

Реальный фантастический вариант, или Что хотел сказать редактор-составитель.

Даже бородатый анекдот может обрести некоторую живость, будучи помещен на страницы научного издания. Анекдот этот, наверное, помнят многие. Перестроечные годы. Заседание российского правительства. Встает председатель и, горестно вздыхая, произносит: «Ну что ж, господа, при нынешнем состоянии экономики благополучное развитие событий возможно только в двух вариантах. Вариант первый, реальный – нам помогут инопланетяне. Вариант второй, фантастический – мы справимся сами». В настоящий момент вы держите в руках необычный результат совмещения этих вариантов. Благоприятное стечение обстоятельств и добрая воля ряда людей привели к тому, что на русском языке выходит не просто первое научное издание о фантастическом кино. На русском языке выходит первый сборник, состоящий из текстов англоязычных и российских авторов и представляющий многообразие возможностей современного теоретического высказывания о кинематографе (не все возможности, но многие из них; на примере жанра фантастики, но ведь ничто не мешает экстраполировать аналитический инструментарий на другие жанры и типы кино). Разглядывая «методологические корабли» и проблемные пространства далеких планет зарубежных исследователей, российский читатель одновременно сможет оценить независимую концептуальную работу, проделанную несколькими отечественными культурологами, социологами, филологами и философами, для которых проблематика кино вообще и кино фантастического в частности не оказалась чуждой. Эта книга делалась с надеждой, что, несмотря на свою, на данный момент, уникальность, она станет только первым небольшим шагом к преодолению колоссального разрыва между состоянием киноисследований за рубежом и в России. Дисциплина *cinema studies*, тесно связанная со всем теоретическим и историческим полем изучения современной культуры, обосновалась в университетах Америки, Великобритании, Германии и Франции (я называю лишь самые значимые для этой дисциплины страны) начиная с 1970-х годов; институциональное существование киноисследований поддерживается там образовательной системой, солидным набором профессиональных журналов, десятками выходящих ежегодно монографий и научных сборников, наличием концептуальных дискуссий об актуальных методах изучения кино: его языка, его истории, его характеристик как ведущего аудиовизуального средства XX столетия, и так далее. Сегодня *cinema studies*

представляют собой обширное научное поле, сложно структурированное, неоднородное по проблематике и языку. Работы зарубежных исследователей, включенные в сборник «Фантастическое кино. Эпизод первый», призваны дать общее представление о некоторых проблемно-тематических и методологических направлениях cinema studies. Ни одна из этих работ не может «в чистом виде» представлять за все дискурсивное поле – и все же внимательный читатель обнаружит в текстах немало общего: с точки зрения способов постановки проблемы, обращения с кинематографическим материалом, задеирования историко-культурных контекстов, и так далее. Различие методологии (при достаточно высоком, все же, общем уровне симпатии к психоаналитическим и неомарксистским мыслительным процедурам) не мешает авторам текстов придерживаться близкого понимания научной нормы. Именно на это понимание мне хотелось бы в первую очередь обратить внимание молодых читателей книги – преподавателей и студентов гуманитарных (и не только) факультетов, в большинстве своем страстно интересующихся кино. Работа с кинотеорией и с историей кино есть одно из самых увлекательных занятий – и одновременно эта работа может быть делом ответственным, проблемно ориентированным, терминологически внятным. Изучение изменений кино в его истории, интерес к сущности кино как культурной практики и аудиовизуального языка, наблюдение за текущим кинопроцессом – в сочетании с владением широкими возможностями семиотики, социологии, психоанализа, культурной критики, философских подходов к проблематике кинообраза, – позволяет формулировать доказательные суждения о современности, в которой мы существуем, отвечать на актуальные эстетические, этические и политические вопросы. Захватывающий материал, на котором базируется это издание, без сомнения, привлечет многочисленных любителей фантастического кино и литературы – и, я надеюсь, книга не разочарует их, не оттолкнет своим не столь уж непреодолимым уровнем сложности. Но по-настоящему мне хотелось бы адресовать ее тем, кто, закрыв последнюю страницу, задумается о параметрах своего собственного текста по кино – дипломного, диссертационного или просто текста статьи. К сожалению, в России пока отсутствует это научное поле, и российские исследователи, тяготеющие к cinema studies, вынуждены реализовывать свой потенциал «на площадках» западных коллег или в «смежных» междисциплинарных областях. Традиция российского киноведения, даже в его лучших образцах, и особенно заметно в последние годы, существует все же именно как «ведение», как знание, опирающееся на историческую фактографию, а не на

концептуальные построения, и занятое более всего написанием истории российского/советского кино. Кинокритика же и вовсе имеет другие задачи. Из предшествующих научных изданий, «родственных» нашему «Фантастическому кино», я могу назвать только давний сборник «Строение фильма» под редакцией Кирилла Разлогова (М., Радуга, 1984), представляющий на русском языке зарубежную семиотическую кинотеорию; выборочно переведенный на русский язык сборник словенских лаканианцев «То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» под редакцией Славоя Жижека (М., Логос, 2004), и небольшой сборничек молодых минских киноисследователей «прозападной» ориентации «Битекстуальность и кинематограф» под редакцией Альмиры Усмановой (Минск: Пропилеи, 2003). Для исчерпывающей полноты картины можно добавить сюда вышедшие в серии «Кинотексты» книги работающих в Америке Михаила Ямпольского и Оксаны Булгаковой. Однако включенные в наш сборник статьи российских авторов служат не менее вдохновляющим примером для «активного чтения» и ориентации в пространстве высказывания о кино, чем переводные тексты. Положение спасли (фантастический вариант!) профессионалы в своих областях: философы, культурологи, социологи; заказанное нами обращение к анализу фантастического кино органично встроилось в их собственную задачу осмысления антропологических, социальных и т.д. характеристик современной культуры. Проблематизируя различные аспекты фантастических фильмов со своих методологических позиций, российские авторы статей в сборнике порой вступают в полемику с доминирующими на Западе способами анализа. Это взаимодействие, как и сам анализ фантастического кино не только киноисследователями, но и теоретиками из других областей, представляется мне чрезвычайно продуктивным, выявляющим сильные и слабые места различных подходов. Современное междисциплинарное пространство гуманитарного знания позволяет существенно расширять исследовательские возможности, и анализ фильма, произведенный, к примеру, философом, может дать очень много и знанию о кино, и самой философии (главная книга из написанных философами в этом направлении – «Кино» Жюльена Делеза – к счастью, уже увидела свет в России).

Представление книги, не имеющей прямых аналогов на русском языке, требует четких объяснений по поводу концепции издания в целом, отбора текстов и их перевода. Я постараюсь коротко дать эти объяснения здесь (хотя и внутри сборника мы не оставляем читателя «наедине» с текстами, стараясь прокомментировать перевод труднопереводимых

слов, терминов и по крайней мере те киноведческие реалии, доступ к информации о которых затруднен). Сам выбор фантастического кино как предмета для первой книги такого рода соответствует, конечно, научным интересам редактора-составителя, но дело не только в этом. Внимание к этому жанру в современных cinema studies очень велико, и в последнее время оно все увеличивается. Фантастическое кино представляет собой уникальный жанр: с одной стороны, невероятно популярный, стопроцентно востребованный современной голливудской киноиндустрией и ее массовым зрителем. С другой стороны, этот жанр находится «на переднем крае» технологических изменений, происходящих с кино, и, таким образом, вольно или невольно, приобретает метарефлексивный характер, вынужден постоянно размышлять о настоящем и будущем самого кинематографа (без этого тезиса, впервые сформулированного, вероятно, Гарреттом Стюартом в статье «Видеология фантастики», сегодня обходится мало какое рассуждение о фантастическом жанре). Говоря о фантастическом кино, мы почти неизбежно начинаем говорить о развитии и изменении кино вообще, и эта постановка вопроса очень способствует, в том числе, активизации наиболее интересного способа осмыслять кино в контексте современной культуры: того способа, который изучает не тексты и произведения, а изменение параметров их восприятия; не желания и возможности отдельных «авторов» киноиндустрии, при всем к ним уважении, но то, каким образом кинематограф конструирует антропологические модели, типы зрения, характер зрительской активности и т.д. в процессе своего развития. Некоторые тексты сборника «Фантастическое кино. Эпизод первый» специально посвящены этому вопросу (см. например статьи Брукса Лэндона и Валерия Подороги), но имплицитно он так или иначе содержится практически во всех работах. Наконец, last but not least - фантастическое кино в современной культуре находится «в открытом доступе», что позволяет адресовать книгу максимально широкой аудитории. В наши задачи входило вызвать интерес и споры не только специалистов по истории кино, знатоков его специфических пространств - но действительно всех, кому просмотр фильмов и размышление о них не претит в принципе; и с этой точки зрения жанр фантастического кино предоставляет гораздо больше возможностей, чем киноавангард или какие-то исторически завершённые феномены, вроде итальянского неореализма. Будущее фантастического кино творится одновременно на наших глазах - и в тех словах, которые мы о нем скажем; поэтому вполне уместно будет обратиться позаимствованный в сборнике инструментарий на последние серии Звездных войн, Дневной

дозор или римейк Кинг-Конга. Небольшая информация о принципах составления сборника если не обезопасит редактора от гневных вопросов: «почему такой-то текст/автор здесь не представлен», то, по крайней мере, позволит снизить их остроту. При отборе англоязычных статей для публикации я руководствовалась сразу несколькими принципами (необходимо сказать сразу, что французская и немецкая традиции киноисследований в целом и изучения фантастического кино в частности остались, увы, за пределами издания; они будут ждать своих публикаторов). Среди принципов, которые учитывались – авторитетность данного текста (количество ссылок на него в самых новых работах, перепечатывания и представления в антологиях) в традиции *cinema studies* в ее англо-американском варианте; репрезентативность текста с точки зрения определенного методологического направления; значительность фигуры его автора в области теории фантастического кино (без таких фигур как Вивиан Собчак и Скотт Бьюкатман подобный сборник был бы невозможен); сравнительная новизна представленных статей, хотя и с необходимой для более взвешенной оценки дистанцией (большинство работ датируются концом восьмидесятых -девяностыми годами двадцатого века); качество текста не только с точки зрения информативности и новизны, но и с точки зрения открытости и «проективности», даже, в некоторых случаях, «незаконченности», «недодуманности» - потому что там, где необходимо спровоцировать самостоятельное мышление, открытость и провокационность текста, даже некоторая интеллектуальная «занимательность» может оказаться важнее, чем «объективная» тяжеловесная информативность. Статьям, представляющим нам завершенные результаты мышления, я во многих случаях предпочитала статьи, только указывающие на перспективную дорогу мысли. Вместе с тем, при наличии всех этих предпочтений, важная задача виделась мне в соблюдении принципа разнообразия, во включении в сборник различно устроенных текстов с различными задачами, формирующих поле современного высказывания о фантастическом кино в своей совокупности – и максимально облегчающих русскоязычному читателю «вхождение» в это поле. Это разнообразие читатель сможет заметить сразу же. Сборник открывается обзорным текстом Барри Кита Гранта, и основная задача этого обзора – именно введение «неофитов» в контекст, перечисление и разбор, с обильным цитированием мнений других исследователей, важнейших сюжетов теории фантастического жанра: прежде всего, проблемы сходства/различия фантастики и хоррора; фантастического кино и фантастической литературы. Гипотезы, которые выдвигает сам Грант, могут показаться не

доказанными – но его статья задает «систему координат», в которой будут искать свои решения многие из авторов сборника, и заодно размечает пространство обязательной для работы в этом поле библиографии. Текст Фредрика Джеймисона об идеологии фантастического и задачах утопии – единственный из текстов книги, посвященный преимущественно не кино, а литературе. Но включение его в сборник я сочла обязательным, поскольку именно этот текст, нисколько не утративший своей актуальности, заложил основания одной из линий размышлений об идеологии репрезентации «будущего» в любых художественных формах. И многочисленные авторы cinema studies продолжают обсуждать высказанную Джеймисоном идею «будущего» как специфически опосредованного «настоящего» ничуть не меньше исследователей литературы.

Концептуальная работа Барбары Крид о «воображаемом отторжении», дискутирующая с книгой Юлии Кристевой «Силы ужаса», входит в базовый фонд феминистской кинокритики, да и просто феминистской критики. Два текста Вивиан Собчак о репрезентации сексуальности в фантастических фильмах и о феноменологии образов фантастических городов – в аналогичный фонд исследований кинофантастики. Именно Вивиан Собчак, с ее авторитетной теоретической историей американского фантастического кино и десятками статей о разных аспектах этой проблематики, может считаться центральной фигурой соответствующего «исследовательского канона». Текст Томаса Эльзессера (киноисследователя почти «фантастической» разносторонности) расширяет привычные для cinema studies рамки понимания фантастического в кино в процессе обращения к фантастическим образам немецкого экспрессионизма и их социально-экономическим подтекстам (в полемике с Зигфридом Кракауэром и Лоттой Эйснер). Скотт Бьюкатман и Брукс Лэндон непосредственно причастны уже упоминавшемуся исследовательскому сюжету об изменении условий киновосприятия в процессе развития кино и изменении всех визуальных режимов и самой зрительской чувственности в рамках глобальных социальных трансформаций модерна. Первый автор развивает эту линию через эстетическое и философское понятие «возвышенного»; второй автор пытается осмыслить специфику цифровых технологий в новейшем фантастическом кино через призму раннего кино. Обе эти статьи особенно производят впечатление открытой дороги, особенно вызывают к рефлексивному продолжению на обновленном материале. Наконец, тексты Карла Фридмана о Космической Одиссее Кубрика и Вернона Шетли и Алисы Фергюсон-Филипс о Бегущем по лезвию Ридли Скотта могут служить удачными

образцами культурологического анализа одного фильма – ни в коем случае не замыкающегося на выяснении «смысла» или стилистических особенностей фильма как произведения, но использующего выбранный фильм как средство для размышления о некоторых чертах современной культуры и идеологических основаниях фантастического в целом. Статьи российских авторов, включенные в сборник, не менее разнообразны по задачам и методологии; различна и степень вовлеченности авторов в киноисследования. (Скажу в скобках, что вынуждена немало сожалеть о заказанных еще ряду ученых, но в итоге не написанных по различным причинам статьях). Текст составителя сборника о значении фигуры инога в фантастическом кино и ее революционном содержании, а также текст культуролога и искусствоведа Андрея Хренова об отношениях американского киноавангарда с фантастической образностью и возможностями фантастического жанра ближе всего примыкают к англоязычной традиции *cinema studies*, в которой стараются работать авторы. Взгляд культурологов Татьяны Дашковой (специалиста по советскому кино) и Бориса Степанова на фильмы Андрея Тарковского через призму фантастического открывает новую страницу в исследованиях кинематографических стратегий крупнейшего русского режиссера, тем самым подчеркивая эвристический потенциал понятия фантастики – и проясняя само это понятие заодно. Филолог и теоретик культуры Сергей Зенкин, отталкиваясь от теории литературной фантастики (чего почти не делают другие авторы), ищет возможности современного определения «эффекта фантастического» с историко-культурных позиций, описания специфики фантастических киномиров через фигуры «тела монстра» и «пространства лабиринта». Тексты философов Валерия Подороги и Олега Аронсона недвусмысленно свидетельствуют о возможностях кино быть и материалом, и инструментом для философской работы, способом решения сложнейших интеллектуальных проблем. Валерий Подорога концептуализирует феномен «блокбастера», «фильма катастрофы» как современного высокотехнологичного зрелища «прямого воздействия» и характеризует задаваемые «блокбастером» параметры новейшей визуальной антропологии. Олег Аронсон (постоянно работающий в пространстве философии кино) демонстрирует исключительные возможности кинематографа Стэнли Кубрика для философской проблематизации бессознательного. Наконец, «полноформатная» интерпретация Бегущего по лезвию теоретиком социологии Александром Филипповым демонстрирует как продуктивность, так и необходимый набор параметров квалифицированного социально-философского анализа фильма.

Одним из самых ценных результатов соединения этих текстов в сборник мне представляется возникший эффект перекличек, пересечения вопросов, множественности возможных решений «одинаковых» на первый взгляд проблем. Авторы сборника не только в прямом смысле, на уровне цитат, но и заочно, «с высоты» использованных методов говорят и дискутируют друг с другом – и это относится не только к взаимным перекличкам англоязычных текстов. Центральная проблематика Бегущего по лезвию в статье А.Филиппова проанализирована совершенно иначе, чем в статье В.Шетли и А.Фергюсон-Филипс. В своем тексте о проблеме иного я трактую идеологическое значение спецэффектов в Близких контактах третьего вида Стивена Спилберга с прямо противоположным знаком по сравнению с трактовкой К.Фридмана. Радикальный кинематографический характер спецэффектов многократно доказывается разными авторами, но К.Фридман, С.Бьюкатман и В.Подорога используют это утверждение для совершенно разных выводов (при этом два последних автора обращаются к понятию «возвышенного» в его различных вариантах), а Лэндон и вовсе находит возможность говорить о сближении кино и литературы в применении цифровых технологий, в тех самых спецэффектах «радикально кинематографического характера». Эта множественность постановки вопросов и ответов, способов формулировать проблему, это принципиально различное, но одинаково доказательное прочтение одних и тех же фильмов и есть разноликое, беспокойное и заманчивое пространство современной кинотеории, с которым сборник «Фантастическое кино. Эпизод первый» призван познакомить своего читателя. Еще несколько «побочных эффектов» сделанного составителем выбора заслуживают упоминания. Необходимо сказать, что пространство cinema studies не мыслит исторического высказывания без минимальной концептуализации, но даже и такой исторический дискурс (отвечающий не на вопрос «как это было», а на вопрос «почему это было возможно и что это значило») содержится в основном в пространственных работах: в обобщающих книгах, энциклопедиях и базах данных. Жанр небольшой статьи подразумевает именно постановку проблемы, хотя порой плотно опирающуюся на исторический материал. Поэтому измерение истории фантастического кино в нашем сборнике «распределено» по разным текстам и может быть достаточно полно реконструировано по их совокупности. К примеру, Вивиан Собчак прослеживает изменение аффективной наполненности образа фантастического города через всю историю кинофантастики, от Только Вообразите и Метрополиса до Темного города и Шоу Трумэна. Карл Фридман обращается к истории разных периодов

фантастического кино, интересуясь его меняющейся идеологией и общим состоянием кинофантастики до Космической одиссеи. Татьяна Дашкова и Борис Степанов достаточно подробно реконструируют плохо изученную историю фантастики в советском кино. А Брукс Лэндон придумывает «альтернативную теоретическую историю» кинофантастики, сравнивая Путешествие на Луну Жоржа Мельеса и Механизированную колбасную братьев Люмьер. Кроме того, не просто история фантастического кино может быть найдена в нашем сборнике благожелательным читателем. Сборник представляет также канон данного жанра: набор наиболее обсуждаемых и наиболее ценимых исследователями фантастики фильмов. Складывание этого канона, механизмы и последствия его функционирования есть отдельный увлекательный сюжет, ждущий своих историков – но даже простое его представление на русском языке закрывает много лакун (всемирная популярность Чужого и Бегущего по лезвию не вызывает сомнений, но наверняка русскоязычному читателю/зрителю будет интересно узнать о важном месте в истории кинофантастики таких фильмов как Облик грядущего, Зверь с глубины 20 тысяч саженей или недооцененного в России телесериала Звездный путь вкупе с одноименным фильмом). Наряду с каноном фильмов и режиссеров, «Фантастическое кино. Эпизод первый» репрезентирует и канон современных авторов-исследователей фантастики, как представленный в самом оглавлении сборника, так и отраженный в цитатах и библиографических сносках. Я была бы рада включить в это русское издание еще многие работы многих других авторов, если бы не непреодолимые препятствия формата (так, влиятельный исследователь кинофантастики Дж.П.Телотт облакает свои изыскания преимущественно в форму книг; а чрезвычайно популярная статья Г.Стюарта «Видеология фантастики» построена с такой опорой на визуальный материал, что слишком трудна для воспроизведения), и если бы не такой естественный ограничитель как объем издания. ЗаклЮчить это краткое представление содержания книги мне хотелось бы соображениями о заведомой непродуктивности жестких определений. Вопрос «что такое фантастическое кино» является, конечно, проблемой для ряда авторов сборника, работающих с понятием жанра, его иконографией и идеологией (читатель найдет в сборнике немало умозаключений по поводу отличия фантастики от жанра ужасов, от фэнтези, от реалистического кинематографа, и так далее). Однако эти «отличия» очевидным образом нерелевантны для рассуждений Валерия Подороги о параметрах восприятия блокбастеров, так же, как их изящно отмечает Брукс Лэндон, заявляя, что с определенной точки зрения можно рассматривать все раннее кино как

фантастическое. Понятие «фантастическое кино» с самого начала было для составителя сборника гипотезой, приглашением к теоретическим приключениям – а не предзаданным ответом и не ограничивающей рамкой. Надеюсь, совокупность статей нашего издания сумеет убедить читателя в том, что параметры этого «неопознанного летающего объекта» каждый раз заново задаются методом, а не спущены нам указанием «с небес». И это тоже будет маленькой теоретической победой.

Два слова о принципах перевода. Помимо общих стилистических и концептуальных проблем, с которыми сталкивается перевод научных текстов в том случае, когда на «воспринимающем» языке почти полностью отсутствует соответствующая традиция, – переводчики и редактор книги «Фантастическое кино. Эпизод первый» встретили «лицом к лицу» некоторые специфические сложности нашего современного состояния гуманитарного знания и переводческой практики.

Так, в ряде статей цитаты из книг, уже переведенных ранее на русский язык, включая классические работы З.Фрейда, Ю.Кристовой, Г.Башляра и других, даются не по русским изданиям, а в версии переводчиков нашей книги. Это вызвано отнюдь не нежеланием искать цитаты. Просто в некоторых случаях сверка оригиналов показала, что русскими переводами невозможно пользоваться (в первую очередь это касается перевода книги Юлии Кристовой, которую пространно цитирует Барбара Крид). В других случаях авторы статей, цитируя классиков по английским переводам, напрямую задействуют те коннотации, которые были опущены в русском переводе (например, в переводах Фрейда – совсем не некачественных, но порядком отличающихся от английских). Мы предпочли в каждом из таких случаев по возможности бережно сохранять для читателя сборника мысль автора статьи.

Общее решение о переводе центрального термина «science-fiction cinema» как «фантастическое кино» было принято, исходя из соображений неуместности русской кальки «научно-фантастический» применительно к подавляющему массиву фильмов этого жанра. Если жанр массовой литературы еще стремится частично передавать значение «научности» в некоторых своих произведениях, то фантастическое кино может пытаться указывать на «научность» лишь иронически, через фигуры «сумасшедших профессоров» и «навороченный» антураж космических кораблей; в современном восприятии термина science-fiction «научность» практически стерта. При этом специфика «фантастического» в кино интуитивно ощущается каждым зрителем жанра и является без всяких дополнительных определений отличной от, например, специфики сказки или

фэнтези. В сборнике есть также два значимых исключения: в переводе статьи Фредрика Джеймисона, посвященной преимущественно жанровой литературе, сохранен термин «научно-фантастический»; а Томас Эльзесер пользуется в своем тексте о немецком немом кино не определением жанра «science-fiction», а словом «fantastic», относящимся к сути «эффекта фантастического» и к богатой историко-культурной традиции. В обоих случаях лишнее напоминание об этом дается читателю в самих текстах. Ряд понятий cinema studies и «реалий» кинематографического пространства фантастики не имеют на русском языке устойчивых обозначений, и потому аналоги для них по сути изобретались заново. Общую же задачу переводов мы видели в том, чтобы, не выставляя никаких дополнительных барьеров между текстом и читателем, пытаюсь передать сравнительную легкость научного английского (иногда мимикрирующего под обыденный язык), не утратить все же четкие значения терминов. А стилистически, хотя и не особенно приветствуя всевозможные проявления буквализма, редактор еще более серьезно боролась с элементами архаизации языка (поскольку языковое пространство cinema studies – это, в том числе, современное динамичное языковое пространство). За бесконечно ценные консультации по актуальному английскому словоупотреблению я, пользуясь случаем, благодарю терпеливого дружественного помощника – Елену Петровскую.

И разумеется, в заключение хотелось бы выразить искреннюю признательность всем тем замечательным людям, без которых работа над этим сборником была бы невозможна или бесконечно затруднена. Я благодарю всех российских авторов за написанные по нашему заказу содержательные статьи, а переводчиков за увлеченную творческую работу. Спасибо зарубежным исследователям за доброжелательную заинтересованность в русской публикации и создание для нее максимально благоприятных условий. Щедрую и бескорыстную помощь на всех этапах работы над изданием мне оказывали Оксана Гавришина, Елена Петровская, Олег Аронсон, Сергей Зенкин, Александр Филиппов. В сборе материалов столь же бескорыстно помогали Оксана Булгакова, Андрей Олейников, Альмира Усманова, Виталий Куренной. Отдельно хочется поблагодарить главного редактора издательства НЛО Ирину Прохорову, которая, почти как российское правительство, настояла при выработке концепции сборника на учете возможностей «фантастического варианта». Ее участие в концептуальном проекте издания было решающим.

За профессиональную качественную работу моя глубокая признательность сотрудникам издательства НЛО, и особенно отделу авторских прав в лице Ольги Кауфман и Ирины Гачечиладзе.

Кроме того, я хотела бы сказать добрые слова в адрес моих коллег по Институту гуманитарных историко-теоретических исследований Высшей школы экономики, и в первую очередь его директора Ирины Савельевой. В атмосфере научной ответственности и человеческой доброжелательности, царящей в ИГИТИ, не тяжела любая работа. Борису Дубину, самому щедрому учителю в мире, спасибо - за самую возможность речи. Ну и, как принято говорить в соответствующем жанре - «поехали»!