

УДК: 821.161.1

DOI: 10.24412/2618-9313-2024-122627-44-50

Фантомы будущего и ностальгическое зрение (роман Шамиля Идиатуллина «Возвращение “Пионера”»)

Синицкая А. В.

Для цитирования

Синицкая А. В. Фантомы будущего и ностальгическое зрение (роман Шамиля Идиатуллина «Возвращение “Пионера”») // Телекинет. 2024. N1/2(26/27). С. 44-50.

Сведения об авторе

Синицкая Анна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии и массовых коммуникаций Самарского филиала Московского городского педагогического университета, Самара, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-4419-8405>

vidha@yandex.ru

Аффилиация

Самарский филиал Московского городского педагогического университета, 443081, Россия, Самара, Стара-Загора, 76.

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 15.02.2024, принята к публикации 20.02.2024.

Аннотация

В статье анализируется сюжет романа Шамиля Идиатуллина «Возвращение “Пионера”». Рассматривается соотношение словесного и визуального в тексте, делается вывод о кинематографическом пласте образности в романном сюжете. Ностальгия, память и воспоминания о советском прошлом организуют сложную повествовательную оптику через особый кинематографический код в романе. Среди основных источников-претекстов называются повесть Кира Булычева «Сто лет тому вперед» (1978) и фильм «Гостя из будущего» (1985). Визуальный текст, представленный в романном повествовании многообразными мотивами, от зрительных ребусов и визуальных мемов из классики фантастической литературы до кинотекста, проблематизирует жанр утопии и антиутопии с точки зрения «подростковой», и «взрослой» социально-критической фантастики. Сюжет представляет историю-«обманку», которую нельзя прямолинейно прочесть ни как «твердую фантастику», ни как очередную фантазию на тему «попаданцев»: мечты о будущем превращаются в ностальгические грезы, а приключенческая «подростковая» фантастика разрабатывает тему «крапивинских мальчиков-пионеров» как способ обнаружения симптоматики современности и переходит в регистр традиции фантастики социальной, отчасти социально-сатирической и социально-философской.

Ключевые слова

Шамиль Идиатуллин, Кир Булычев, советская научная фантастика, подростковая фантастика, ностальгия, кинотекст



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Phantoms of the Future and Nostalgic Vision (Shamil Idiatullin's Novel *The Return of "Pioneer"*)

SINITSKAYA, A. V.

For Citation

Sinitskaya, A. V. Phantoms of the Future and Nostalgic Vision (Shamil Idiatullin's Novel *The Return of "Pioneer"*). *Telekinet*, 2024, no. 1/2(26/27), p. 44-50.

About the Contributor

Anna Sinitskaya, Candidate of Science, Associate professor of the Department of Philology and Mass Communications of the Samara Branch of the Moscow City Pedagogical University, Samara, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-4419-8405>

vidha@yandex.ru

Affiliation

Samara Branch of the Moscow City Pedagogical University, 76 Stara Zagora, Samara, 443081, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on February 15, 2024; accepted for publication on February 20, 2024.

Abstract

The article analyzes the plot of Shamil Idiatullin's novel *The Return of "Pioneer"*. The author considers the correlation of the verbal and the visual in the text and makes a conclusion about the cinematic layer of imagery in the novel's plot. Nostalgia, memory and reminiscences of the Soviet past organize complex narrative optics through a special cinematic code in the novel. Among the main source pre-texts are the novel by Kir Bulychev *One Hundred Years Ahead* (1978) and the film *A Guest from the Future* (1985). The visual text presented in the novel narrative with diverse motifs, from visual puzzles and visual memes taken from classical fantasy fiction to the film text, problematizes the genre of utopia and dystopia from the point of view of "teenage" and "adult" socio-critical fiction. The plot presents a "deception" story that cannot be read straightforwardly either as "hard fiction" or as another fantasy on the theme of time travelers: dreams of the future turn into nostalgic dreams, and the "teenage" adventure fiction elaborates the theme of "Krapivin pioneer boys" as a way to detect the symptoms of modernity and goes on to the register of the tradition of social fiction, partly socio-satirical and socio-philosophical.

Keywords

Shamil Idiatullin, Kir Bulychev, Soviet science fiction, young adult fiction, nostalgia, film text

Шамиль Идиатуллин — современный российский автор, активно заявивший о себе как создатель оригинальных фантастических сюжетов, а его недавний роман «Возвращение "Пионера"», опубликованный в 2022 г. (роман был написан раньше и вначале, примерно за год до бумажной версии, текст появился как интернет-сериал), вызвал весьма неоднозначные оценки читателей и рецензентов и уже успел стать предметом исследования отечественных специалистов. В основе фабулы — история о том, как в 1985 г. несколько школьников участвуют в секретной космической программе, цель которой — спасти Землю от столкновения с кометой Галлея (изначально звучат и девизы о покорении вселенной, но все же приоритетной становится именно спасательная миссия), отправляются в глубокий космос, а затем, вернувшись, попадают в будущее — в Россию 2021 г. и погружаются в незнакомую, странную, раздражающую современную повседневность — в перевернутый мир, который выглядит абсолютным негативом коммунистических идеалов: на памятном месте знаменитого старта открывается логистический бизнес-центр, в глаза бросаются совершенно другие модели поведения, капиталистическое изобилие товаров чужого производства и т. д.

В самом начале романа в пассажирском самолете встречаются два персонажа. Оба они в середине 1980-х гг. участвовали в той самой программе космического экспериментального полета, только один действительно в составе избранной троицы полетел в космос, а другой к полету не был допущен. Одному за сорок, другому — четырнадцать, и взрослый не узнает в подростке посланника своего детства, своего давнего соперника, хотя и чувствует в этой встрече нечто странное, не совсем реальное. «— Телефон американский? — спросил пацан.

— Вот еще, — рассеянно оскорбился Сергей. — Сроду в секте яблочников не был. Все родненькое, китайское.

Пацан сказал со странной тоской:

— Летать учились, в космос хотели, «Костер» читали, клятвы давали. Могли уже на Луне яблони сажать и по Марсу гулять. А заместо этого — родненькое китайское, лучшее американское, надежное немецкое. Бочка варенья и корзина печенья вместо неба и космоса. Чего ж вы предатели такие, а, Серый?» [Идиатуллин, с. 7].

Этот фрагмент, прямолинейный до примитива и пародийности, сразу создает определенный фрейм, ловушку для читателя. Центральная точка напряжения сюжета после возвращения пионеров — болезненное столкновение с российской действительностью, впрочем, столь же аллюзийно-литературное, как и другие значимые эпизоды романа: участники полета попадают в полицейский участок и вынуждены противостоять насилию взрослых.

Мечта о будущем проходит проверку жестокой реальностью, и трудно отделаться от ощущения, что перед нами сюжет, собранный из разнообразных, как принято теперь говорить, мемов советской фантастики, от А. Толстого и его «Аэлиты» (космический корабль пионерской экспедиции имеет форму яйца) до «Незнайки на Луне» Николая Носова, где, как мы помним, коротышки отправляются в космос и оказываются в перевернутом, капиталистическом мире, и, разумеется, произведений Владислава Крапивина, автора, для которого дети, подростки являются своеобразными судьями взрослых, явно не достойных ни светлого будущего, ни идеалов прошлого. Есть и другие, более значимые отсылки, о которых мы скажем чуть позже, а сейчас отметим, что оппозиция двух миров (существующая прежде всего в сознании самих персонажей) изображается как перенесение героев утопии в мир антиутопии с элементами боевика. Из всех злоключений герои выпутываются довольно успешно, и роман заканчивается благополучно, хотя, как отмечено во многих рецензиях, хэппи-энд выглядит, мягко говоря, неубедительным.

На первый взгляд, подобная фантазия выглядит вызывающе конъюнктурной (в тексте рассыпано немало сигналов-триггеров, которые апеллируют к остроактуальным темам, будь то ковидные ограничения недавних лет — герои возвращаются на Землю в самый разгар пандемии, или упоминания деталей политической ситуации, как 1990-х гг., так и 2000-х, и собственно 2021-го, как и 2022-го, но и многие ситуации оказались предугаданы, а не поспешно описаны), да и ключевые линии сюжета напоминают о новостной повестке, которая априори должна раздражать самые разные поколения читателей. Таковы, например, эпизоды, когда вернувшиеся пионеры оказываются зрителями телевизионных ток-шоу, знакомятся с Интернетом и открывают

для себя малоприятное современное значение слова «космонавты», не говоря уже об эпизодах общения с полицейскими, которые пытаются посланцам советской Атлантиды инкриминировать разнообразные нарушения. Иногда кажется, что автор попытался представить очень личный отклик (Идиатуллин родился в 1971 г., герои — во многом представители его собственного поколения) на злобу дня, упаковав его в коробку приключенческой фантастики. Однако такое впечатление обманчиво: текст, который выглядит эксплуатацией темы ностальгии по советскому прошлому и слабо завуалированным публицистическим высказыванием, организован гораздо более сложно и с авторской, повествовательной, и с рецептивной, читательской точки зрения.

«Точка зрения» в данном случае — не только литературоведческий термин, но инструмент организации читательского восприятия. Следует сразу отметить, что перед нами роман в буквальном смысле визионерский, если под этим определением понимать умение видеть будущее — в этом упражняются и сами герои романа, в этом же процессе должен принять участие и читатель, прозревать некие схемы образа «прекрасного далека», но, кроме этого, образ будущего оказывается одновременно и образом прошлого, ибо воспоминания тоже надо уметь *видеть*, а прошлое надо воссоздать, правильно *узнавать* и разгадывать его контуры.

Визуальные метафоры, скольжение взгляда и своеобразная двойная перспектива — и читательская, и зрительская — определяют особенности текстуальной ткани. Принципиальный исследовательский вопрос, который требует ответа: что именно мы видим/вспоминаем/узнаем, когда читаем? Выясняется, что чтение предполагает постоянную актуализацию кинематографических параллелей. Сама ткань романа соткана из образов, которые надо именно разглядывать, и вовсе не потому, что перед нами сложные описания, а прежде всего потому, что все сюжетные линии и сама общая текстовая конструкция построены на узнавании/воспоминании, не только и не столько текстов, сколько фильмов советского прошлого. Визуальная память советского прошлого, явленного именно в фантастическом кинематографе, оказывается не только ключом, но и задает некие реперные точки восприятия повествования.

Назовем главные литературно-кинематографические источники-параллели, важные для расшифровки ключевых мотивов романа.

В первую очередь, в силу очевидного совпадения исходной фабульной точки, стоит назвать «Большое космическое путешествие» (1976), фильм В. Селиванова. В основе кинофабулы здесь — отправка подростков-космонавтов, которые искренне уверены, что участвуют в настоящем приключении и совершают подвиг, но в финале выясняется, что это был фальстарт, сымитированное, мнимое путешествие, а космический корабль — всего лишь тренажер полета. В романе параллели с «Большим космическим путешествием» оказываются настолько на поверхности, что вначале читатель, хорошо знакомый с этой киноисторией, может предположить, что автор решил написать ремейк фильма, который, будучи созданным по мотивам идеологически выдержанной пьесы С. Михалкова «Первая тройка, или Год 2001» (первая публикация состоялась в журнале «Пионер», 1970 г.), приобрел особую популярность не в последней степени благодаря музыке А. Рыбникова, одного из главных создателей лирико-мелодраматического настроения в советском приключенческом кинематографе. Разумеется, в пьесе Михалкова главный идейный месседж — это героическое усилие советских детей, которые, пусть пока и на ступени тренировки, оказываются причастны к великому мифу полета в космос (подзаголовок пьесы гласит, что перед нами «героическая феерия», одним из персонажей является Герман Титов, а в фильме появляется Алексей Леонов).

Совпадений более чем достаточно: и чувство некоей нереальности, ощущение обмана, и, самое главное — набор персонажей: герои в «Большом космическом путешествии» представляют тройку идеальных советских детей, которые демонстрируют интернациональные силы Советского Союза: мальчик из Донецка, мальчик из Москвы и девочка из Бухары [Михалков, с. 488–534]. В романе Идиатуллина этот набор воспроизведен с вариациями и с сохранением колорита, который подчеркивает баланс сил в «космической тройке»: есть мальчик Олег из Грозного, у которого есть родственники в городе Жданове, есть Линар, который немного стесняется своего «неправильного» восточного имени и иногда вспоминает свою татарскую бабушку, и Инна из Таджикистана.

Однако такое прямое использование общей сюжетно-фабульной оболочки и узнаваемых стереотипов является ложным сигналом в романном развитии. Среди других мощных слоев визуального интертекста, разумеется, сразу заявлен культовый для позднесоветского зрителя телефильм «Гостя из будущего» П. Арсенова, обладающий всеми признаками сериальности (нужно отметить, что и сам книжный цикл об Алисе Селезневой — это своеобразный сериал, К. Булычев в своем творчестве не раз проявлял большую чуткость к возможностям этого визуального формата, который советскому зрителю предстоит открыть позже, как и конструкцию квеста). Это наиболее важная параллель — не только из-за прямых и косвенных упоминаний, но и хотя бы просто потому, что дата, когда экипаж специально отобранных пионеров участвует в сверхсекретной программе — 1985 г., время выхода на экраны фильма (полноценная премьера на экранах телевизоров была продемонстрирована в дни весенних школьных каникул 1985 года).

Кроме знаменитого булычевского сюжета, следует назвать и фантастическую дилогию Р. Викторова: «Москва-Кассиопея» (1973) и «Отроки во вселенной» (1975), которые гораздо в большей степени, чем история Алисы, являются идеологическими конструктами, хотя и запечатаны в развлекательную оболочку приключенческой кинофантастики с некоторой претензией на кинотрюки в духе С. Кубрика.

Эти знаковые для эпохи застоя шедевры детско-подросткового, приключенческо-фантастического жанра косвенно или прямо называются непосредственно самими персонажами «Пионера», присутствуют в качестве общего прецедентного поля, на уровне своеобразных паролей, которыми участники спецпрограммы обмениваются, чтобы осознать собственную идентичность, и должны «включить» соответствующую коммуникацию с читателем романа. Самопрезентация пионеров-героев у Идиатуллина проецируется на все просмотренное и прочитанное. Читательская эрудиция — отдельный мотивный пласт в романе, заслуживающий особого анализа. Например, главная героиня, одна из трех ключевых участников приключений, девочка-подросток, которая проявляет себя как технический гений и интуитивно способна разобраться в любых инженерных устройствах, в разнообразных винтиках, в ЭВМ, а также в бытовых приспособлениях будущего, компьютерной технике и т. д., обнаруживает ожидаемую, но все же «выше среднего» осведомленность в литературе и прочитывает все, что с ней

происходит, как книжное приключение: «Ну вот я и в книжке, подумала Инна, вставая в строй. Осталось понять, Конан-Дойл это или Бронте» [Идиатуллин, с. 33].

Отсылки эти, конечно, очевидны, однако если представить себе, что книгу читают не только те, в чьем кругу рецепции когда-то эти источники присутствовали естественным образом, а представители другого поколения, которые не играли в космических пиратов, не кричали «Алиса, милофон у меня!» и совершенно не считывают подавляющее большинство цитат, то узнавание, скорее всего, не состоится, да и словосочетание «Сто лет тому вперед» вызовет, видимо, актуальные ассоциации с современной киноверсией, в которой герои оказываются в Москве 2024 г., снятой режиссером А. Андриенко «по мотивам» кирбульчевской истории, но, по сути, с ней почти не связанной.

В основном же автор программирует такую двойную перспективу, все же предполагая адресатами читателей определенного, близкого себе возрастного круга и провоцируя их на слишком очевидное решение: сюжет — разворачивание ностальгии о советском прошлом, а положительные герои всенепременно стараются «жить, учиться и бороться». В эту ловушку, о которой мы упоминали в самом начале статьи, попало довольно большое количество рецензентов, на самых разных ресурсах комментирующих роман именно так: перед нами — очередная вариация на тему советского детства. За этими параллелями, которые не просто подчеркиваются, а нарочито выпячиваются, создавая для читателей обманку, чрезмерное доверие к которой заставляет воспринимать сюжет как плоское дидактическое высказывание на тему: «какую страну мы потеряли», высвечиваются контуры сюжетного комплекса, который можно было бы условно обозначить как пионерско-героический. Это и праобраз, прасюжет всех приключений советских подростков — повести А. Гайдара, в том числе главный архетипический сюжет — его сказка о Мальчише-Кибальчише, это и отсылки к сюжетам уже упомянутого В. Крапивина, своенравного наследника гайдаровской тематики, но отнюдь не его эпигона, а скорее полемиста, противника в идеологическом отношении, и многие другие вариации на подобные темы.

Так как роман почти сразу после публикации приобрел вполне отчетливый жанровый маркер, который совпадает и в издательских, и в читательских рецензиях — «ностальгическая фантастика» (что выглядит некоторым оксюмороном), и определяет основные направления интерпретации, то следует обозначить контуры этого понятия.

Светлана Бойм, посвятившая проблеме ностальгии объемную монографию, пишет о ностальгическом мироощущении как о сложном конструкте, который прошел сложные, многообразные ступени формирования. Ностальгия становится выражением тоски не только по дому, но и по своему детству, образом вечного неудовлетворенного человеческого желания обрести утраченное, которое в результате оказывается недостижимым и обнаруживает влечение к смерти. Ностальгирующий субъект — это не только тот, кто пытается прожить заново свой опыт, уже обладая им, но и тот, кто не приспособлен к новому, отказывается встраиваться в прогресс, т.е. — не соответствует взрослой жизни. Иначе говоря, обнаруживает симптомы инфантилизации [Бойм, с. 96–127].

Таким образом, «детской», подростковой фантастике, всевозможным вариантам альтернативной истории и сюжетам о «попаданцах», оказывается, просто предписано ностальгирующее восприятие. Это качество оказывается органической частью фантастического жанрового мышления и вовсе не противоречит задачам изображения будущего, хотя, вероятно, можно говорить о балансе и дисбалансе ностальгического — как грезы о прошлом, так и футурологического компонента — мечты о грядущем. И многие тексты современной литературы апеллируют к ностальгическому видению читателя. Здесь особую роль играет тема детства и «детского»: без образа ребенка трудно адресовать вопросы будущему, но без него же невозможно и создать идеал светлого прошлого, о котором можно сожалеть, как об утраченном золотом веке.

Как работает ностальгическое зрение в романе Идиатуллина? Обратимся к названным претекстам, в которых уже заявлены мотивы видения, правильного зрения, узнавания/неузнавания, зрительных обманок как способов проблематизировать вопросы памяти. В повести Булычева «Сто лет тому вперед» (1976) пионер Коля (в фильме — Герасимов, в книге герой носит фамилию Наумов), отправившись за кефиром, попадает в будущее, кстати, вполне традиционным для сказочно-архетипических сюжетов способом — через портал между мирами, который открывается в обычной квартире, но в потайной комнате, в платяном шкафу — как здесь не вспомнить шкаф в льюисовских «Хрониках Нарнии!» — именно внутри шкафа оказывается спрятана машина времени. Оказавшись в Институте Времени далекого будущего, герой затем попадает в парк, и первый, кого он встречает — это старик-долгожитель, принадлежащий к поколению, близкому к Коле. В главе, которая называется «Дедушка-ровесник», этот случайный собеседник оказывается весьма активным критиком именно внешнего вида Коли, которого он принимает за участника маскарада, переодетого в пионера 1980-х гг., и утверждает, что «в мое время мальчики одевались иначе. Я мог забыть, что было пятьдесят лет назад, но что было в прошлом веке, помню. В мои времена все мальчики ходили в так называемой школьной форме. Школьная форма состояла из темно-серых с синим отливом брюк и такого... как бы сказать... пиджака. Ты знаешь, что такое пиджак?» [Булычев, с. 26] и т.д., таким образом, претендует на статус свидетеля истории: на самом деле выглядели, говорили, ходили, одевались «не так».

Правильное видение должно гарантировать верное знание истории, однако именно визуальные качества исторической материи (материи в буквальном смысле, как ткани одежды) оказываются обманчивыми, расползаются и ускользают от точного определения. Булычев, будучи не только культовым писателем-фантастом, но профессиональным историком, рисует ситуацию, комическую именно с точки зрения поиска исторической достоверности: прошлое видится «не таким», однако именно те, кто претендует на точность сведений, не может узнать, т.е. «не видит» реального представителя эпохи. А тот, в свою очередь, все время должен объяснять окружающим, что он — всего лишь участник городского маскарада, именно поэтому так выглядит. Диалог поколений внутри этого столь милого комического эпизода оказывается затрудненным в не меньшей степени, чем общение с представителями внеземных цивилизаций: собеседники успешно обманывают друг друга и самих себя и все время должны преодолевать визуальные барьеры узнавания/понимания. Это преодоление, как и поиск «правильной» памяти и «верности традициям» выражается у Булычева и в откровенно пародийных вариантах: на мгновение перед заблудившимся в лабиринте времени пионером повисает персонаж на стрекозиных крыльях, который утверждает, что именно так, как завещали предки, и надо передвигаться. «Ты же знаешь, Генриетта, что я не выношу современной техники, — сказал Электрон и из большой сумки, висевшей через плечо, достал прозрачный пакет, вытащил из него сложенные

стрекозиные крылья и, расправив, прикрепил к плечам. — Мы по старинке, — сказал он Коле. — Медленнее, но надежнее. — И быстро взмыл в воздух» [Булычев, с. 69].

Незатейливая, на первый взгляд, «повесть для подростков» Булычева оказывается весьма насыщенной разными слоями историко-философской рефлексии: общество прекрасного будущего вовсе не лишено проблем личностного переживания времени, и эту тему можно считать вторым течением в сюжете, который явно предполагает двойного адресата.

В свою очередь, определение романа Идиатуллина — «ностальгическая фантастика» — скрывает гораздо более многослойное сюжетное решение и заставляет рассматривать текст в связке с целой группой произведений, которые в изобилии появились за последние десять-пятнадцать лет и посвящены, в частности, историям о попаданцах — из настоящего в Советский союз и наоборот, в том числе и в альтернативный СССР (в качестве наиболее близких «подростковых» примеров стоит назвать повесть А. Жвалевского и Е. Пастернак «Время всегда хорошее» (2009) и роман И. Хоружей «Не в этой жизни» (2015).

Специфика «ностальгии по советскому», как нам представляется, во многих случаях и предполагает актуализацию фантастического. Образ будущего, который воображался в советской фантастике, адресованной детско-юношеской, подростковой, молодежной аудитории, определяет многие сюжеты, и, что важно отметить, актуализируется кинематографом. Повторимся: образ будущего, который, казалось бы, является неотъемлемой частью любого фантастического повествования и вообще представляет собой, как следует из привычного литературоведческого стереотипа, изначальную жанровую «пршивку» футурологических образов, здесь не оправдывает себя. Как не раз отмечалось современными исследователями детской/юношеской литературы, в актуальной фантастике, при всей популярности вариаций на тему будущего, образ этого самого будущего парадоксальным образом... отсутствует: перед читателями разворачиваются либо фантазии на тему постапокалиптики, либо — описания ностальгического путешествия. Этот любопытный феномен можно было бы связать с тенденцией некоторой инфантилизации современного человека (многократно описанное направление в искусстве *young kidalte*, подразумевающее погруженность в фэнтезийный мир, связанное с более широким современным явлением — с *кидалтингом* (соединение слов «*kidult*» и «*adult*», «ребенок» и «взрослый»), предполагающим «ювенилизацию общества, размывание границ между социальными группами юности и взрослости» [Темнова, с. 30–34]. Интересно, кстати, что впервые само понятие *kidult* появляется в информационном поле именно в том самом, 1985 г. — во время выхода на экраны фильма «Гости из будущего», хотя и связано с зарубежными культурными процессами — и это далеко не единственное совпадение, заставляющее задуматься о некоем общем контексте, который объединяет совершенно разные социокультурные явления, принадлежащие, однако, единому хронологическому отрезку.

Не будем вдаваться в социально-психологические особенности этого феномена, отметим лишь, что с точки зрения организации нарратива в подростковой фантастике «детскость», состояние Питера Пэна позволяют заострить переживание границ собственного «я», рефлексию прошлого и вообще разных временных пластов, а присутствие в фантастике образа ребенка или условного юного героя вовсе не гарантирует убедительный образ будущего.

Кроме того, если мы внимательно присмотримся к известным сюжетам советской фантастики, то увидим, что будущее и ответственность за него ускользают уже в классических текстах — и здесь литература и кинематограф не противоречат друг другу, а поддерживают некую общую тенденцию. В каком-то смысле многие из культовых произведений содержат, скорее, утраченные облики грядущего, чем уверенную интенцию его изображения.

Вспомним: в финале фильма «Гости из будущего», после ареста космических пиратов, после вдохновляющих прогнозов персонального будущего каждого из героев, которое сообщает — предсказывает Алиса, после прощания с гостьей, портал в иной мир закрывается навсегда, будущее захлопывается в буквальном смысле: перед школьниками 1980-х возникает глухая кирпичная стена, свет исчезает. Именно этот финал, о пессимистическом ощущении которого не раз писали критики, как и сам культовый фильм, заслонили собой в сознании поклонников сюжета текст повести, которая оказывается более сложной историей, чем может показаться. Впрочем, и в повести оптимизм предсказаний Алисы серьезно подпорчен лукавой двусмысленностью: Алиса явно выдумывает возможное будущее каждого, создает проекцию их идентичности, скорее всего, ложную, «сказочную», как это чувствует читатель, исходя из своей перспективы уже постсоветского времени. И если в литературной основе сказочный привкус очевидно усиливает обаяние мечты, то в фильме парадокс выражен более тяжеловесно, и визуальная недоступность «прекрасного далека» обрушивается на зрителя, что называется, «в лоб», оставляя его вместе с героями в темном подвале.

Ретроспектива — наблюдение за прошлым, взыскательный, ревизующий взгляд из будущего и вглядывание в него же — меняются местами.

Параллели с претекстами включают особые механизмы читательской рефлексии.

В повести Булычева, которая, как мы уже отметили, является главной призмой для идиатуллинского романа, кроме классических сюжетных ходов и проблематики, традиционной для фантастики, оказывается очень важен и другой мотивный слой. Это визуальный, зрительный и зрительский! — код. Именно разные типы зрения — исторически-достоверного, описательно-фактического, истинного или конспирологического, ностальгического или футурологического — обретают в повести разные степени интенсивности и являются ключом к пониманию авторского замысла.

Несмотря на предельную лаконичность, краткость булычевского текста, который напоминает сценарий, перечисляющий, называющий события, но не содержащий развернутых описаний и оценок («голая» сценарность эта, вообще присущая творчеству писателя, сразу же включает режим наблюдения: за событиями следит некий условный кинематографический глаз, повествование не окрашено ничьим личностным восприятием, никаких подробных психологических мотивировок поступков, описаний переживаний или характеристик персонажей мы на страницах книги не встретим, зато много визуально-предметных признаков «чуждости» мира будущего), в повести представлены различные интерпретации событий. Это и взгляд «постороннего», или «простодушного», если вспомнить почтенную литературную традицию фантастической философской повести, демонстрирует сам пионер (мотивный слой просветительской философии и границ подлинного знания — тема, заслуживающая отдельного внимания в советской фантастике), наблюдая новый мир, но, как отмечает повествователь, скользя лишь по экзотической поверхности и не замечая его глубин и противоречий. Это взгляд и «сыщика»-

конспиролога, который транслирует одноклассник Коли, Фима — поклонник приключенческой литературы, он все события расшифровывает по логике шпионского романа, как и другие герои прочитывают увиденное через некие рамки жанровой приключенческой литературы.

Удивленный взгляд «постороннего», «наивного наблюдателя» использован и в романе Идиатуллина. Многими рецензентами отмечались стилистическая неровность идиатуллинского повествования, откровенные условность, картонность диалогов и прямолинейность рассуждений, делающих героев подчас не отличимых друг от друга. А вот новые ощущения от предметного мира XXI в., от бытового пространства, которое выглядит как космическое (героям Идиатуллина нужно освоиться с гаджетами, электрочайником или с сантехникой) выписаны достаточно убедительно и, пожалуй, составляют одну из самых интересных частей романной коллизии.

Восприятие будущего изображается как «прорастание» нового мира сквозь старый, когда новые, непонятные, иногда уродливые, с точки зрения пришельцев, здания сплавляются с руинами привычного, знакомого (скажем, восприятие осколка советской империи в романе визуализировано как мозаичное панно, важный декоративный элемент советского модернизма, сохранившийся в реальности до сих пор на многих зданиях ушедшей эпохи. На а мозаике и запечатлен полет — подвиг пионеров-космонавтов, и зашифровано послание им же).

Ревизию (*re-vизию*, т.е. буквально — пересмотр, визуальную перепроверку) должен провести подросток, почти ребенок. Настоящее и будущее, впрочем, как и прошлое, и вообще всех нас, из будущего — у Булычева, из прошлого — у Идиатуллина — должен *правильно увидеть* именно пионер, 1985 г. является точкой бифуркации и точкой перевернутой перспективы. Девочка Алиса, при всей своей необычности, демонстрирует и пространственную, и ценностно-мировоззренческую константу разнящихся во времени миров. Поскольку фильм Арсенова снят не только по мотивам повести, но при непосредственном участии Булычева как сценариста, то и литературную, и кинематографическую версию можно воспринимать как некий единый авторский текст. В Москве XXI в., летая на флипе, можно разглядеть Останкинскую башню или Кремль, такие же, как и в Москве XX в. [Яворская, с. 161–176]. В киносюжете «Гости из будущего» к памятнику Пушкина на Тверском бульваре вышагивают представители далекой звезды Альфа Центавра, а Алиса, глядя на вечернее небо и слушая голос диктора, сообщающего по радио прогноз погоды, задумчиво произносит: «Странно... Такой же вечер, как у нас», а в окне виднеются московские новостройки и силуэт величественного здания МГУ на Воробьевых горах. В этой фразе парадоксально соединяются и отстраненность взгляда на мир, который должен восприниматься как экзотический, но таковым, в общем, для необычной девочки не является, и воспоминание о покинутом мире и радость его узнавания. Единство таких маркеров помогают ощутить норму в обоих мирах и правильно в них ориентироваться. Космические пираты меняют облик — и в их опознавании также заключена важная визуальная задача: как узнать своих? На космический квест наслаивается флер пионерских военных игр, поиск шпионов, требующих прежде всего зоркого зрения. Не случайно Крыс и Весельчак У, согласно сюжету повести, используют свою способность к перевоплощению, устроившись ненадолго на работу не куда-нибудь, а именно... в кино съемочную группу. Однако они вполне *разоблачаемы* и являются досадным исключением, нарушением нормы, с которым можно справиться.

В романе же Идиатуллина путешественники из прошлого, посланники-трансляторы советского героического идеала, не опознаваемы другими и сами все время пытаются узнать мир вокруг, который предстает в совершенно иных контурах. Но современность видится как искажение идеала, о потере которого на страницах романа все время сожалеют: будущее (впрочем, не столь уж и далекое, все-таки сорок лет — это не сто) оказалось не только не прекрасным, но действительно жестоким. Как кажется пионерам, они попадают в мир будущего, которое на краю катастрофы, напоминая читателю о том, как в льюисовскую Нарнию периодически попадают-возвращаются, в качестве древних королей, дети, которые в нужный час исправляют очередную беду, обрушившуюся на волшебную страну. Однако Олег, Инна и Линар не спасают мир — он, при всех своих недостатках, вовсе не нуждается в таких усилиях.

Идиатуллин создал роман, в котором содержится очень важная социокультурная симптоматика: во-первых, автор точно попал в камертон с современными тенденциями развития антиутопического дискурса: антиутопия, вопреки прогнозам и комментариям критиков, остается перспективным жанром, однако сегодня это прежде всего — антиутопия подростковая, и обращение к теме «дети/взрослые» помогает проблематизировать образ будущего с особой остротой. Во-вторых, фантастические сюжеты, несмотря на футурологический, прогностический потенциал, в современной отечественной словесности оказываются проводниками исследования памяти, рефлексии над ностальгией как практикой конструирования идентичности, прикосновения к прошлому, его пересоздания и поиска будущего или отказа от него.

Наконец, вскрывая разнообразные пласты ностальгического мышления, автор выявляет одно любопытное обстоятельство, весьма неочевидное в сюжетах о советском прошлом: утраченный мир, о котором мы встретим такое количество трогательных воспоминаний в массовом сознании, обладал символическим ресурсом не только и не столько литературным, сколько, в большей степени, кинематографическим. Литературоцентричность «самой читающей страны в мире», если говорить о прецедентных текстах, цементирующих разные слои поколений или выражающих наиболее яркой самопрезентацией одного поколения, которое соотносит себя с советским проектом, оказывается выражена в кинематографическом, визуальном мышлении. Литературное слово во многом оспаривается кинематографическим нарративом или даже поглощается им.

Иначе говоря, читатель должен не просто конструировать воображаемое, но соотносить прочитанное с некогда увиденным. «Ностальгическое зрение» и «ностальгическая слепота» одновременно свидетельствуют о метафорах «исторического прозрения» и «исторической слепоте», которые могут парадоксально усиливаться одновременно с личностным узнаванием (Линар, один из трех пионеров-космонавтов, в финале романа открывает для себя новые грани своего детства: он пытается прочесть письмо, которое ему, теперь уже умершая, бабушка написала по-татарски, хотя раньше о своей культурно-национальной идентичности мальчик не задумывался).

Автор следует не столько бытовым психологическим мотивировкам, сколько моделям, уже многократно отработанным в европейской и русской литературе: образы детей в фантазийных сюжетах свидетельствуют о некоем недостижимом идеале и становятся обвинителями и судьями взрослого современного мира, одновременно являясь и зависимыми от него.

Подобным сюжетам, как правило, присуще притчевое начало, отсылающее к христианской традиции («если не будете как дети...»), и эта интенция хорошо заметна и у Г. К. Честертонa, и у К. С. Льюиса, и А. де Сент-Экзюпери, и у Р. Брэдбери, и уже упомянутого В. Крапивина, и у бр. Стругацких, например в повести «Гадкие лебеди» (1967). «Стругацкие» мотивы заметны у Идиатуллина не только в способе изображения организаторов полета, таинственных и многоопытных взрослых, которые делают детей, хотя и не без некоторого нравственного сомнения, орудием своего высокого замысла. В фигуре Главного, подвергнувшего сначала самого себя жестокому эксперименту, а потом предлагающего рискнуть жизнями подростков, управляя космической программой непосредственно из инвалидного кресла, явно просвечивают образы как Юрковского, яркого, изысканного, интеллектуально-брутального героя ранних Стругацких («Путь на Амальтею»), так и Экселенца, воплощающий некую всеведущую силу мудрых спецслужб («Жук в муравейнике»): «Главный никогда не снимал мягкой шляпы и темных очков, прятал нос и подбородок в широкий легкий шарф, носил мешковатый костюм и перчатки и, конечно, не вставал с кресла с большими колесами. Рассмотреть его лицо и фигуру не удалось бы при всем желании — если бы у кого-нибудь такое желание появилось» [Идиатуллин, с. 71] — такой образ является квинтэссенцией литературно-кинематографических штампов, от «Человека-невидимки» до Фантомаса, и сквозь нарочитую таинственность этой фигуры проглядывает откровенная пародийность киношно-комиксовых героев/злодеев. Пародийность, разрушающая пафос: у таких персонажей — ни у Стругацких, ни у Крапивина, ни Идиатуллина — пасти народы не получается, конспирологическая мудрость взрослого мира оказывается ложной перед новым миром другого, юного.

В тексте романа герои погружены в мечты о будущем, которое должно узнаваться читателями через определенные знаки, организующие повествование, и отсылающие к известному видеоряду. Киноцитаты, киноаллюзии определяют регистр восприятия и самоощущения самих героев и включают «внутреннее зрение» читателей. Однако сюжет, который, казалось бы, является, хотя бы по названию, ремейком многочисленных историй героических пионерских путешествий и космических приключений, на самом деле становится способом проблематизации утопического/антиутопического дискурса.

Литература

Бойм — *Бойм С.* Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 680 с.

Булычев — *Булычев К.* Сто лет тому вперед. М.: Издательство “Э”, 2018. 381 с.

Идиатуллин — *Идиатуллин Ш. Ш.* Возвращение “Пионера”. М.: Редакция Елены Шубиной, 2022. 352 с.

Михалков — *Михалков С. В.* Первая тройка, или Год 2001 // *Михалков С. В. Собр. соч. в 3-х т.* М.: Детская литература, 1971. Т. 2. С. 488–534.

Темнова — *Темнова Л. В.* Кидалтинг как социальный феномен // *Теория и практика общественного развития.* 2018. № 12. С. 30–34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kidaltling-kak-sotsialnyy-fenomen/viewer> (дата обращения: 15.02.2024)

Яворская — *Яворская М.* «Мы — это и есть вы». Сопоставление образа будущего в книге «Сто лет тому вперед» и фильме «Гостя из будущего» в историческом контексте // *Детские чтения.* 2019. № 15 (1). С. 161–176. URL: <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-1-15-161-176> (дата обращения: 15.02.2024).

References

Bojm, S. *Budushchee nostalgii* [The Future of Nostalgia], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2021, 680 p. (in Russian)

Bulychev, K. *Sto let tomu vpered* [One Hundred Years Ahead], Moscow, Izdatel'stvo “Э”, 2018, 381 p. (in Russian):

Idiatullin, Sh. *Vozvrashchenie “Pionera”* [The Return of the “Pioneer”], Moscow, Redakciya Eleny Shubinoj, 2022, 352 p. (in Russian)

Michalkov, S. V. *Pervaya trojka, ili God 2001. Michalkov S. V. Sobr. soch. v 3-h tomakh.* [The first Three, or the Year 2001], Moscow, Detskaya literatura, 1971, tom. 2, p. 488–534 (in Russian)

Temnova, L. V. *Kidaltling kak social'nyj fenomen* [Young kidalte as a social phenomenon]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 2018, no. 12, p. 30–34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kidaltling-kak-sotsialnyy-fenomen/viewer> (data obrashcheniya: 15.02.2024) (in Russian)

Yavorskaya, M. “Мы — это и есть вы”. Sopostavlenie obraza budushchego v knige “Sto let tomu vpered” i fil'me “Gost'ya iz budushchego” v istoricheskom kontekste [“We are you”]. *Detskie chteniya*, 2019, no. 15 (1), p. 161–176. URL: <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-1-15-161-176> (data obrashcheniya: 15.02.2024) (in Russian)