

## Вымысел в толще культуры

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_197\_7\_385

### Хоруженко Т. Культурные мифы в современном фэнтези: монография.

Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2025. — 184 с. — Тираж не указан.



Понятие культурного мифа в равной степени привычно и трудноуловимо. Автор книги вводит его, обращаясь к работам Е.Е. Приказчиковой и А.М. Панченко и далее — к базовым исследованиям мифа как такового у Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, поскольку генезис и функционирование культурных мифов обуславливаются общими закономерностями массового сознания, всегда в той или иной степени мифологического, по мнению автора. Степень мифологичности тем не менее разная, поэтому трудно согласиться со следующим утверждением: «В своих проявлениях современное мифологическое сознание несильно отличается от архаического» (с. 10). Р. Барт в «Мифологиях», которые

Т. Хоруженко также цитирует и использует, как раз говорит о такого рода различиях, проистекающих, прежде всего, из специфики современной культуры — технологичной, тиражирующей, перелицовывающей. Один важный момент в цитируемой бартовской характеристике современного мифа оказывается упущен при конструировании рабочего понятия книги: «...потребитель мифа принимает их значение за систему фактов» (с. 12). То есть миф всегда так или иначе — неверное восприятие, заблуждение для стороннего наблюдателя и непреложная истина для носителя. Это связано со склонностью мифа бриколажно подгонять наличные средства познания под необходимость всеохватного и окончательного объяснения мира (об этом говорил Леви-Стросс), в результате чего миф всегда полностью правдоподобен «изнутри» и фантастичен «снаружи». Культурный миф в том числе. В формулировке исследовательницы эта важная особенность не учтена: «Культурный миф — устойчивая система представлений, бытующая в обществе на определенном историческом этапе и находящая свое отражение в текстах культуры» (с. 12–13). Не совсем понятно в этом случае, чем культурный миф отличается от любых других феноменов общественного сознания, будь то религия, идеология или право. Если же мы учтем элемент неубедительности, фантастичности, актуальный для воспринимающих культурный миф объективно и незаметный для тех, кто принимает его как достоверную систему представлений, различия станут очевидны. В тех культурных мифах, которые выделяет и изучает Т. Хоруженко, таковой элемент или присутствует наглядно, или обнаруживается в ходе исследования, то есть практика компенсирует не до конца проработанную постановку проблемы.

Специфику и динамику культурного мифа о богочеловеке автор прослеживает от вопроса «может ли человек выполнять работу бога» (с. 21), которым задавалась советская научная фантастика (прежде всего братья Стругацкие с их сюжетом прогрессорства), развернутым в темы «мессианства интеллигента, ко-

лонизации «отстающих» и... принудительности счастья» (с. 23). В начале XXI в. научно-фантастический прогрессор, «подправляющий» отсталые культуры, трансформируется в героя фэнтези: «землянин, современник читателя, попадает в обстоятельства, позволяющие ему стать богом» (с. 24), при этом «все преобразования новоявленный бог чаще всего совершает походя» (с. 28). Мучительная рефлексия по поводу допустимости таких преобразований, присущая героям Стругацких, «попаданцам» не свойственна. Положение героя на границе человечности и божественности, подразумевающая не только могущество, но и ответственность, становящуюся бременем, которое необходимо сбросить, формирует повторяющуюся сюжетную схему отказа от состояния и статуса бога, которую Т. Хоруженко обнаруживает в современном российском фэнтези. Примечателен античный контекст и антураж: крайнее человекоподобие греческих богов оказывается весьма удобным для развертывания такой схемы. Исследовательница отмечает показательность в этом отношении произведений Г.Л. Олди и А. Валентинова, основная задача героев в которых — «сохранение человеческого облика, а значит, своего Номоса» (с. 36), поскольку «если для людей существуют ценности и эмоции, то для богов их нет» (с. 41). Работа с античной тематикой наглядно показывает родовую связь и особенности преобразования мифа как такового в миф культурный в современном сознании: «...восприятие мифа происходит уже через всю толщу культуры и интерпретаций, что лежит между текстом и читателем, <...> истории из греческих мифов пересобираются авторами с опорой на другие философские и жизненные принципы, ценности и мировоззрение» (с. 43). Подвергаются подобным трансформациям и евангельские сюжеты, но ситуация усложняется в связи с их не вполне очевидным мифологическим статусом, поскольку, в отличие от греческого пантеона, Иисус далеко не всеми воспринимается как неправдоподобная выдумка. Тем не менее в фэнтези — в силу специфики жанра — эти сюжеты предстают как итог формирования именно культурного мифа и дальнейшее его варьирование и разрастание. «Осмысление второго пришествия в фантастических текстах часто лишается своего сакрального смысла, что ведет к возможности амбивалентной оценки образа Спасителя» (с. 48).

Базовая для архаического мышления оппозиция «свой-чужой», разворачивающаяся в мифе в разнообразные сюжеты, в современном фэнтези, по наблюдениям исследователей, осмысливается мультикультуралистски, причем иная культура предстает как атрибут существ, радикально отличных от человека, то есть концепция разнообразия доводится до фантастического предела. И возникает мысль, что в рамках размышлений о взаимодействии мифа и современной культуры интересно было бы разобраться, как на фэнтези влияют неотъемлемые для мультикультурализма идеи толерантности, ведь традиционно разработка мифологии чужого в фэнтези производит образы существ и рас иных до неприемлемой чудовищности. Некоторые подходы к этому вопросу в книге обозначены. Отмечается «размывание границ добра и зла» (с. 66), «нравственный релятивизм» (с. 68), характерные для русского фэнтези изначально, с момента появления в 1990-е гг., а в последние годы проявляющиеся и в западном. С другой стороны, Т. Хоруженко отмечает «отказ от “мультикультурности” фэнтези или сведение ее к минимуму» (с. 72).

Культурный миф в такой же, а то и в большей, по сравнению с собственно мифом, степени отражает национальное своеобразие сообщества, в котором он рождается, и показательно трансформируется, распространяясь в другие сообщества. Британским явлением такого рода автор книги полагает концепт закрытой школы, благодаря книгам Дж. Роулинг о Гарри Поттере обретший фантастические составляющие и широко распространившийся в другие культуры. В русской

литературе образовался целый пласт текстов в жанре фэнтези для подростков, разрабатывающих мотив магической школы для избранных. Среди специфических видоизменений модели, созданной Роулинг, Т. Хоруженко называет «ускорение течения времени» (с. 82 — в рассуждениях об этом не совсем адекватно употребляется термин «хронотоп», поскольку рассматривается только временной аспект, пространственная составляющая не затрагивается). Происходит интенсификация фабулы, прежде всего в отношении нравственного совершенствования героев, каковое в большой степени зависит от взаимодействия юного волшебника с наставником. Отличия русской вариации от британского источника в последнем мотиве коренятся в различиях сказочного сюжета об ученике чародея: «Для западного варианта сюжета важен мотив ученичества героя <...>, в то время как для славянского оказывается главным мотив победы над колдуном учителем» (с. 87). В немецком фэнтези для подростков автор выделяет миф книги: «...книга и чтение — высшие ценности и высшие наслаждения, доступные человеку. <...> Все читающие герои — носители мифологического, в бартовском смысле слова, сознания. Их представления о мире и своем месте в нем сформированы по большей части литературой и существующей вокруг нее культурной мифологией» (с. 94). В отечественном подростковом фэнтези сопоставимое придание абсолютной значимости какому-нибудь явлению показательно мифологизирует дружбу, здесь автор обнаруживает влияние советской детской литературы, следы характерных для нее сюжетов и акцентов. Дружба оказывается важнее первой любви, такой подход связан «с почти полностью отсутствующей сексуальностью» (с. 100), культ силы и ловкости характерен для обоих полов, гендерные различия нивелируются. Унаследованная фэнтези нравственно-дидактическая направленность советской литературы для юношества формирует еще одну характерную черту: «В сложившийся русский культурный миф о детстве входит идея “перековки”, самосовершенствования ребенка» (с. 105).

Говоря об отечественном фэнтези, не нацеленном специально на подростковую аудиторию, автор книги называет три вектора в функционировании культурных мифов, связанных с русской историей и фольклором: «...во-первых, переработка сказочных сюжетов; во-вторых, воссоздание условной Древней Руси; в третьих, конструирование новой мифологии на основе всего перечисленного» (с. 108). Отмечая истоки «сказочного» фэнтези у Стругацких, М. Семенов, А. Белянина и М. Успенского, автор прослеживает примечательные изменения в произведениях 2010–2020-х гг.: «...сказки используются не как источник заимствования структуры или персонажей, но как претекст, то есть текст-основа для всего романа; <...> почти исчезает историко-патриотический пафос <...>. Оба эти изменения свидетельствуют о том, что меняется культурный миф, связанный с рускостью, акцент с историко-материального переносится в сферу образного» (с. 111). Среди персонажей сказок, наиболее часто переосмысляемых в фэнтези, Т. Хоруженко разбирает как собственно фольклорных, так и в большой степени сформированных художественной культурой: Финист ясный сокол, Леший, Баба-Яга, Кощей Бессмертный, птицы Сирин, Алконост и Гамаюн, кот Баюн. В целом отмечается «тенденция по конструированию новых представлений, нового культурного мифа о “славянском язычестве”» (с. 131). Это проявляется в «очеловечивании» славянских богов или использовании удобных для миростроительных целей фэнтези неязыческих мифологем типа «явь, правь и навь».

Имеющие фольклорную основу русские культурные мифы примечательно преломляются в восприятии американских авторов фэнтези: «...сама Россия выглядит такой же нереальной, как и традиционные фэнтезийные страны, такие как Вестеросс Дж. Мартина или Средиземье Дж.Р.Р. Толкина» (с. 143). Отмечу

тут не совсем верную атрибуцию упомянутых вымышленных континентов как стран, а также ошибочное удвоение «с» в топониме из «Песни льда и огня». Помимо использования в качестве основы сюжета русских сказок и образов мифологических существ, американцы разворачивают комплекс стереотипных представлений: холод, широта просторов, типичная кухня — однако часть стереотипов трансформируется или снимается, причем эта тенденция усиливается в более поздних произведениях. Исторические периоды, наиболее интересные для авторов, показательны в аспекте культурной мифологизации: «монголо-татарское нашествие; первая половина XIX века — расцвет империи; революция, Гражданская война и Великая Отечественная Война» (с. 147). Отдельно останавливая внимание на польской фантастике, Т. Хоруженко обнаруживает культурный миф иного рода: «Россия — это вечная угроза, которую, однако, поляки могут победить» (с. 152). Плодотворным источником культурных мифов с русской спецификой, безусловно, является творчество Пушкина. Исследовательница сопоставляет то, как отсылки к «Руслану и Людмиле» в целом и к «Лукоморью» в частности, к «Сказке о царе Салтане» и «Медному всаднику» работают в текстах российского и зарубежного фэнтези: «...русские авторы, обращаясь к пушкинским текстам, воспринимают их как всем известные общие места, в то время как для зарубежных авторов эти тексты скорее экзотика» (с. 161).

Книга Т. Хоруженко названа «монографией», тем самым заявлен ее академический статус. Однако, как мне кажется, в жанрово-прагматическом отношении она располагается на границе с научно-популярной литературой. С одной стороны, исследование обеспечено внушительным фактическим и научным материалом (66 и 119 работ соответственно), аналитические разборы и рассуждения вполне обоснованы, глубоки и убедительны. С другой — стиль время от времени становится не совсем академическим, скорее публицистическим, оценочным, либо нацеленным на занимательность: «Если говорить о художественных особенностях анализируемых произведений (не затрагивая их ужасающий стиль...» (с. 32); «Мультикультурализм в фэнтези достаточно сильно “поизносился”» (с. 62); «P.S. Как Медной горы Хозяйка в фэнтези пришла» (с. 161). В книге наличествуют не только стандартные для научной работы введение, заключение, но и постскрипты после некоторых параграфов и послесловие, что создает впечатление тяготения к более свободной форме. Есть в книге и неточности — мелкие, но от того не менее досадные. Говоря о книге Е. Гаглоева «Иллюзион», автор упоминает графа Каллиодро (с. 72). У Гаглоева фамилия итальянского авантюриста написана правильно. Герой романа А. Белянина «Тайный сыск царя Гороха» (1999), действие которого начинается в год издания, обозначается как «подмосковный полицейский» (с. 109). У Белянина анахронизма нет, Никита — младший лейтенант милиции. Персонаж романа В. Ракши «Песни радости, песни печали» назван Дажьбогом (с. 132), хотя в романе используется иной, более распространенный вариант написания — «Даждьбог».

Тем не менее у книги больше достоинств, чем недостатков. Она ценна, прежде всего, основательным подходом к предмету исследования. Автор снабдил работу подробными пересказами произведений, действительно необходимыми, поскольку только специалисту под силу охватить такой внушительный корпус текстов фэнтези, пристально изучив их и сделав еще один шаг по пути теоретизации употребительного, но пока недостаточно осмысленного академически понятия «культурный миф».