

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**ПОЕТИКА ХРОНОФАНТАСТИКИ В ПРОЗІ  
С. КРЖИЖАНОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна робота  
студентки 2 курсу  
другого (магістерського) рівня вищої  
освіти  
спеціальності 035 «Філологія»  
спеціалізації 035.03 «Слов'янські мови і  
літератури (переклад включно)»  
освітньо-професійної програми «Мова і  
література (російська), створення  
текстового контенту та креативне письмо»  
Яськової Вероніки Сергіївни

Науковий керівник:  
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,  
доктор філологічних наук, професор

Харків – 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>РАЗДЕЛ 1. ПОНЯТИЕ ХРОНОФАНТАСТИКИ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ.....</b>	<b>5</b>
<b>РАЗДЕЛ 2. ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО («ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ»).....</b>	<b>13</b>
<b>ВЫВОДЫ.....</b>	<b>28</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>30</b>

## ВВЕДЕНИЕ

В XX веке внимание многих писателей было сконцентрировано на проблеме путешествий во времени и связанных с этим временных парадоксах. Именно такой сюжет составил основу хронофантастики. При изучении данного феномена ученые сталкиваются со множеством проблем. Это связано, прежде всего, со сложностью его определения и классификации. Чаще всего хронофантастику рассматривают как разновидность научной фантастики, вокруг которой также продолжаются споры.

Цв. Тодоров в работе «Введение в фантастическую литературу» подчеркивает, что фантастическое – это «не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» [52]. Т. Чернышева, изучая природу фантастики, отмечает: «Сложность решения “загадок” фантастики заключается в том, что при попытках разобраться в сущности этого явления зачастую совмещают гносеологический и эстетический аспекты проблемы» [60]. Дискуссионными остаются вопросы «о границах фантастического, о жанровом разнообразии фантастики, о месте научной фантастики в стихии фантастического, о разнице между научно-фантастическим и ненаучно-фантастическим (фэнтезийным) допущением» [1] и т. д.

Неточность определения самого понятия фантастики и его границ породила и сложности в дефиниции хронофантастики, которую также называют темпоральной фантастикой и хронооперой [33].

Исследованием данного феномена ученые занимались на материале произведений Г. Уэллса, И. Ефремова, А. Громовой, А. и Б. Стругацких, Е. Войскунского, А. Азимова, К. Булычева, С. Л. Лукьяненко и др. [38; 40; 43; 47].

Одним из первых о путешествиях во времени начал писать С. Кржижановский в 20-е годы XX века. Однако вопрос о хронофантастике в творчестве С. Кржижановского остается практически не изученным.

**Актуальность** предлагаемого магистерского исследования обусловлена интересом современного литературоведения к проблемам научной фантастики и

хронофантастики как ее разновидности, а также недостаточной изученностью творчества С. Кржижановского в данном аспекте.

**Целью** данной работы является уяснение особенностей хронофантастики в прозе С. Кржижановского на материале повести «Воспоминания о будущем».

Для достижения поставленной цели решались такие **задачи**:

- анализ и систематизация научных трудов, посвященных изучению научной фантастики и хронофантастики в литературе, а также творчества С. Кржижановского;

- характеристика типа героя, сюжетно-композиционного построения, пространственно-временной структуры, повествовательной организации повести;

- выявление особенностей хронофантастики в прозе С. Кржижановского.

**Объект исследования** – повесть С. Кржижановского «Воспоминания о будущем».

**Предмет исследования** – поэтика повести С. Кржижановского «Воспоминания о будущем».

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка целостного анализа повести С. Кржижановского «Воспоминания о будущем» как жанровой разновидности хронофантастики.

**Методологической основой** работы стали труды исследователей хронофантастики и работы ученых, занимавшихся изучением творчества С. Кржижановского. В ходе написания работы применялись **метод** целостного анализа и системный подход.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух разделов, выводов и списка литературы, включающего 61 позицию. В первом разделе рассмотрена история изучения хронофантастики, а также основные подходы к изучению научной фантастики. Во втором разделе предложен анализ поэтики хронофантастики в повести «Воспоминания о будущем» С. Кржижановского.

## РАЗДЕЛ 1. ПОНЯТИЕ ХРОНОФАНТАСТИКИ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

Поскольку хронофантастика является разновидностью фантастики или научной фантастики, обратимся к истории изучения этих феноменов. Прежде всего следует уяснить, что подразумевается под понятием «фантастическое». Е. Н. Ковтун в работе «Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантастиковедения» опирается на определение И. Анненского («Вымышленное, чего не бывает и вообще не может быть») и подчеркивает, что это «вымышленное», «придуманное», «нафантазированное» писателем в литературном произведении способно проявиться в очень и очень прихотливом разнообразии» [22]. «Фантастическое» может быть представлено в форме некой гипотезы, как у Г. Уэллса в «Человеке-невидимке», где герой придумал, как сделать все невидимым. Иногда «вымысел» в произведениях является основой существования социума или метафорой человеческой силы, как в «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери или «Ариэле» А. С. Грина. Такое разнообразие воплощений фантастического, по мнению автора, и сделало фантастику популярной.

Размышляя над определением фантастического, ученые отмечают, что «вымышленное» и «необычайное» встречаются также в сказках, мифах, легендах, утопиях и т. д., но это не позволяет относить эти произведения к фантастике. Е. Н. Ковтун полагает, что в широкой трактовке фантастика, как и другие типы «явного» вымысла, «является особым способом воплощения реальности в художественном произведении. Суть данного способа заключается в отступлении автора при создании сюжета и персонажей от буквального «жизнеподобия», в переосмыслении и «перекомбинировании» реальных объектов и процессов в фантастические (чудесные, волшебные и т. п.) образы и события» [22]. По мнению исследовательницы, фантастический способ изображения действительности может встречаться в произведениях, написанных в разные эпохи – античности, романтизма, реализма и др. Помимо широкой трактовки

данного понятия, существует также узкое, согласно которому научная фантастика формирует жанр [22].

Т. А. Чернышева провела сопоставительный анализ определений фантастики, подчеркивая, что «фантастика в современном искусстве может оказаться на службе у самых различных жанров, может стать одной из составляющих любого условного построения» [60]. Так, Ю. Манн сближает ее с преувеличением, поскольку в фантастике и преувеличении специально искажают реальные пропорции, чтобы сделать их непохожими на действительность. В таком виде фантастика, по мнению исследователя, служит гротеску и сатире. Г. Недошивин связывает фантастику с иносказанием: в иносказании один предмет или явление постигается и объясняется «посредством изображения другого предмета», а фантастический образ выражает некую идею, внешнюю по отношению к нему самому [60].

В книге «Что такое фантастика?» Ю. Кагарлицкий высказывает предположение, что «то или иное произведение остается в пределах фантастики лишь до тех пор, пока средства убедительности – сколь бы реалистичны они ни были сами по себе – служат именно фантастике. Там, где этот принцип нарушен, фантастическое допущение немедленно обнаруживает всю свою шаткость <...>, становится простой литературной условностью» [17].

Цв. Тодоров обратил внимание на колебания читателя «относительно природы необычного события» и пришел к выводу, что «фантастическое предполагает не только существование странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения, которую пока можно определить отрицательно: она не должна быть ни «поэтической» ни «аллегорической» [52].

Исследованием природы фантастического занимался А. Н. Михайлов. По мнению исследователя, фантастическое «фиксирует феномен трансгрессивного акта – перехода непроходимой границы реального и нереального, возможного и невозможного. С точки зрения онтологии, фантастическое следует рассматривать как пороговое явление, сумеречную зону, которая располагается на границе

между бытием и небытием» [32]. А. Н. Михайлов усматривает в фантастическом совмещение того, что может реально существовать и того, чего в природе быть не может. В результате происходит разрыв с реальностью: устойчивая реальность, существующая в рамках реалистической литературы, начинает распадаться. Границы естественного и сверхъестественного разрушаются. Это приводит к тому, что читатель теряет связь с действительной реальностью и погружается в новую реальность происходящего.

А. Н. Михайлов считает фантастику не жанром, а мировоззренческой категорией и рассматривает фантастическое как «особый модус художественного бытия, выражающий себя в определенном типе образности и определенной структуре повествования, но не связанный напрямую ни с конкретными жанровыми характеристиками, ни с условностями исторической эпохи» [32]. При этом автор исследования рассматривает фантастическое скорее как культурологическую категорию, чем как форму художественной организации чего-то нереального. В ходе таких размышлений автор приходит к выводу, что фантастическое существует по центру модусов «чудесное» и «миметическое». Анализируя фантастику как часть истории культуры, исследователь подчеркивает необходимость разграничения понятий *фантастика*, *fantasy*, *сказка*, *science fiction* и *утопия*.

Е. С. Полянская считает, что специфичность многомирия фантастики создается благодаря контрасту и соотношению фантастических и квазиреальных миров, которые создает автор произведения: «Квазиреальные миры – миры текста, основанные на той «реальности», которую знает (или представляет себе) автор. Волшебные (фантастические) миры – миры текста, основанные на явном вымысле и фантазии автора, в разной степени отхода от реальности» [44а].

Глобальным изучением научной фантастики ученые занялись в 50-х годах прошлого столетия. Особое внимание уделялось определению понятия и установлению границ жанра. Предлагались различные классификации данного явления. Понятие рассматривалось с филологической и философской точек зрения. Многие работы находились на грани филологического,

культурологического и социологического подходов. Например, К. Г. Фрумкин рассматривал произведения научной фантастики не только как литературное явление, но и как феномен культуры и мышления. По мнению ученого, привлекательность данного жанра для человека состоит в том, что в таких произведениях могут осуществляться его фантазии [57].

Ученые неоднократно пытались провести грань между научной и научно-фантастической литературой. Первоначально научную фантастику изучали как жанр массовой литературы. Ее ставили в один ряд с романами для женщин и детективами. Одним из первых исследований научно-фантастической литературы в России является работа Е. П. Брандиса о творчестве Ж. Верна (1955). Из американских исследований в числе первых была книга К. Эмиса «Новые карты ада» (1960). Это самая известная работа автора по фантастовеждению, в которой тезисно изложены история и теория жанра от его истоков до современности.

С. Павлов в статье «Пора договориться о терминах» обозначил терминологические неясности: «...какой-то процент литераторов, критиков, публицистов, читателей склонен пользоваться термином «научная фантастика», какой-то – просто «фантастика», а остальные охотно пользуются и тем и другим, не усматривая в этом никакой разницы, но совершенно четко понимая: речь здесь может идти только о жанре НФ и ни о чем больше» [42].

А. Н. Фетисова определила понятие научной фантастики следующим образом: «это особый вид художественной культуры, произведения которой содержат фантастические допущения, не противоречащие основам научного мировоззрения, соблюдают принцип научной и художественной достоверности» [55]. Этот аспект отличает научную фантастику от фэнтези. В фэнтези авторы могут свободно прибегать к вымыслам любого рода, тогда как авторы научной фантастики зачастую основывают свои произведения на научных гипотезах, основываясь на современных научных представлениях. По мнению А. Н. Фетисовой, научная фантастика строится на допущении того, что может произойти в условном будущем, но за его пределами все происходящее теряет



смысл. Поэтому в научной фантастике могут встречаться путешествия в прошлое, которые затем меняют местами настоящее и будущее.

Анализируя творчество Г. Уэллса, Н. И. Черная отметила, что «Уэллс создал синтетический научно-фантастический роман, где сплавлены воедино все основные виды литературной фантастики, и таким образом связал принцип научности с традицией художественной фантастики в мировой литературе. В дальнейшем фантастика уже в новом своем научном качестве вновь разделяется на отдельные ручьи и потоки, оформляются новые жанры, разрастаются и разветвляются традиционные фантастические темы» [59].

Определения научной фантастики, как и ее типологии, довольно разнообразны. В «Истории русской литературы XIX века» Е. Е. Дмитриевой, Л. А. Капитановой и В. И. Коровина приводится ряд типологий фантастической повести, где критериями разграничения служат смысловые оппозиции «естественное – сверхъестественное», «реальное – ирреальное» в бытийной сфере произведения», а также способы «введения и воплощения фантастического» [59].

Рассматривая научную фантастику, как жанр литературы, некоторые исследователи, в том числе Д. И. Старцев считают, что одним из главных свойств произведений такого типа является «исследование жизни социума и индивидуума, происходящие в них изменения под действием сдвигов в развитии науки и техники» [47]. Все произведения данного типа построены на основе сюжета об изобретении наукой чего-то, что может изменить жизнь человека. Происходит отслеживание влияния научного прогресса на жизнь человека. В связи с тем, что в таких произведениях важное место занимает время и пространство, особенно интересным становится рассмотрение хронотопа. Зачастую действие произведений происходит в далеком будущем, которое сравнивается с настоящим.

М. Галина считает научную фантастику одной из составляющих фантастического вообще – в самом широком понимании последнего: «в научной (твердой) фантастике изначально заданная картина мира логична и внутренне непротиворечива. Сюжет в научной фантастике строится на использовании

приема научного допущения, которое не должно противоречить основам научного мировоззрения [10].

Е. Н. Ковтун выделила ряд тем, которые чаще всего встречаются в научной фантастике эпохи постмодерна: путешествия во времени, встречи с «внеземным разумом», погружения в глубины человеческого сознания, успехи в изучении нашей Вселенной и путешествия в ее глубины и представления о том, как в дальнейшем будет происходить развитие нашей цивилизации [22]. От научной фантастики исследовательница отграничивает жанр фэнтези, который существует в рамках фантастики и развивается в сфере философских представлений.

Занимаясь проблемой хронотопа в научной фантастике, И. Н. Касинов приходит к выводу о том, что в литературе время может существовать отдельно от его носителя. В научной фантастике некоторые авторы создают временные перекрестки, существующие между двумя мирами – это один из способов создать время вне его носителя. Второй способ – это помещение персонажа в некий кокон, наполненный энергией, который вырвет персонажа из потока времени [19].

Анализ исследовательской литературы показывает, что окончательного ответа на вопрос, что такое научная фантастика, в чем сущность данного явления и как его типологизировать, до сих пор не существует. Большинство трактовок понятий фантастика и фантастическое остаются субъективными и часто имеют недостаточную степень обоснования.

Основательное изучение собственно хронофантастики, по сути, только начинается. Среди немногочисленных исследований можно выделить работу А. И. Овчаренко «Варианты и особенности сюжета становления в хронофантастике». Исследовательница выделяет несколько вариантов такого сюжета:

1) линейный: герой сам не перемещается в прошлое;

2) нелинейный, существующий в двух формах:

циклической: бесконечное количество постоянно повторяющихся событийных циклов с промежутком в несколько веков и более;

кольцевой: «за конечный промежуток биовремени может осуществиться бесчисленное множество циклов» [41].

Определяющей для хронофантастики А. И. Овчаренко считает категорию времени. Оно разнится по своей структуре: однородное протекающее в определенном срезе реальности (самодовлеющее, расслоенное) и совмещающее в себе несколько эпох. Что касается путешествий, то перемещаться в континууме персонажи могут в прошлое или будущее. Количество перемещений может быть от одного и более. Также для хронофантастики важно то, что персонажи могут оказывать воздействие на судьбы других персонажей или в целом на ход истории. Влияние, которое они оказывают, может быть опасным или полезным, нейтральным или совмещать в себе все типы. Для того, чтобы совершилось путешествие во времени, важно, чтобы у путешественника была цель: чье-то спасение, эксперимент, побег, интерес, поиски или наказание. Помимо того, что персонаж может перемещаться во времени, он также может путешествовать и в пространстве.

По мнению исследовательницы, путешествия во времени оказывают влияние на героев. Поэтому одним из наиболее важных моментов в сюжете становления является трансформация героя. Она бывает разных видов: постепенная и внезапная; одномоментная или в несколько этапов. По результатам – хорошая, плохая и нейтральная. Также исследовательница разграничивает трансформации по завершенности, влиянию на других, свободе выбора. Финал в произведениях подобного жанра может быть открытым и закрытым, а характер его трагическим, благополучным или нейтральным [41].

Дискуссионным является вопрос о соотношении понятий «хронофантастика», «хроноопера», «темпоральная фантастика» и «попаданчество». Сюжеты произведений такого рода строятся вокруг путешествий во времени. Зачастую это путешествие предпринимается для изменения какого-то факта в прошлом, в результате чего меняется будущее. Под хронооперой первоначально понимали развлекательную хронофантастику, злоупотребляющую шаблонными приемами (термин возник по аналогии с

космооперой – так называлась псевдонаучная фантастика на космические темы, использующая заезженные сюжеты и приемы [36]).

Л. Кулакевич предлагает использовать термин «жанр хронофантастики» и вариативные по отношению к нему термины «хронопутешествие», «темпоральная фантастика», «хроноопера» как обобщающее понятие, которое включает не только произведения, где герой сознательно ищет способы перемещения во времени и совершает это перемещение добровольно, но и произведения «жанра попаданчества», где герои перемещаются во времени против собственной воли, не планируя этого: «відповідно потраплянство розглядаємо як піджанр жанру хронофантастики» [26].

А. Наумова предлагает несколько классификаций «попаданцев». По критерию добровольности различаются попаданцы добровольные и невольные; по характеристикам нового мира – те, кто попросту попадает в иной мир, и те, чей привычный мир по каким-то причинам перестает быть таковым, и им приходится приспособливаться к новому. По способу реализации попадания разграничиваются герои, которые оказываются в чужом мире в своем теле, и герои, превращающиеся в другое существо или подсееляющиеся в сознание одного из жителей этого мира. В соответствии с ролью попаданца в произведении А. Наумова выделяет четыре вариации попаданческих сюжетов: попаданец-изменяющий; попаданец-мессия; попаданец-поселянин; попаданец-накопитель [34].

## **Выводы к разделу 1**

Проанализировав научные подходы к изучению фантастики и хронофантастики, мы можем сделать вывод, что данное направление по-прежнему остается дискуссионным и неравномерно изученным. Некоторые исследователи склоняются ко мнению, что фантастика – это мировоззренческая концепция, которая отображает взгляды на действительность, присущие определенной эпохе. Другие склонны считать фантастику литературным жанром

или наджанровым явлением, формой условности, характерной для определенного типа художественного мышления. Представляется важным разграничение фантастики, сказки, мифа и научной фантастики

Путешествия во времени рассматривались преимущественно в общих работах по изучению научной фантастики на примере произведений Г. Уэллса, А. Азимова, Р. Брэдли и др. Собственно же хронофантастике уделялось мало внимания. Поэтому актуальность рассмотрения данного вопроса в литературоведении сохраняется.

## РАЗДЕЛ 2 ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО («ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ»)

Повесть «Воспоминания о будущем» написана в 1929 году. Книга относится к жанру хронофантастики, поскольку, как и «Машина времени» Г. Уэллса, построена на научном допущении о возможности путешествия во времени.

Творчество Сигизмунда Кржижановского изучалось под разными ракурсами. Рассматривая экзистенциальную проблематику прозы писателя, А. В. Синицкая отмечала, что его герои «находятся в поиске своей личностной определенности и творческой независимости» [50]. По мнению Л. В. Подиной, Кржижановского интересовали глубины бытия человека, а основной целью был поиск закономерностей и противоречий внутри сознания [44]. Изучением поэтики и жанрового своеобразия прозы писателя занимались А. Н. Шуберт [61], М. В. Еремина-Чашина [15], Е. И. Воробьева [8] и др.

Исследователи обращались к анализу отдельных аспектов повести «Воспоминания о будущем», прежде всего, художественного времени и пространства, в контексте изучения особенностей художественного мира и поэтики С. Кржижановского. В. Н. Топоров в работе «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского» вводит термин «минус-пространство», или анти-пространство, что означает отсутствие пространства, пустоту, бытие небытия, и рассматривает в качестве одного из примеров «Воспоминания о будущем» [53, с. 498]. Н. Ю. Буровцева и Л. В. Подина, Л. Н. Караева отмечают материализацию времени, которое персонифицируется или изображается сквозь призму пространства [6; 44]. Л. Н. Караева охарактеризовала особенности деформации пространства и выявила языковые средства выражения, передающие динамику топоса [18]. Однако целостного анализа повести как образца хронофантастики до сих пор предложено не было.

В данном разделе мы будем опираться на работы ученых, разработавших методологию целостного анализа литературного произведения (Д. С. Лихачева

[31], М. М. Гиршмана [12], Л. С. Левитан и Л. М. Цилевича [28], Н. Д. Тамарченко [51] и др.).

Сюжет повести представляет собой историю жизни изобретателя и его изобретения. Линейность хроникального сюжета нарушается включением в него путешествия во времени. Повествование ведется от лица некоего повествователя, опирающегося в своем рассказе на личные записи самого ученого, воспоминания тех, кто был с ним знаком («случаи из детских лет», «дневник Тапчана», копии писем, дневников, теоретических заметок) и фрагменты биографии, составляемой литератором Стынским. Такой формат повествования создает в книге сразу несколько измерений хронотопа: время и пространство повествователя, от лица которого ведется произведение (это некий абстрактный хронотоп), время и пространство тех, по чьим словам, составляется хронология событий (современников Штерера), и время и пространство самого Штерера, которое становится многомерным и неоднородным вследствие как естественной эволюции героя, так и его исключительной способности к временным перемещениям.

К жанру хронофантастики «Воспоминания о будущем» относятся благодаря формированию и воплощению теории Штерера. Основу своей научной концепции Штерер раскрывает только в предпоследней главе: «Наука, некогда резко отделявшая время от пространства, в настоящее время соединяет их в некое единое Space-Time. Вся моя задача сводилась, в сущности, к тому, чтобы пройти по дефису, отделяющему еще Time от Space...» [25, с. 11]. Ученый отталкивается от трудов предшественников: «Если в своих работах Риман-Минковский отыскивает так называемую мировую точку в скрещении четырех координат:  $x + y + z + t$ , то я стремлюсь как бы к перекоординированию координат, скажем, так:  $x + t + y + z$ » [25, с. 11]. Штерер ставит перед собой задачу доказать, что время – это такая же плоскость, как и пространство, поэтому по времени можно передвигаться так же, как и по пространству, но необходимо переформатировать систему координат. Развивая свою теорию, Штерер вводит пятый элемент в формулу « $t$ ». После своего путешествия герой приходит к выводу о том, что время пятимерно.

Штерер высказывает предположение о том, что время в линейной системе координат, по которой движется человек, неравномерно: для того, кто перемещается во времени, его плоскость становится не прямой. Обычный человек проживает жизнь как череду событий, идущих одно за другим. Тот, кто путешествует во времени, проходит его то в более сжатой форме, то в замедленной, за счет чего происходит обман системы. Делом жизни изобретателя становится машина времени (времярез), которая позволяет человеку перемещаться во времени, как в пространстве: «Я дал себе старт в одну из летних ночей. Окно моей комнаты было открыто, как вот это, у которого я сейчас: оно должно было превратиться для меня в окно вагона, мчащегося из эпох в эпохи» [25, с. 11]. Согласно теории Штерера, он, находясь в той же комнате, сохраняя координаты:  $x + y + z$ , изменяет  $t$ . Путешествие обычного человека пешком по времени, превращается в пробежку вдоль оси координат  $t$ . Для человека из трехмерного пространства время представляет одну прямую линию, в один момент возможно только одно событие. Времярез Штерера позволяет ему перемещаться в пятимерном пространстве, где в его комнате одновременно проходит все время, когда-либо существовавшее. В его представлениях о времени соединяются скорость, вечность и небытие: «Время – это не цепье секунд, проволакиваемых с зубца на зубец тяжестью часовой гири; время – это, я бы сказал, ветер секунд, бьющий по вещам и уносящий, вздувающий их, одну за другой, в ничто» [25, с. 11].

Главного героя повести можно отнести к типу ученого-отшельника, ученого-чудака. Если воспользоваться классификацией А. Н. Шуберт, разработанной на материале новеллистики Кржижановского, то Штерер соединяет в себе черты «думальщика» (схематика, аналитика) и творческой личности, то есть может быть включен в ряд персонажей, являющих собою «синестезийный» тип аналитической и творческой деятельности («чудаки») [61].

Образ Штерера представлен довольно размыто. Информация о его внешности, как и о нем самом, подается кратко и фрагментарно. Товарищи по факультету «помнят, что борода у него была с рыжью, что и летом и зимою на



нем было короткополое холодное пальто, но о чем он говорил, с кем говорил и говорил ли с кем, – никто из опрошенных ответить не мог. Вероятнее всего, последний вариант: ни с кем, никогда, ни о чем» [25, с. 3]. О его происхождении известно, что он был из состоятельной семьи, но далек от материальных интересов и абсолютно равнодушен к своему внешнему виду. Деньги интересуют его только как средство достижения заветной цели – создания времяреза. Внешний вид механизма обрисован так же нечетко, как и образ главного героя. Все, что читателю известно об этой машине, – она должна стоить очень дорого. Времярез – отображение самого героя, который в конце произведения задается вопросом, а жив ли он или вместе с машиной времени разбился во время путешествия.

Гораздо более детально представлены характер и внутренний мир героя. Это человек замкнутый, живущий исключительно своей идеей, зародившейся еще в детстве. Больше всего в жизни его интересовало создание машины времени. Все, что происходило вне этой идеи, его не занимало.

Проследивая историю возникновения и воплощения идеи времяреза, повествователь погружается во время-пространство героя. Чтобы раскрыть момент зарождения идеи, рассказчику приходится попасть в детство Штерера. События этого периода показаны то через призму восприятия повествователя, то через призму восприятия отца, то через мысли самого Штерера. Идея времяреза рождается из детской сказки про Тика и Така. Механизм часов, который отец показал мальчику, чтобы развенчать его веру в детскую сказку, создал в его воображении первые очерки того, как можно «заставить плясать время по кругу» [25, с. 2].

Чем дольше герой размышлял о своей идее, тем больше срастался с ней. Времярез и главный герой стали единым целым. Случаи из детских лет Штерера свидетельствуют «о рано установившейся психической доминанте, о внимании, как бы сросшемся со своим объектом, об однолюбии мысли, точнее, первых зачатков ее, в чем иные исследователи и полагают основу одаренности» [25, с. 2]. Весь сюжет держится на том, как развивается в различных обстоятельствах идея

времяреза. Историческое время (войны, революции, голодные годы и т. п.) проходит по касательной. Поскольку отношений с людьми у главного героя как таковых не было, весь его мир был сконцентрирован на внутренних переживаниях. Единственным другом Штерера становится болезненный мальчик Ихя, который рано умирает и остается для героя навсегда запечатленным в прошлом. Ихя, как и Штерер, для всего окружающего мира был словно тень. Однако именно он дал юному ученому дополнительный импульс к осуществлению его идеи. Подаренная другом книга Уэллса «Машина времени» вызвала отрицательную реакцию Максимилиана: «Кто-то, какой-то сочинитель романов посмел вторгнуться в его, исконно штереровскую, мысль» [25, с. 2]. Однако описание, данное в книге, способствовало окончательному оформлению конструкции времяреза, по принципу «от противного». Когда время Ихия уже подходило к концу, Штерер обещал ему, что однажды он создаст настоящую машину времени, без погрешностей, который свойственны были той, что описана в книге, и обещает встречу в будущем. Но встретиться двум друзьям так и не пришлось.

Повествование о студенческих годах Штерера построено в форме мемуарных записей очевидцев, а также теоретических и дневниковых заметок самого героя, обобщенных и систематизированных биографом Штерера Стынским. Именно последний прослеживает генезис идеи: «Можно считать установленным, что Максимилиан Штерер, как и многие незаурядные умы, переболел в эти годы черной философической оспой шопенгауэризма» [25, с. 3]. С этим связана теория, объясняющая происхождение прошлого: «прошлое является результатом вытеснения восприятия А восприятием Б. Но если усилить сопротивляемость А, Б принуждено будет стать не на место А, а рядом» [25, с. 3]. Стынский раскрывает теорию «поперечника времени», в которой говорится о том, что время не является линейным. Также кратко характеризуются теория Штерера о хиэмсэтаторе и проекте «семипятничной недели».

В этой главе повествователь дает оценку тому, что пишет Стынский, анализируя написанную им биографию исследователя. В данном фрагменте

сосуществуют три точки зрения: Штерера, Стынского и повествователя. Далее повествование продолжается с точки зрения всеведущего повествователя, который наблюдает за Штерером не только со стороны, но и словно знает его изнутри.

Поглощенность героя собственным изобретением заставила его пропустить даже факт начала войны: «Слово “война”, сначала затерянное в газетном петите, постепенно укрупняя шрифты, выставилось из всех заголовков всех газет. Слово это привлекло на 2–3 секунды взгляд Штерера лишь потому, что начальной буквой и числом их напомнило другое: “время”» [25, с. 4]. Реальное время и время Штерера находятся в сложных соотношениях. Реальность порой грубо вторгается в мир героя, но он замечает это лишь тогда, когда обстоятельства препятствуют осуществлению идеи. Вначале все упирается в вопрос финансов: Штереру необходимы деньги на осуществление его идеи, но отец не соглашается выслать ему необходимую сумму. В итоге у ученого не остается даже средств к существованию, и из-за этой грубо вторгнувшейся реальности ему приходится давать уроки мальчику. При этом в его мир пытается вторгнуться мать мальчика, молодая вдова. Мисс Замоскворечье, как мысленно называл ее герой (по ассоциации с местом проживания), хотела вызвать у изобретателя эмоции, чуждые ему. Любовь в восприятии героя была чем-то чужеродным, что находилось за пределами его мира. Эмоциональным оказывается только его восприятие времени. Как справедливо отметил В. Н. Топоров, Штерер относится ко времени как к оппоненту в споре, «на которого можно и нужно воздействовать и который вызывает эмоции, уместные при общении с человеком» [53, с. 532]. Намечается главный конфликт повести: борьба человека со временем, попытка преодолеть время. Составляющей конфликта становится противостояние героя историческому времени и сопротивление обстоятельствам, препятствующим осуществлению цели.

В реальность Штерера проникает война. Изобретателя она вовсе не волновала, пока не постучала в его двери в виде повестки, а затем насильственного призыва в армию. Штерер воспринимает это как временную

помеху, будучи по-прежнему поглощен идеей. Поэтому некоторые поступки героя нарушают привычные нормы. Чтобы не потерять свою идею в потоке времени, Штерер сдал себя в плен «на хранение», как он сам выражался: «Плен тяготил его меньше, чем любого из соседей по бараку. Даже звездчатые шипы вдоль параллелей проволоки, внутри которой любил прогуливать себя и свою идею Штерер, раздражали его не более, чем настоящие звезды там, на концентрах орбит, сомкнувшихся вокруг Земли» [25, с. 5]. Время в плену используется для усовершенствования изобретения: «Долгие досуги плена давали возможность не торопясь передумать все прежние мысли; в голове моделировалась, демоделировалась и вновь возникала воображаемая конструкция» [25, с. 5]. Только теперь Штерер начинает понимать, как «несовершенна была та, отнятая войной, недостроенная машина» [25, с. 5].

Находясь в плену, Штерер совершенствует лагерную сигнализацию, что обеспечивает ему симпатии немецкого руководства, и даже хочет после завершения войны остаться в поселении недалеко от места, где держали пленных. Однако поступки героя не характеризуют его как предателя или дезертира. Герой живет в своем мире, где главным становится развитие идеи. Все, что находится за пределами работы над времярезом, теряет свою значимость и актуальность.

Так же необычно Штерер реагирует на революционные события и известие о смерти отца. Революцию, как и войну, изобретатель представляет в виде «чего-то грохочущего, бьющего ободами, снарядами и миллионами ног о землю, отчего половицы ходят ходуном, приборы враскачку» [25, с. 5]. Смерть отца не вызывает личных переживаний, героя интересует только наследство, которое дожидается его в одном из банков Москвы: «Сумма, названная в письме, перечеркивала все материальные трудности по осуществлению дела его жизни» [25, с. 5]. Штерер находится за рамками традиционных человеческих представлений и привычной морали. Он поднимается над обстоятельствами и нормами, как его времярез над временем.

Само путешествие во времени первоначально представлено как исчезновение Штерера. Повествователь описывает только то, что доступно

постороннему наблюдателю. Соседний жилец слышит, как сквозь стену «ударило сухим и коротким ветром; легкий, но звонкий всплеск и дробные убегающие уколы – как если б сотня циркулей, скользя остриями ножек по стеклу, бросилась по радиусам врозь» [25, с. 11]. Затем посетители видят пустой квадрат комнаты с гаснущей свечой и ключом, вставленным изнутри. Вселившийся новый постоялец слышит тихий, но четкий и ритмический звук, доносящийся с того места, где стоял механизм. Временной промежуток между исчезновением и возвращением автор не конкретизирует («приливы и отливы дней»), но о его длительности свидетельствуют изменения московской действительности (строительство стадиона, переименования улиц и т.д.).

Как отмечалось выше, описание внешности изобретателя до путешествия было дано лишь в нескольких разбросанных деталях. Портрет вернувшегося Штерера более подробен: «На освещенном теперь квадрате, наклонив плечи, в позе спокойной невыключимости стоял человек: на нем была полуистлевшая одежда, длинное и худое лицо – в охвате рыжего пожара волос, а поперек огромного лба, точно перечеркивая его, синел фосфористыми отливами рубец» [25, с. 11]. Повествователь обращает внимание на еще один материальный след путешествия: «В волосах ртутным червяком запуталась судорожно свивающаяся спираль. Он сделал движение рукой – и спираль пеплом истаяла в воздухе» [25, с. 11]. Не случайно Стынский, впервые встретивший Штерера, вспомнит легенду о лице Данта, обожженном и солнцем, и пламенем адских кругов.

Рассказ Штерера о путешествии дан как краткая череда стоп-кадров. Все происходящее представлено не в связной продолжительности, а будто на слайд-шоу. В отличие от большинства описаний путешествий во времени, Кржижановский не дает подробного описания будущего в его материальном воплощении, поскольку Штерер там не задерживается, а во время путешествия у него нет времени на «пейзажи, трущиеся об окно его машины». Основное внимание уделено ощущениям героя, которого ускоряемое им время втягивает в свою воронку: Быстрое перечисление создает эффект перелистывающихся на огромной скорости картинок, которые рождают кинематографический эффект

замедленной киносъемки. Дни сливаются, как спицы быстро кружащего колеса. Главным видимым объектом становится солнце, которое вспыхивает новыми и новыми днями, «краткими, как горение спички»: «Слепящее глаза мелькание осолнцелось – я видел его, солнце, – оно взлетало желтой ракетой из-за сбившихся в кучу крыш и по сверкающей выгиби падало, блеснув алым взрывом заката, за брандмауэр» [25, с. 11]. Смена дней и ночей возникает как росчерк солнца о ночь. При этом повествователь постоянно остается в одном и том же пространственном локусе. За пределы комнаты он не выходит. Времярез, передвигаясь по оси координат  $t$ , не меняет своих пространственных координат. Солнце для него всходит «из-за тех же крыш той же желтой солнечной ракетой» [25, с. 11].

Когда Штерер замедляет ход механизма, солнце замедляет свой лёт. Попытка ускорить движение вызывает зависание во времени: все останавливается и обездвиживается, невозможно сдвинуться ни в будущее, ни в прошлое. Это знаменательный для героя миг, когда «орбита солнца пересеклась с вечностью». Далее следуют два статичных описания, два образа пространства, увиденные Штерером во время пауз в работе машины. Первое – это описание вечности, в котором преобладают мотивы неподвижности и смерти: «Воздух был пепельно-сер, как бывает перед рассветом. Контур крыши, косая проступь улицы были врезаны в бездвижье, как в гравюрную доску. <...> Нерассветающее предутрие, застрявшее меж дня и ночи, не покидало мертвой точки» [25, с. 11]. В этом метафизическом пейзаже постепенно проступают конкретные детали: уголок вывески с двумя буквами, подворотня с красным флагом над ней, задравший ногу пес, остановленный спазмом вечности.

Второй стоп-кадр – застывший солнечный луч, в котором видны замершие пылинки, освещает брошенную газету: «Это был номер "Известий" от 11 июля 1951 года» [25, с. 11]. И встреча с вечностью, и последующая временная локализация, однако, меньше занимают Штерера, чем изменение его понимания времени: «Я начал ощущать неполноту, оплощенность и недоощутимость предвосхищенного времени... Мое будущее, искусственно возвращенное, как

растение, до природного срока выгнанное вверх, было болезненно тонким, никлым и бесцветным» [25, с. 11]. Герой демонстрирует эту особенность на примере красного флага, ранее запечатленного в вечности: этот флаг не то чтобы терял свою краску, «но в нее, как и во все, постепенно вместе с секундами стала подпеplиваться какая-то серость, бесцветящий налет нереального» [25, с. 11]. Можно усмотреть в этом преображении отражение антисоветских взглядов автора. Но реакция слушателей, придвигающихся со своими табуретами поближе к рассказчику, чтобы не пропустить сообщение о грядущей смене власти, описана явно иронически. Это не позволяет буквально отождествить взгляды героев и автора, переводящего проблему из социального в философский план.

Из путешествия возвращается другой Шерер. Он видит ошибку не в конструкции, а в конструкторе. Время отомстило изобретателю за пренебрежение к жизни, за пропуски годов, выключенных из поглощенного идеей сознания: «Нельзя вживаться в жизнь, если позади нежизнь, пробел в бытии. Эти нищие, кровью и гневом протравленные года, когда гибли посеы и леса, но восставал лес знамен, – они мнились мне голодной степью, я проходил сквозь них, как сквозь пустоту, не зная, что... что в ином настоящем больше будущего, чем в самом будущем. Люди отрывают свои дни, как листки с отрывного календаря, с тем чтобы выместить их вместе с сором» [25, с. 11]. Штерер по-новому начинает понимать не только себя, но и окружающих: «это люди без т е п е р ь, с настоящим, оставшимся где-то позади их, с проектированными волями, словами, похожими на тиканье часов, заведенных задолго до, с жизнями смутными, как оттиск из-под десятого листа копирки» [25, с. 11]. Впрочем, чуть ранее повествователь упоминал о людях противоположной категории, которые «в памяти наспех забывали, переучивали свое прошлое и затверживали по свежим номерам газет настоящее» [25, с. 8]. Штерер противостоит и тем, и другим.

Кржижановского интересует не поведение человека в другой эпохе, в прошлом или в будущем, а его отношение к настоящему. Трансформация героя происходит внезапно и меняет его жизненную позицию. Штерер начинает задумываться о том, что происходит в окружающем мире, чувствует свою

ответственность перед временем. Судьбоносным для него становится столкновение не с вечностью, а именно со временем: «...навстречу мне шло само время, то вот реальное, астрономическое и общегражданское, к которому, как стрелки компасов к полюсу, протянуты стрелки наших часов. Наши скорости ударились друг о друга, мы сшиблись лбами» [25, с. 11]. Время, таким образом, является равноправным героем повествования.

Потрясение от этого столкновения и вызванного им прозрения рождает у героя сомнения в реальности случившегося: «Впрочем, возможна и третья гипотеза: я, Максимилиан Штерер, – сумасшедший, которому отказано даже в смиренной рубашке, а все изложенное мною – бред, дивагация. Мой искренний совет – остановиться именно на этой точке зрения: она наиболее для вас выгодна, устойчива и успокоительна» [25, с. 11]. Эта реплика обращена, однако, к людям «без теперь», поэтому версия о безумии вряд ли может быть принята на веру.

В финальной главе Штерер работает над книгой «Воспоминания о будущем», чтобы «докончить начатый маршрут», то есть продолжить путешествие во времени уже с новым отношением к нему. Содержание рукописи неизвестно, но по некоторым намекам читавших ее можно заключить, что она содержала предсказания не только отдаленного, но и ближайшего будущего, ставшие опасными для их автора. Дописанная рукопись вызывает испуг у издателя. Отказавшись от предложения опустить или изменить какие-либо факты в своем труде, ученый загадочно исчезает. Накануне исчезновения его посещает высокопоставленный посетитель с лицом, сотни раз отраженным в газетах. При виде гостя дворник застывает в позе часового, стоящего у знамени. В таком контексте исчезновение Штерера (которое, как отметит повествователь, не было одиночным) может быть объяснено ситуацией конца 20-х годов, временем массовых «чисток» и репрессий, когда «самое молчание боялось слишком громко молчать» [25, с. 12]. На этом фоне герой выделяется своим спокойствием и бесстрашием: «”Здесь через время переходить опасно”. И все-таки он перешел...» [25, с. 3].



Высокий гость напоминает одного из героев «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка, также сочетающей политически-злободневные и онтологические смыслы. Появление опасного гостя и исчезновение Штерера предваряются апокалиптической картиной мирового хаоса, вызывающей ассоциации с «музыкой революции» (А. Блок): ветер «бил в литавры кровель, кричал в органные трубы желобов, рвал струны телеграфных цитр, возводя до предельного <...> грозную партитуру хаоса» [25, с. 12]. Вновь можно вспомнить блоковское «Ветер, ветер – на всем Божьем свете». Разрушающая сила ветра не имеет предела: «казалось, еще немного – и вслед за сорванными шляпами полетят сорванные головы, а еще сверх – и Земля, сваянная с орбиты, листом, потерявшим ветвь, заскользит от солнц к солнцам» [25, с. 11].

Трагические аналогии вызывает и каморка Штерера, уже не пустая, как при первом исчезновении, но доверху набитая поленьями дров: «их плоские распилы, тесно вжатые друг в друга, тугим влажным кляпом торчали из распяленного горла дверей. Даже белый снег кажется черным» [25, с. 12]. Однако Стынский и его товарищи продолжают собирать и разбирать уцелевшие заметки Штерера, воспринимая его уход как подвиг. Отметим, что Стынский, первоначально описанный автором довольно иронически, под влиянием общения со Штерером также претерпевает эволюцию. Его, как и Штерера, все больше увлекает идея, он начинает строже относиться к себе и окружающим, становится единомышленником, спутником и биографом гениального изобретателя.

В произведениях хронофантастики путешествие в будущее часто оборачивается своеобразным предупреждением, антиутопией, повествующей о мрачных перспективах развития человеческой цивилизации. Путешествие в прошлое нередко предпринимается с тем, чтобы попасть в отдаленную во времени реальность и/или использовать ее для собственной или общей пользы. Именно так, сугубо прагматически, воспринимают эксперимент Штерера акционеры его проекта, спорящие о конкретном пункте назначения: «не ближе, чем до 1861-го» [25, с.11]. Пайщики стремятся попасть в прошлое, чтобы уберечься от революционных потрясений и потерь («капитализировать

недвижимое, деньги за границу и самому вослед» [25, с. 11]). Однако хронофантастика Кржижановского отличается тем, что автора и героя не интересуют сами по себе ни мир прошлого, ни мир будущего. Важно то, как идея развивается внутри героя, а герой – внутри идеи. Важно развитие представлений о времени и делящийся поединок человека и хроноса. Важны изменения, произошедшие с героем, заставившие его осознать свою ответственность перед прошлым, настоящим и будущим и «уйти в стан погибающих» (несколько измененную строку Некрасова Стынский собирает поставить эпиграфом к биографии своего героя: «Уведи меня в стан понимающих»).

## **Выводы к Разделу 2**

Повесть С. Кржижановского «Воспоминания о будущем» является оригинальным образцом хронофантастики. Сюжет повести подчинен идее путешествия во времени и ее реализации. В произведении представлено многомерное время и меняющееся пространство, однако описание будущего как конкретной исторической эпохи остается за пределами повествования. В центре внимания повествователя – становление идеи в сознании героя и его трансформация под влиянием путешествия. При этом время становится одним из персонажей произведения, поскольку именно с ним вступает в спор и поединок изобретатель Штерер. В сюжет становления включается не только главный герой, но и второстепенный персонаж – его биограф Стынский. Трансформация Штерера оказывается внезапной и завершается трагически, трансформация Стынского происходит постепенно и обеспечивает открытость финала.

## ВЫВОДЫ

Проведенное исследование показало, что в изучении фантастики и научной фантастики на данный момент остается множество дискуссионных проблем. Одним из актуальных направлений является исследование хронофантастики, которое осложняется терминологическими разночтениями и отсутствием целостной научной концепции данного явления.

Повесть С. Кржижановского «Воспоминания о будущем» вписывается в координаты хронофантастики. В основу сюжета положена идея путешествия во времени и ее воплощения. Изобретатель Штерер разрабатывает свою теорию времени, а также создает и применяет времярез – механизм, который открывает возможность временных перемещений. Время становится темой, проблемой, героем, участником конфликта и основным компонентом художественной структуры повести. Важной особенностью времени является его материализация, оно перестает быть абстрактной философской категорией. Аналогичным образом материализуется вечность.

Время и пространство произведения многосоставны. В повести сосуществуют время и пространство повествователя, время и пространство второстепенных героев и время и пространство Штерера, которое само по себе многомерно и неоднородно. Хронотоп будущего как конкретной исторической эпохи не получает детальной социально-бытовой характеристики, происходит визуализация самого движения во времени, данного в видении героя.

По мере развития сюжета меняются отношения между главным героем и окружающей его реальностью, историческим временем. В этом суть сюжета становления. Вначале мир Штерера и действительность существуют практически независимо друг от друга, так как героя не интересует то, что происходит за пределами его идеи. Реальный мир постоянно вторгается в штереровский, но герой старается его игнорировать. Это ярко представлено в эпизодах с мисс Замоскворечье, войной, пленом и известием о смерти отца. Однако после путешествия и непосредственного столкновением со временем ситуация

меняется. Штерер не только начинает взаимодействовать с внешним миром, но и меняет свое отношение к нему.

Пространство в «Воспоминаниях о будущем» тоже изменчиво. Оно может расширяться или сужаться в зависимости от того, как ведет себя время, и подчиняясь ему. При ускорении или замедлении времени пространство трансформируется, может удлиняться или укорачиваться, менять форму. При этом до определенного момента меняются время и пространство, но герой остается неизменным. Под воздействием путешествия происходит трансформация героя, деформации же времени и пространства постепенно прекращаются.

Наличие двух сюжетных линий – линии Штерера и линии Стынского – удваивает сюжет становления и создает возможность для открытого финала. Тем самым несколько снимается трагизм судьбы главного героя. Наблюдая за трансформацией Штерера, можно сделать вывод, что она происходит внезапно. Путешествие во времени кардинально меняет внутренний мир героя и делает его более приближенным к реальности. Конкретизируя в своем труде будущее, сообщая правду о нем, Штерер пишет книгу-предупреждение, книгу-пророчество, которая в конце концов обрекает его на гибель/исчезновение. В свою очередь, трансформация Стынского происходит постепенно, равно как и его работа с уцелевшими рукописями Штерера. Биография ученого пишется, благодаря чему финал остается открытым.

Хронофантастика Кржижановского отличается от хронофантастики других авторов тем, что писателя не интересует ни мир прошлого, ни мир будущего. Его интересует развитие идеи внутри героя, а героя – внутри идеи, поединок со временем и его последствия для человека.

В произведениях хронофантастики описание путешествия в будущее зачастую оборачивается предупреждением об опасных перспективах развития тех или иных тенденций современной жизни, то есть своего рода антиутопией, в которой раскрываются ошибки человечества. В повести Кржижановского не раскрыто содержание антиутопии Штерера. Важен, однако, сам факт ее создания как итог становления героя.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балашова Т. А. Художественные особенности серьезно-смеховой фантастики: на материале научно-фантастического романа Великобритании: дис. ... канд. филол. наук. Балашов, 2003. 188 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyye-osobennosti-serezno-smekhovoifantastiki-na-materiale-nauchno-fantastichesk> (дата обращения: 10.11.2022).
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Бирюкова Е. Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920–1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2006. 208 с.
4. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Ленинград: Наука, 1970. 742 с.
5. Булаева Н. Е. Категория времени в произведениях научной фантастики на английском языке: на материале романов XX столетия: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 2005. 160 с.
6. Буровцева Н. Ю. Проза С. Д. Кржижановского: Проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1998. 178 с.
7. Воробьева Е. И. Жанровое своеобразие творчества С. Д. Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2002. 207 с.
8. Воробьева Е. И. Неизвестный Кржижановский: Заметки о киевском периоде творчества писателя // Вопр. лит. 2002. № 6. С. 274–318.
9. Воробьева Е. И. Сигизмунд Кржижановский в контексте русского символизма // Русская литература XX века: итоги столетия. Санкт–Петербург: Фолио-пресс, 2001. С. 10–16.
10. Галина М. Старая, новая, сверхновая: журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. 2006. № 8. С. 151–159.

11. Гаспаров М. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990. № 3. С. 201–203.
12. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
13. Горошников В. В. Пространство и слова-топосы в рассказе Сигизмунда Кржижановского «Чудак» // Филология. Культурология. Речевая коммуникация. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 2003. С. 282–290.
14. Горошников В. В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2006. 178 с.
15. Еремина-Чащина М. В. Диалог с русской классикой в малой прозе С. Д. Кржижановского // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». 2016. № 75. С. 146–149.
16. Зубов А. «Топографический поворот»: исследования о времени и пространстве в спекулятивной фантастике // Новое литературное обозрение. 2012. № 1 (113). С. 311–324.
17. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? Москва: Худож. лит., 1974. 39 с.
18. Караева Л. И. Динамика пространства в прозе Сигизмунда Кржижановского (на материале повести «Воспоминания о будущем») // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2012. Т. 18, № 3. С. 60–63.
19. Касинов И. Н. «Машина времени» Г. Дж. Уэллса и проблемы хронотопа в современной науке и научной фантастике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mashina-vremeni-g-dzh-uellsa-i-problemy-hronotopa-v-sovremennoy-nauke-i-nauchnoy-fantastike> (дата обращения: 10.11.2022).
20. Клецкина О. М. Игра в малой прозе С. Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск: Изд-во ТГУ, 2007. 216 с.

21. Ковтун Е. Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия // Славянский вестник. 2004. № 2. С. 498–511.

22. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: матер. Междунар. науч. конф. 21–23 марта 2006 г. Москва: Изд-во Московского гос. ун-та, 2007. С. 20–38.

23. Козьмина Е. Ю. Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике 20 века: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. Москва, 2017. 430 с.

24. Колегаева И. М., Олейникова Г. А. Темпоральный сдвиг как прием отстранения в жанре научной фантастики // Записки з романо-германської філології. Одеса: Фенікс, 2009. Вип.24. С. 111–121.

25. Кржижановский С. Д. Воспоминания о будущем. URL: <https://www.livelib.ru/book/92827/read-vospominaniya-o-buduschem-sigizmund-krzhizhanovskij/~3> (дата обращения: 10.11.2022).

26. Кулакевич Л. М. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини XX століття: дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01. Київ, 2020. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/34647/1/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87\\_%D0%94%D0%B8%D1%81\\_%D0%9F%D0%94%D0%A4.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/34647/1/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%94%D0%B8%D1%81_%D0%9F%D0%94%D0%A4.pdf) (дата обращения: 10.11.2022).

27. Кулакевич Л. Скіфська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». // Закарпатські філологічні студії. 2020. № 13. Т. 3. С. 113–116.

28. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 512 с.

29. Лем С. Фантастика и футурология: в 2 кн. Кн. 1 / пер. с пол. Е. П. Вайсброта под ред. В. И. Борисова. Москва: АСТ: Хранитель, 2008. 592 с.

30. Ливская В. С. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Крижижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2009. 219 с.

31. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. 1968. № 8. С. 74–87.
32. Михайлов А. Н. Феномен фантастического: философско–культурологический анализ: дис ... канд. философ. наук: 24.00.01. Москва, 2008. URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-fantasticheskogo-filosofsko-kulturologicheskii-analiz> (дата обращения: 10.11.2022).
33. Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия: в 11 т. Москва: Худож. лит., 1939. Т. 11. С. 652–660.
34. Наумова А. Классификация попаданцев. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:aUKMBo7t8w4J:https://popadancy.com/klassifikaciya-popadancev&hl=ru&gl=ua&strip=1&vwsrc=0> (дата обращения: 10.11.2022).
35. Научная фантастика, ее разновидности и поджанры. URL: [https://knowledge.allbest.ru/literature/2c0b65625b3bc78a4d53a88421306d27\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/literature/2c0b65625b3bc78a4d53a88421306d27_0.html) (дата обращения: 10.11.2022).
36. Невский Б. Книги про попаданцев: проблемы и штампы. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GQnuNWZ4h2UJ:https://www.mirf.ru/book/knigi-pro-popadancev-problemy-shtampy/&hl=ru&gl=ua&strip=1&vwsrc=0> (дата обращения: 10.11.2022).
37. Невский Б. Три лика космооперы. Звездные приключения. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VSQzjOGfC1oJ:starsword.narod.ru/space/3lika.html&hl=ru&gl=ua&strip=1&vwsrc=0> (дата обращения: 10.11.2022).
38. Неронова И. В. Художественный мир и его конструирование в творчестве А. Н. и Б. Н. Стругацких 1980–х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ярославль, 2015. 209 с.
39. Нестеров А. Ю. Проблема определения понятия фантастического // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2007. № 305. С.35-42.
40. Новохатский Д. В. Советский путешественник в прошлое: поэтика романа «Голубой человек» Л. Лагина // Studi Slavistici. 2021. Т. XVIII. Вып. 1. С. 87–106.



41. Овчаренко А. И. Варианты и особенности сюжета становления в хронофантастике // Вестн. СНО Дон НУ. Донецк, 2020. Вып. 12. Т. 2. С. 74–79.
42. Павлов С. И. Пора договориться о терминах // В мире фантастики: сб. лит.-крит. статей и очерков. Москва, 1989. С. 151–163.
43. Петухова Е., Чёрный И. Современный русский историко-фантастический роман. Москва: Мануфактура, 2003. URL: <https://coollib.net/b/401978-igor-vitalevich-chyornyy-ovremennyiy-russkiy-istoriko-fantasticheskiy-roman/readp> (дата обращения: 21.10.2022).
44. Подина Л. В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2002. 210 с.
- 44 а. Полянская Е. С. Фантастическое многомирие (на материале сопоставительного текстового анализа произведений Дж. К. Роулинг и А. М. Волкова): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2013. 209 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/fantasticheskoe-mnogomirje/read> (дата обращения: 21.12.2021).
45. Попаданчество и попаданец. URL: [https://theonering.ru/news/chto\\_takoe\\_poradanchestvo\\_ili\\_kak\\_izmenit\\_istoriju/2018-02-05-638](https://theonering.ru/news/chto_takoe_poradanchestvo_ili_kak_izmenit_istoriju/2018-02-05-638) (дата обращения: 15.11.2022).
46. Промах Л. В. Словообразовательные особенности лексических новообразований С. Д. Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2017. 381 с.
47. Протасов Т. А. Пространство фантастики в текстовом многомирии: на материале сопоставления произведений А. Азимова и А. и Б. Стругацких: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2018. 199 с.
48. Ройфе А. Б. Фантастика в контексте массовой культуры. Москва: МГУС, 2007. 72 с.
49. Романцова Н. В. Художественное время как элемент авторской модели мира в романе Г. Дж. Уэллса «Машина времени» // Молодой учёный. № 2 (82). Январь. Казань, 2015. С. 604–606.

50. Синицкая А. В. Пространственность и метафорический сюжет: на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Самара, 2004. 202 с.
51. Теория литературы: в 2 т. Т. 1 / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / 5-е изд., испр. Москва: Издат. центр «Академия», 2014. 512 с.
52. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
53. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Издат. группа «Прогресс» «Культура», 1995. С. 476-574.
54. Топоров о фантастах. URL: <http://vz.ru/columns/2008/3/22/154091.html> (дата обращения: 10.11.2022).
55. Фетисова А. Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Ростов-на-Дону. 2008. 147 с.
56. Філоненко С. Детектив, пригоди, фантастика: популярні жанри літератури і масової культури: навч. посібник. Бердянськ: БДПУ, 2020. 144 с.
57. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 240 с.
58. Цветков Е. В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности: социально-философские аспекты. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Архангельск. 2009. 203 с.
59. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. 228 с. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/chernaya\\_3.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/chernaya_3.htm)

60. Чернышева Т. А. Природа фантастики // URL: [http://modernlib.ru/books/chernisheva\\_t/priroda\\_fantastiki/read/](http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/priroda_fantastiki/read/) (дата обращения: 10.11.2022).

61. Шуберт Г. М. Поетика новелістики С. Д. Кржижановського: особливості перехідного художнього мислення: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.01.02. Київ, 2010. 19 с. URL: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7tZKJBZZ0cIJ:irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis64r\\_81/cgiirbis\\_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DARD%26P21DBN%3DARD%26Z21ID%3D%26Image\\_file\\_name%3DDOC/2010/10sgmphm.zip%26IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD%3D1&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ua](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7tZKJBZZ0cIJ:irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DARD%26P21DBN%3DARD%26Z21ID%3D%26Image_file_name%3DDOC/2010/10sgmphm.zip%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ua) (дата обращения: 10.11.2022).