



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116><https://elibrary.ru/BBUGRC>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Дмитрий НИКОЛАЕВ

ПРОСТРАНСТВО КАК «ПРЕДЕЛ» ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ: НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПРЕОДОЛЕНИЯ ВОЗМОЖНОГО

Аннотация: На примере произведений американских писателей-фантастов Рэя Каммингса, М.Д. Брейера, Р. Хайнлайна, А.Д. Дейча, М. Гарднера в статье рассматривается теоретическая проблема «предела» фантастического в литературе. Таким пределом становится изображение фантастического пространства как явления, обладающего новыми, невозможными в реальности характеристиками. Писатель не может образительно зафиксировать в тексте иные пространственные законы, созданный в авторском воображении образ не передается читателям с помощью имеющихся в литературе средств художественного изображения, и основная причина этого — в устойчивости нашего пространственного восприятия, основанного на практически беспредельных возможностях нефантастического пространства, в котором мы существуем. В романе Рэя Каммингса «В четвертое измерение» (1927) формулируется принцип изображения в литературе «иног» пространства: «Мы должны цепляться за реалии нашего мира. Нет других слов — нет других концепций, — с помощью которых мы могли бы осмыслить эти немислимые вещи». В результате «иног» мир либо изображается в пространственных параметрах привычного читателям земного мира, что зафиксировал Каммингс, либо не изображается вовсе, даже являясь важным для сюжета элементом, как, к примеру, в фантастических рассказах на тему топологии. Невозможность изображения вовсе не исключает фиксации в фантастическом произведении такого «иног» мира как сущности и его сюжетного освоения, но образительно пространство в литературе остается устойчивым. Без визуальной «подсказки» читательское сознание не может последовать за автором за рамки пространственно возможной модели, но в визуальных искусствах этот существующий в литературе барьер снимается и пространство перестает быть «пределом».

Ключевые слова: научная фантастика, Рэй Каммингс, М.Д. Брейер, Р. Хайнлайн, А.Д. Дейч, М. Гарднер, четвертое измерение, поэтика, *Fantasia Mathematica*.

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

Для цитирования: Николаев Д.Д. Пространство как «предел» фантастического в литературе: невозможность преодоления возможного // Литература двух Америк. 2024. № 17. С. 90–116. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116>

<https://elibrary.ru/BBUGRC>

UDC 821.111(73).0



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dmitry NIKOLAEV

SPACE AS THE “LIMIT” OF THE FANTASTIC IN LITERATURE: THE IMPOSSIBILITY OF OVERCOMING THE POSSIBLE

Abstract: The article examines the theoretical problem, the “limit” of the fantastic in literature using the example of the works of American writers Ray Cummings, Miles J. Breuer, A.J. Deutsch, Martin Gardner, Robert Heinlein. The writer cannot create in the text the image of a fantastic space as a phenomenon with new characteristics that are impossible in reality. The image created in the author's imagination is not transmitted to readers using the means of representation available in literature, and the main reason for this is the stability of our spatial perception based on almost limitless possibilities of the non-fantastic space in which we exist. In Ray Cummings' novel *Into the Fourth Dimension* (1927), the principle of depicting a “different” space in literature is formulated: “We must cling to the realities of our world. There are no other words — no other conceptions — with which we can think these unthought things”. As a result, the “other” world is either described in the text in parameters of the world familiar to readers, as is stated by Cummings, or it is not depicted at all, even being an important element for the plot, as, for example, in fantastic stories on the topic of topology. The impossibility to depict such a “different” world does not exclude the fixation on its essence, but the pictorial space in literature remains stable. Without a visual “hint”, the reader's consciousness cannot follow beyond the spatially possible model, but in visual arts this barrier existing in literature is removed.

Keywords: science fiction, Ray Cummings, Miles J. Breuer, A.J. Deutsch, Martin Gardner, Robert Heinlein poetics, Fourth Dimensional story, *Fantasia Mathematica*.

Information about the author: Dmitry D. Nikolaev, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8449-4682>. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

For citation: Nikolaev, Dmitry. “Space as the ‘Limit’ of the Fantastic in Literature: the Impossibility of Overcoming the Possible.” *Literature of the Americas*, no. 17 (2024): 90–116. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-90-116>

Проблема, которая рассматривается в статье, носит характер теоретический, и примеры для подтверждения ее положений из обширного корпуса текстов могут быть выбраны разные¹. Обращение к американской фантастике является не самым очевидным решением с учетом существующих различий в теоретических подходах, отражающихся и в исследованиях пространства последних лет. К примеру, цель книги «Картины будущего: пространство в утопии и научной фантастике» — «отойти от устоявшейся общей бинарности утопии и антиутопии или научной фантастики и, таким образом, открыть для анализа утопической литературы новые направления исследований» [Futurescapes 2009: 20], а мы изначально считаем идею бинарности утопии и научной фантастики ошибочной [Николаев 2006; Nikolaev 2006]. Элана Гомель в книге «Повествовательные время и пространство: Репрезентация невозможных топологий в литературе» характеризует киберпространство как разновидность невозможного (impossible spaces) [Gomel 2014: 1], в то время как, с нашей точки зрения, невозможным является не киберпространство, а перемещение в него из некиберпространства и наоборот. Кроме того, определенным препятствием является различие в смысловом наполнении слов «пространство» и “space” в русском и английском языках, что создает сложности даже при переводе названия статьи. И все же плюсы перевешивают минусы. Фантастика США не просто дает достаточное количество ярких произведений — как практически забытых даже в самой Америке, так и широко известных далеко за ее пределами, в том числе в СССР и в России, — позволяющих подтвердить и проиллюстрировать исходный тезис. Это произведения классические, определявшие подход к изображению, позволяющие проследить тенденцию.

Очевидно, что в каждом фантастическом произведении действие происходит в неких пространственных рамках, либо заявленных как полностью фантастические (к примеру, иная планета), либо вмещающих в себя элементы фантастического, что все равно позволяет

¹ В частности, в британской литературе можно было бы обратиться к «Флатландии» Эдвина Эббота (*Flatland: A Romance of Many Dimensions*, 1884), которой в этом году исполнилось 140 лет, или к вышедшему 50 лет назад роману Кристофера Приста «Опрокинутый мир» (*The Inverted World*, 1974), который анализировался в моем докладе на аналогичную тему на Международной научной конференции «Фантастическое в литературе и культуре: поэтика пространства в фантастической литературе» в ИМЛИ РАН (2024).

говорить о создании и изображении пространства, отличающегося от реального по крайней мере по «наполнению». «Предел» фантастического, о котором пойдет далее речь, связан с невозможностью *изображения* в литературе «фантастического пространства» как такового, как явления, обладающего новыми, невозможными в реальности пространственными характеристиками, что вовсе не исключает фиксации его как сущности и даже фантастического его освоения.

На том, что речь идет о пределе изображаемого в литературе, также необходимо сделать акцент в самом начале. В визуальных искусствах, и особенно в кино, дело обстоит иначе. Непреодолимая грань, о которой мы говорим, относится не к повествованию, а к описанию. Мы не ставим под сомнение ни само существование фантастических пространств в литературном произведении, ни возможность повествования о фантастическом пространстве как таковом, — т. е. построенном на иных пространственных законах, сущностно отличающемся от нашего восприятия пространства. Наша задача — показать, что в литературе фантаст не может образительно зафиксировать иные пространственные законы, вводя в это отличающееся пространство читателя, что созданный в авторском воображении образ не передается читателям с помощью имеющихся в литературе средств художественного изображения и что основная причина этого — в устойчивости нашего пространственного восприятия, основанного на практически беспредельных возможностях того нефантастического пространства, в котором мы существуем.

Поскольку нас интересует пространство с литературной и фольклорной, а не с математической точки зрения, то будем отталкиваться от «словарного» его понимания. В академическом «Словаре русского языка» зафиксировано четыре значения: 1) Неограниченная протяженность (во всех измерениях, направлениях); 2) Место, способное вместить что-л.; 3) Большой участок земной поверхности; 4) *устар.* Промежуток (времени)². Из них для нас важны первые два.

Итак, какие же возможности есть у реального пространства? Наше пространство по определению безгранично, если мы исходим из современного о нем представления, или же граничит с царством мертвых, небесным царством и иными их интерпретациями, которые в таком случае тоже понимаются пространственно.

² Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. Изд. 3-е. М.: Русский язык, 1987. Т. 3. С. 528.

Когда фольклорный герой оказывается на краю света, у него остается возможность преодолеть эту границу, переместившись в «потусторонний» мир. Мы можем сказать, что здесь пространство ограничено пределами миров, но такая ограниченность по сути равна современной безграничности, поскольку и в том, и в другом случае между миром/мирами и пространством ставится знак равенства, тем более что наличие иного мира в фольклорной/религиозной модели не является фактором фантастическим [см. об этом: Николаев 2006].

Если говорить о пространстве как «месте, способном вместить что-л.», то конкретизация «что-либо» необходима лишь для ограниченных частей пространства. А в пространстве безграничном находится все, что вообще есть.

Пространство позволяет нам в нем перемещаться — это раз, перемещаться в любую сторону — вверх, вниз, вправо, влево, вперед, назад, по диагонали, задом наперед и т. д. — это два, перемещаться по нашему собственному желанию — это три, перемещаться, по нашему собственному желанию выбирая направление перемещения, — это четыре, перемещаться в любое время в любом состоянии в любом сопровождении и т. д.

Конечно, в каждом конкретном случае мы ограничены в своих перемещениях, но ограничения эти никак не связаны с существенными свойствами пространства. И при любом перемещении — в реальности, а не в фантастическом произведении — мы оказываемся в пространстве с теми же пространственными параметрами. Мы можем вернуться в исходную точку без всяких изменений для пространства. Мы можем переместиться в любой точку без всяких, — связанных с пространством, а не с чем-либо иным, — изменений для себя.

Чтобы понять, насколько безграничны возможности пространства, достаточно сравнить его со временем, которое, как раз в силу жестких ограничений в реальности, позволяет широко использовать фантастическое — на данный момент — преодоление этих ограничений.

Время движется только в одну сторону и движется только последовательно — и возникает фантастическая модель с перемещением во времени назад и на несколько шагов вперед. Перемещение во времени — в отличие от перемещения в пространстве — не поддается ускорению — и возникает фантастическая модель с ускорением и, как обратная возможность, с замедлением. Время не позволяет вер-

нуться в ту же точку и пройти отрезок заново, и возникает модель, которую — по названию американского кинофильма 1993 г. — можно назвать «Днем сурка».

Пространство уникально с точки зрения возможностей — и отсюда следует формула, вынесенная в название статьи. Поскольку фантастика в художественной литературе — изображение заведомо невозможного с точки зрения исходной модели сознания [см.: Николаев 2006], то нельзя изобразить невозможное, когда все возможно.

Пространственная всевозможность предоставляет массу возможностей и писателям-фантастам, но создается фантастическое главным образом за счет изменения базовых характеристик всевозможности. Каждую из имеющихся в реальности возможностей можно в фантастическом произведении ограничить — установить, например, непреодолимый барьер с какой-то стороны или со всех сторон, разрешить героям двигаться лишь в одном направлении, сделать пространство вязким, чтобы оно затягивало.

Но с точки зрения создания и реализации фантастического это всего лишь принимающие иной масштаб проекции возможного в реальности. Замкнутость, вязкость или какие-то иные характеристики «малого» пространства — комнаты, тюремной камеры, болота и т. д. — переводятся на новый уровень. Мы не можем даже сказать «возводятся в абсолют», потому что замкнутость не имеет смысла вне потенциальной незамкнутости. Получается своего рода парадокс: если с одной стороны пространство ограничено, то об этом не узнают, пока не преодолеют ограничение, а если его преодолеют, то пространство перестанет быть ограниченным.

В произведениях используется столкновение ограниченного пространства и пространства реального. Привычное существует в тексте рядом, в воспоминаниях, в целях... Если же его нет в тексте, то оно все равно определяет читательское восприятие художественного пространства, которое не выходит за рамки реальных пространственных характеристик.

Еще одна модель связана не с ограничением, а с переназыванием. В самой системной конструкции это можно назвать «зазеркальностью»: правое превращается в левое, верх — в низ. Такое перевернутое или отраженное фантастическое пространство с точки зрения внутренней организации не отличается от реального. Там действуют те же правила, что и в пространстве по эту сторону зеркала, а «невозможными» являются сам факт его существования и попадание в него,

которое, кстати, тоже часто показывается как простое пространственное перемещение, «шаг в зеркало».

В сюжете сама по себе пространственная зеркальность также обычно не играет важной роли: существенней являются нравы «по ту сторону». Здесь приведем пример не из американской, а из советской литературы — повесть Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал».

Если говорить о схемах использования пространства в качестве одного из ключевых элементов при создании фантастического произведений, то мы выделим четыре основных модели освоения «нового пространства».

Первая — освоение недостижимого на момент создания текста пространства: внеземных миров, подземных миров, затерянных островов и т. д. Но герои и читатели попадают из своей части в иную, «соседнюю» часть реального географического или астрономического пространства, сама возможность существования которой фантастической не является. Мы не говорим сейчас о наполнении этого пространства, а только о его существовании: есть — мы знаем — и пещеры, и острова, и другие планеты.

Вторая — создание в художественном произведении нового пространства, которое не является частью возможно существующего реального географического или астрономического пространства. Принцип соседства, даже при наличии пространственного элемента, как, например, в «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла, где героиня проваливается в нору, здесь мифологический. Из своей части герои попадают в некий сказочный или параллельный мир, функционирующий по иным законам.

При всем различии фантастического в этих схемах ключевым фантастическим элементом с точки зрения пространственной и там, и там является преодоление барьера доступности, о котором мы уже упоминали, говоря о «зазеркальности». Хотя для рационального сознания в первом случае это доступность недоступного возможного, а во втором — доступность недоступного невозможного.

Третья схема связана с ускорением перемещения в пространстве. В ней тоже важен элемент доступности недоступного, но он не обязателен, так как перемещаться можно не только на далекие планеты, но и в вполне доступные в реальности точки, просто с намного большей скоростью. Ярким примером является использование в сказках волшебных предметов — таких, как сапоги-скороходы или

ковер-самолет. Сущностные характеристики пространства здесь, как и в первых двух случаях, не меняются: оно обладает теми же свойствами, что и пространство реальности.

И, наконец, четвертая схема предполагает искажение или трансформацию пространства — на ней мы и остановимся подробнее, поскольку перед писателями встает потенциальная задача каким-то образом это фантастическое пространство изобразить, чтобы читатель мог перенестись в него вслед за героями, как он переносится вместе с ними на другие планеты или в «затерянные» миры.

Пространство с измененными характеристиками мы будем называть «иным», поскольку закрепляется оно в литературе с темой иных измерений. Произведений такого рода множество: уже в 1920-е гг. они играют важную роль в американской фантастике [Bleiler 1990]. Появляется даже специальная категория — «история о четвертом измерении» (Fourth Dimensional story). Обращаясь в фантастике к «четвертому измерению», писатели часто считают нужным переосмыслить весь пространственно-временной континуум, меняя привычные характеристики не только времени, но и пространства. И, соответственно, сталкиваются с необходимостью показать читателям иной пространственно-временной мир. Но если представить себе ограниченный в сравнении с нашим плоский мир, как предлагается в «Флатландии» Эдвина Эбботта, читателям достаточно легко, то как вообразить и изобразить превосходящее привычное количество измерений, «воспарить еще выше и постичь тайны Четырех, Пяти и даже Шести Измерений»³ (“aspire yet higher and higher To the Secrets of Four Five or even Six Dimensions”⁴)?

В 1927 г. выходит роман Рэя Каммингса (Ray Cummings) «В четвертое измерение» (*Into the Fourth Dimension*. New York: Columbia Publications, Inc., 1927). Из него обычно (насколько это слово можно относить к книге, почти забытой) цитируют формулу, касающуюся времени: «Я где-то читал, что время — это то, что не дает происходить всему сразу» (“I read somewhere that time is what keeps everything from happening at once”)⁵. Но у Каммингса есть и не менее значимое высказывание по поводу фантастического пространства, — а на ли-

³ Эбботт Э. Флатландия. М.: АСТ, 2023. С. 4.

⁴ A Square [Edwin Abbott Abbott]. *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. London: Seeley & Co., 1884, p.v.

⁵ Роман цит. по: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/73382/pg73382-images.html>

тературоведческий взгляд и более, потому что оно отражает попытки описать, изобразить это «иное пространство» в художественном тексте:

Мы должны цепляться за реалии нашего мира. Нет других слов — нет других концепций, — с помощью которых мы могли бы осмыслить эти немислимые вещи.

(We must cling to the realities of our world. There are no other words — no other conceptions — with which we can think these unthought things.)

В романе рассказывается о столкновении «параллельных миров», хотя определение это мы используем скорее метафорически, поскольку параллельность у Каммингса пространственно-временная. Иной мир находится ровно в том же месте, где и обычный реальный мир, существуя в ином времени, точнее — в ином движении времени, и имея иное состояние материи. Пространственно он как бы удваивается:

Если мы возьмем материальное тело из этого — назовем его вторичным состоянием — и поместим его в то же пространство, что и тело из нашего первичного состояния, они могут занять и займут это пространство одновременно, не мешая друг другу.

(If we take a material body of this — call it secondary state — and place it in the same space with a body of our primary state, they can and do occupy that space without conflict at the same instant of time.)

Но поскольку речь идет о пространственно-временном континууме, иное движение времени преобразует и пространство. Каммингс устами своего героя-ученого Уила подробно рассказывает о принципах сосуществования миров: нашего, в котором обычные люди живут обычной жизнью, и иного, в который герои отправляются, чтобы спасти наш мир от плохих «иномирцев» — назовем их так по аналогии с инопланетянами.

Начинается все с того, что обычное течение жизни нарушается появлением таинственных призраков. Эту часть сюжета мы опустим, поскольку для нас важно не то, что происходит в мире реальном, а то, как показывается мир иной. Но отметим, что номинативная условность при обозначении и описании почти всего, что связано с иным миром,

фиксируется героями и автором уже в самом начале: «Но тогда — что это такое? — Называйте их призраками, это слово так же хорошо, как любое другое» (“But then — what are they?” — “Call them ghosts, the word is as good as any other”).

Если сама сюжетная модель путешествия в иное измерение базируется на внешних по отношению к автору научных концепциях, которые развиваются в художественном фантастическом тексте, то в основе рассуждений Уилла, объясняющих восприятие иного мира, лежит уже в первую очередь художественный опыт писателя, сталкивающегося с необходимостью изобразить нечто иное, не имея для этого устоявшегося лексического набора.

Поскольку то, что есть в ином мире, отсутствует в мире реальном, нет и слов для обозначения, позволяющих передать особенное, увиденное героями, читателю. Визуальный образ, созданный в воображении писателя, нельзя зафиксировать на бумаге так, чтобы он адекватно воспринимался аудиторией. И Каммингс решает литературную проблему, выводя ее на другой уровень и превращая в научную. Герои у него не могут воспринимать иное измерение в свойственной тому визуализации: очертания оно обретает, только когда их сознание начинает подгонять окружающее под земную модель. Автор не признает невыполнимость художественной задачи, а трансформирует ее, исходя из имеющихся у писателя средств художественного изображения. Словами нельзя передать то, для чего нет слов? Что ж, значит и сознание оказавшегося в ином мире человека не может воспринять то, для чего нет слов. Герои оказываются в таком же положении, что и писатель: они вынуждены воспринимать/передавать необычное как обычное, через обычное. Мозг персонажа адаптирует иное пространство под привычные пространственные параметры — и вот уже читатели глядят на окружающий иной мир глазами адаптировавшегося героя.

«Нереальность всего» изначально возводится в романе автором и героем-изобретателем в общий принцип:

Это ужасно, Роб, нереальность всего сущего. Метафизики говорят, что ничего не существует иначе, как в восприятии наших человеческих чувств...

(It's appalling, Rob, the unreality of everything. Metaphysicians say that nothing exists save in the perception of it by our human senses...)

В результате «нереальность» оборачивается возможностью описывать и изображать особенное в виде обычного или, точнее, с помощью обычного. Уилл — и Каммингс его устами — постулирует, что, дабы не раствориться, не затеряться в ином мире, его надо воспринимать как наш мир, хотя он таковым не является. Когда герои отправляются туда, Уилл несколько раз объясняет это своим спутникам — сестре Би и другу Робу, от лица которого и ведется повествование:

Сама суть каждой мысли, которую мы сейчас обдумывали, была иной — несравнимой. И все же в нашем сознании сохранилось какое-то неизменное качество — назовем его Эго; так что эти новые вещи должны быть одеты по-старому.

(The very essence of every thought we now were thinking was different — incomparable. Yet within our minds was some lingering, unchangeable quality — call it Ego; so that these new things must be clothed in the fashion of the old.)

Мы должны стремиться к нашей привычной нормальности. Помните — разум сейчас — это почти все.

(We must strive for our accustomed normality. Remember — the mind now is nearly everything.)

Тезис этот повторяется и повторяется, утверждаясь в качестве своеобразного закона, который — по аналогии с законами роботехники Айзека Азимова — можно назвать «законом заграничья».

Иной мир по Каммингсу является областью немислимого и невиданного (“The realm of unthought things! [...] The realm of things unseen”). Его инаковость — не только внешняя, она распространяется и на сознание, и на восприятие. Человек, попавший в иной мир, не может воспринимать его так, как жители этого иного мира, но он может адаптировать окружающую картину под свое привычное восприятие, уложить ее в привычную схему, назвать все земными словами, побудить себя видеть земные образы — и тогда сможет в ином мире ориентироваться и действовать.

Идея первичности мысли распространяется другим героем, Робом, и на земной мир:

Тогда меня осенило: возможно, немислимые вещи были несуществующими до тех пор, пока разум не измыслил их и не воплотил таким образом в жизнь?

(The wonder came to me then, were not perchance, unthought things non-existent until some mind had thought them, thus to bring them into being?).

Но с точки зрения изображения, а не рассуждения, в тексте происходит обратное: существующее в ином мире обретает видимые героям и читателям очертания, когда воплощается в сознании в привычных словах и образах.

На практике «закон заграничья» дает возможность писателю, показывающему иной, фантастический мир, изображать его в параметрах привычного читателям земного мира, вводя в него при необходимости лишь отдельные несуществующие в реальности элементы, для названия которых придумываются новые слова. Но фантастичность целого при этом изобразительно условна, даже если сюжетно она абсолютна.

Еще одно произведение 1920-х гг., где звучат схожие мысли по поводу возможности воспринять и передать фантастические характеристики иного пространства, — рассказ Майлза Джона Брейера (Miles J. Breuer) «Захваченное поперечное сечение» (“The Captured Cross-Section”), опубликованный в журнале *Amazing Stories* [Attebery 2003] в феврале 1929 г.

Главным героем здесь является преподаватель математики, и отправной точкой в его научных построениях и, соответственно, в сюжете становится теория Эйнштейна. Джайлс Хиги (Jiles Heagey) пробует использовать систему не из трех, а из четырех координат.

Теперь — предположите, что поворачиваете четыре координаты на сорок пять градусов: тогда вы можете заставить часть пространства занять новое положение, за пределами того, что мы называем пространством. И мы можем перенести в это наше пространство часть неизвестного пространства по четвертой координате...

(Now — suppose you rotate four coordinates through forty-five degrees: you can then make a portion of space occupy a new position, outside of what we know as space. And we can bring into this space of ours, a portion of the unknown space along the fourth coordinate...)⁶, —

объясняет он героине, Шейле, дочери главы математического отделения.

⁶ Breuer, Miles J. “The Captured Cross-Section”. *Amazing Stories* 3, no. 11 (February, 1929): 968.

В теории с созданием фантастического неизведанного пространства, отличного от нашего пространства, все достаточно просто. И когда герой решает перейти от теории к практике, у него тоже все получается. Но вот изобразить иное пространство писатель не может. В результате эксперимента появляется загадочный объект с удивительными свойствами — *The Thing*, но воспринимают его герои и читатели в рамках привычной системы координат. Фантастическое пространство по сути заменяется фантастическим наполнением пространства.

Когда во время эксперимента приоткрывается дверь в иное пространство, Шейла исчезает, проваливается через дыру в гиперпространстве. Теперь ее надо спасать, и Джайлс отправляется за ней, предварительно, правда, прочно закрепив себя веревкой в привычном измерении. Но мы не видим в тексте происходящего в ином пространстве, вместо этого автор показывает переживания тех, кто следит за веревкой с нашей стороны, — отца Шейлы, двух студентов и двух полисменов. Затем Джайлс подает условный сигнал, и его вытягивают обратно. Оборванный и потрепанный, он так радуется возвращению, что даже забывает про Шейлу.

Он хочет рассказать, что видел, что с ним произошло, но не знает, как это сделать:

«Давайте я расскажу вам об этом, — медленно начал он. Кажется, он просто не знает, как продолжить. — То есть, если я смогу. Я даже не знаю, как это рассказать. Я знаю, что ты должен чувствовать, будто сходишь с ума».

(“Let me tell you about it”, — he began slowly. He seems not to know just how to proceed. — “That is, if I can. I don’t even know how to tell it. I know what it must feel like to go insane.”)⁷

И далее в рассказе используется та же модель, что у Каммингса: уподобление иного — привычному, земному:

Я сидел на чем-то, что выглядело, как камень или цемент...
(I was sitting on something that looked like rock or cement...)⁸

⁷ Ibid.: 972.

⁸ Ibid.



Илл. к рассказу М. Дж. Брейера «Захватченное поперечное сечение»
в журнале *Amazing Stories* (февраль, 1929).

Вы слышали, как я насмеялся над безумным, кубистическим и футуристическим дизайном суперобложек и обоев. Что ж, они приятны и гармоничны по сравнению с головокружительными, зубренными углами, неправильными зигзагообразными формами с пиками и провалами, и всего, лишённого чувства и разума, кроме перспективы.

(You've heard me jeer at the crazy, cubistic and futuristic designs on book wrappers and wall-papers, Well, those are pleasant and harmonious compared with the dizzy, jagged angels, the irregular, zig-zag shapes with peaks and slants, and everything out of sense and reason except perspective.)⁹

и т. д.

Джайлс подробно описывает увиденное им, но это не более чем описание «картинки», в котором иное пространство видится как дисгармония привычного, но не обретает выстроенной по его внутренним законам и на основе других параметров иной гармонии. Объяснение у Брейера тоже по сути повторяет «закон заграничья»: «Естественно, поскольку я трехмерный организм, я могу воспринимать только три измерения» (“Naturally, since I am a three-dimensional organism, I can only perceive three dimensions”).

В романе Каммингса и в рассказе Брейера реализуются две основные модели произведений о четвертом измерении. У Каммингса часть действия происходит в ином пространстве, но оно изображается в параметрах обычного. У Брейера вообще происходящее в ином пространстве не изображается: действие развивается в обычном земном мире, а о том, что случилось за его пределами, герой пытается рассказать по возвращении.

И в том, и в другом случае писатели, в отличие от героев, не преодолевают границы возможного в реальном пространстве: иной мир в фантастических текстах все равно существует в рамках нашего пространственного мышления, потому что оно единственное конвенционально возможное при необходимости взаимодействия автора с читателями. А потому рассказывающие об ином в пространственном отношении мире либо вообще не описывают его «изнутри», либо вынуждены передавать эту «внутренность» за счет указания на отсутствие обычности, т. е., на ограничении, как отмечалось выше.

Рассказ Брейера вошел в антологию *Fantasia Mathematica*¹⁰, подготовленную Клифтоном Фэдиманом (Clifton Fadiman) в 1958 г. Во вторую ее часть включены 16 научно-фантастических рассказов, в основе которых лежат математические идеи, в том числе связанные с осмыслением пространства. «Захваченное поперечное сечение»,

⁹ Ibid.

¹⁰ *Fantasia Mathematica: Being a set of stories, together with a group of oddments and diversions, all drawn from the universe of mathematics*, comp. by Clifton Fadiman. New York: Simon & Schuster, 1958.

насколько мне известно, на русский не переводилось, но многие произведения хорошо известны советскому/российскому читателю, поскольку на базе антологии Фэдимана был составлен сборник научно-фантастических рассказов на математические темы «Трудная задача», вышедший в 1982 г. в издательстве «Мир» в серии «Зарубежная фантастика»¹¹ (по которому мы их в дальнейшем и будем цитировать с указанием страниц в круглых скобках).

К произведениям о четвертом измерении в антологии можно отнести еще и знаменитый рассказ Роберта Хайнлайна «Дом, который построил Тил» (“And He Built a Crooked House”), впервые опубликованный в журнале *Astounding Science Fiction* в феврале 1941 г. Правда, в качестве четвертого измерения там используется не время. Архитектор Квинтус Тил хочет возвести принципиально новый дом, в конструкции которого использован тессеракт — четырехмерный гиперкуб:

Но я думаю о четвертом пространственном измерении, таком же, как длина, ширина и высота! Для экономии материалов и удобства расположения комнат нельзя придумать ничего лучше. Не говоря уже об экономии площади участка. Ты можешь поставить восьмикомнатный дом на участке, теперь занимаемом домом в одну комнату. Как тессеракт...

— Что это еще за тессеракт?

— Ты что, не учился в школе? Тессеракт — это гиперкуб, прямоугольное тело, имеющее четыре измерения, подобно тому как куб имеет три, а квадрат два (18).

Принцип он поясняет своему другу Гомеру Бейли, а заодно и читателям, с помощью модели из спичек и пластилина. Но уже на стадии модели видимую конструкцию приходится дополнять воображением, причем Тил рассказывает, что именно надо вообразить:

— Дополни остальные воображением. Рассмотрим верх первого куба в его соотношении с верхом второго. Это будет куб номер три. Затем — два нижних квадрата, далее — передние грани каждого куба, их задние грани, правые и левые — восемь кубов.

¹¹ Трудная задача. Сб. науч.-фантаст. произведений / сост. Ю.А. Данилов; послесл. Е. Парнова. М.: Мир, 1982.

Он указал пальцем на каждый из них.

— Ага, вижу! Но это вовсе не кубы. Это, как их, черт... призмы: они не прямоугольные, у них стенки скошены.

— Ты просто их так видишь — в перспективе. Если ты рисуешь на бумаге куб, разве его боковые стороны не выходят косыми? Это перспектива. Если ты смотришь на четырехмерную фигуру из трехмерного пространства, конечно, она кажется тебе перекошенной. Но, как бы то ни было, все равно это кубы.

— Может, для тебя, дружище, но для меня они все перекошены» (19–20).

Изобразительный принцип, при котором воображаемое позиционируется как воображаемое, не воплощаясь в реальность, не является фантастическим. И хотя в этой части рассказа моделируется не только будущий дом, но и будущее читательское о доме представление, переход к фантастическому пока не происходит: четырехмерное пространство остается для всех воображаемым.

Затем Тилу удастся реализовать фантастический проект и построить необыкновенный дом — «дом будущего». Причем строит он тессеракт, развернутый в трех измерениях, т. е. на стадии строительства тоже нет ничего фантастического. Но из-за землетрясения дом «складывается» в «обыкновенный кубический массив с дверями и окнами, но без каких-либо иных архитектурных деталей, если не считать украшением множество непонятных математических знаков» (27).

Тил, Бейли и его жена заходят внутрь. И визуально, и по ощущениям с архитектурной и в целом с пространственной точки зрения в доме все, как обычно и привычно:

Вестибюль оказался в полном порядке, скользящие перегородки, отделявшие его от гаража, были отодвинуты, что давало возможность обзреть все помещение. [...] Как он и предсказал, во время их подъема крышка лестницы открылась, и они ступили — но не на крышу единственной уцелевшей комнаты, как ожидали, нет, они оказались в центральной из пяти комнат, составляющих второй этаж задуманного Типом дома, — в холле. [...] Перед ними сквозь открытую дверь и полупрозрачную перегородку виднелась кухня, мечта повара, доведенное до совершенства произведение инженерного искусства. [...] Налево гостей ожидала немного чопорная, но уютная и приветливая столовая. Тил, даже не повернув головы, уже знал, что гостиная и бар

тоже заявят о своем вполне материальном, хотя и невозможном существовании (28–29).

Фантастичность пространственного решения заключается в том, что все восемь комнат «вложены» в один куб, если смотреть снаружи, но при описании изнутри в четырехмерной конструкции ничего фантастического нет. Главным фантастическим элементом является преодоление границы: переход из трехмерного пространства в четырехмерное, но с точки зрения приема такой переход ничем не отличается от перехода из одного в другой мир с идентичными пространственными параметрами.

Заключительная часть рассказа — это попытки выйти из дома. Преодолеть границу в обратном направлении оказывается намного сложнее. Здесь раскрываются окна и двери в разные пространственные миры, однако и при их изображении Хайнлайн также не может пойти дальше вполне обычного «ничто»:

Он медленно поднял жалюзи до отказа. Супруги Бейли и Тил видели перед собой... ничто. Ничто, отсутствие чего бы то ни было. Какого цвета ничто? Не дурите! Какой оно формы? Форма — атрибут чего-то. Это ничто не имело ни глубины, ни формы. Оно не было даже черным. Просто — ничто.

Может быть, мы смотрели в такое место, где вовсе нет пространства. Мы заглянули за четырехмерный угол, и там не оказалось ничего (40).

На Земле нет ничего похожего. Скорей всего, это другая планета. Может быть, Марс.

— Бог его знает. Но может быть и хуже, Гомер! Я хочу сказать — хуже, чем другая планета!

— А? Что это значит?

— Все это может оказаться целиком вне нашего пространства (41).

В конце концов герои все же выпрыгивают в окно и оказываются в самой глубине Национального заповедника Джошуа-Три, а дом «проваливается в другой сектор пространства» (44).

У Хайнлайна следует обратить внимание не только на изображение фантастического пространства как визуально обычного, но

и на его «неустойчивость» с точки зрения героев из трех измерений. Дом-тессеракт во многом случайно появляется и исчезает — в результате землетрясения, как затерянные острова или проходы в затерянные миры. Пребывание в нем героев тоже «неустойчиво»: они выбрасываются обратно, фактически успев зафиксировать лишь сам факт фантастического пребывания, что избавляет писателя от необходимости пытаться передать особенности иного пространства изобразительно.

Если в рассказе Хайнлайна для объяснения фантастического используется воображаемая модель, то в произведениях, связанных с топологическими идеями, пояснения обычно строятся на моделях реальных. Пространственно возможное в художественных произведениях помогает объяснить фантастическое, становится образно зримым воплощением математических представлений. Два ярчайших примера здесь — лента Мебиуса и бутылка Клейна.

В предисловии Фэдиман рассказывает, что именно к ленте Мебиуса восходит сама идея создания его антологии:

Читатель заметит, что несколько рассказов основаны на нашей старой знакомой — ленте Мебиуса. Поразительно, как много вариаций повествования можно построить на использовании только этого конкретного объекта; в моих архивах есть с полдюжины других историй о ленте Мебиуса, все интересные, хотя, возможно, не такие забавные, как рассказ мистера Апсона, или не такие тревожные, как рассказ мистера Дейча.

(The reader will note that several of the stories base themselves upon our old friend, the Moebius strip. It is remarkable how many narrative variations are possible using only this particular device; I have in my files half a dozen other Moebius strip stories, all interesting, though perhaps not quite so amusing as the item by Mr. Upson or so troubling as the one by Mr. Deutsch.)¹²

Топологическое пространство отличается от метрического — и понять его без специального образования сложно. Зато необычность его привлекательна для фантастов, поскольку, как кажется, открывает возможность для изображения иного пространственного мира. Но на самом деле перевести математическую теорию в художественную

¹² *Fantasia Mathematica*: xvii.

образность не удается. Изобразительное остается в рамках существующих в реальности моделей: ленты Мебиуса и бутылки Клейна. Фантастическое пространство не показывается, мы сталкиваемся лишь с эмоциями тех, кто в нем оказывается, и тех, кто за них переживает или старается их спасти, вернуть обратно.

Рассматривать примеры мы начнем не в хронологическом порядке, а с самого известного у нас произведения на эту тему. На русском рассказ «Лента Мебиуса» (“A Subway Named Möbius”) Армина Джозефа Дейча (A.J. Deutsch) впервые был опубликован в журнале «Наука и жизнь» в декабре 1969 г., а в 1988 г. по нему даже сняли на Свердловской киностудии короткометражный фильм «Лист Мебиуса», где действие перенесено в СССР. А на английском рассказ появился в журнале *Astounding Science Fiction* в декабре 1950 г. (XLVI, no. 4, pp. 72–86).

Рассказ Дейча можно назвать образцовым примером «топологической фантастики». Четвертого марта с линии Кембридж – Дорчестер исчезает поезд номер 86. Метро — замкнутая система, и поезд не мог ее покинуть. Разъяснить происходящее берется математик из Гарвардского университета Роджер Тьюпело. Он объясняет, что система метро представляет собой сеть «огромной топологической сложности», «необычайно высокой связности», и она «не реализуется в трехмерном пространстве»: «Она двумерна, если не хуже» (67, 69). И поезд все еще на линии, но перешел из пространственной части системы в ее непространственную часть.

В ходе пояснений упоминаются и лист Мебиуса, и бутылка Клейна:

— Лист Мебиуса, — продолжал Тьюпело, — обладает необычайными свойствами, потому что он имеет лишь одну сторону. Бутылка Клейна топологически более сложна, потому что она еще и замкнута. Топологи знают поверхности куда более сложные, по сравнению с которыми и лист Мебиуса, и бутылка Клейна — просто детские игрушки. Сеть бесконечной связности топологически может быть чертовски сложной. Вы представляете, какие у нее могут быть свойства? (68).

Исчезновение объясняется с помощью топологии, но вернуть поезд назад ученый не может — он не специалист. Тьюпело, главный управляющий, главный инженер, один из машинистов и т. п. продолжают следить за происходящим, и читатели следят вместе

с ними, но все действие происходит в привычном нам пространстве, а исчезнувший поезд так и остается для всех невидимкой. Мы знаем, что происходит по эту сторону, и не знаем, что происходит по ту, хотя у нас и есть математическое объяснение.

Проходят недели, месяц, два — и вдруг Тьюпело садится на станции в исчезнувший поезд, вернувшийся на свой путь. Читатель ждет, что пассажиры смогут рассказать, где они были и что с ними случилось, но «им и невдомек, где они находились все это время» (86). Пассажиры как ни в чем не бывало читают газеты двухмесячной давности — они ничего не заметили, им нечего рассказывать, и автору нечего рассказывать об ином пространстве. Он прибегает к юмористической развязке: сообщается, что вместо появившегося поезда исчез другой.

Комические элементы есть и в рассказе на топологическую тему Мартина Гарднера (Martin Gardner) «Нульсторонний профессор» (“The No-Sided Professor”). Впервые его опубликовали в журнале *Esquire* в январе 1947 г. (pp. 67, 231–234), а в 1951-м перепечатали в *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (vol. 2, no. 1, February 1951, pp. 74–84). Повествование в рассказе ведется от лица математика из Чикагского университета, защитившего докторскую диссертацию по топологии. Но главным героем является не он, а гениальный тополог Станислав Сляпенарский из Вены, который отличался телосложением борца и раздражительным характером.

Начинается все с того, что на сцену чикагского ночного клуба «Пурпурные шляпы» неизвестно откуда сваливается абсолютно голый мужчина, который и оказывается профессором Сляпенарским. Затем повествователь объясняет читателям происходящее, но прежде рассказывает, и довольно подробно, что такое топология:

Объяснить человеку, далекому от математики, что такое топология, довольно трудно. Можно сказать, что топология занимается изучением тех свойств фигур, которые сохраняются независимо от того, как деформируется фигура... (123–125).

Научно-популярный экскурс сопровождается еще и сноской, призывающей читателей, желающих получить более ясную картину о современном состоянии топологии, обратиться к *Encyclopaedia Britannica* (14-е изд.), *Encyclopaedia Americana* и главам в книгах *Mathematics and the Imagination* Каснера и Ньюмена и *What is Mathematics?*

Куранта и Роббинса. И уже потом подготовленные читатели узнают о событиях, происшедших чуть раньше во время ежегодного банкета общества «Мебиус» на втором этаже клуба «Пурпурные шляпы».

Фантастическая пространственная составляющая сюжета зафиксирована уже в ироничном названии рассказа. Не удовлетворяясь односторонней поверхностью, которой является лист Мебиуса, профессор решил построить нульстороннюю:

Разумеется, пояснил профессор, такую поверхность невозможно представить себе наглядно, также как квадратный корень из минус единицы или гиперкуб в четырехмерном пространстве. Но абстрактность понятия отнюдь не означает, что оно лишено смысла или не может найти применения в современной математике и физике (128).

В этой цитате обратим внимание на важное для нашей темы указание на «невозможность представить себе наглядно» (в оригинале: “such a surface was impossible to imagine”).

Усилия профессора увенчались успехом. Собравшиеся на банкете не верят в такое открытие, и разгоряченный Сляпенарский решает его продемонстрировать. Сперва на бумажной фигурке, которая исчезает, а потом, когда эксперимент с фигуркой сочли просто фокусом, и на своем самом непримиримом оппоненте:

С налитыми кровью глазами Сляпенарский присел рядом с распростертой фигурой своего оппонента и принялся сплести его руки и ноги в фантастические узлы. Он складывал своего коллегу из Висконсина так же, как полоску бумаги! Раздался взрыв — и в руках у Сляпенарского осталась только груда одежды.

Симпсон обрел нульстороннюю поверхность (132).

Симпсон, как объясняет Сляпенарский, оказывается «в пространстве большего числа измерений, чем наше, скорее всего в четномерном пространстве» (132). Сляпенарский отправляется за ним, а затем они по очереди возвращаются — последний прямо на сцену «Пурпурных шляп».

Как мы видим, фантастическая схема построена у Гарднера по той же модели, что и у Дейча. После топологического эксперимента профессор Сляпенарский сначала исчезает, а потом появляется. Как и у Дейча, мы не видим, что происходит по ту сторону. Правда,

у Гарднера все же есть попытка описать увиденное «там», но даже не устами очевидца, а с помощью рассказа в рассказе:

Он приземлился на какой-то склон. Вокруг ничего не было видно, со всех сторон, куда ни глянь, был неразличимый туман, но Сляпенарский отчетливо запомнил ощущение, будто он скатывается по склону холма.

Он пытался все время держаться за нос, но выпустил кончик носа до того, как достиг конца склона, и вернулся в трехмерное пространство, прервав своим появлением выступление Долорес.

Так ли было на самом деле, не знаю. Во всяком случае, таким представлялся ход событий Сляпенарскому (135).

Отметим, что в переводе Ю. Данилова, вошедшем в сборник «Трудная задача», английский текст искажается — с точки зрения рассматриваемой нами проблемы. В оригинале: “There was nothing to see — only a gray undifferentiated fog on all sides.” Русское «ничего не было видно» — это в первую очередь неспособность субъекта разглядеть то, что есть, скрытость существующего от взгляда, а английское “there was nothing to see” — это фиксация ничего как сущности, от субъекта не зависящей. Формулу “there was nothing to see” вообще надо признать очень точно подобранной для выражения заданного смысла, точнее, чем «просто — ничто» (“Nothing, nothing at all... It was nothing”) Хайнлайна, поскольку она подчеркивает именно зрительно/изобразительную сущность ничего. По сути у Гарднера фиксируется то же самое, что и реальность невиданного или невидимого (“The realm of things unseen”) в романе Каммингса.

Невозможность увидеть как обратная сторона невозможности изобразить используется и во втором рассказе Гарднера про профессора Сляпенарского — «Остров пяти красок». Только на этот раз сама невозможность увидеть никак не связана с фантастическим. Герой оказывается на острове, который разделен на пять областей, и все они граничат друг с другом. Он решает покрасить каждую из областей в свой цвет, а затем провести аэрофотосъемку, чтобы доказать возможность того, что считается невозможным.

Краска покупается, области раскрашиваются, самолет поднимается в воздух, но картины сверху ни герой, ни читатели не видят. Мешают этому причины банальные: сразу ученый полететь не может, поскольку в самолете есть место только для фотографа с камерой.

Совершить повторный полет он не успевает, а снимки оказываются испорченными.

И когда в конце рассказа в фантастической настоящей бутылке Клейна исчезает профессор Сляпенарский, мы видим внутри нее тоже лишь достаточно банальный клубящийся серовато-зеленый туман:

Из темных глубин бутылки Клейна внезапно высунулся длинный черный стержень, изогнутый крючком, как щупальце какого-то гигантского насекомого. Крючок охватил Сляпенарского за талию. Тот не успел даже позвать на помощь, как был увлечен в туманные глубины бутылки Клейна. [...] Помню лишь, что я не мог оторвать взгляда от зияющего отверстия, хотя не видел ничего, кроме клубящегося тумана, и ощущал только ледянящий тело и душу ветер, который вырывался снизу (158).

Таким образом, ни в одном из названных топологических рассказов мы не видим иного пространства. Писатель показывает героя, в него отправляющегося и из него возвращающегося, но не героя в нем. А представление об ином пространстве варьируется от вообще ничего не замечающих пассажиров поезда в «Ленте Мебиуса» до “there was nothing to see” у Гарднера.

Во всех перечисленных схемах писатели не меняют сущностные характеристики пространства как такового. Даже при искажении пространства оно происходит в рамках вполне реального с пространственной точки зрения, меняется просто масштаб. Прекрасный пример здесь — «лента Мебиуса». В ее реальности может убедиться каждый, у кого под рукой есть кусочек бумаги. Так что фантастичность не в самом искажении, которое, строго говоря, и искажением не является, а в его масштабе. Часто читатели, в отличие от героев, вообще не попадают в произведения в «непространственную часть системы», как ее называет профессор Тьюпело из «Ленты Мебиуса». А если попадают, то им, как в романе Каммингса, приходится видеть окружающее в привычном для сознания пространстве.

В фантастическом мире пространство остается системообразующим фактором, поддерживающим ощущение реальности. Для того чтобы это понять, достаточно взглянуть на карты «фантастических миров», которыми уже давно сопровождаются публикации фэнтези. Они имитируют обычные географические карты, лишь имплементируя локусы фантастического мира в привычную читателю систему

пространственных координат и обозначений. И с точки зрения понимания или «освоения» пространства эти локусы тоже не несут в себе ничего фантастического: мы встречаем те же реки, горы, моря, дороги, поселения, которыми заполнено и обычное реальное пространство.

Реальность потенциального перемещения в любую пространственную точку в рамках «освоенного» картографически пространства придает нашему восприятию карты даже незнакомой местности практический характер. Мы оцениваем ее с точки зрения реального путешествия или в качестве реальной среды обитания, не предполагая ни для того, ни для другого необходимости подключения фантастических элементов.

К примеру, в сказочном мире, созданном в произведении, есть сапоги-скороходы или ковер-самолет. Но рассматривая карту этого мира, мы не станем оценивать возможность перемещения с точки зрения использования волшебных предметов, если, конечно, на ней прямо не указана необходимость их использования — здесь можно в обычных сапогах дойти, а здесь без скороходов не обойтись. Мы просто соотносим удаленность или близость локусов, наличие или отсутствие преград — рек, гор, озер и т. д., т. е. делаем то же самое, что и при изучении обычной карты обычного мира. Наше восприятие пространства не меняется.

Разумеется, в фантастике есть и гораздо более сложные пространственные случаи, но в основе своей они копируют организацию — реальную или потенциально возможную — земного пространства. На других планетах может не быть рек, озер, гор или, наоборот, быть один сплошной океан, там могут все жить под поверхностью, а не над ней, могут пропадать и исчезать и т. д., но там все равно есть верх, низ, зад, перед, право, лево, все равно есть возможность пространственного перемещения, т. е. пространство организовано по привычной земной модели. Хотя, заметим, никто не утверждает, что эта модель единственно возможная.

Пространство остается устойчивым, и связано это, прежде всего, с теми огромными возможностями, которые предоставляет нам пространство в реальности. И если писательской фантазии удастся преодолеть, а не ограничить возможное, созданную в его воображении картину просто нельзя передать читателям, когда речь идет о литературе с ее специфической необходимостью передавать образы словами.

Иное пространство остается неизображенным и неизобразимым, поскольку имеющимися литературными художественными средствами изобразить пространственную невозможность оказывается невозможно. Зато это получается в визуальных искусствах. При визуализации созданный образ доминирует над привычной устойчивой пространственной схемой, которая автоматически возникает в нашем сознании при чтении¹³. Классическим примером возможности невозможного пространства является литография голландского художника Маурица Эшера «Спускаясь и поднимаясь», созданная в мае 1960 г. Эту разницу между возможностями рисунка и литературы при «овладении» пространством мы сразу чувствуем, когда рассматриваем в научно-фантастических журналах иллюстрации к произведениям о четвертом измерении — и сравниваем их с текстом, отсутствующие элементы в котором они как бы восполняют.

ЛИТЕРАТУРА

Николаев 2006 — Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006.

REFERENCES

Attebery 2003 — Attebery, Brian. “The Magazine Era: 1926–1960.” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, edited by Edward James, Farah Mendlesohn, 32–47. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

La novellisation 2004 — *La novellisation: du film au roman / Novelization: From Film to Novel*. Edited by Jan Baetens and Marc Lits. Leuven: Leuven University Press, 2004.

Bleiler 1990 — Bleiler, Everett F. *Science-Fiction: The Early Years: A Full Description of More Than 3,000 Science-Fiction Stories from Earliest Times to the Appearance of the Genre Magazines in 1930. With Author, Title, and Motif Indexes*. Kent (OH): Kent State University Press, 1990.

Adaptations 2022 — *Adaptations: Critical and Primary Sources*. Edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. Sydney: Bloomsbury Academic, 2022.

L’adaptation 2004 — *L’adaptation cinématographique et littéraire*. Edited by Jeanne-Marie Clerc and Monique Carcaud-Macaire. Paris: Klincksieck, 2004.

Gomel 2014 — Gomel, Elana. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*. New York; London: Routledge, 2014.

¹³ Из работ, посвященных экранизациям / новеллизациям, выделим: [La novellisation 2004; L’adaptation 2004; Van Parys 2013, Adaptations 2022].

Futurescapes 2009 — *Futurescapes: Space in Utopian and Science Fiction Discourses*. Edited by Ralph Pordzik. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

Nikolaev, Dmitry D. *Russkaia proza 1920–1930-kh godov: avantiurnaia, fantasticheskaia i istoricheskaia proza* [*Russian Prose of the 1920th–1930s: Adventure, Fantastic and Historical Prose*]. Moscow, Nauka Publ., 2006. (In Russ.)

Nikolaev 2006 — Nikolaev, Dmitry D. “Structural Poetics of Fantastic Literature.” *노어노문학: 제18권 제1호*, Seoul: 한국노어노문학회, no 4 (2006): 371–395.

Van Parys 2013 — Van Parys, Thomas. *Science Fiction across Media: Adaptation/Novelization*. Edited by I.Q. Hunter. Canterbury: Gylphi, 2013.

© 2024, Д.Д. Николаев

Дата поступления в редакцию: 07.09.2024

Дата одобрения рецензентами: 16.10.2024

Дата публикации: 25.12.2024

© 2024, Dmitry D. Nikolaev

Received: 07 Sep. 2024

Approved after reviewing: 16 Oct. 2024

Date of publication: 25 Dec. 2024