего мира, запускает цепную реакцию кошмарных событий, в которых оказываются стерты границы добра и зла. От прошлого невозможно избавиться, любая утопия обречена на разрушение.

В этом смысле авторами сценария очень точно воплощена идея, о которой в интервью рассуждал режиссер: в тюрьму попадает добрый малый, из тюрьмы выходит человек-топор: месть оказывается разрушительной не столько потому, что граф Монте-Кристо наказывает злодеев, а потому, что он берет на себя функции Всевышнего, организуя чудовищный спектакль.

Но прошлое, которое властно напоминает о себе, сигнализирует о памяти, совести и вине, в фильме звучат слова, вложенные сценаристами в уста Альбера, сына Мерседес, и обращенные, прежде всего, к зрителям позднесоветской эпохи, а не к персонажам романтического повествования XIX в.: «Мы не можем не отвечать за грехи наших отцов. Они живут в нас и отравляют нам кровь».

Вновь осмысление власти прошлого, какого-то страшного события, которое произошло когда-то и продолжает тайно влиять на судьбу действующих лиц, проклятие, тяготеющее над семьей, соединено с чувствительностью, особым градусом сентиментальности.

Мы помним, что ключевая характеристика мелодрамы — тайна, вписанная в камерный формат, в котором запущен механизм роковой случайности, губящий героев, напоминает о родственных

связях жанра с готической структурой. Другим примером разработки потенциала мелодраматического и авантюрного жанров может служить телевизионный двухсерийный фильм «Не покидай» (1989 г., режиссер Леонид Нечаев), созданный почти в то же время, что и «Узник замка Иф», на излете советской эпохи. Здесь весь набор сказочно-романтических клише, адресованных подросткам, обнаруживает «двойное дно», в особенности если обратиться к сценарию. Его автор, Георгий Полонский, известен, прежде всего, как сценарист фильмов, в которых «школьная», «детская» тематика лишалась прямолинейной дидактичности, становилась призмой, через которую подвергался глубокой рефлексии весь советский культурно-идеологический проект в целом («Доживем до понедельника», «Рыжий, честный, влюбленный»). Полонский фактически заново переписал литературную первооснову — сказку У. Теккерея «Кольцо и роза», создав самостоятельную кинематографическую повесть (сценарий содержит весьма откровенные литературные и политические аллюзии, вплоть до соответствующих цитат-сигналов «понимающему» советскому читателю).

Фильм Нечаева напрашивается на сопоставление с «Узником замка Иф» не только по времени создания, но и по общей фабульной схеме: это история великодушного героя, в одном случае преданного и оклеветанного, в другом — потерявшего речь из-за потрясения, пережитого в детстве (то есть, как и узник Эдмон Дантес, это герой *временно мертвый*). И герой Дюма, и герой Теккерея/Полонского оказывается перед выбором, следует ли мстить близким или друзьям за украденное прошлое. Сам режиссер отмечал, что, в отличие от прежних его фильмов, «Не покидай» при всем остр сюжетном антураже — это история на злобу дня, адресованная вовсе не только детско-юношеской аудитории. Примечательно суждение Нечаева о жанровой природе фильма: «Я долго думал над причинами успеха этого фильма и понял, что главная заключается в его жанровой особенности — это романтическая сказка и в то же время жесткая динамичная драма» [Интервью с Леонидом Нечаевым 2004]. Успех «динамичной драмы», впрочем, во многом объясняется проекцией на историю «вечных образов». И сценарий, и фильм плотно наполнены разнообразными реминисценциями: герой, узнавший о тайне своего рождения, он же — принц, которому открывается страшная правда о гибели его родителей (короля и королеву коварно убивают на охоте приближенные и захватывают престол).

«Гамлетовская» тематика мести, королевство, в котором «что-то прогнило», разоблачение лжи, которую, как в зеркале, видят герои в театральном/кукольном представлении-«мышеловке», объединяют оба фильма. Аллюзия эта акцентирована в большей степени именно в сценариях, а не в литературных первоисточниках. Оба финала остаются открытыми, обе истории ставят под сомнение абсолютность победы добра над злом, и даже условность сказки эту победу не обеспечивает.

ПОДВЕДЕМ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

Не секрет, что детская литература советского времени являла собой своеобразный резервуар, или заповедник, в котором сохранялись текстовые модели, отработанные еще в конце XIX или в начале XX в., в том числе и экспериментальные техники, элементы авангардной поэзии (например, традиции обэриутов). Не принятые и не поощряемые государственным литературным заказом, эти формы сохранялись и жили своей жизнью в творчестве «детских» поэтов и писателей (например, Г. Сапгир), хотя далеко не всегда являлись результатом сознательной стратегии авторов. Рискнем утверждать, что не менее богатый материал для наблюдений дает и проза. Объемное исследование повествовательных моделей, казалось бы архаических, вытесненных на обочину литературного процесса, но реанимированных в писательской практике создания «детских» романтических сюжетов, «школьных повестей», подростковой приключенческой литературы, еще впереди.

Вернемся к тезису, обозначенному в начале статьи: социально-историческая симптоматика подчас очень ярко высвечивается в особенностях авантюрных, беллетристических текстов, в их конструировании и рецепции. Фантастическая (в самом широком смысле) сюжетика подчас способна рассказать об особенностях социального воображения гораздо больше, чем точный документ. Эта идея активно разрабатывается в современных культурологических штудиях и вызывает многочисленные дискуссии. Так, в 2007–2009 гг. и вплоть до сегодняшнего дня активная полемика развернулась вокруг книги Д. Хапаевой «Готическое общество: морфология кошмара», где обосновывается идея антигуманистической, вернее, агуманистической подоплеку многих литературно-медийных проектов фантастики на рубеже XX и XXI вв. Например, невероятная популярность толкиновских «Хоббита» и «Властелина Колец» или «Ночного дозора» С. Лукьяненко и порожденных ими субкультур,

тех же ролевиков, объясняется деформацией общественно-исторического сознания, в частности, вытесненной памятью о масштабных трагедиях советского века. По мысли автора, отсутствие грамотной рефлексии глобальной исторической катастрофы — как Революции и Гражданской войны (героическое время, эпоха творения нового мира), так и Великой Отечественной — приводит к нездоровой популярности неантропоморфных персонажей и фэнтезийных сюжетов [Хапаева 2007].

Другие авторы отмечают актуализацию в современной прозе своеобразного «магического историзма» — изображения мира, в котором возможна магия как механизм критики социальной реальности и способа переработать свое прошлое [Etkind 2013]. Среди подобных примеров можно назвать, например, иронические форматы фэнтези (Михаил Успенский, Андрей Белянин, Далия Трускиновская) или более сложные варианты сочетания аналитической прозы с магической историей (романы Марии Галиной «Малая Глуша», «Медведки»), в которых недавнее советское прошлое предстает с позиции рефлексивной, временной дистанции. Любопытно, что у Галиной варианты репрезентации «социального воображаемого», социальной памяти почти всегда предполагают наличие персонажей, которые «больны» авантюрными книгами и фильмами «нашего детства», будь то «Тимур и его команда», «Земля Санникова», «Остров сокровищ» или тот же «Властелин Колец».

Очевидно, что жанр фэнтези как «сказка для взрослых» наиболее активно реагирует на проблематизацию героико-эпических, исторических сюжетов. Думается все же, что в приоритете во все не книги Толкина или даже Льюиса, если и начинать точку отсчета «культовости» сказочных сюжетов, то никак не с «Хоббита» и тем более не с книг Лукьяненко. К сожалению, исследовательская мысль действует здесь очень избирательно и оставляет за кадром огромный пласт читательских практик, сформировавшихся в советское время вокруг «Библиотеки приключений». Не менее важен и сам процесс вхождения текстов в читательский обиход: те же «Властелин Колец» и «Хроники Нарнии», как уже было отмечено, сначала были достоянием узкого круга, почти эзотерической практики филологов и переводчиков определенного религиозно-мистического толка.

Между тем мушкетерская романтика и неявное ощущение мистики, как и мелодраматический модус и поиск приватности,

исподволь и довольно давно размывали железобетонную конструкцию советской героики как раз в сфере детского чтения, казалось бы, надежно защищенной дидактическим панцирем. А давний парадокс — противоречие между героической жертвенностью и личным счастьем, дистанция между «большой» историей и историей частной — обозначился в детской литературе уже в творчестве Аркадия Гайдара, сумевшего вписать в формулу семейной идиллии образ вооруженного красноармейца.

Примечания

¹ О роли этих книг в отечественной истории формирования читательского кругозора стоит говорить отдельно. Совершенно отдельная тема — переводы и чтение льюисовской Нарнии в режиме самиздата, связанные с контекстом катакомбной практики тайной религиозности в среде советской интеллигенции (Наталья Трауберг вспоминала, что книгами Льюиса, как и Честертона, ее сумел заинтересовать Александр Мень), с ожиданием чуда и отчетливым ощущением тайного сопротивления социальному злу. Та же Трауберг отмечает, что увлечение прежде всего подростковой, дуалистической моделью мира было акцентировано изначально, уже при первом освоении толкиновских сюжетов узким читательским кругом, «иначе это никаким образом не могло бы перейти в игру типа пионерской “Зорьки”».

² Определение впервые прозвучало в публичной лекции-докладе В. Ю. Михайлина, прочитанной в октябре 2010 г. в Самарском государственном университете (СамГУ) и с разными вариациями представлено в других сообщениях и статьях автора. Доклад был посвящен кинематографической репрезентации мелодрамы в «школьном» советском кино, в частности, фильму Ю. Фрэза «А вам и не снилось».

³ См., например, [Балабуха 1996].

⁴ В оригинале: «That Hideous Strength». В другом переводе роман называется «Мерзейшая мощь».

⁵ Подобные комментарии прозвучали в беседе с Дмитрием С., организатором ролевых игр в самарском Центре социализации молодежи (2000 г).

⁶ Автор статьи признателен М. Г. Павловцу, который инициировал содержательную дискуссию вокруг этого текста в интернет-сообществе учителей-словесников «Методическая копилка» (Сообщество Facebook: «Литература-Бис»).

⁷ Подобный сатирико-аналитический потенциал готического сюжета — именно в отношении к недавнему историческому прошлому, негативному социальному опыту, который хочется забыть, обнаруживается и в комических сюжетах. Достаточно вспомнить фильм, который можно было бы числить и по ведомству детско-юношеских: музыкальную комедию «Привидения в замке Шпессарт» Курта Хоффманна (1960). Это вторая часть кинотрилогии о Шпессарте была показана с большим успехом на советских экранах, а дублирована, кстати, на киностудии «Союзмультфильм». При строительстве автобана ковш экскаватора наткнется на скелеты. Освободившиеся призраки (духи разбойников, казненных в XVIII веке), поселяются в замке и берут под покровительство его хозяйку. Как диктует «память жанра», гости «с того» света призваны, прежде всего, обнаружить несостоятельность света «этого»: старинные злодеи более безобидны, чем современные циники, чиновники и коммерсанты, которые хотят отнять замок у владелицы и превратить его в отель. Важная интермедия в фильме — своеобразная «ревизия», которую привидения проводят в городе, распевая песенку «Гуляют в стране призраки проигранной войны»: выясняется, что

у генерала слишком большая пенсия, что ценники на продукты выглядят неприлично, а в магазине детских игрушек слишком много танков и военных самолетов. В одном из эпизодов судья ударяет кулаком по столу и кричит: «Призраков не бывает!». В этот момент у него над головой отваливается кусок лепнины под потолком и обнажает отлично сохранившуюся фашистскую свастику. Рискнем предположить, что отечественная литература или кинематограф выбрали, в основном, именно мелодраматический регистр темы «исторические скелеты в шкафу». А вот столь явная «комическая готика», хотя бы в авантюрно-развлекательном сюжете, как у Хоффмана, у нас почти не представлена.

Источники

Галина М. Мы живем в мифе, а не в реальности (интервью Владимира Губайловского) // Новый мир. 2015. № 2. URL: <http://novymirjournal.ru/index.php/news/83-galina-autohtony> (дата обращения: 07.05.2015).

Интервью с Леонидом Нечаевым // Советская Белоруссия, 2004, 25 нояб. URL: <http://www.sb.by/article.php?articleID=40554> (дата обращения: 04.06.2016).

Кобзев И. День поэзии. 1987. Москва: Сборник. М.: Советский писатель, 1987.

Крапивин В. П. Острова и капитаны: Хронометр. Граната: Романы. М.: Эксмо, 2008.

Крапивин В. П. Всадники на станции Роса. URL: http://www.rusf.ru/vk/book/malchik_so_shragoi/malchik_so_shragoi_2_05.htm (дата обращения: 09.04.2016).

Крапивин В. П. Мальчик со шпагой. URL: http://www.rusf.ru/vk/book/malchik_so_shragoi/malchik_so_shragoi_1_05.htm (дата обращения: 09.04.2016).

Льюис К. С. Принц Каспиан (Хроники Нарнии). М.: Вариант, 1992. С. 23.

Толкин Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно: повести-сказки. Минск: Вышэйшая школа, 1992.

Толкиновское общество Санкт-Петербурга. URL: <http://www.tolkien.spb.ru/articles.php> (дата обращения: 5.04.2016).

Харин Ю. Л. Шкаф времени, или Новые приключения Д'Артаньяна: Пьеса для детей среднего и старшего школьного возраста, 2015 (Театральная библиотека Сергея Ефимова). URL: http://www.theatre-library.ru/authors/h/harin_yuriy (дата обращения: 07.06.2016).

Центр «Нарния». URL: <http://narniacenterlivejournal.com> (дата обращения: 9.04.2016).

Исследования

Адоньева С. Любовь к мелодраме. Российский случай. URL: <http://seance.ru/blog/shtudii/melodrama/> (дата обращения: 02.06.2016).

Балабуха А. Герой без героики, или Между альфой и омегой / М. Семенова. Волкодав. М.: 1996. С. 575–590.

Богданов К. Банка Чумака, взгляд Кашпировского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // Новое литературное обозрение. 2015. № 136. С. 85–98.

Вайль П. Смерть героя // Знамя. 1992. № 11. С. 223–234.

Гаков Вл. Век Толкина. Послесловие // Дж. Р. Толкин. Хоббит, или Туда и обратно: повести-сказки. Минск: Вышэйшая школа, 1992. С. 310–330.

Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности: монография. / отв. ред. Н. В. Ковтун М., Флинта, 2014. 576 с.

Козлов Д. Неофициальные группы советских школьников 1940–1960-х гг.: типология, идеология, практики // *Острова утопии: Педагогические и социальное проектирование советской школы*. М.: НЛЮ, 2015. С. 451–494.

Липовецкий Марк, Эткиндр Александр Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // *Новое литературное обозрение*. 2008. № 94. С. 174–206.

Маркасова Е. «А вот практику мы знаем по героям Краснодона...» // *Неприкосновенный запас*. 2008. № 2 (58). С. 286–289.

Михайлин В. Ю., Беляева Г. А. От когнитивной прагматики — к декоративности: эволюция устойчивых конвенций в позднесоветском плакате // *Конвенциональное и неконвенциональное: интерпретация культурных кодов*. Саратов — СПб., 2013. С. 32–82.

Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е). М.: НЛЮ, 2015.

Перелегин С. Обязана ли фэнтези быть глупой? URL: <http://www.fantasy.ru/str97/strannik97-talk.html> (дата обращения: 09.04.2016).

Трауберг Н. Толкин и непротивление... (Материалы «круглого стола» в РГГУ, посвященного творчеству Дж. Р. Р. Толкина, 22 апреля 2000). URL: <http://www.tolkien.spb.ru/rggu4.htm> (дата обращения: 09.04.2016).

Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. М.: НЛЮ, 2007.

Хроники Нарнии и философия: Лев, колдунья и мировоззрение / сост. Г. Бэшем, Дж. Л. Уоллз. Пер. с англ. М.: Эксмо. 2011.

Ясененко О. Индеанисты в России: кто они? URL: <http://www.first-americans.spb.ru/n2/win/yasen.htm> (дата обращения: 09.04.2016).

Etkind A. *Warped mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford, Stanford University Press, 2013.

Williams C. *Melodrama* // *The New Cambridge History of English Literature: The Victorian Period*. Cambridge University Press, 2012. P. 193–219.